

please Diss ment



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

RUND 50HERTZ
GANG



RUND GANG

2

0

2

3

Inhalt / *Table of contents*

7

Dank / *Acknowledgements*

9

Sylvia Borchering

Das Unbekannte im Bekannten

The unfamiliar in the familiar

11

Sam Bardaouil & Till Fellrath,

Gabriele Knapstein

Anders verorten

Contextualized differently

15

Melanie Franke

Displacement als ästhetische
Strategie – Versuch der Kalibrierung
eines kulturhistorischen Phänomens

*Displacement as an aesthetic
strategy – An attempt to calibrate
a cultural history phenomenon*

35

Christoph Balzar

Dekontextualisiert, deterritorialisier
und deplatziert – Ethnologische
Objekte und die Kunst der «ergänzen-
den Wiederherstellung»

*Decontextualized, deterritorialized
and out of place – Ethnological
objects and the art of “complementary
restoration”*

40

Über Elefanten und Räume –
Ein E-Mail-Gespräch zwischen

Pia Schmickl und **Arne Schmitt**

im Januar 2023

*About elephants and rooms –
A conversation by email between
Pia Schmickl and Arne Schmitt
in January 2023*

49

Nora Sternfeld

Wenn das Nachleben zurückspricht –
Kervin Saint Peres Para-Monumente
gegen das systematische Vergessen
*When the afterlife talks back –
Kervin Saint Pere's para-monuments
against systematic forgetting*

58

Jilaine Jones

Elemente des Wandels – Saray Purto
Hoffmanns neue Arbeit // *Trasloco*
Elements of flux – Saray Purto
Hoffmann's recent work // Trasloco

66

Biografien / *Biographies*

68

Abbildungen zum Essay von / *Images*
for the essay by **Melanie Franke**

80

Pia Schmickl

94

Kervin Saint Pere

108

Saray Purto Hoffmann

122

Impressum / *Colophon*

Dank

Für diesen letzten *Rundgang* möchte ich zuallererst dem Financier 50Hertz für seine großzügige Förderung danken, namentlich Sylvia Borchering, Kerstin Rippel und Anne Radke. Sie haben dieses Nachwuchsförderprojekt aus nachbarschaftlicher Nähe zum Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart sechs Jahre lang ermöglicht. Es war eine wundervolle Zusammenarbeit! Gleiches möchte ich auch dem freien Team aussprechen, mit dem ich die *Rundgänge* von 2021 bis 2023 realisieren durfte. Für die Porträtfilme der Prämierten und ihrer Werke danke ich Alexander Gheorghiu, der sich engagiert auf die besonderen Bedingungen dieses Projektes eingelassen hat. Claudia Kugler (Büro für Gestaltung, Berlin) und Michael Franz gebührt ein großer Dank für die Gestaltung des Katalogs und die konstante Betreuung der Website. Den Autor:innen der Texte für das Buch sei ebenfalls gedankt, außerdem möchte ich Almut Otto für das deutschsprachige Lektorat besonders hervorheben und Nancy Chapple für die englische Übersetzung. Überdies gilt mein Dank Louise Nguyen und Olof Duus für die Szenografie im Museum. Schließlich sei dem Team des Hamburger Bahnhofs für seine Unterstützung gedankt. Auch die Freunde der Nationalgalerie, namentlich Victoria-Sophie Wettmarshausen und besonders Lutz Driever, haben das Förderprojekt administrativ unterstützt.

Last, but not least danke ich den Absolvent:innen der Kunsthochschulen in Berlin, Hamburg und Leipzig für die Einreichungen ihrer Exposés auf die diesmalige Ausschreibung zu «*Displacement* als ästhetische Strategie» hin. Das Thema ist im Kontext der Restitution von Kulturgütern intensiv besprochen worden. Es lässt sich aber vielfältig verstehen und auch als künstlerische Methodologie begreifen: *displacement* des Kunstobjekts, *displacement* des:der Betrachter:in, *displacement*

Acknowledgements

For this last Rundgang, I would like to thank first and foremost the financier 50Hertz for their generous support, especially Sylvia Borchering, Kerstin Rippel and Anne Radke. For six years, they have enabled this sponsorship project for young talent on the basis of neighbourly proximity to Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. It was a wonderful collaboration! The same applies for the freelance team with whom I've had the honour of executing the Rundgänge from 2021 to 2023. I thank Alexander Gheorghiu for the portrait films of the prize-winners and their works; he took on the challenge under the project's special conditions with great commitment. Particular thanks are due to Claudia Kugler (Büro für Gestaltung, Berlin) and Michael Franz for the design of the catalogue and the continuous support of the website. A heartfelt thanks also goes to the authors of the texts for the book; in addition, I would like to highlight in particular Almut Otto for German-language editing and Nancy Chapple for translations into English. Furthermore, I would like to thank Louise Nguyen and Olof Duus for the scenography in the museum. Lastly, the Hamburger Bahnhof team is thanked for their support. As well, the Freunde der Nationalgalerie, in particular Victoria-Sophie Wettmarshausen and especially Lutz Driever, have administratively supported the funded project.

Last but not least, I thank the graduates of the art academies in Berlin, Hamburg and Leipzig for submitting their exposés on "Displacement as an aesthetic

des Ausstellungskontextes oder ganz grundlegend als globales Faktum der Gegenwart (etwa Migrationsbewegungen). *Displacement* ist zudem ein Phänomen der Natur und kann ebenso einen mentalen Zustand meinen. Ein Aspekt dieser Thematik sollte in der eingereichten künstlerischen Arbeit sichtbar sein. Den drei aus allen Einsendungen ausgewählten Künstler:innen gilt mein besonderer Dank für ihren Einsatz.

Melanie Franke

strategy" following this year's call for participation. The topic has been intensively discussed in the context of restitution of cultural artefacts. It can be variously understood, and also comprehended as an artistic methodology: displacement of the art object, displacement of the viewer, displacement of the exhibition context, or quite fundamentally as a global fact of the present day (as in migration movements). Displacement is also a natural phenomenon and can mean a mental state. An aspect of this topic had to be visible in the artistic work submitted. My special thanks goes to the three artists selected among all the submissions for their dedication.

Melanie Franke

Das Unbekannte im Bekannten

Die Hauptaufgaben von 50Hertz, dem Übertragungsnetzbetreiber im Norden und Osten Deutschlands, bestehen in der zukunftsfähigen Gestaltung des Stromsystems in unserem Netzgebiet und der Sicherstellung der allzeitigen Stromverfügbarkeit für rund 18 Millionen Menschen – auch unter herausfordernden Umständen. In den vergangenen Monaten stellte uns eine veränderte Welt der Energie mehr denn je vor die Aufgabe, neue und kreative Lösungen zu finden, unbeschrittene Wege zu gehen und dabei dennoch so verlässlich zu bleiben wie bisher. Dazu benötigen wir nicht nur die erwartbare Fachexpertise, sondern auch Fleiß, Mut, interdisziplinäres Denken und vor allem die unbedingte Bereitschaft, mit vielen Akteur:innen zu kooperieren und außerhalb des Gewohnten nach Lösungen zu suchen. Nur gemeinsam gelingen die Umsetzung der Energiewende und die Bewältigung der Energiekrise.

50Hertz engagiert sich gern für Kunst und Kultur in seinem Netzgebiet und trägt so zum Wohl der Gesellschaft über sein Kerngeschäft hinaus bei. Das Engagement dient den Geförderten, den Besucher:innen, aber auch uns als Unternehmen, denn so erweitern wir unseren eigenen Horizont um andere Blickweisen, andere Herangehensweisen, andere Wahrnehmungen. Der Blick über den eigenen Tellerrand, die Suche nach Neuem, der schöpferische Wille – all das sind Eigenschaften, die wir mit Kunst- und Kulturschaffenden teilen und bei denen wir von ihnen lernen können.

Sylvia Borchering

The unfamiliar in the familiar

The main tasks of 50Hertz, the transmission system operator in Germany's north and east, are the future-oriented design of the electricity system in our grid area and ensuring the availability of electricity at all times for around 18 million people—even in challenging circumstances. In recent months, a changed world of energy confronted us more than ever with the task of finding new and creative solutions, setting out on paths never before taken and, in the process, remaining just as reliable as before. For that purpose, we need not only the technical expertise that is to be expected, but also diligence, courage, interdisciplinary thinking and, in the first instance, an unconditional willingness to cooperate with many actors, looking for solutions beyond the familiar. Only jointly will we succeed in implementing the energy transition and addressing the energy crisis.

50Hertz is glad to commit to art and culture in its grid area, contributing in this way beyond its core business for the benefit of society. The involvement serves those who are prize-winners, museum visitors, but also us as a company, as in this way we expand our own horizon to include other perspectives, other approaches, other perceptions. Looking beyond our own area, searching for new ideas, creative determination—these are all characteristics we share with creative artists where we can learn from you.

Im Rahmen der Kooperation mit dem Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin erleben wir seit 2017 jährlich überraschende Ansätze künstlerischen Denkens und Schaffens und beobachten gleichzeitig den kreativen Umgang mit Althergebrachtem. In der sechsten Auflage des *Rundgangs 50Hertz*, dessen Ausstellung im Frühjahr 2023 stattfindet, geht es thematisch um das Unbekannte im Bekannten, darum, wie Dinge sich und ihren Kontext verändern, wenn sie aus ihrem gewohnten Umfeld in ein neues, scheinbar unpassendes Setting gebracht werden. Gerade in diesem ewig wiederkehrenden Motiv der Kunst erkennen wir durchaus eine gewisse Analogie zu unserem eigenen Geschäft: In die bekannten Abläufe dringen mit steigender Häufigkeit neue Prozesse, neue Techniken, zum Teil anderen Wirtschaftszweigen und Anwendungsfeldern entlehnt, die sich mitunter disruptiv und gleichzeitig zukunftsweisend auswirken.

Wir freuen uns, auch 2023 wieder drei besondere Abschlussarbeiten präsentieren zu können, die wir im Rahmen unserer Jurytätigkeit gemeinsam mit den fachlichen Expert:innen aus über achtzig Einreichungen von Absolvent:innen der Kunsthochschulen in Berlin, Hamburg und Leipzig auswählen durften. Ihnen, liebe Leser:innen, wünschen wir viel Freude bei der Besichtigung der prämierten Arbeiten, digital unter www.rundgang50hertz.de oder live im Hamburger Bahnhof. Den gekürten Künstler:innen wünschen wir einen guten Start ins Berufsleben, der mithilfe dieser Ausstellung, des vorliegenden Katalogs und des über ihre Arbeit entstandenen Filmmaterials einen außergewöhnlichen Auftakt nimmt.

In the scope of our cooperation with the Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, each year since 2017 we have experienced surprising approaches to artistic thought and creativity, while at the same time observing how the traditional is handled creatively. At the sixth Rundgang 50Hertz—the exhibition will take place in the spring of 2023—the subject is the unfamiliar in the familiar, how things change themselves and their context when taken out of their familiar surroundings into a new, seemingly incongruous setting. We recognise a certain analogy to our own business precisely in this ever-recurring motif of art: new processes and new technologies are penetrating into the known processes with increasing frequency, borrowed to some extent from other economic sectors and areas of application, with sometimes disruptive and at the same time groundbreaking impact.

We are pleased in 2023 to be able to present once again three special final projects that we had the opportunity to choose in the scope of serving on the jury, together with the experts, from more than eighty works submitted by graduates of the art academies of Berlin, Hamburg and Leipzig. We wish you, our readers, much enjoyment when viewing the prize-winning works, be it digitally at www.rundgang50hertz.de or live at the Hamburger Bahnhof. We wish the artists selected a good start in their professional lives, which will kick off in an extraordinary way with the help of this exhibition, this catalogue and the film material created on their work.

Anders verorten

Im Rahmen des gemeinsamen Förderprojekts *Rundgang 50Hertz* haben der Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart und der Übertragungsnetzbetreiber 50Hertz im Sommer 2022 die Absolvent:innen der Kunsthochschulen in Berlin, Hamburg und Leipzig eingeladen, sich mit Arbeiten zu dem Themenfeld «*Displacement* als ästhetische Strategie» zu bewerben. Diese in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts weit verbreitete Forschungs- und Erkenntnispraxis kann vielfältige Gestalt annehmen: sei es, dass ein Objekt aus dem Alltagsgebrauch in den Kunstkontext überführt wird, oder dass ein bestimmter Ort «als Knotenpunkt disparater Diskurse, institutioneller Verflechtungen, geschichtlicher Einbindungen und alltagspraktischer Handlungen untersucht»¹ und durch einen künstlerischen Eingriff neu erfahrbar wird. Ausstellungen wie die *documenta* nutzten in jüngerer Zeit die Methode des *displacement*, wenn die beteiligten Künstler:innen mit ihren Arbeiten zeitgleich sowohl in Kassel als auch in Kabul oder in Kassel und Athen präsent waren. Ein transdisziplinärer Blick auf ein vermeintlich vertrautes Phänomen kann ebenfalls zu einer Verschiebung der Wahrnehmung genutzt werden. In den Werken der drei ausgezeichneten Künstler:innen Pia Schmickl, Kervin Saint Pere und Saray Purto Hoffmann ist *displacement* einerseits als Strategie erkennbar und wird andererseits zum Thema der künstlerischen Auseinandersetzung.

Den Ausgangspunkt der Arbeit von Pia Schmickl bildet ein Gedankenspiel. Nähme man die Metapher «der Elefant im Raum» wörtlich, könnte man sich dann des Problems, für das der Elefant als Bild erhalten muss, entledigen? Die Künstlerin

Sam Bardaouil & Till Fellrath, Gabriele Knapstein

Contextualized differently

*Within the framework of their jointly sponsored Rundgang 50Hertz project, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart and the transmission system operator 50Hertz invited graduates of the art academies of Berlin, Hamburg and Leipzig to apply in the summer of 2022 with works on the topic of “Displacement as an aesthetic strategy”. This research and knowledge practice, widespread in the art of the 20th and 21st centuries, can take manifold forms: be it that an object for everyday use is transferred into the art context, or that a specific place is “investigated as an intersection of disparate discourses, institutional interconnections, historical involvements and practical everyday actions”,¹ enabling one to experience it in a new way through an artistic intervention. Exhibitions such as the *documenta* have deployed the displacement method in the recent past when participating artists were present with their works at the same time in both Kassel and Kabul, or Kassel and Athens. A transdisciplinary view of a supposedly familiar phenomenon can also be used for a shift in perception. In the works by the three prize-winning artists Pia Schmickl, Kervin Saint Pere and Saray Purto Hoffmann, displacement can be observed on the one hand as a strategy, and on the other as the theme of the artistic investigation.*

recherchiert die etymologische Herkunft der Redewendung, geht verschiedenen Quellen nach, entdeckt den Elefanten in anderen Disziplinen, in Lyrik, Psychologie und Geschichte. Dabei interessieren sie zwischenmenschliche Beziehungen, elementare Bedürfnisse und komplexe Beziehungsnetze. Sie spürt der Figur des Elefanten nach und erzählt, was sie antrifft. Warum wurde gerade dieses Tier als Metapher für ein schwerwiegendes und von allen Beteiligten unaussprechliches Problem gewählt? Die Recherche wird in einer poetologisch-humorvollen *one-person lecture-performance* aufgeführt. Es ist eine multiperspektivische Nacherzählung, in der verschiedene Blickwinkel auf den Elefanten aufgezeigt werden, und damit ist es auch eine Neuerzählung, versehen mit subtilen Handlungsvorschlägen.

In Hamburg wird die Geschichte von Kulturdenkmälern auf blauen Tafeln erzählt, die gut sichtbar an der Fassade der Monumente angebracht sind. Dieser Geschichte geht Kervin Saint Pere auf den Grund – und fördert zutage, was verschwiegen wird. Er forscht in Archiven und Bibliotheken, liest sich in die Vergangenheit der Stadt und ihrer Denkmäler ein. So findet er heraus, dass zum Beispiel bei der Würdigung des sogenannten Afrika-Hauses die Gründerfirma Woermann zwar auf der blauen Tafel genannt wird, aber unerwähnt bleibt, dass diese über Militärtransporte am Genozid an den Herero und Nama beteiligt war. Der Künstler ergänzt das vorgefundene Narrativ um die von ihm recherchierten Fakten, die er, auf Seidenpapier gedruckt, über die bisherige Darstellung legt. Diese als «Para-Monumente» bezeichneten Interventionen mit dem Titel *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus* erweitern das offizielle Geschichtsbild um verschwiegene oder verdrängte Dimensionen.

Il Trasloco (Der Umzug) – so heißt die Arbeit von Saray Purto Hoffmann. Sie besteht aus mehreren großformatigen Haufen, zu Bündeln geschnürt und mit

The starting point for Pia Schmickl's work is a mental game. If we were to take the metaphor "the elephant in the room" literally, could we then rid ourselves of the problem for which the elephant has to serve as an image? The artist researches the etymology of the figure of speech, investigates various sources, discovers the elephant in other disciplines, in poetry, psychology and history. What interests her in the process are interpersonal relationships, basic needs and complex networks of relations. She traces the figure of the elephant and recounts what she comes across. Why was precisely this animal selected as a metaphor for a weighty problem that cannot be spoken about by everyone involved? Her research is performed in a poetological and humorous one-person lecture-performance. It is a multi-perspectival retelling in which different perspectives towards the elephant are shown; in that way it is also a re-narration, providing subtle proposals for actions.

In Hamburg, the history of cultural landmarks is told on blue plaques that are mounted on the monuments' facades in a readily visible manner. Kervin Saint Pere gets to the bottom of this history—and reveals what has been concealed. He researches in archives and libraries, reads up on the city's past and its historical monuments. He finds out, for instance, that the founding company Woermann is indeed referred to on the blue plaque commemorating the so-called Africa House, but that it remains unmentioned that they were involved in the genocide of the Herero and Nama peoples by providing military transports. The artist supplements the narrative one comes across to include the facts he has researched; he applies them

grauer Farbe bemalt. Unter einem straff gespannten Tuch lassen sich die Konturen von Dingen wie einem Stuhl, einer Leiter, einem Tisch sowie vielen Kisten und Kästen deutlich erkennen. Daneben zeigt ein Video, wie die im Ausstellungsraum aufgetürmten Gegenstände an einem Seil durch eine Landschaft gezogen werden. Schwerfällig wirken die Bündel im Raum und mühsam erscheint ihr Transport, die Künstlerin nennt es «*carrying the house on one's back*». Vermittels dieser Arbeit fragt sie nach den Bedingungen von Migration und Mobilität. Sie fragt danach, wie wir uns durch Benutzung in ein Objekt einschreiben und gleichzeitig durch das Objekt geprägt werden, indem es die Art und Weise, wie und wo wir leben und wie wir unsere Gesellschaft organisieren, beeinflusst.

Unser Dank gilt unserem Kooperationspartner 50Hertz für die großzügige Förderung des gemeinsamen Projekts *Rundgang 50Hertz* und insbesondere Sylvia Borchering und Kerstin Rippel, die auch in der Jurysitzung höchst engagiert mitgewirkt haben. In die Diskussion brachte darüber hinaus Christoph Balzar seine Erfahrung und Expertise ein, wofür wir ihm herzlich danken. Melanie Franke hat das Projekt in allen seinen Phasen souverän gesteuert und im Dialog den Künstler:innen die Präsentation im Hamburger Bahnhof kuratiert. Ihr gebührt dafür unser großer Dank ebenso wie den Künstler:innen, die uns vermeintlich Wohlbekanntes anders sehen lassen.

on top of the previous representation, printed on tissue paper. These interventions, designated "para-monuments" and entitled The City of Hamburg and its Afterlife of Colonialism, expand on the official picture of history to make it include concealed or repressed dimensions.

Il Trasloco (The Relocation) is the name of Saray Purto Hoffmann's work. It consists of a number of large-format piles, tied in bundles and painted gray. Under a tightly stretched cloth, the contours of things like a chair, a ladder, a table and many boxes and crates can clearly be identified. Next to them, a video shows the objects piled up in the exhibition room being pulled on a rope through a landscape. The bundles look cumbersome in the space, and transporting them appears onerous; the artist calls it "carrying the house on one's back". Through the medium of this work, she inquires into the conditions of migration and mobility. She poses the question of how we inscribe ourselves into an object by using it, and at the same time are shaped by the object as it influences the manner in which and where we live, and how we organize our society.

Our thanks go to our cooperation partner 50Hertz for their generous support of the joint Rundgang 50Hertz project, and particularly Sylvia Borchering and Kerstin Rippel, who collaborated with great engagement, including at the jury session. In addition, Christoph Balzar brought a wealth of experience and expertise into the discussion, for which we are very grateful to him. Melanie Franke smoothly steered the project in all its phases and curated the presentation at the Hamburger Bahnhof in dialogue with the artists. We express our great gratitude to her for this, as well as to the artists, who help us see differently what is seemingly well-known.

1 Christiane Brohl,
«Displacement und Mapping.
Displacement als künstlerische
Praxis des Kartierens von Orten»,
in: *BDK-Mitteilungen. Fachzeit-
schrift des BDK Fachverband
für Kunstpädagogik* 2/2008,
S.16–21, hier S.16.

1 *Christiane Brohl,*
*“Displacement und Mapping.
Displacement als künstlerische
Praxis des Kartierens von
Orten”, in: BDK-Mitteilungen.
Fachzeitschrift des BDK Fach-
verband für Kunstpädagogik
2/2008, pp. 16–21, here p.16.*

Sam Bardaouil & Till Fellrath, Direktoren, und Gabriele Knapstein, Stellvertretende Direktorin,
Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart / *Sam Bardaouil & Till Fellrath, Directors,
and Gabriele Knapstein, Deputy Director, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart*

Melanie Franke

Displacement als ästhetische Strategie Versuch der Kalibrierung eines kulturhistorischen Phänomens

Displacement ist ein komplexes Phänomen. Es wird hier vorwiegend als künstlerische Vorgehensweise verstanden, vermittels derer Bedingungen für die Herstellung und vielleicht sogar die Beschaffenheit eines Erkenntnisrahmens im Ästhetischen gesetzt werden. Was ereignet sich, wenn ein Objekt an einem Ort ankommt, an den es traditionellerweise nicht gehört? Warum befindet es sich dort? Welche Bedeutung hat es am Ursprungsort und welche Bedeutung erlangt es durch *displacement* an der neuen Stelle? Fragen dieser Art zu beantworten versteht sich als Versuch einer Kalibrierung des Verhältnisses von beständigen Dingen und sich verändernden Ereignissen, von Orten und Nicht-Orten, ohne eine Abweichung in irgendeiner Form bemessen zu wollen, was auch bedeutet, sich auf ein spekulatives und hoffentlich produktives Terrain zu begeben.

Verschiedene Facetten von *displacement*

Displacement lässt sich als vielfältige künstlerische Methodologie verstehen: Wenn etwa ein Fuchs anstelle einer:r Betrachter:in des Nachts durch die Sammlung der National Portrait Gallery in London streunt,¹ dann vollzieht sich das *displacement* doppelt. Indem die Überwachungskameras den Museumsbesuch und das Umherlaufen des Tieres filmen, wechselt die Perspektive von der Betrachtung der Gemälde

Melanie Franke

Displacement as an aesthetic strategy *An attempt to calibrate a cultural history phenomenon*

Displacement is a complex phenomenon. Here, it will be understood predominantly as an artistic approach by means of which conditions are set for the production and perhaps even composition of a knowledge framework in the aesthetic realm. What transpires when an object arrives at a place where it does not belong traditionally? Why is it there? What significance does it have at its original location, and what significance does it gain at the new location through displacement? Answering questions of this kind can be understood as an attempt to calibrate the relationship between durable things and changing events, between places and non-places, without wanting to assess a deviation in any form, which also means venturing onto speculative and hopefully productive terrain.

Various facets of displacement

Displacement can be understood as a multi-faceted artistic methodology: if, for instance, a fox—rather than a viewer—roams at night through the collection of

zur Beobachtung des Fuchses, was zugleich einen Medientransfer mit sich bringt; zudem ist die für einen Museumsbesuch gewöhnliche Uhrzeit in die Nachtstunden verschoben. Der Ausstellungskontext kann gleichermaßen versetzt werden, wie es zum Beispiel bei den expansiven Biennalen geschieht, wenn ein Expositionsformat die Stadt wechselt (unter anderem das Guggenheim Museum von New York nach Bilbao oder die Art Basel nach Miami) oder immer neue und nicht selten abgelegene, vormals anders genutzte Orte als Präsentationsfläche aufgetan werden.

Als kontemporäre Kondition der Gegenwart zeigt sich *displacement* aber auch in Migrationsbewegungen, denn wenn «Fliehkräfte» «flexible, risikobereite Grenzüberschreiter(innen)» mobilisieren, dann entstehen immer mehr Durchgangsstationen und Nicht-Orte.² Tom Holert und Mark Terkessidis wagen es, in ihrem Buch zu diesem Thema auf struktureller Ebene fließende Übergänge zwischen touristischen und migrantischen Bewegungen zu finden. Ihnen zufolge sind Tourist:innen wie Migrant:innen global Zirkulierende auf der Suche nach herzustellenden Verbindungen und «Translokalitäten» innerhalb des «physischen und sozialen Raums», wenngleich sich die Motive für die Mobilität grundlegend unterscheiden.³ Die Brisanz dieser Verbindung kondensiert sich in *Barca Nostra* (Abb. S. 69), dem Wrack eines ehemaligen Flüchtlingsbootes, das Christoph Büchel im Jahre 2019 auf der Biennale di Venezia im Areal der Arsenale, dem einstigen Industrie- und Werftgelände und jetzigen Ausstellungsort, als künstlerischen Beitrag zeigte. Auf dem Schiff waren Hunderte Menschen gestorben: Überfrachtet mit mehr als achthundert Migrant:innen, war es auf dem Weg von Libyen nach Italien vor der Küste von Lampedusa gesunken. Auf der Venedig-Biennale traf die mit dem Schiffswrack repräsentierte Flüchtlingskatastrophe auf die Touristenströme des Kunstbetriebs

the National Portrait Gallery in London,¹ then a twofold displacement is taking place. As security cameras film the visit to the museum and the animal walking around, the perspective switches from viewing the paintings to observing the fox, which concurrently entails a media transfer; moreover, normal museum visiting hours have been displaced to nighttime. Likewise, the exhibition context can be moved, as for example occurs with the expanding Biennales when an exposition format switches cities (including the Guggenheim Museum from New York to Bilbao and Art Basel to Miami) or a series of new sites, often remote and previously utilised differently, are opened up to use as presentation spaces.

*As the contemporary condition of the present day, displacement is also manifested in migration movements, since when “centrifugal forces” mobilise “flexible, venturesome border-crossers”, more and more transitional stations and non-places emerge.² Tom Holert and Mark Terkessidis dare in their book on this topic to find fluid transitions between tourists’ and migrants’ movements at the structural level. According to them, both tourists and migrants circulate around the globe searching for connections to be made and “translocalities” within the “physical and social space”, even though the motives for their mobility differ fundamentally.³ The explosive nature of this link is condensed in *Barca Nostra* (Fig. p. 69), the wreck of what had been a refugee boat that Christoph Büchel showed at the Biennale di Venezia in 2019 as an artistic contribution on the premises of the Arsenale, a former industrial site and shipyard that now houses an exhibition venue. Hundreds of people died on the ship: overloaded with more than eight hundred migrants, it sank off the*

und es zeigten sich mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zwischen touristischen und migrantischen «Fliehkräften», was auch in Fragen nach der Rezeption des Objektes deutlich wurde: Handelte es sich um ein «Mahnmal» oder ein «Kunstwerk»? Darf es im letzteren Falle behandelt werden «wie jedes andere Kunstwerk»? Lässt es sich «einhüllen in Kritik und Beobachtungen und Anekdoten» oder wäre das «voyeuristisch»?⁴

Ein Phänomen der Natur, die Ortsverschiebung von Pflanzen, hat Simon Starling in der kulturellen Sphäre *reenacted*. *Rescued Rhododendrons* von 1999 (Abb. S.70/71) umfasst ein *displacement* von sieben Rhododendron-Pflanzen, die Starling selbst in seinem roten Volvo von Schottland nach Andalusien gebracht hat. Von dort soll sie im Jahr 1763 der schwedische Botaniker Claes Alströmer in Schottland eingeführt haben. Am neuen Ort begannen die Pflanzen zu Bäumen heranzuwachsen und das Ökosystem durcheinanderzubringen, weshalb sie wie Unkraut ausgemerzt werden. Starling wollte sieben von ihnen «retten» und platzierte sie an verschiedenen Stellen in Andalusien, doch dort gediehen sie nicht sehr gut.⁵ Der Künstler schuf durch sein Reenactment, das zugleich ein inverses *displacement* war, einen ökologisch-politischen Kontext. Hier wurde als Ereignis einer künstlerischen Arbeit inszeniert, was sich in der Welt von Pflanzen ereignet. Seit jeher migrieren sie auch eigendynamisch von einem Ort zum anderen und verbreiten sich dergestalt.

Indem ein Gegenstand von einem Ort oder Zusammenhang in einen anderen verschoben wird, treffen kulturell und historisch determinierte Muster auf einen Bruch, den *displacement* als Ereignis mit sich bringt, unabhängig davon, ob die Umwälzung zufällig geschehen, in Andeutungen angelegt oder mit voller Kraft zum Vorschein gekommen ist. Es offenbart sich etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, und öffnet

coast of Lampedusa en route from Libya to Italy. At the Venice Biennale, the refugee catastrophe represented by the shipwreck encountered the stream of art world tourists, revealing more differences than similarities between tourist and migrant "centrifugal forces". That also became clear in the questions relating to the reception of the object: was it a "memorial" or an "artwork"? In the latter case, could it be treated "like any other artwork"? Could it be "enveloped in criticism and observations and anecdotes" or would that be "voyeuristic"?⁴

Simon Starling reenacted a natural phenomenon in the cultural sphere, namely how plants shift location. Rescued Rhododendrons from 1999 (Fig. pp. 70–71) involves a displacement of seven rhododendron plants that Starling himself brought from Scotland to Andalusia in his red Volvo. The Swedish botanist Claes Alströmer is supposed to have imported them from there to Scotland in 1763. At their new site, the plants began to grow into trees and disrupt the ecosystem, which is why they were pulled out like weeds. Starling wanted to "rescue" seven of them, and placed them at various sites in Andalusia, but they did not thrive there.⁵ With his reenactment, which was at the same time an inverse displacement, the artist created an ecological and political context. An event constituting an artistic work was staged in the world of plants: since time immemorial, plants migrate from one place to another with their own dynamics, propagating in this way.

By moving an object from one place or context to another, culturally and historically determined patterns encounter a rupture that displacement entails as an event, regardless of whether the upheaval occurred by chance, is couched in

der Veränderung die Tür. Darin liegt also das Potenzial zur Veränderung, vielleicht sogar ein dieses eigenes Poetisches.

Zum Aufgabenfeld der Person, die durch Verschiebung eines Objektes in ein neues Umfeld tangiert wird oder die ein solches entdeckt, gehört das hinderreiche Klären von Unstimmigkeiten und Ungereimtheiten. Im Kern mag sich das Phänomen der Bestimmbarkeit entziehen, es artikuliert sich möglicherweise als Überraschung. Dennoch entsteht das Bedürfnis, dieser Erfahrung habhaft zu werden und sie in einen Sinnzusammenhang zu integrieren. Es zielt nicht nur auf ein Verständnis scheinbarer Zufälligkeiten, sondern, damit verwandt, auch auf die Herstellung von Kohärenz. Jedoch: Nicht jedes *displacement* dient der Verständigung. Vielmehr gilt es, Ereignisse, bei denen sich die Frage nach der Verschiebung von einem Umfeld in ein anderes stellt, als solche zu erkennen. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn Regelmäßigkeit und Gewohnheit einer Irritation und Veränderung gegenüberstehen. Zudem kann *displacement* einen mentalen Zustand meinen: wenn ich gedanklich woanders bin, in den Wolken zum Beispiel. Dieses Feld innerer Weite kennt scheinbar so gar keine Geografie und geht mit konfusen Traumlandschaften einher.

Mit *displacement* ist eine künstlerische Methodologie gemeint, aber auch eine Art Erklärung, jedoch eben keine, die das Neue auf das Alte oder das Verschiedene auf das Immergleiche zurückführt, sondern eine, die im intendierten Falle durch genaue Konzeption die Aufmerksamkeit so lenkt, dass Sinnzusammenhänge und Übergänge entstehen. *Displacement* ist ein Modus Operandi, vermittels dessen Momente von Inkonsistenz und Differenz sichtbar und ins Bewusstsein gebracht

allusions or appeared at full force. Something new, something that never existed before, is revealed, opening the door to the change. Thus, that's where the potential for change is, perhaps even something poetic that is unique to this change.

The scope of tasks of the person affected by the displacing of an object to a new environment or who discovers such a displacement includes clarifying discrepancies and inconsistencies, and the process is full of obstacles. In essence, the phenomenon may elude identifiability; possibly, it expresses itself as surprise. Nonetheless, the need arises to seize this experience and integrate it into a context of meaning. This need aims not only to understand seeming coincidences, but, related to this, also to establish coherence. However: not every displacement serves understanding. Instead, the important thing is to recognise events where the question about shifting from one environment to another is posed as such. That is particularly the case when regularity and habitualness of an irritation and change are in opposition to each other. In addition, displacement can signify a mental state: if I'm somewhere else in my thoughts, in the clouds, for instance. This field of inner vastness is seemingly not familiar with any geography and correlates with muddled dream landscapes.

Displacement means an artistic methodology, but also a type of explanation, though not one that ascribes the new to the old, or the diverse to the never-changing, but rather one that in the intended case directs one's attention by means of a precise concept such that contexts and transitions come about. Displacement is a modus operandi by means of which moments of inconsistency and difference become visible and are brought into consciousness. To sound out this sensitive relationship, namely the one between self-referential modesty on the one hand and the cultural

werden. Dieses sensible Verhältnis auszuloten, und zwar dasjenige zwischen selbst-referentieller Genügsamkeit einerseits und kultureller sowie historischer Verbundenheit unbeweglicher Dinge mit Orten andererseits, ist ein altes Bestreben, wie ein Blick in die Geschichte zeigt.

Verweilend und sich fortbewegend

Ein Denkmal ist mit einem Ort verbunden, dessen Bedeutsamkeit und Signifikanz es repräsentiert. Es markiert eine ausgewählte Stelle, an der es durch Materialität und Symbolik für immer zu verweilen verspricht, das ist seine Funktion. Die Trajanssäule in Rom (112/113 n. Chr.) ist ein solches Denkmal. Aufgestellt auf dem Forum des römischen Kaisers Trajan steht sie durch einen umlaufenden Fries und in allegorischer Präsenz für die Beziehung zwischen dem antiken imperialen Rom und dem Renaissance-Rom des Papstes, insbesondere durch die nachträgliche Bekrönung durch eine Statue des Apostels Petrus.⁶ Diese Siegestsäule, die zugleich eine Skulptur ist, müsste sich ihren Sockel einverleiben und von ihrer symbolischen Repräsentation ablassen, um bewegt werden zu können.

In der Kunstgeschichte wird der Beginn der Entwicklung, während der die Verwurzelung des Monumentes sich lockerte und dessen narrativer Gehalt zu verblasen begann, bei dem französischen Bildhauer Auguste Rodin angesetzt. Rosalind Krauss sieht den Anfang der historischen Linie bei seinem *Höllentor* (1880–1917), dessen Denkmalcharakter deshalb verloren gegangen sei, weil es mehrere Versionen an verschiedenen Orten gebe, nur am intendierten Ort befinde sich keine.⁷ Sie spricht weiter von einem «Verlust des Ortes», indem die Skulptur den Sockel verlasse und

and historical connectedness of immovable things with places on the other is an old aspiration, as can be seen upon taking a look at history.

Lingering and moving along

A memorial is linked with a place whose significance and meaningfulness it represents. It marks a selected place where it proposes—through materiality and symbolism—to linger forever. That is its function. Trajan's Column in Rome (112–113 CE) is such a monument. Situated at the Forum of Roman emperor Trajan, it stands with a spiral frieze and in allegorical presence for the relationship between ancient imperial Rome and the Pope's Renaissance Rome, in particular due to its later crowning with a statue of Saint Peter the Apostle.⁶ This triumphal column, which at the same time is a sculpture, had to incorporate its pedestal and desist from its symbolic representation so that it could be moved.

In art history, the beginning of the development during which the rootedness of the monument eased and its narrative substance began to fade is marked with French sculptor Auguste Rodin. Rosalind Krauss sees the beginning of the historical line with his Gates of Hell (1880–1917), whose monument character was lost because multiple versions can be found at a variety of sites, and only at the intended site is there none.⁷ She adds to this, speaking of a "loss of place" by the sculpture leaving the pedestal and "producing the monument as abstraction".⁸ It loses its representative function in the domain of the symbolic, refers to its own materiality and sometimes to the process of its construction. In this, the sculpture depicts its own autonomy, she writes, and is self-referential.

«das Denkmal als Abstraktion errichtet».⁸ Es verliere seine repräsentative Funktion im Bereich des Symbolischen, verweise auf die eigene Materialität und bisweilen auf den Prozess seiner Herstellung. Darin genüge die Skulptur sich selbst, sei selbstreferentiell.

Liegt die Betonung auf der Beweglichkeit der Skulptur, dann wird eine Konzentration auf das vom Umfeld unabhängige Objekt favorisiert. Die Kehrseite dieser neu gewonnenen Autonomie sind «ortlose» und «nomadisch» gewordene Skulpturen, zumeist Anhäufungen von Materialien oder in die Landschaft verstreute und sich mit dieser verbindende Stoffe, etwa Sand, Steine oder Baumstämme. Günther Anders geht noch einen Schritt weiter, indem er Skulpturen anthropomorphisiert und dem Wesen nach als «homeless», als «sozial heimatlose Objekte» bezeichnet, sie hätten als zu «Stein [G]ewordene» die Fotografie antizipiert.⁹ Einem vergleichbaren Konzept, in dem die Skulptur über eine Liaison mit der Fotografie dieses Mal durch die Hintertür ins Bild gelangt, folgt das einander bedingende *Site/Non-Site* des Land-Art-Künstlers Robert Smithson. Darin ist *displacement* der Modus Operandi. Indem Smithson einen Rahmen mitten in dem grenzenlosen und ozeanischen Raum der unendlichen Wüste oder felsigen Landschaft markiert, bestimmt er den *Site* und mit ihm einen Ort der dort beheimateten Materialien.¹⁰ Dieser Ausschnitt von Landschaft wird als Materialprobe und zusätzlich transferiert über andere Medien wie Fotografien und Karten in einen Ausstellungsraum verlagert, hier ist der *Non-Site*. Das einander bedingende Konzept von *Sites* und *Non-Sites* thematisiert die Verbundenheit einer Skulptur mit einem Ort und deren *displacement* an anderer Stelle.

Dieser Ansatz ist nicht voraussetzungslos. Es zeigt sich darin ein Bestreben, die Idee der *displacements* auf «alle Arten von Material», auch auf jene, «die von Menschenhand bearbeitet worden sind» und von einem Ort zum anderen verschoben

If the emphasis is on the movability of the sculpture, then a concentration on the object, which is independent from the environment, is favoured. The reverse side of this newly won autonomy are sculptures that have become "homeless" and "nomadic", usually aggregations of materials or materials scattered around a landscape that is coalescing with them, such as sand, stones or tree trunks. Günther Anders goes yet another step by anthropomorphising sculptures and calling them inherently "homeless", "socially homeless objects" that anticipated photography as they were "turned into stone".⁹ The land art artist Robert Smithson follows a comparable concept, in which this time sculpture comes into the picture through the back door via a liaison with photography, mutually reinforcing each other in Site/Non-Site. Displacement is the modus operandi in this. As Smithson marks a frame in the middle of the borderless and oceanic space of the boundless desert or rocky landscape, he defines the Site, and with it a place that the materials there come from.¹⁰ This section of landscape is relocated as a material sample, and additionally transferred using other media like photographs and maps, into an exhibition room: this is the Non-Site. The mutually reinforcing concept of Sites and Non-Sites has as its theme the connection of a sculpture with a site and its displacement at another place.

This approach is not without preconditions. One can see within it an aspiration to expand the idea of displacements to "all materials", including those "worked by human hands" and shifted from one place to another.¹¹ For George Kubler,¹² objects, artifacts and tools are also included, reunited under the term "visual form".¹³

werden, auszuweiten.¹¹ Darunter werden bei George Kubler¹² auch Objekte, Artefakte und Werkzeuge gefasst und unter dem Begriff der «visuellen Form» vereint.¹³ «Aus allen diesen Dingen läßt sich die ›Form einer Zeit‹ ablesen»¹⁴ – unter dieser eingängigen Formulierung hat Kubler ein neues Theoriemodell für die Kunstgeschichte entwickelt, das sich auch auf die Erfassung des *displacement* anwenden lässt, wenn es darum geht, die tiefere Bedeutung dieses künstlerischen Handelns zu verstehen und epochenübergreifend zu vernetzen.

Betrachtet man Gegenstände als mit ästhetischen Handlungsformen verbundene Ergebnisse gelöster Probleme, dann lässt sich konstatieren: Eine diesen vorausgegangene Problemstellung kann identisch oder doch sehr ähnlich zu unterschiedlichen Zeiten in verschiedenen Kulturen auftauchen und jeweils eigene Lösungen hervorbringen. Die gegenwärtigen Problemstellungen bauen auf vorherigen auf, und es werden ihnen andere folgen – sie definieren den Modus der Form. Letztere zeigt sich aber nicht in nur einer «formalen Sequenz»,¹⁵ sondern in ihrer Genealogie. Der «Schwerpunkt liegt auf der Ungleichzeitigkeit» identischer oder zumindest ähnlicher Problemstellungen in der Geschichte der Kunst beziehungsweise der Dinge, diese stehen in einer «zeitlichen Sequenz» und zeigen in heuristischer Manier ihre Bedingtheit auf.¹⁶ Dem Vermögen, Dinge von einer Stelle zur anderen zu bewegen, wohnt der elementare Wunsch inne, die Schwerkraft für einen Moment zu überwinden. Das zeigt sich in der Funktion und Wirkung von Strebebfeilern im Innenraum beispielsweise der gotischen Kathedrale Notre Dame de Reims, durch die der Eindruck entsteht, die Schwere der Steine nach oben abzuleiten, in den balancierenden Bauten von Zaha Hadid oder auch im Transfer von Obelisken, dazu gleich mehr.

“From all these things a shape in time emerges”¹⁴—using this catchy wording, Kubler developed a new theoretical model for art history that can also be applied for ascertaining displacement when it comes to understanding the deeper significance of this artistic activity and connecting it cross-epochally.

If one considers objects as results of solved problems that are linked with aesthetic forms of action, then it can be stated: a problem that has preceded this one can emerge identically or at least very similarly in various cultures at different times, producing in each case its own solutions. The current problems build upon previous ones, and others will follow them—they define the mode of the form. The latter is seen, however, not only in a “formal sequence”,¹⁵ but in its genealogy. The “focus is on the non-simultaneity” of identical or at least similar problems in the history of art or else of things; these are in a “time sequence” and show their conditionality in a heuristic manner.¹⁶ The capacity to move things from one place to another is inherent to the elementary wish to overcome gravity for a moment. That manifests itself in the function and effect of buttresses in the interior, for example, of the Gothic cathedral Notre Dame de Reims, by means of which the impression is created of diverting the weight of the stones upwards, or in Zaha Hadid’s balancing buildings or also in the transfer of obelisks, on which more below.

By means of such a structuralist model “of a historiography of art that [promises to] challenge and overcome the cultural, temporal and object-related limitations and hierarchisations of past art history”,¹⁷ the working structures are structurally shifted into focus, namely the forms and practices of action involved in the work. The

Vermittels eines solchen strukturalistischen Modells «einer Historiographie von Kunst, das die kulturellen, zeitlichen und objektbezogenen Einschränkungen und Hierarchisierungen der bisherigen Kunstgeschichte in Frage stell[t] und zu überwinden»¹⁷ verspricht, werden die Arbeitsstrukturen strukturell ins Blickfeld gerückt, die in die Arbeit involvierten Handlungsformen und Praktiken. Der Vorzug dieser Auffassung von Kunstgeschichte liegt in der «Perspektivierung einer Globalisierungs- und Weltgeschichte der Kunst»; so werden ein erkenntnistiftender Vergleich zwischen Kulturen und die Analyse ihrer ästhetischen Hervorbringungen ermöglicht.¹⁸

Bis hierhin habe ich das spezifische Anliegen dieses Essays exemplarisch anhand ausgewählter Beispiele und Konzepte aus der Kunstgeschichte behandelt und eine gewisse allgemeine Erläuterung sowie die Voraussetzungen des Interessenfeldes dargelegt. Es ist dies ein für mich notwendiger Umweg, um über die von mir hier hergestellte Erzählung erst im zweiten Teil des Textes, der sich dem eigentlichen Erkunden des *displacement* am Beispiel des Obelisken auf der Place de la Concorde widmet, zu einer versuchsweisen Abhandlung meiner bereits eingangs formulierten Fragen zu gelangen.

Site und Non-Site von Obelisken

Ein Obelisk ist ein sich nach oben verjüngender Spitzpfeiler. Aufgrund ihrer hohen und schlanken Gestalt werden diese beeindruckenden und zugleich rätselhaft anmutenden Denkmäler auch als «Nadeln der Kleopatra» bezeichnet.¹⁹ Diese skulpturale Form entstammt dem alten Ägypten, geschaffen ab etwa 2500 v. Chr. – heute finden sich zahlreiche Exemplare auf gleichermaßen bedeutenden und belebten Plätzen dieser Welt: Auf dem Petersplatz in Rom im Herzen des Vatikans steht einer der Pfeiler mit einem nachträglich aufgesetzten christlichen Emblem. Auf der belebten und von zahlreichen Autos befahrenen Place de la Concorde in Paris markiert ein Obelisk das historische Zentrum auf der Achse zwischen dem Musée

virtue of this concept of art history can be found in the “perspectivation of a globalisation and world history of art”; this enables both a comparison among cultures that brings about insights, and the analysis of their aesthetic creations.¹⁸

Until this point, I have discussed the specific matter of this essay exemplarily using selected examples and concepts from art history, and set forth a certain general explanation as well as the prerequisites for the field of interest. This is a necessary roundabout route for me via the account I have drawn up here. I arrive only in the second part of the text at an attempt to discuss the questions I expressed at the beginning, addressing the actual exploration of displacement by taking the example of the obelisk on the Place de la Concorde.

Site and Non-Site of obelisks

An obelisk is a pointed column that tapers upwards. By virtue of its high and slim form, these impressive and at the same time seemingly enigmatic monuments are also referred to as “Cleopatra’s Needles”.¹⁹ This sculptural form originated in ancient Egypt, created from ca. 2500 BCE onwards. Today there are numerous exemplars on squares in the world that are both significant and lively: one of the columns stands on St. Peter’s Square in Rome at the heart of the Vatican, with a Christian emblem that was added later. An obelisk on the bustling Place de la

du Louvre und dem Arc de Triomphe am Ende der Champs-Élysées (Abb. S.72/73). In Buenos Aires ist ein Obelisk inmitten der breiten, von vielen Autos frequentierten Avenida 9 de Julio zum Wahrzeichen der Stadt geworden. In London, Kiew, New York, Shrirangapattana und an zahlreichen Orten mehr kennzeichnen die Pfeiler zumeist monolithisch die Mitte eines bedeutenden Platzes. Hier drängen sich die schon genannten Fragen unmittelbar auf: Warum stehen sie dort? Welche Bedeutung haben sie am Ursprungsort und welche Bedeutung kommt ihnen durch *displacement* an dem neuen Ort hinzu? Und wie war es überhaupt möglich, diese tonnenschweren Steine zu transportieren?

In Ägypten flankieren solche Spitzpfeiler meist paarweise Tempel­eingänge und stellen so ein bedeutsames Element im Sinnkomplex der pyramidalen Architektur dar.²⁰ Sie versinnbildlichen eine Verbindung zwischen Sonne und Erdrich und haben im Zusammenhang mit dem ägyptischen Sonnenkult eine symbolische Funktion, indem sie die Stein gewordenen Strahlen des Tagesgestirns repräsentieren.²¹ Um das Sonnenlicht zu reflektieren, wurde die «Pyramidion» genannte Obeliskenspitze in eine Kappe aus Gold oder vergoldeter Bronze gewandet.²² Der Spitzpfeiler auf der Place de la Concorde erhielt eine solche nachträglich (Abb. S. 74), ebenso wie einen Sockel samt Inschrift, wodurch der Umzug des Obeliskens von Luxor nach Paris gleichsam in dessen Fundament eingraviert wurde.²³

Ein Obelisk als «Friedensstifter»

Der Platz, den der Obelisk heute auf der Place de la Concorde einnimmt, war in der neuzeitlichen Geschichte Frankreichs ein Ort der Unruhe, nicht des Friedens, wie der Name («Ort der Eintracht») suggeriert. Hier wurden die Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum auf der einen und Adel sowie Monarchie auf der anderen Seite ausgetragen. Diese spiegeln sich auch in den Umbenennungen des Platzes. Zunächst «Place Louis XV» genannt wurde die dort befindliche Reiterstatue

Concorde in Paris, with innumerable cars driving around it, marks the historical centre on the axis between the Musée du Louvre and the Arc de Triomphe at the end of the Champs-Élysées (Fig. pp. 72–73). In Buenos Aires, an obelisk amidst the wide Avenida 9 de Julio frequented by many cars has become the city's emblem. In London, Kyiv, New York, Shrirangapatna and numerous other places, the columns generally monolithically mark the middle of a significant square. The questions already posed immediately come to mind: Why are they standing there? What significance do they have at their original site, and what significance is added to them through displacement to the new site? And how was it possible to transport these extremely heavy stones at all?

In Egypt, pairs of such pointed columns usually flank the entrances to temples, constituting in that way a significant element in the complex of meaning of pyramidal architecture.²⁰ They symbolise a connection between the sun and earth, and have a symbolic function in connection with Egyptian heliolatry, by representing the day star as rays that have turned to stone.²¹ To reflect the sunlight, the top of the obelisk, called the "pyramidion", was clad in a cap of gold or gilded bronze.²² The pointed column on the Place de la Concorde came by such a cap later (Fig. p. 74), as well as a pedestal along with an inscription; in so doing, moving the obelisk from Luxor to Paris was quasi engraved in its foundation.²³

jenen Königs 1792, im Zuge der Französischen Revolution, zerstört und durch eine Guillotine ersetzt, um bedeutende Personen der französischen Aristokratie zu köpfen.²⁴ Als Ort der Hinrichtung erhielt er einen neuen Namen: «Place de la Révolution». Drei Jahre später «Place de la Concorde» geheißen, gelang es dem Bürgertum mit der Revolution von 1830 erneut, die Macht zu übernehmen, wodurch der Platz zu einem Ort der Verhandlung um die konstitutionelle Verfassung wurde, zur «Place de la Charte». Bereits kurz darauf, unter der Julimonarchie, zurückbenannt in «Place de la Concorde», erhielt der Ort schließlich 1836²⁵ auf der Achse zwischen dem Musée du Louvre und dem Arc de Triomphe den Obelisk aus Luxor: in der Absicht, an dieser politisch brisanten Stelle vermittlems eines Steinpfeilers aus Ägypten Frieden zu stiften. König Louis-Philippe I. versprach sich von der Granitnadel eine dauerhafte Läuterung des Platzes, weil sie an kein politisches Ereignis erinnere: «[L]e «nettoyage» de ce lieu de mémoire régicide est impératif»²⁶ («Die «Säuberung» dieses Gedenkortes an die Königsmorde ist unabdingbar»). Diese Behauptung zieht die Frage nach sich, ob es dem Obelisk kraft seiner Präsenz gelungen sein mag, die historischen Konflikte und Unstimmigkeiten, die an diesem Ort faktisch nicht gelöst worden waren, für alle Zeiten zu befrieden.

Von den Obeliskn überhaupt war bereits seit Langem eine unglaubliche Faszination ausgegangen, nicht erst im Zuge des im 19. Jahrhundert stark anwachsenden Interesses am alten Ägypten und seinen antiken Monumenten, das sich vor allem den publizierten Forschungsergebnissen der wissenschaftlichen Expedition verdankte, die Napoléon Bonaparte auf seinem Ägyptenfeldzug (1798–1801) begleitet hatte.²⁷ Viel früher schon wurden solche tonnenschweren Monumente nach Europa gebracht. Seit der Römischen Kaiserzeit findet sich in Italien die höchste Anzahl wiedererrichteter Obeliskn aus Ägypten.²⁸

An obelisk as a “peacemaker”

The space that the obelisk takes up today on the Place de la Concorde was in France’s modern history a site of upheaval, not of peace as its name suggests (“square of concord”). Conflicts were fought out here between the bourgeoisie on the one hand, and the aristocracy and monarchy on the other. These are also reflected in the square’s name changes. First named “Place Louis XV”, the equestrian statue of that king was destroyed in 1792 in the wake of the French Revolution, replaced by a guillotine to behead significant members of the French aristocracy.²⁴ It got a new name as the site of execution: “Place de la Révolution”. Called “Place de la Concorde” three years later, with the Revolution of 1830 the bourgeoisie succeeded once again in taking over power, whereby the square became a place for negotiation on the constitution, the “Place de la Charte”. Shortly thereafter, under the July Monarchy, renamed “Place de la Concorde”, the site finally got the obelisk from Luxor on the axis between the Musée du Louvre and the Arc de Triomphe in 1836:²⁵ the intention was to make peace at this politically charged place by means of a stone pillar from Egypt. King Louis-Philippe I hoped to gain a permanent purification of the square from the granite pillar as it would not evoke any political event: “[L]e ‘nettoyage’ de ce lieu de mémoire régicide est impératif”²⁶ (“The ‘purification’ of this memorial site of the regicides is imperative”). This claim raises the question of whether the obelisk may have succeeded on the strength of its presence to pacify for all time the historical conflicts and frictions that were de facto not resolved on this site.

In Verbindung mit den über viele Jahre nicht deutbaren Inschriften (Hieroglyphen) haftete den Monumenten eine rätselhafte Aura an, wobei sich gleichwohl die Illusion entwickelte, durch deren Aneignung eines «zwar noch nicht entschlüsselte[n]», aber möglicherweise «bedeutsame[n] Wissen[s]» habhaft zu werden.²⁹ Eine Übersetzung der Hieroglyphen auf dem Obelisken in Paris ins Französische gelang im Jahre 1868 dem Ägyptologen François Chabas.³⁰ Nichtsdestotrotz ist den riesigen Monumenten etwas Geheimnisvolles geblieben. Die nahezu zwei Jahrhunderte, welche unsere Gegenwart von der Wiederaufstellung der Obelisken trennen, mögen in Vergessenheit gebracht haben, welche Faszination und Staunen von dem Vermögen der Mobilität dieser einst unbeweglichen Steine ausgelöst wurden, doch schon seinerzeit war deren Errichtung am neuen Ort nicht selten eine spektakuläre Darbietung.³¹

Ein Blick in die Forschung über Obelisken zeigt: Es wurde noch im 19. Jahrhundert als Triumph verstanden, sie zu besitzen, aber mehr noch: sie bewegt zu haben.³² Die «monolithischen Obelisken gehören zu den größten jemals transportierten Einzelobjekten».³³ Transport und Aufrichtung dieser tonnenschweren Denkmäler stellten nach damaligem Stand der Technik eine an ein Wunder grenzende Leistung dar, die Monumentalität wurde in dieser Hinsicht als Herausforderung begriffen.³⁴ Innerhalb Europas und darüber hinaus entstand anscheinend der Drang, eine dem alten Ägypten gleichwertige Leistung vollbringen zu wollen, und die Länder übertrumpften sich in ihrem Begehren, das zeigen die Transporte der Obelisken nach London, New York und Paris. Von jeher ist die Geschichte der Obelisken von Vereinnahmung und Aneignung geprägt. Auch und gerade vor dem Hintergrund der gegenwärtigen postkolonialen Debatte um Restitution von Kulturgütern ermöglicht es die Rekonstruktion der Itinerare von Obelisken, deren Legitimität am jeweiligen

An incredible fascination had been generated in general by the obelisks for a long time, not only in the course of strongly growing interest in ancient Egypt and its ancient monuments in the 19th century. The latter was due above all to the published research results of the scientific expedition that accompanied Napoléon Bonaparte on his Egyptian campaign (1798–1801).²⁷ Such extremely heavy monuments had already been brought to Europe much earlier. Since the Roman Empire, the greatest number of the re-erected obelisks from Egypt can be found in Italy.²⁸

In connection with the inscriptions (hieroglyphics) which for many years could not be interpreted, there was an enigmatic aura about the monuments, whereby the illusion nonetheless developed that by acquiring them one secures a “knowledge” that is possibly “significant” though it has “not yet been decrypted”.²⁹ The Egyptologist François Chabas succeeded in translating the hieroglyphics on the obelisk in Paris into French in 1868.³⁰ Notwithstanding, something mysterious has remained about the huge monuments. After nearly two centuries separating our present day from the re-erection of the obelisks, the fascination and awe induced by the capability to move these formerly immovable stones may have sunk into oblivion. But in those days, erecting them at the new site was not infrequently a spectacular performance.³¹

A look at the research about obelisks shows: in the 19th century it was still considered a triumph to possess them, but even more: to have moved them.³² The “monolithic obelisks are among the largest individual objects ever transported”.³³

Ort zu überprüfen,³⁵ so auch jene des 23,5 Meter hohen und 230 Tonnen schweren Obelisken aus Granit, dessen Reise im Jahre 1831 in Luxor begann, sich vermittels eines Schiffes über den Nil fortsetzte und anschließend auf dem Landweg ungefähr drei Jahre später in Paris endete.³⁶ Insbesondere dieser Aspekt des Transportes und wie er sich in das Objekt eingeschrieben hat, ist für die Forschung von Interesse – wie, unter welchen Umständen und durch welchen Aufwand einzelne Obelisken bewegt werden konnten.

In der Tempelanlage von Luxor hatten zuvor zwei Obelisken den Eingangsbereich (Pylon) flankiert. Die verzierenden Hieroglyphen in ihren Schäften, die sich als Insignien der Legitimation von Macht lesen, erzählen von den Heldentaten des Pharaos Ramses II.; zwar sind sie im Laufe der Zeit sichtlich in Mitleidenschaft gezogen worden, aber noch immer präsent. Vor dem Pylon befinden sich bis heute auch zwei Statuen jenes Herrschers (Abb. S. 76/77). Der im Jahre 1831 dort abtransportierte Monolith konnte in den Augen der Französ:innen als Signum des militärischen Erfolgs bestehen, schließlich sind auch die «ruhmreichen Taten der französischen Armee an den Ufern des Nil» in den neu geschaffenen Sockel des Obelisken in lateinischer Sprache eingeschrieben.³⁷ Was physisch bewegt wurde, sollte im Zugriff auf das Monument auch sinnbildlich vereinnahmt werden. Zu diesem Zwecke wurden dem Sockel weitere Zeichen eingraviert, und zwar Piktogramme. In Grund- und Aufrissen sind hier die Maschinen und technischen Vorgänge repräsentiert, die den Abbau in und Transport von Ägypten vermittels eines Schiffes sowie die Aufrichtung auf der Place de la Concorde schematisch zeigen (Abb. S. 75). Die Pläne stehen für sich, sie enthalten außer einer kurzen Inschrift keine weiteren Erläuterungen – sie sind

Given the state of the art of technology at that time, the transport and erection of these extremely heavy monuments was an achievement bordering on a miracle; their monumentality was seen in this context as a challenge.³⁴ Within Europe and beyond, the compulsion apparently arose to want to accomplish an achievement on a par with ancient Egypt, and countries vied to outdo each other in their craving; this can be seen in the transports of obelisks to London, New York and Paris. From time immemorial, the history of the obelisks is marked by monopolisation and appropriation. Also, and particularly bearing in mind the present-day post-colonial debate about restitution of cultural artefacts, the reconstruction of the obelisks' itineraries enables one to verify their legitimacy at the specific site,³⁵ as is the case for the 23.5 meter-high obelisk of granite weighing 230 tonnes: its journey began in Luxor in 1831, continued by means of a ship across the Nile and then by land, ending in Paris some three years later.³⁶ This aspect of transport and how it was inscribed in the object is of particular interest for research—how, under what circumstances and with what effort individual obelisks could be moved.

Previously, two obelisks flanked the entrance (pylon) of the temple complex in Luxor. The ornamental hieroglyphics in its shafts, which can be read as insignia of the legitimization of power, chronicle the heroic feats of Pharaoh Ramses II; although they have been visibly negatively affected over time, they are still present. There are two statues of that ruler in front of the pylon until the present day (Fig. pp. 76–77). The monolith removed from there in 1831 was able to persist as a symbol of military success in the eyes of the French; after all, the “glorious deeds of the French army on the banks of the Nile” are also inscribed in the obelisk’s newly created pedestal

Teil des *Non-Site*, den der Obelisk am neuen Ort einnimmt. Dies trifft ebenso auf einige wenige weitere nach Europa verlegte Obelisk zu, deren Transport in Form technischer Diagramme die damit vollbrachte Leistung repräsentiert.³⁸ Indem der Akt des Transportes in Gestalt des Steins auch ohne technische Zeichnung gegenwärtig ist – das ist die andere Perspektive auf den selbstreferentiellen Aspekt des Gegenstandes –, genügt sich der Obelisk als symbolischer Träger selbst.

Als geschichtsträchtiges Monument ist der Obelisk durch *displacement* an diesem neuen Ort geschichtslos und unpolitisch geworden, und auch der gesamte Platz hat diese Aura angenommen. Das alte Ägypten und die Kultur der Pharaonen, für die er steht, ist in Paris nicht einmal mehr als Reminiszenz vorhanden. «Sein historischer Sinn» ist verbraucht, so Wolfgang Kemp, und an der neuen, gleichermaßen historischen Stelle schaffe er «eine vermeintliche Neutralität».³⁹ Den Anschein des Unspezifischen vermittele sein in geometrischer Formgebung manifestiertes Erscheinungsbild, das im Vergleich zu anderen aus Ägypten nach Europa transportierten Statuen oder Säulen von «zeitloser Aktualität» sei und somit die kulturelle «Aneignung» erleichtere.⁴⁰ Insofern gelingt es ihm qua Präsenz, den Platz und dessen Geschichte zu befrieden, um die zuvor gestellte Frage nach seiner Bedeutung und Funktion auf der Place de la Concorde zu beantworten.

Jedoch: Der Frage, welche Bedeutung der Obelisk durch *displacement* an der neuen Stelle erhält und was mit seinem dortigen Umfeld passiert, lässt sich im Hinblick auf deren Hintergrund, auf das Oszillieren zwischen Beständigkeits- und Veränderungsmerkmalen, auch anders begegnen: Artefakte, Medien und Instrumente haben die Traditionen ihrer Herkunft und ihres dort üblichen Umgangs sowie

*in Latin.*³⁷ *What could be physically moved was also to be symbolically appropriated by accessing the monument. To this end, additional signs were engraved on the pedestal, namely pictographs. In horizontal and upright projections, the machines and technical processes are represented, schematically showing the dismantling in and transport from Egypt by means of a ship, as well as the erection on the Place de la Concorde (Fig. p. 75). The plans stand by themselves; besides a short inscription, they include no further explanations—they are part of the Non-Site that the obelisk occupies at the new site. This is also the case for a few other obelisks relocated to Europe whose transport presents the achievement thus completed in the form of technical diagrams.*³⁸ *By having the act of transport in the form of the stone, even without a technical drawing—that is the other perspective toward the object's self-referential aspect—the obelisk is sufficient in itself as a symbolic medium.*

As a monument rich in history, the obelisk has, through displacement, become ahistorical and unpolitical at this new site, and the entire square has taken on this aura. Ancient Egypt and the culture of the pharaohs for which it stands is not present in Paris, no longer even as a reminiscence. "Its historical meaning" has worn thin, Wolfgang Kemp writes, and at the new, equally historical site it creates "a putative neutrality".³⁹ Its visual appearance with a geometrical design conveys the appearance of the unspecific, which, compared to other statues or columns transported from Egypt to Europe, is of "timeless up-to-dateness" and thus facilitates cultural "appropriation".⁴⁰ In this respect, it succeeds qua presence to pacify the square and its history, answering the question posed previously of its significance and function on the Place de la Concorde.

die Techniken des Gebrauchs und ihrer kulturellen Bedeutung in sich gespeichert. Artefakte entstehen überhaupt erst aus anthropologischen Bedürfnissen und Notwendigkeiten heraus. In ihnen sind Kultur und Weltanschauung als Konzentrat der Zivilisation, in der sie jeweils entstanden sind, gespeichert, sie sind ihnen immanent. Das macht die Gegenstände zu «epistemischen Dingen».⁴¹ Dieser aus der Wissenschaftstheorie entlehnte Begriff von Hans-Jörg Rheinberger, der hinsichtlich der Initialisierung neuer Prozesse und Ideen auf Kublers Schrift Bezug nimmt, verstärkt, was bereits behauptet wurde: die relationale und strukturelle Vergleichbarkeit von Problemlösungen «mit dem Ziel einer Öffnung hin auf soziale und kulturelle Kontextualisierungen».⁴² Das zeigt sich auch in der Permanenz kultureller Faktoren, zu denen die Fortsetzung von mit Obelisken verbundenen Traditionen zählt, die sich in einem anderen kulturellen Umfeld ereignen. So wurden Obelisken im antiken Rom über ihren Trophäencharakter hinaus in unterschiedliche Funktionen im Rahmen von sakralen, sepulkralen und repräsentativen Ereignissen eingebunden.⁴³

Kehre ich zurück zu den bereits gestellten Fragen, so ergibt sich nun als Antwort auf jene nach dem Oszillieren zwischen beständigen Dingen und sich verändernden Ereignissen eine Ethik der Immanenz, die einhergeht mit einer Inkorporierung vergangener Ereignisse und Bedeutsamkeiten. Diese Ethik besteht darin, anzuerkennen und schöpferisch umzusetzen, dass Dinge mit Orten verbunden sind, und wiewohl sie diese irgendwann verlassen haben, haftet ihnen die dortige Bedeutung und Herkunft noch immer an. So gesehen ist mit *displacement* ein verantwortungsvoller Prozess gemeint, auch und gerade, weil es immer unter bestimmten

However: the question about what significance the obelisk gains at the new location through displacement and what happens with its environs there can be confronted differently as regards its background, oscillating between features of consistency and change: artefacts, media and instruments have stored within themselves the traditions of their origin and how they are usually handled there, as well as the techniques of use and their cultural significance. Artefacts only arise in the first place from anthropological needs and wants. They store culture and worldview as a concentrate of the civilization in which they originated respectively; they are intrinsic to them. That makes the objects "epistemic things".⁴¹ This concept, borrowed from Hans-Jörg Rheinberger's theory of science, who refers to Kubler's text with regard to initialising new processes and ideas, reinforces what was already claimed: the relational and structural comparability of problem-solving "with the goal of an opening towards social and cultural contextualisations".⁴² This is also reflected in the permanence of cultural factors, which includes the continuation of the traditions associated with obelisks, which take place in a different cultural setting. Thus, beyond their trophy character, in ancient Rome obelisks were integrated into various functions in the scope of sacral, sepulchral and representative events.⁴³

If I return to the questions already posed, this means that as an answer to the events, after oscillating between stable things and changing events, an ethics of immanence is accompanied by an incorporating of past events and significance. This ethics consists of recognising and creatively realising that things are connected with places, and even though they may have left them at some point, their significance there and their origin continues to adhere to them. Seen in this way, displacement is

gesellschaftlichen Bedingungen und historischen Konstellationen stattfindet. Das ist einerseits als Reflexion der Kalibrierung, die sich aus dem Oszillieren ergibt, und andererseits als Bekenntnis zum *displacement* von Dingen als grundlegende Form unseres Selbstverständnisses und anthropologische Konstante, die sich in migrierenden Dingen, Bildern und Phänomenen zeigt, zu verstehen.

Das Augenmerk liegt auf der Bewegung. Dem Bewegen-Können von Obeliskens scheint dabei aber eine über die Bewältigung der jeweiligen Distanz hinausgehende Bedeutung innezuwohnen. Indem Obeliskens vermittels wagemutiger Ingenieursleistung, unter der Anstrengung vieler Menschen und mit kostspieligen Konstruktionen auf Verkehrsrouten und Seewegen über Jahre hinweg transportiert wurden, konstituierte sich in ihnen ein noch genauer zu deutender Raum. Dieser Raum, der möglicherweise auch eine transformierende Kraft beinhaltet, bleibt dem Stein in seiner Präsenz an der neuen Stelle immanent, aber nicht «einfach so», sondern als zirkulierende Referenz. Die Itinerare jener Transportwege, auf denen sich die Transformation ereignete, zeigen, dass er als Teil eines größeren Gefüges zirkuliert. Dieses verändert sich fortwährend, indem die darin agierenden Gegenstände – und das ist die Extension des Ansatzes in die Gegenwart – Akteure unter Akteur:innen sind, seien es Künstler:innen, Ingenieur:innen oder Handwerker:innen, interagieren und sich dergestalt mit Bedeutung aufladen. Soziale Netze verzahnen sich über weite Entfernungen und zeitliche Abstände mit Kultur, Geschichte und Technik – das ist die Behauptung, die hier gemacht werden soll.⁴⁴

understood to mean a responsible process, even if and precisely because it always takes place under certain social conditions and historical constellations. That is to be understood, on the one hand, as a reflection of the calibration that is the result of the oscillation, and on the other as a recognition of the displacement of things as a basic form of our conception of our selves and as an anthropological constant that is reflected in migrating things, images and phenomena.

The focus is on movement. There seems in the fact that obelisks can be moved, however, to inhere a significance beyond surmounting the specific distance. As obelisks were transported by means of audacious engineering work, with the exertion of many people and costly constructions, on transport and shipping routes for years, a space constituted itself in them which still needs to be more precisely interpreted. This space, which may also contain a transformative power, remains immanent to the stone in its presence at the new site, not “haphazardly” but rather as circulating reference. The itineraries of those transport routes on which the transformation occurred show that it is circulating as part of a larger structure. This changes continually since the objects acting within it—and that is the extension of the approach into the present day—are actors, whether they are artists, engineers or craftsmen, and they interact and in this way load themselves with meaning. Social networks intermesh across great distances and intervals of time with culture, history and technology—that is the claim I intend to make here.⁴⁴

It should be added that not all the obelisks found outside Egypt today are from the region of the Nile. Many of them are reproductions, and these can be encountered everywhere, for instance in the rain forest on Ilha Grande, an island west of Rio de Janeiro (Fig. p. 78).

Hinzugefügt sei, dass nicht alle heute außerhalb Ägyptens befindlichen Obelisken aus der Region des Nils stammen. Bei vielen handelt es sich auch um Nachschöpfungen, und diese sind allerorten anzutreffen, beispielsweise im Regenwald auf Ilha Grande, einer Insel westlich von Rio de Janeiro (Abb. S. 78).

Gespeicherte Orte

Zusammenfassend verweist das Phänomen des *displacement* darauf, dass Dinge mit Orten verknüpft werden, und obwohl sie irgendwann im Laufe der Geschichte diese Orte durch kulturelle Verschiebungen verlassen haben, speichern sie die kulturelle und historische Verbundenheit in sich. Der Ort haftet ihnen an, er wird zum *Non-Site*, und sie vermögen ihn kraft dieser Immanenz zu repräsentieren. Das ist das Geheimnis der Dinge, das die komplexe Rekonstruktion der Itinerare von Obelisken zeigt. Die Wege und geografischen Landschaften treffen im Obelisken zusammen und bilden ein erweitertes Gefüge aus Dynamiken, Prozessen und Potenzialen der Bewegung von Kulturgütern, und im Gegenzug schreiben sich diese Bedeutungssysteme als Konzentrat der Zivilisation in sie ein.

Es ist im erweiterten Sinne als relationales Gefüge zu sehen, was der Begriff, die künstlerische Methodologie *displacement* als Anregung zu einer zeitgemäßen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Nomadentums von Gegenständen anbietet. Dass es sich letztlich um Akte der Verständigung handelt, bei denen ein entsprechender Raum gezeitigt wird, ist verschiedentlich im Zuge der «Wende» in der Wissenschaftstheorie diskutiert worden.⁴⁵

Stored sites

In summary, the phenomenon of displacement recalls that things are linked with places, and although they have left these places at some point in the course of history through cultural shifts, they retain the cultural and historical connection in and of themselves. The site adheres to them; it becomes a Non-Site, and they are able to represent it by virtue of this immanence. This is the secret of the things that the complex reconstruction of the obelisks' travel routes shows. The paths and geographical landscapes converge in the obelisk and form an expanded texture of dynamics, processes and potentials of the movement of cultural artefacts; in return, these systems of significance inscribe themselves in them as the concentrate of civilisation.

In the broader sense, it is to be seen as a relational fabric, which the term and artistic methodology of displacement offers as stimulus to a contemporary grappling with the phenomenon of the nomadism of objects. That it is ultimately about acts of understanding in which a corresponding space is brought forth has been discussed repeatedly in the theory of science in the course of the "turn".⁴⁵

1 Vgl. *The Nightwatch*, 2004, von Francis Alys, Tate, London, <https://www.tate.org.uk/artworks/alysthe-nightwatch-t12195> (zuletzt aufgerufen am 8.3.2023).

2 Tom Holert und Mark Terkessidis, *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung*, Köln 2006, S. 258.

3 Ebd., S. 264.

4 Catrin Lorch, «Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt», in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/biennale-venedig-kunstbiennale-1.4440904> (zuletzt aufgerufen am 5.3.2023).

5 Vgl. Dieter Roelstraete, Francesco Manacorda und Janet Harbord, *Simon Starling*, New York 2012, S. 42 ff.

6 Die vergoldete Statue des Kaisers Trajan wurde durch Papst Sixtus V. im Jahre 1587 durch die bis heute dort positionierte Petrus-Figur ersetzt; insofern stellt die Säule auch ein historisches Hybrid dar.

7 Rosalind Krauss, «Skulptur im erweiterten Feld», in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* [1985], übersetzt von Jörg Heininger, hg. von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331–347.

8 Ebd., S. 335.

9 Günther Anders, *Obdachlose Skulptur. Über Rodin* [1943], übersetzt von Werner Reimann, München 1994, S. 113.

10 «Doch wenn Kunst Kunst ist, muß sie Grenzen haben. Wie kann man diesen ›ozeanischen‹ Ort in etwa fassen? Ich habe den Nicht-Ort entwickelt, der in physischer Form die Brüche des Ortes in sich enthält. Der Behälter ist in einem gewissen Sinn selbst ein Fragment, man könnte ihn auch eine dreidimensionale Landkarte nennen», Robert Smithson, «Eine Sedimentierung

des Bewußtseins: Erdprojekte» [1968], in: ders., *Gesammelte Schriften*, übersetzt von Christoph Hollender u. a., hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Wien 2000, S. 130–140, hier S. 139.

11 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* [1962], übersetzt von Bettina Blumenberg, Frankfurt am Main 1982, S. 42.

12 George Kubler war ein Schüler des französischen Kunsthistorikers Henri Focillon. Waren seine Forschungen bis dato vor allem auf den kolonialen Barock in den südamerikanischen, ehemals portugiesisch und spanisch besetzten Ländern konzentriert, so erweiterte er diesen Ansatz um den für die Kunstgeschichte grundlegenden Formbegriff der «Geschichte der Dinge», wie es im Untertitel seiner Schrift heißt.

13 Kubler 1982 (wie Anm. 11), S. 42.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 71.

16 Ebd., S. 156–157.

17 Sarah Maupeu,

Kerstin Schankweiler und Stefanie Stallschus, «Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kublers *The Shape of Time*», in: dies. (Hg.), *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers «The Shape of Time»*, Berlin 2014, S. 7–25, hier S. 9.

18 Ebd., S. 19.

19 Außerhalb Ägyptens firmieren drei Obelisken unter dem Namen «Nadel der Kleopatra». Diese stehen heute auf der Place de la Concorde in Paris, im New Yorker Central Park und am Ufer der Themse in London, vgl. dazu Bob Brier, *Cleopatra's Needles. The Lost Obelisks of Egypt*, London/New York 2016; Johannes von Müller, «Sea-Going Obelisk». Die Nadel der Kleopatra in London», in: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf (Hg.),

Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie, Berlin 2018, S. 15–26, hier S. 15.

20 Karin Hornig, «Obelisken unterwegs. Untersuchungen zu einem wiederkehrenden Kulturphänomen», in: Renate Schlesier und Ulrike Zellmann (Hg.), *Mobility and Travel in the Mediterranean from Antiquity to the Middle Ages*, Münster 2004, S. 37–69, hier S. 41.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 67.

24 Wolfgang Kemp, «Der Obelisk auf der Place de la Concorde», in: *Kritische Berichte* 7/1979, Nr. 2/3, S. 18–29, hier S. 20; *De la place Louis XV à la place de la Concorde*, Ausst.-Kat. Musée Carnavalet, Paris 1982.

25 In der Forschungsliteratur kursieren verschiedene Daten bezüglich des Transports des Obelisken, insbesondere der Beginn der Abfahrt aus Ägypten variiert von 1829 bis 1834, wohingegen bei der Aufstellung auf der Place de la Concorde überwiegend das Jahr 1836 angegeben wird.

26 D. Fremond, M. Machicot und C. Maille-Virole, «Les Enjeux mémoriels et politiques», in: *Le Voyage de l'obélisque Louxor – Paris (1829–1836)*, Ausst.-Kat. Musée national de la Marine, Paris 2014, S. 3–4, hier S. 3.

27 Vgl. «Les Français en Égypte», in: ebd., S. 2.

28 Müller 2018

(wie Anm. 19), S. 19.

29 Hornig 2004 (wie Anm. 20), S. 66.

30 Er übersetzte die Hieroglyphen vollständig, vgl. «Traduction complète des inscriptions hiéroglyphiques de l'obélisque de Louqsor, place de la Concorde à Paris» [1868], in: Ausst.-Kat. Paris 2014 (wie Anm. 26), S. 13.

31 «Early the next morning crowds began to fill the Place de la Concorde and by 11:30 more than 200.000 were crowded together to see their obelisk set on its pedestal», in: Brier 2016 (wie Anm. 19), S. 124.

32 Joannis de Léon, *Campagne du Luxor*, Paris 1835, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9109297v> (zuletzt aufgerufen am 6.3.2023); Appolinaire Lebas, *L'Obélisque de Luxor*, Paris 1839, <https://meretsegerbooks.cld.bz/lebasobelisqueluxor> (zuletzt aufgerufen am 6.3.2023); «How to Quarry an Obelisk», in: Brier 2016 (wie Anm. 19), S. 1–28; Veronica Biermann, «Ortswechsel. Überlegungen zur Bedeutung der Bewegung schwerer Lasten für die Wirkung und Rezeption monumentaler Architektur am Beispiel des Vatikanischen Obelisken», in: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler (Hg.), *Perspektiven der Spolienforschung 1*, Berlin/Boston 2013, S. 123–156.

33 Hornig 2004 (wie Anm. 20), S. 38.

34 «Hierzu zählte nicht nur die Entsendung von Werkleuten für die Tätigkeit im Steinbruch, sondern auch für die Besorgung des Baumaterials, der Transportfahrzeuge. Überdies wurden Mannschaften benötigt, um die eigens für diesen Zweck entworfenen Frachter zu bauen und zu betreiben. Für die Vorbereitung und Durchführung der Errichtung von Obelisken mußten wiederum Spezialisten und Heerscharen von Arbeitern am jeweiligen Ort zusammengezogen werden», Hornig 2004 (wie Anm. 20), S. 38–39.

35 Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf, «Bildbewegungen nach Aby Warburg.

Zur Einführung», in: Beyer u. a. 2018 (wie Anm. 19), S. 9–13, hier S. 9.

36 Ausst.-Kat. Paris 2014 (wie Anm. 26).

37 Beschriftung des Sockels (in lateinischer Sprache): «Louis-Philippe I., König der Franzosen, um der Nachwelt ein uraltes Werk der ägyptischen Kunst und gleichzeitig ein Andenken an die ruhmreichen Taten der französischen Armee an den Ufern des Nil zu überliefern, hat beschlossen, daß dieser Obelisk, das Geschenk Ägyptens an Frankreich, im hunderttorigen Theben am 25. August 1834 gehoben, in dreizehn-monatiger Arbeit auf einem eigens dafür konstruierten Schiff nach Frankreich gebracht, auf diesem Platz aufgerichtet werde, am 25. Oktober 1836, dem siebten Jahr seiner Regierungszeit», zit. nach Kemp 1979 (wie Anm. 24), S. 24.

38 Vgl. Müller 2018 (wie Anm. 19).

39 Kemp 1979 (wie Anm. 24), S. 20.

40 Hornig 2004 (wie Anm. 20), S. 66.

41 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt am Main 2006, S. 25–26.

42 Maupeu u. a. 2014 (wie Anm. 17), S. 13.

43 Vgl. Hornig 2004 (wie Anm. 20).

44 Vgl. dazu die «Akteur-Netzwerk-Theorie»: Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2007.

45 Ebd.

1 See The Nightwatch, 2004, by Francis Alys, Tate, London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/alyis-the-nightwatch-t12195> (last accessed on 8 March 2023).

2 Tom Holert and Mark Terkessidis, *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung*, Cologne: KiWi Taschenbuch, 2006, p. 258.

3 *Ibid.*, p. 264.

4 Catrin Lorch, «Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt», in: *Süddeutsche Zeitung*, 10 May 2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/biennale-venedig-kunstbiennale-1.4440904> (last accessed on 5 March 2023).

5 See Dieter Roelstraete, *Francesco Manacorda and Janet Harbord*, Simon Starling, New York: Phaidon Press, 2012, p. 42 ff.

6 *The gilded statue of Emperor Trajan was replaced by Pope Sixtus V in 1587 with the figure of Saint Peter, positioned there until the present day; in this respect, the column also constitutes a historical hybrid.*

7 Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», in Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge & London: The MIT Press, 1985, pp. 276–290.

8 *Ibid.*, p. 280.

9 Guenther Stern, «Homeless Sculpture», *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 5, No. 2, *A First Symposium on Russian Philosophy and Psychology* (Dec., 1944), pp. 293–307; the first two sentences translated from Günther Anders, *Obdachlose Skulptur. Über Rodin*, translated by Werner Reimann, Munich: C. H. Beck, 1994, p. 113.

10 "Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this 'oceanic' site? I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site. The container is in a sense a fragment itself, something that could be called a three-dimensional map", Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth-Projects" [1968], in: Nancy Holt and Philip Leider (eds.), *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press, 1979, pp. 84–91, here p. 90.

11 George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven and London: Yale University Press, 1962, p. 9.

12 George Kubler studied under the guidance of the French art historian Henri Focillon. While his studies initially focussed primarily on the colonial Baroque in the South American countries formerly occupied by the Portuguese and Spanish, he expanded this approach to establish the concept of form that is fundamental for art history: the "history of things", as in the subtitle of his work.

13 Kubler 1982 (as in Footnote 11), p. 9.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 33.

16 *Ibid.*, pp. 54–56.

17 Sarah Mauepe, Stefanie Kerstin Schankweiler and Stefanie Stallschus, "Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kublers The Shape of Time", in: Mauepe, Schankweiler and Stallschus (ed.), *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers "The Shape of Time"*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014, pp. 7–25, here p. 9.

18 *Ibid.*, p. 19.

19 *Outside of Egypt*, three obelisks are known under the name "Cleopatra's Needles". They stand today on the Place de la Concorde in Paris, in New York's Central Park and on the bank of the Thames in London, see Bob Brier, *Cleopatra's Needles. The Lost Obelisks of Egypt*, London/New York: Bloomsbury Academic, 2016; Johannes von Müller, "'Sea-Going Obelisk'. Die Nadel der Kleopatra in London", in: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner and Gerhard Wolf (ed.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin: Wagenbach, 2018, pp. 15–26, here p. 15.

20 Karin Hornig, "Obelisk en route. Untersuchungen zu einem wiederkehrenden Kulturphänomen", in: Renate Schlesier and Ulrike Zellmann (eds.), *Mobility and Travel in the Mediterranean from Antiquity to the Middle Ages*, Münster: LIT, 2004, pp. 37–69, here p. 41.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 67.

24 Wolfgang Kemp, "Der Obelisk auf der Place de la Concorde", in: *Kritische Berichte* 7/1979, No. 2/3, pp. 18–29, here p. 20; De la place Louis XV à la place de la Concorde, *exh. cat. Musée Carnavalet*, Paris 1982.

25 In the research literature various dates circulate regarding the transport of the obelisk; specifically, the beginning of the departure from Egypt varies between 1829 and 1834, whereas installing it on Place de la Concorde is predominantly indicated as the year 1836.

26 D. Fremont, M. Machicot and C. Maille-Virole, "Les Enjeux mémoriels

et politiques", in: *Le Voyage de l'obélisque Louxor – Paris (1829–1836)*, *exh. cat. Musée national de la Marine*, Paris 2014, pp. 3–4, here p. 3.

27 See "Les Français en Égypte", in: *ibid.*, p. 2.

28 Müller 2018 (as in Footnote 19), p. 19.

29 Hornig 2004 (as in Footnote 20), p. 66.

30 He completely translated the hieroglyphics, see "Traduction complète des inscriptions hiéroglyphiques de l'obélisque de Louqsor, place de la Concorde à Paris" [1868], in: *exh. cat. Paris 2014* (as in Footnote 26), here p. 13.

31 "Early the next morning crowds began to fill the Place de la Concorde and by 11:30 more than 200,000 were crowded together to see their obelisk set on its pedestal", in: Brier 2016 (as in Footnote 19), p. 124.

32 Joannis de Léon, *Campagne du Luxor*, Paris 1835, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9109297v> (last accessed on 6 March 2023); Appolinaire Lebas, *L'Obélisque de Luxor*, Paris 1839, <https://meretsegerbooks.cld.bz/lebasobelisqueluxor> (last accessed on 6 March 2023);

"How to Quarry an Obelisk", in: Brier 2016 (as in Footnote 19), pp. 1–28; Veronica Biermann, "Ortswechsel. Überlegungen zur Bedeutung der Bewegung schwerer Lasten für die Wirkung und Rezeption monumentaler Architektur am Beispiel des Vatikanischen Obelisken", in: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs and Peter Seiler (eds.), *Perspektiven der Spolienforschung 1*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2013, pp. 123–156.

33 Hornig 2004 (as in Footnote 20), p. 38.

34 "This included deploying workmen not only to work in the quarry, but also for procuring the construction materials, the transport vehicles.

What's more, teams were needed to build and operate the cargo ships designed especially for this purpose. For preparing and conducting the erection of obelisks, on the other hand, specialists and legions of workers had to be brought together at the specific site", Hornig 2004 (as in Footnote 20), pp. 38–39.

35 Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf, "Bildbewegungen nach Aby Warburg. Zur Einführung", in: Beyer et al. 2018 (as in Footnote 19), pp. 9–13, here p. 9.

36 *Exh. cat. Paris 2014* (as in Footnote 26).

37 *Inscription on the pedestal (in Latin): "Louis-Philippe I, King of the Franks, in order to pass down to posterity an ancient work of Egyptian art and at the same time a remembrance of the glorious deeds of the French army on the banks of the Nile, has resolved that this obelisk, Egypt's gift to France,*

raised in hundred-gate Thebes on 25 August 1834, brought to France in thirteen months of work on a ship constructed expressly for this purpose, be erected at this square on 25 October 1836, in the seventh year of his reign", cited in Kemp 1979 (as in Footnote 24), p. 24.

38 See Müller 2018 (as in Footnote 19).

39 Kemp 1979 (as in Footnote 24), p. 20.

40 Hornig 2004 (as in Footnote 20) p. 66.

41 Hans-Jörg Rheinberger, *Towards a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, pp. 24–5.

42 Maupeu et al. 2014 (as in Footnote 17), p. 13.

43 See Hornig 2004 (as in Footnote 20).

44 See the "actor-network-theory": Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press USA, 2005.

45 *Ibid.*

Melanie Franke verantwortete von 2009 bis 2021 als Professorin das Fachgebiet «Art & Research» an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Sie leitet «Geschichtsbilder in der Gegenwartskunst» (www.gbgk.de) und ist seit 2021 Prof. Dr. phil. für Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam sowie Kuratorin des Projektes *Rundgang 50Hertz / From 2009 to 2021, Melanie Franke was responsible for "Art & Research" at the FHNW Academy of Art and Design in Basel. She heads "Images of History in Contemporary Art" (www.gbgk.de) and has been Prof. Dr. phil. of art history at the University of Potsdam since 2021, as well as curator of the Rundgang 50Hertz project.*

Dekontextualisiert, deterritorialisiert und deplatziert Ethnologische Objekte und die Kunst der «ergänzenden Wiederherstellung»

Kontextverschiebungen sind eine gängige künstlerische Strategie, um neue Bedeutungen zu schaffen oder bestehende Bedeutungen zu unterlaufen. Viele Künstler:innen arbeiten mit dieser Methode, um Störungen zu erzeugen, die die Betrachter:innen eines Werks dazu anregen, vorherrschende Narrative, Annahmen oder Überzeugungen zu hinterfragen. Platziert jemand ein Objekt an einem Ort, an dem es gewöhnlich niemand erwartet, wie es Maurizio Cattelan mit einem von der Decke des Castello di Rivoli herabhängenden Pferd getan hat, entsteht kurzum Raum für neue Interpretationen.¹

Anders verhält es sich bei Künstler:innen, die sich mit ethnologischen Sammlungen aus kolonialen Zusammenhängen beschäftigen. Sie finden die Kontextverschiebung bereits vor, anstatt sie selbst vorzunehmen. Ethnologische Objekte wurden häufig aus ihrem ursprünglichen kulturellen Umfeld gerissen und unter asymmetrischen Machtbedingungen in den westlichen Blickwinkel von Museen gestellt. Im Zuge ihrer Translokation sind diese Kulturgüter nun nicht nur ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt, ihnen wurden auch neue Bedeutungen als Objekte der Wissenschaft aufgezwungen. So hat die Anthropologin Barbara Kirshenblatt-Gimblett beobachtet: «[...] ethnographic objects are objects of ethnography. They are artifacts created by ethnographers when they define, segment, detach, and carry them away.»²

Christoph Balzar

Decontextualized, deterritorialized and out of place Ethnological objects and the art of “complementary restoration”

Contextual shifts are a prevalent artistic strategy to create new meanings or subvert existing meanings. Many artists work with this method to cause disruptions that move the viewers of a work to challenge dominant narratives, assumptions or beliefs. When someone places an object at a place where no one normally expects it, as Maurizio Cattelan did by suspending a horse from the ceiling of the Castello di Rivoli, space is created for, in a word, new interpretations.¹

The situation is different for artists who focus on ethnological collections from colonial contexts. They come across an existing contextual shift, rather than taking it in hand themselves. Ethnological objects were frequently uprooted from their original cultural settings and, under asymmetrical conditions of power, placed in museums' western perspective. In the course of their translocation, these cultural assets were not only stripped of their original significance, but new significations were imposed on them as objects of science. In just this way, the anthropologist Barbara Kirshenblatt-Gimblett points out: “[...] ethnographic objects are objects of ethnography.

Museale Sammlungsobjekte aus kolonialen Kontexten befinden sich in einem Zustand, den Gilles Deleuze und Félix Guattari als Deterritorialisierung³ beschreiben, was in etwa so viel bedeutet wie eine Art gewaltsamer Translokation. In der Begegnung mit solchen Museumsobjekten fühlen sich viele Menschen, deren Familien und Gemeinschaften unter kolonialer Herrschaft leiden mussten oder noch leiden, mit transgenerationalen Traumata konfrontiert, mit Gefühlen der Vertreibung, Verschleppung und Ermordung. Für manche von ihnen werden zwangsmusealisierte Kulturgüter deshalb zu identitätspolitischen Ausgangspunkten ihres Schaffens.

Ein Ansatz, der nun einige solcher an ethnologischen Sammlungen forschende Künstler:innen ein, ist die Vorstellung der «ergänzenden Wiederherstellung» fehlender Kontexte. Der Begriff ist hier von dem britischen Architekten David Chipperfield entlehnt, der ihn im Zuge der Sanierung des Neuen Museums in Berlin geprägt hat.⁴ Die vielen Lücken und Brüche in der ruinösen Bausubstanz des Hauses mit unzähligen Fresken und Ornamenten ließ er nicht etwa originalgetreu restaurierend schließen oder überdecken (was wegen der enormen Schäden kaum möglich gewesen und aus Sicht der Denkmalpflege ohnehin einer Geschichtsklitterung gleichgekommen wäre), sondern unter anderem mit grauem Beton auffüllen. Dadurch wurden die sechzig Jahre alten Kriegsschäden des Gebäudes betont und verewigt. Chipperfields Ansatz zielte nicht nur darauf ab, die Aufmerksamkeit auf die Geschichte dieser Architektur zu lenken, es sollten zudem neue Perspektiven darauf angeboten werden: So wie die modern sanierte Bausubstanz dieses kulturhistorischen Museums stellt auch die deutsche Geschichte, die es unter anderem repräsentiert, ein fragmentiertes Ganzes dar.⁵ Ähnliche Ausgangspunkte wie solch kriegsgeschädigte Architektur verkörpern auch ethnologische Sammlungsobjekte, deren Deterritorialisierung

They are artifacts created by ethnographers when they define, segment, detach, and carry them away.”²

Collection objects in museums from colonial contexts are in a state that Gilles Deleuze and Félix Guattari describe as deterritorialization,³ roughly meaning a type of violent translocation. In encountering such museum objects, many people whose families and communities had to suffer or are still suffering under colonial rule are confronted with transgenerational traumas, with feelings related to displacement, deportation and murder. For some of them, cultural assets forcibly exhibited in museums have therefore become points of departure in identity politics in their creative work.

One approach that is currently uniting several such artists doing research on ethnological collections is the concept of “complementary restoration” of missing contexts. The term is borrowed here from the British architect David Chipperfield, who coined it while refurbishing the Neues Museum in Berlin.⁴ He did not close or cover the many spaces and fractures in the building’s ruinous structure, with its countless frescoes and ornaments, faithfully restoring it to its original condition (which would scarcely have been possible due to the devastating damage, and from a historical preservation perspective would in any case have amounted to a falsifying of history), but rather he filled them up with grey concrete, amongst other things. In this way, the damages caused by war to the building sixty years earlier were emphasised and perpetuated. Chipperfield’s approach sought not only to focus attention on the history of this architecture; it also intended to offer new perspectives on it:

häufig zu enormen kulturellen Schäden und Wissenslücken in ihren Herkunftskulturen geführt hat. Gerade Gebräuche und Traditionen um kulturelle Artefakte sind im Zuge des Kolonialismus wegen deren Verschleppung oft in Vergessenheit geraten. Der Ansatz, solche Lücken mit den Mitteln der zeitgenössischen Kunst zu schließen, birgt für viele Künstler:innen das identitätspolitische Potenzial, sich selbst und ihr kulturelles Erbe zu erneuern.

So arbeitet zum Beispiel die mit dem Preis der Nationalgalerie 2013 ausgezeichnete Künstlerin Mariana Castillo Deball. In ihrer im New Yorker New Museum gezeigten Mixed-Media-Installation *Finding Oneself Outside* (2019) untersucht sie die Translokation mesoamerikanischer Schätze in westliche Museen und die Art und Weise, wie diese kulturellen Artefakte meist fehlinterpretiert wurden. Indem sie einen Dialog zwischen solchen Objekten, ihren ursprünglichen kulturellen Kontexten und den schriftlichen Dokumenten ihrer Eroberer herstellt, entlarvt Deball die Voreingenommenheit der eurozentrischen Geschichtsschreibung. Ihre Perspektive darauf ist stattdessen eine transkulturelle.

Ein anderer Künstler, Michael Rakowitz, verfolgt einen ähnlichen Ansatz. In seinem laufenden Projekt *The invisible enemy should not exist* (seit 2007) wollen er und ein breit aufgestelltes künstlerisches Kollektiv schätzungsweise 7.000 Exponate nachstellen, die 2003 aus dem irakischen Nationalmuseum in Bagdad geraubt wurden. Als Material nutzt das Team Verpackungsmaterialien von in den Vereinigten Staaten erhältlichen Produkten aus dem Nahen Osten. Durch diesen Akt einer Rekonstruktion des nationalen Kulturerbes lenkt Rakowitz die Aufmerksamkeit auf den US-amerikanischen Krieg gegen den Irak und den kolonialen Extraktivismus natürlicher und kultureller Ressourcen.

just as the modern refurbished fabric of this cultural history museum does, German history—which the museum presents, among other things—also constitutes a fragmented whole.⁵ Ethnological collection objects also constitute points of departure similar to such war-damaged architecture; their deterritorialisation has frequently led to enormous cultural damages and gaps in knowledge in their cultures of origin. Especially, practices and traditions related to cultural artifacts have often been forgotten due to displacement in the wake of colonialism. The approach of closing such gaps using the means of contemporary art offers potential for many artists to regenerate themselves and their cultural heritage in terms of identity politics.

This is how Mariana Castillo Deball, the artist awarded the 2013 National Gallery's Prize, works. In her mixed media installation Finding Oneself Outside (2019), shown at New York's New Museum, she explores the translocation of Meso-American treasures into western museums, and the way these cultural artifacts were usually misinterpreted. By creating a dialogue between these objects, their original cultural contexts and their conquerors' written documents, Deball exposes the bias of Eurocentric historiography. Her perspective is instead a trans-cultural one.

Another artist, Michael Rakowitz, pursues a similar approach. In his current project The invisible enemy should not exist (since 2007), he and a diverse, broad-based artistic collective are recreating an estimated 7,000 exhibits that were stolen from Iraq's National Museum in Baghdad in 2003. The team uses as its material packaging materials from products from the Middle East that are available in the

Ebenso wie Deball befasst sich Julie Gough in ihrer Arbeit *The Lost World* (2013) mit der Deplatziertheit indigener Artefakte in ethnologischen Museen.⁶ Sie untersucht Steinwerkzeuge tasmanischer Aborigines in britischen Museen sowie die Art und Weise, in der diese vermeintlich primitiven Artefakte missbraucht wurden, um die Unterdrückung der Aborigines als angeblich Primitive zu legitimieren. In ihren Videoarbeiten erkundet sie zahlreiche Orte in Tasmanien, von denen diese Werkzeuge stammen könnten. Dabei zeigt sie nicht nur deren historischen und aktuellen Kontext auf, sondern auch, wer sie als Aborigine heute ist.

Künstler:innen wie diese, die ethnografische Museumssammlungen aus kolonialen Kontexten in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen, teilen das Interesse an der Heilung kolonialer Wunden. Indem sie sich mit den Provenienzen besonders identitätsstiftender Schätze auseinandersetzen und deren vergessene oder unsichtbar gemachte Kontexte re-imaginieren, stellen sie die dominanten Narrative des Imperialismus infrage. Angesichts anhaltender kolonialer Zuschreibungen ist ihr Ansatz einer «ergänzenden Wiederherstellung» kultureller Zusammenhänge durch Kunst identitätspolitisch. Denn damit definieren sie sich und ihre Kulturen neu.

United States. Through this act of reconstructing a national cultural heritage, Rakowitz directs attention to the American war against Iraq and the colonial extractivism of natural and cultural resources.

*As Deball does, Julie Gough in her work *The Lost World* (2013) looks at how indigenous artefacts are out of place in ethnological museums.⁶ She researches Tasmanian aborigines' stone tools in British museums, and the way in which these allegedly primitive artefacts were misused to legitimise the oppression of the aborigines, as they were ostensibly primitive. In her video works, she explores numerous places in Tasmania where these tools could originate. In doing so, she points up not only their historical and current context, but also who she is today as an aborigine.*

Artists like these, whose work centres on ethnographic museum collections from colonial contexts, share an interest in healing colonial wounds. By addressing the provenance of treasures that particularly endow identity and re-imagining their contexts, whether forgotten or rendered invisible, they challenge the dominant narratives of imperialism. In light of persistent colonial attributions, their approach of a "complementary restoration" of cultural contexts through art is an act of identity politics: in so doing, they are defining themselves and their cultures anew.

1 Maurizio Cattelan, *Novecento*, 1997, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli bei Turin, <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/novecento> (zuletzt aufgerufen am 10.1.2023).

2 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Los Angeles/London 1998, S.2.

3 Vgl. hierzu Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus* [1980], übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992.

4 Vgl. das architektonische Leitmotiv von David Chipperfield für die Sanierung des Neuen Museums, <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebäude/neues-museum/> (zuletzt aufgerufen am 10.1.2023).

5 Eine gewisse Nähe zur japanischen Technik des *kintsugi*, mit der gebrochene Keramiken zur Anerkennung ihrer Geschichte mit Gold repariert werden, ist bei Chipperfields Arbeit augenscheinlich.

6 Die Arbeit in zwei Teilen war 2013 zeitgleich im Contemporary Art Tasmania, Hobart, und im Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge, zu sehen.

1 Maurizio Cattelan, *Novecento*, 1997, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/novecento> (last accessed on 30 January 2023).

2 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Los Angeles/London: University of California Press, p. 2.

3 See also Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* [1980], translated by Brian Massumi, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1987.

4 See the architectural concept that guided David Chipperfield in restoring the Neues Museum, <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/neues-museum/> (last accessed on 30 January 2023).

5 A certain proximity to the Japanese *kintsugi* technique, with which broken ceramics are repaired with gold to recognize their history, is evident in Chipperfield's work.

6 The work in two parts could be seen concurrently at Contemporary Art Tasmania, Hobart, and in the Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge in 2013.

Christoph Balzar ist Kunstwissenschaftler und Kulturschaffender; er hat seinen Lebensmittelpunkt in Berlin. Seine Forschungsinteressen gelten dem Prinzip Museum, dem Kolonialismus und der Erinnerungspolitik. Balzar kuratiert Ausstellungen im In- und Ausland sowie im virtuellen Raum. 2022 gehörte er der Jury des Projektes *Rundgang 50Hertz* an. Vgl. www.ChristophBalzar.com *I is an art historian and cultural worker; he lives in Berlin. His research interests are the study of the museum, colonialism, and the politics of memory. Balzar curates exhibitions in Germany and abroad, in both physical and virtual spaces. In 2022 he was a member of the jury of the Rundgang 50Hertz project. See www.ChristophBalzar.com.*

Über Elefanten und Räume

Ein E-Mail-Gespräch zwischen Pia Schmickl und Arne Schmitt im Januar 2023

*«Mann oder Maus?», fragt der Richter.
«Hm ... Elefant im Raum», sagt der Elefant im Raum.
Prolog aus Pia Schmikls Performance
Die Emanzipation des Elefanten im Raum,
2022*

Arne Schmitt: Pia, hallo. Bevor wir über den Elefanten im Raum reden: Wie bist du als bildende Künstlerin dazu gekommen, dir eine Redewendung zum Gegenstand zu wählen?

Pia Schmickl: Das Spiel mit Sprache und damit, welche Bilder, Perspektiven, Realitäten sie erzeugt, ist oft der Ausgangspunkt für meine künstlerische Arbeit. Ich betrachte Text als mein künstlerisches Werkzeug.

A. S.: Wie bist du speziell auf den «Elefanten im Raum» gekommen? Die Initialzündung ist vielleicht eher von anekdotischem Wert – entscheidender ist dann natürlich die Motivation, so tief einzusteigen.

P. S.: Was mich von Anfang an besonders an der Redewendung des Elefanten im Raum fasziniert hat, ist die Mehrdeutigkeit, die dahintersteckt: ein spielerischer Ausdruck, der das Offensichtliche, das Ernste verschleiert. Das hat zugleich etwas Poetisches und Tragisches. Genau diese beiden Gegenpole wollte ich in meiner

About elephants and rooms

A conversation by email between Pia Schmickl and Arne Schmitt in January 2023

*“Man or mouse?”, asks the judge.
“Hm ... elephant in the room”, says the elephant in the room.
Prologue to Pia Schmickl's performance
Die Emanzipation des Elefanten im Raum
[The Emancipation of the Elephant in the
Room], 2022*

Arne Schmitt: Pia, hello. Before we talk about the elephant in the room: how did you, as a visual artist, come up with selecting a figure of speech as your subject?

Pia Schmickl: Playing with language, and with the images, perspectives, realities that language generates, is often the starting point for my artistic work. I consider text my artistic tool.

A. S.: How did you arrive specifically at “the elephant in the room”? The initial spark is perhaps more of anecdotal value—what's more crucial, of course, is your motivation to so deeply immerse yourself.

Arbeit ausloten. Ich habe angefangen, das Spiel ernst zu nehmen. Das führte mich dann zu meiner Hauptfragestellung: Was passiert eigentlich, wenn ein Sprachbild, eine Metapher wortwörtlich genommen wird?

A.S.: Die Performance *Die Emanzipation des Elefanten im Raum* hast du als Abschlussarbeit an der Hochschule für bildende Künste Hamburg aufgeführt. Als ich den Titel in der Einladung las, habe ich gleich angefangen zu spekulieren, um welchen der kunsthochschultypischen Elefanten im Raum es gehen könnte. Das reinste Elefantengehege, so eine Institution, oder?

P.S.: Das Schöne am Elefanten im Raum ist ja, dass jede:r ihn kennt, egal, welchen sozialen Hintergrund er:sie hat. Und doch kann der Elefant im Raum für jede:n etwas anderes bedeuten. Überall, wo Menschen aufeinandertreffen, wird kommuniziert. Und wo Kommunikation versagt, entsteht eben ein Elefant im Raum.

Während der Recherche für meine Abschlussarbeit habe ich über ein Jahr diverse Strategien ausprobiert, um dem Elefanten im Raum zu begegnen, ihn (be-)greifbar zu machen. Mit der Zeit wurde jedoch immer klarer, dass es mir in meiner künstlerischen Forschung weniger um konkrete unausgesprochene Konflikte oder Problemstellungen geht, für die ein Elefant im Raum sinnbildlich stehen kann. Viel spannender finde ich es, den Elefanten im Raum als gleichwertiges, sichtbares Wesen, als Person zu betrachten. Ist es möglich, dass der Elefant im Raum, der ja eigentlich nur existiert, weil der Mensch ihn erschaffen hat, sich von ebendiesem Menschen emanzipiert und aus seiner Abhängigkeit befreit?

Diesen philosophisch-kritischen Denkansatz zu kombinieren mit realen, teils schockierenden Geschehnissen, das war die Grundidee für meine Performance *Die Emanzipation des Elefanten im Raum*.

P.S.: What fascinated me from the start about the figure of speech "the elephant in the room" is the ambiguity behind it: a playful expression that conceals the obvious, what's serious about it. That has something poetic and tragic at the same time. It's precisely these opposites that I wanted to fathom. I began to take play seriously. And that then led me to my main question: what actually happens when a figure of speech, a metaphor is taken literally?

A.S.: Your performance The Emancipation of the Elephant in the Room was your final project at the University of Fine Arts of Hamburg. When I read the title in the invitation, I immediately began to speculate which of the elephants in the room typical of an art academy it could be about. It's the purest elephant enclosure, such an institution, right?

P.S.: The beauty of the elephant in the room is, after all, that everyone knows it, no matter what social background he or she has. And yet the elephant in the room can signify something different for everyone. Everywhere where people come together, people communicate. And where communication breaks down, the result is just such an elephant in the room.

While researching for my final project, I tried my hand at various strategies for more than a year to confront the elephant in the room, to make it tangible and comprehensible. Over time, however, it became increasingly evident that in my artistic research I'm less interested in concrete unexpressed conflicts or problems which an elephant in the room

A.S.: Die nacherzählten Geschehnisse, aber auch viele in deiner Performance und dem begleitenden Essay zitierten Ideen verweisen auf Befreiung.¹ Im Titel ist der Begriff der Emanzipation enthalten, *animal studies* beziehungsweise *animal rights*-Bewegungen werden aufgerufen – ein Referenzrahmen, der an viele gegenwärtige Debatten erinnert, die sich um mehrheitsgesellschaftlich lange ignorierte Elefanten im Raum drehen: Sexismus, Rassismus, Klassismus, die Koexistenz von Mensch und Natur zum Beispiel.

Maybe that's just me ... aber mir scheint da eine gewisse Suggestivität im Spiel zu sein: eine Andeutung, die (vielleicht bewusst?) nicht ausformuliert wird. Spielst du dahingehend mit dem Publikum und seinen Erwartungen?

P.S.: *Most satisfying* am performativen Arbeiten ist für mich dieser Moment, in dem ich die Zuhörenden und Zusehenden in ein individuelles Unbehagen versetze. Und das kann so ein Elefant im Raum natürlich gut. Besonders, wenn die von dir gerade schon genannten politischen und gesellschaftlichen Themen mit voller Absicht nicht ausformuliert werden. So ist jede:r gezwungen, sich zunächst mit sich selbst und seiner:ihrer Umwelt auseinanderzusetzen – oder eben nicht –, seinen:ihren persönlichen Elefanten im Raum zu benennen und sichtbar zu machen – oder eben nicht.

Ein ehemaliger Kommilitone hat mich einmal gefragt, ob meine Performance nicht eigentlich ein Ablenkungsmanöver sei. Und ich muss sagen: Ja, genau das ist sie. Ein konsequentes Um-den-heißen-Brei-Herumreden.

A.S.: Wie siehst du deine Position als Autorin – die namentlich vorkommt, die aber in der Performance nicht selbst liest und in Erscheinung tritt?

P.S.: Ab einem gewissen Zeitpunkt tat es der Arbeit einfach gut, einen Schritt zurückzutreten, um wieder das ganze Bild sehen zu können. Und gleichzeitig trotzdem als Autorin wie Regisseurin die Kontrolle zu behalten. Dabei habe ich es als

can symbolically stand for. What I find much more exciting is to consider the elephant in the room as a visible being of equal value, as a person. Is it possible that the elephant in the room, which actually only exists because a person brought it into being, emancipates itself from this very person and breaks free of its dependency?

Combining this philosophical and critical approach with real, to some extent shocking occurrences—that was the basic idea behind my performance The Emancipation of the Elephant in the Room.

A.S.: *The retold occurrences, as well as many of the ideas cited in your performance and the accompanying essay, refer to liberation.¹ The title contains the concept of emancipation; animal studies or rather animal rights movements are invoked—a frame of reference that reminds one of many contemporary debates that involve elephants in the room long ignored by the majority society: for instance, sexism, racism, classism, the coexistence of man and nature.*

Maybe it's just me ... but it seems to me there's a certain suggestivity involved: an insinuation that (perhaps knowingly?) is not elaborated. Are you playing to that effect with the audience and its expectations?

P.S.: *The most satisfying thing about performative works is for me that moment when I move the listeners and viewers into individual discomfort. And, needless to say, an elephant in the room is good at doing that. Particularly if the political and social themes you just referred to are quite deliberately not explicitly*

sehr bereichernd empfunden, mit einem Schauspieler zusammenzuarbeiten. Beim Proben, beim Sprechen, durch die Präsenz einer weiteren Person passiert noch einmal etwas mit einem Text – besonders, wenn der gesteckte Rahmen, die Bühne so minimalistisch gehalten ist wie bei *Die Emanzipation des Elefanten im Raum*. Da müssen auch die Rollen klar besetzt sein.

A.S.: Das ist ein gutes Stichwort: Autorin und Regisseurin weisen ja schon in Richtung Theater, wobei ich jetzt nicht auf eine Genrediskussion hinauswill. Ob wir es Kulisse nennen oder Visualität – du hast dann ja doch einige, wenn auch wenige, visuelle und materielle Entscheidungen getroffen: in dem Fall für einen weißen Plastikstuhl und fünf farbige Folienballons und natürlich einen spezifischen Schauspieler mit bestimmter Kleidung. Abgesehen von der performativen Handlung: Welche Gedanken haben dich geleitet bei diesen Entscheidungen?

P.S.: Um das zu erklären, würde ich gern mit dir einen Blick auf das Ende der Performance werfen: Der Schauspieler (in der Rolle des Richters) spricht seinen letzten Satz, legt seinen Text nieder und verteilt die fünf bunten Folienballons mit der Aufschrift «Ein Elefant im Raum» an das Publikum. Mit dem Stuhl unter dem Arm verlässt er den Raum. Hier passieren gleich zwei Dinge: Zum einen löst sich die Arbeit, das Kunstwerk, auf, wird unsichtbar wie der Elefant im Raum. Dafür braucht es eben jenen maximal minimalistischen Aufbau. Zum anderen erhält der Elefant im Raum in Form der Ballons die Möglichkeit, seinen bekannten Raum, den Ausstellungsraum, gemeinsam mit dem Publikum zu verlassen. Auch wenn seine Abhängigkeit vom Menschen weiterhin bestehen bleibt, wird er doch zumindest sichtbar – überall da, wo das Publikum ihn hinträgt. In der Kunstinstitution, im öffentlichen Stadtraum, in den eigenen vier Wänden ... Auch wenn ich bis heute behaupte, dass das Vorhaben, einen Elefanten im Raum gänzlich zu emanzipieren, am Ende nur scheitern kann – irgendetwie

formulated. In that way, everyone is compelled to grapple with him- or herself and his or her environment first—or not to. To name and show his/her personal elephant in the room—or not to.

A former fellow student once asked me whether my performance is not actually a red herring. And I have to say: yes, that's just what it is. A consistent beating around the bush.

A.S.: *How do you see your position as author—who appears by name but does not read and appear in the performance herself?*

P.S.: *From a certain time onwards, it was simply good for the work to take a step back in order to be able to see the bigger picture again. And at the same time still to maintain control as author and director. In the process, I found it very enriching to work together with an actor. At rehearsals, when speaking, something different happens with a text through the presence of another person—particularly if the framework, the stage is kept as minimalist as in The Emancipation of the Elephant in the Room. In that case too, the roles have to be clearly filled.*

A.S.: *Speaking of that: author and director point toward theater, though I'm not trying to get at a genre discussion here. Whether we call it scenery or visuality—you've made several visual and material decisions, though just a few: in this case, you've decided on a white plastic chair and five coloured foil balloons, and of course on a specific actor with certain clothing. Apart from the performative act: What thoughts guided you in making these decisions?*

hat sich die Figur, die Person «Der Elefant im Raum», verselbstständigt und untersteht nun nicht mehr meiner Kontrolle.

A. S.: Mir schien es in der Visualität und Materialität Anklänge an eine Party, vielleicht sogar an einen Kindergeburtstag zu geben. Ist das weit hergeholt? Weil du in deinem «Artist Statement» auch vom «schmalen Grat zwischen Spiel und Ernst, Kindsein und Erwachsenwerden» sprichst,² musste ich an diese von der Kunst selten beachtete Betrachter:innengruppe denken (abgesehen von entschieden abgetrenntem Spartenprogramm natürlich). Was würdest du sagen, sind Kinder eine mögliche Zielgruppe deiner Performance? Der bildenden Kunst überhaupt?

P. S.: Während der Abschlussausstellung kam eine Mutter mit ihrem Kleinkind in den Raum. Ich war gerade dabei, die Ballons am Stuhl zu befestigen, und der Kleine wollte unbedingt einen haben. Er lief immer wieder hin und her, konnte sich nicht entscheiden, ob er nun auf die Mutter hören sollte («Diese Ballons kann man nicht mitnehmen, die müssen hierbleiben») oder doch auf das innere Begehren. Als die beiden schließlich – ohne Ballon – den Raum wieder verließen, meinte die Mutter zu mir: «Er hat den Elefanten im Raum gesehen.»

Genau das finde ich unglaublich faszinierend, diesen bei Mensch und Tier gleichermaßen angeborenen wie lebenswichtigen Spieltrieb, diese inneren Kämpfe zwischen kindlicher Neugierde und anezogener Vernunft. Als Erwachsene tun wir oft so, als wären wir über all das Kindliche, das Triebhafte, das Unkontrollierbare in uns erhaben. Spiel und Kunst, ganz egal, wie alt man ist, sind unglaublich relevant für eine funktionierende Gesellschaft, und so sollte vor allem die Kunst es zur Aufgabe haben, niemanden auszuschließen (sagt das Arbeiter:innenkind in mir).

A. S.: Dieser Anspruch wird ziemlich klar in der Performance, auch im begleitenden Essay. Du zitierst verschiedene Denker:innen und Schriftsteller:innen und

P. S.: To explain that, I would like to take a look with you at the end of the performance: the actor (in the role of the judge) speaks his last sentence, puts down his text and distributes the five colourful foil balloons labelled "An elephant in the room" to the audience. With the chair under his arm, he leaves the room. At that moment, two things happen at once: on the one hand, the piece, the work of art, vanishes, becomes as invisible as the elephant in the room. That's what I need that maximally minimalist set-up for. On the other, the elephant in the room gets, in the form of balloons, the possibility to leave the room he knows, the exhibition room, together with the audience. Even if his dependency on the person persists, he at least becomes visible—wherever the audience carries it. To the art institution, to public city space, to the privacy of their own homes ... Even if I assert to this day that the project of completely emancipating an elephant in the room ultimately can only fail—somehow the character of the "elephant in the room" has become independent and is no longer under my control.

A. S.: It seemed to me that in the visibility and materiality there were echoes of a party, maybe even a children's birthday party. Is that too far-fetched? Because in your "Artist Statement" you also talk about the "fine line between the playful and the serious, being a child and becoming an adult",² I had to think about that group of viewers that is rarely taken note of by art (aside from firmly separate specialty channels, of course). What would you say: are children one possible target group for your performance? Of visual art in the first place?

versuchst, Querbezüge zu verfolgen oder sie zu behaupten: Walter Benjamin spielt hier eine wichtige Rolle (der, nebenbei bemerkt und sicher rein zufällig, den Namen mit einem prominenten Elefanten der deutschen Kinderliteratur teilt).

Wie stehst du zu so einer Idee von Intertextualität – gerade in Bezug auf die Adressierung des Publikums und seines Vorwissens? Welche Funktion, welche Sichtbarkeit schreibst du deinen Referenzen als Autorin zu?

P. S.: An dieser Stelle möchte ich ganz klar die diversen Präsentationsformen eines Textes in der Kunst unterscheiden: Liest man zum Beispiel meinen begleitenden Essay «Der Elefant im Raum – Oder: Wenn eine Metapher wortwörtlich wird, hört sie dann auf Metapher zu sein?», hat man als Lesende:r immer die Möglichkeit, meine Quellen nachzuvollziehen und tiefer in ein Thema einzusteigen. Bei praktischen Arbeiten wie einer Performance oder einem Video liegt für mich der Schwerpunkt des Betrachtens jedoch an ganz anderer Stelle, nämlich bei der Empfindung und eigenen Interpretation des Gesehenen und Gehörten. Kurzum: Bei dem Erleben einer künstlerischen Arbeit, und dieses ist stets individuell, egal, wie viel Vorwissen man mitbringt.

A. S.: Du hast unter dem Titel *Gardinenersatz* vor einer Weile begonnen, eine Texttafel zu bespielen, die im Fenster deiner Erdgeschosswohnung in Hamburg angebracht ist: mit Kurztexten, die dir Autor:innen über Instagram zuschicken. Kannst du dazu etwas berichten, besonders in Bezug auf die digitale und die nachbarschaftliche Öffentlichkeit?

P. S.: Das Projekt *Gardinenersatz* ist im Zuge der Corona-Lockdowns entstanden. Damals hatten sämtliche Ausstellungshäuser und Kulturstätten geschlossen und ich habe mich gefragt, wie man Kunst sichtbar machen kann, ohne als Kreativschaffende die Wohnung verlassen zu müssen. So verwandelte sich unser Küchenfenster kurzerhand in einen Kunstraum. Über ein Jahr habe ich jede Woche

P. S.: During my final exhibition, a mother came into the room with her toddler. I was just in the process of attaching the balloons to the chair, and the child really wanted one. He kept walking back and forth: he couldn't decide whether he should listen to his mother ("You can't take these balloons with you, they have to stay here") or to his inner desire. When the two of them finally left the room—without a balloon—the mother said to me: "He saw the elephant in the room."

That's just what I find unbelievably fascinating, this play instinct in people and animals that's both innate and essential, these internal battles between childlike curiosity and instilled reason. As adults we often act as if we were above all the childlike, the instinctive, the uncontrollable in ourselves. Playing and art, no matter how old you are, are incredibly relevant for a functioning society. And so art, above all, should have as its task not to exclude anyone (that's what the working class child in me says).

A. S.: That aspiration becomes rather clear in the performance, and in the accompanying essay. You quote various thinkers and authors and try to trace cross-references or to claim them: Walter Benjamin plays an important role here (by the way, and no doubt purely by chance, he has the same name as a prominent elephant in German children's books).

How do you feel about such an idea of intertextuality—in particular in regard to addressing the audience and their prior knowledge? What function, what visibility do you ascribe to your references as an author?

einen neuen Text veröffentlicht. Zunächst waren es eigene Texte oder Texte aus dem Freund:innen- und Bekanntenkreis. Schließlich habe ich über Instagram einen Open Call ausgeschrieben und es war verrückt, wie viele Menschen mir ihre Texte geschickt haben. Zu jener Zeit wurden viele Kunst- und Kulturprojekte in den digitalen Raum transferiert. Mir war jedoch von Anfang an wichtig, dass das Projekt gleichermaßen digital wie auch vor Ort beim Spaziergehen durch die Nachbarschaft präsent ist. Das war während der Zeit von Selbstisolation und Rückzug in die eigenen vier Wände meine Art, mit der Außenwelt zu kommunizieren.

A.S.: Das ist interessant: Ich vermute mal, du hast nach diesem Open Call sehr unterschiedliche Texte geschickt bekommen – und wurdest praktisch eine Art Lektorin/Editorin deines eigenen Formats. Wie war diese Erfahrung und wie hat sie deine Perspektive auf das Schreiben beeinflusst (hat sie das?)? Du selbst bist ja auch nicht den klassischen Weg zum Schreiben gegangen, über ein Literaturstudium oder Ähnliches ...

P.S.: Da ich vor dem *Gardinenersatz* bereits zwei Jahre als Lektorin in einem Hamburger Verlag gearbeitet hatte, war mir diese Rolle nicht fremd. Die Texte anderer zu kuratieren unterscheidet sich jedoch erheblich von der Tätigkeit einer Autorin. Ich selbst habe mir in der Vergangenheit immer wieder andere, teils ungewöhnliche Zugänge zum Schreiben gesucht – auch außerhalb der Kunsthochschule. Bis heute bin ich einfach unglaublich experimentierfreudig und neugierig auf das geschriebene Wort. Je nach Projekt bleibt es manchmal bei einem reinen Text, der seinen Platz in einem Buch oder einer Literaturzeitschrift findet. Für manche Ideen braucht es aber auch eine zusätzliche Ebene, zum Beispiel einen (dreidimensionalen) Raum oder einen weiteren Sinneseindruck. Für mich schließen sich Literatur und bildende

P.S.: At this juncture, I would likely to clearly distinguish among the various presentation forms of a text in art: if, for instance, you read my accompanying essay “Der Elefant im Raum—Oder: Wenn eine Metapher wortwörtlich wird, hört sie dann auf Metapher zu sein?” [“The elephant in the room—Or: If a metaphor becomes literal, does it then stop being a metaphor?”], you always have the possibility as a reader to retrace my sources and delve more deeply into a topic. With practical works like a performance or a video, however, the emphasis of the viewing is for me somewhere completely different, namely with your perceptions and your own interpretation of what was seen and heard. In a word: when experiencing an artistic work, it’s always individual, no matter how much prior knowledge you bring along.

A.S.: Under the title *Gardinenersatz* [*Curtain Reading*], you started a while ago to utilize a text plaque mounted in the window of your ground floor apartment in Hamburg: putting short texts that authors send you over Instagram on it. Can you relate something about that, particularly as regards the digital and the neighborhood public spheres?

P.S.: The project *Gardinenersatz* came about in the wake of the pandemic lockdowns. At that time, all the exhibition halls and cultural venues were closed, and I asked myself how you can make art visible as a creative artist without having to leave your apartment. In that way, our kitchen window transformed on the spot into an art room. For a year, I published a new text every week. At first they were my own texts, or texts from friends and acquaintances. Eventually, I announced an open call over Instagram, and it was insane how many people sent me their texts. At that time,

Kunst keineswegs gegenseitig aus, sondern befruchten und überschneiden sich auf elegante Weise immer wieder.

A. S.: Gibt es ein Thema oder ein Material, das dich besonders interessiert und das sich bisher gegen die künstlerische oder literarische Umsetzung gesperrt hat? Ich hatte diesen Fall zuletzt und fand es eigentlich sehr interessant: die Frage, warum das so ist und warum man trotzdem dranbleibt? Warum das eine wie von selbst seine Form findet und man sich bei dem anderen so schwertut ...

P. S.: Tatsächlich war der Elefant im Raum genau so ein sperriges Thema, was auch der Grund dafür war, dass der Prozess hin zum fertigen Kunstwerk unglaublich viel Zeit in Anspruch genommen hat. Ich musste erst zig Formen ausprobieren, um am Ende bei der Performance und den Folienballons zu landen – von einer eigens komponierten Elefanten-Melodie über Gestricktes und Genähtes bis hin zu einem unfertigen Theaterstück. Das Schöne ist ja, dass man am Ende meist doch recht intuitiv auf das fertige Kunstwerk zusteuert, auch wenn man eine Woche vor der Fertigstellung noch denkt, das kann nichts werden, dieses Projekt ist zum Scheitern verurteilt. Und dann macht es klick.

A. S.: Klick! Das könnte der Sound zum Abschlussfoto unseres Gesprächs sein – das allerdings ausnahmsweise in die Zukunft weisen soll. Es könnte zeigen, was deine nächsten Pläne sind: Was liegt auf dem Schreibtisch, hängt an deiner Pinnwand, füllt dein Skizzenbuch? Oder ist dein Ideenfindungs- und Vorbereitungsprozess mehr im Kopf, immateriell? Eine Bildbeschreibung, bitte.

P. S.: Unscharfe schwarze Konturen auf weißem Grund, daneben ein roter Wollfaden sowie ein Zettel mit der Aufschrift: «Ein erwartungsleerer Raum.»

many art and culture projects were transferred into digital space. But right from the start, it was important to me that the project was equally present digitally and on the ground, when walking through the neighborhood. This was my way of communicating with the world outside during the time of self-isolation and withdrawal into our own homes.

A. S.: That's interesting: I'm guessing that in response to your open call you were sent a great variety of texts—and that in practice you became a kind of editor of your own format. What was that experience like, and how did it influence your outlook with regard to writing (did it do so)? You yourself also didn't take the classic route to writing, by studying literature or the like ...

P. S.: Since I'd already worked as an editor at a publishing house in Hamburg for two years before Gardinenersatz, the role was not alien to me. Curating the texts of other people does, however, differ significantly from working as an author. I myself have in the past again and again sought different, sometimes unusual approaches to writing—including outside of the art academy. To this day, I'm simply incredibly eager to experiment and curious about the written word. Depending on the project, sometimes it remains pure text that finds a place in a book or literary magazine. For some ideas, however, I also need an additional level, for instance a (three-dimensional) room or another sensory impression. For me, literature and visual art are by no means mutually exclusive, but rather they enrich each other and overlap again and again in a elegant way.

A. S.: Is there a topic or a material that particularly interests you, one that until now has been closed off for artistic or literary implementation? I had a case like that

recently and I actually found it very interesting: the question was why is that so, and why do you stick with it anyway? Why one thing finds its form almost by itself and you find the other so difficult ...

P.S.: In fact, the elephant in the room is just that kind of unwieldy theme, which was also the reason that the process all the way to the finished work took an enormous amount of time. I first had to try out umpteen forms to land in the end at the performance and the foil balloons—from a specially composed elephant melody to something knitted and sewn, and even an unfinished play. The great thing is that in the end you steer quite intuitively towards the finished artwork, even if one week before completion you still think—nothing's going to come of this, this project is doomed to fail. And then something clicks.

A.S.: Click! That could be the sound of the final photo of our discussion—which, unusually enough, is intended to point a way to the future. It could show your next plans: what's on your desk, your bulletin board, what's filling your sketchbook? Or is your idea generation and preparation process more in your head, immaterial? Describe the picture, please.

P.S.: Blurry black outlines on a white background. Next to it a red ball of yarn and a piece of paper on which is written: "a room empty of expectations."

1 Bei dem Essay handelt es sich um Pia Schmikls schriftliche Masterarbeit an der Hochschule für bildende Künste Hamburg aus dem Jahr 2022.

2 Zu finden unter <https://pia-schmickl.de/artist-statement> (zuletzt aufgerufen am 2.2.2023).

1 *The essay is Pia Schmickl's written master's thesis at the University of Fine Arts of Hamburg from 2022.*

2 *To be found at <https://pia-schmickl.de/artist-statement> (last accessed on 2 Feb. 2023).*

Arne Schmitt ist bildender Künstler und arbeitet zu verschiedenen Verhältnissen: von Stadt und Gesellschaft, von Architektur und Geschichte, von Bild und Text. 2016/17 hatte er eine Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste Hamburg inne. Er lebt in Köln und Zürich / *is a visual artist and works on various relationships: between city and society, architecture and history, image and text. In 2016–17, he held a guest professorship at the University of Fine Arts of Hamburg. He lives in Cologne and Zürich.*

Nora Sternfeld

Wenn das Nachleben zurückspricht Kervin Saint Peres Para-Monumente gegen das systematische Vergessen

Die Arbeiten Kervin Saint Peres thematisieren die strukturellen Mechanismen des Vergessens, Verleugnens und Verschweigens von Gewaltgeschichte in den Formen des offiziellen Erinnerns. Davon gibt es, wie wir immer wieder erfahren, allzu viele, denn die «westliche» Geschichtsschreibung ist voller heroischer Erzählungen, die die Kolonialgeschichte nicht nur verharmlosen, sondern sie bis heute sogar oft zugunsten von immer noch so genannten «Helden» des Kolonialismus legitimieren und fortschreiben. Doch es ist unmöglich, die Gewalt und ebenso den Widerstand gegen sie vollkommen stillzustellen. Denn all diese Geschichten hinterlassen auch dann Spuren, wenn sie zum Schweigen gebracht werden. Und so finden sich in den Zwischenräumen der Archive, in den Begriffen, die die Gewalt legitimieren, und in den Lücken der Erzählungen Spuren der Verbrechen und Spuren des Widerstands, die nicht verwischt werden konnten: Diese Reste, die da sind, obwohl sie weder vorgesehen waren noch sind, obwohl das Archiv sie zurücklassen oder vergessen machen will, die also gewissermaßen trotz allem da sind und sich dennoch oder gerade deshalb der Logik der Archive entziehen, nennen Irit Rogoff und ich das «Unarchivierbare»: ¹ Das Unarchivierbare ist also das, was nicht archiviert werden kann, von dem sich aber dennoch im Archiv etwas findet – so etwas wie das Unbewusste des Archivs, um auf Jacques Derridas «Archive Fever» zu verweisen. ² Es passt nicht

Nora Sternfeld

When the afterlife talks back Kervin Saint Pere's para-monuments against systematic forgetting

Kervin Saint Pere's works address the structural mechanisms of forgetting, denying and keeping quiet about the history of violence in forms of official remembrance. As we experience over and over again, there are all too many of these forms because "western" historiography is full of heroic tales that not only play down colonial history, but often even legitimise and perpetuate it to this day to the benefit of so-called "heroes" of colonialism. Yet it is impossible to completely silence the violence altogether, as well as the resistance against it. For, even if they are reduced to silence, all these stories leave traces. Thus, one can find traces of the crimes and traces of the resistance that could not be obliterated in the interstices of the archives, in the concepts that legitimise violence, and in the omissions in the narratives: this residue that is there although it neither was nor is intended, although the archive would like to leave these vestiges behind or ignore them, vestiges that thus, as it were, are there despite everything and that nonetheless—or for that very reason—escape the logic of the archives—that's what Irit Rogoff and I call

in die Ordnung des Archivs, sträubt sich dagegen, in Schachteln gesteckt zu werden: das Affektive, das Performative, die Erinnerung, der Widerstand, das Eigensinnige, das Unausgegorene – kurz «das potenziell andere». Das Unarchivierbare spukt im Archiv und ist in diesem Sinne dessen «spektrale Infrastruktur». Es nistet in den übersehenen Aspekten des Archivs, aber auch in dessen Leerstellen und eben in den untillgbaren Spuren der Gewalt.

Jenem Unarchivierbaren scheint Kervin Saint Pere in allen seinen Arbeiten nachzuspüren, um uns damit zu konfrontieren und uns vielleicht sogar davon anstecken zu lassen. Ganz in diesem Sinne fragt er: «Was passiert, wenn wir für einen Moment die koloniale Amnesie einer Stadt verschieben, wenn wir für einen Moment das systematische Vergessen einiger Institutionen und Privatpersonen ersetzen und sie mit jenen Stimmen überlagern, die sie zum Schweigen bringen wollten?»³

Kervin Saint Pere lädt uns also zu einer Konfrontation mit dem Zum-Schweigen-Gebrachten-und-dennoch-insistierenden-Wissen ein. Er arbeitet dabei mit einem Begriff von Aby Warburg, der auch bei Walter Benjamin eine Rolle spielt: dem Konzept des «Nachlebens».⁴ So dreht sich sein gesamtes bisheriges Werk um eine Auseinandersetzung mit dem, was Saint Pere «Nachleben des Kolonialismus» nennt. Und das ist überzeugend, insofern er zeigt, wie das Fortwirken kolonialer Sprache, kolonialer Bilder und Selbstverständnisse tatsächlich das kollektive Gedächtnis der Gegenwart prägt. Blutig wirksam, aber nicht ohne gespenstisch von jenen Stimmen, die es verschweigt, verfolgt zu werden, durchzieht es die Archive, die Depots der Museen und die Regale der Bibliotheken, findet es sich in Schulbüchern und Zeitungen, prägt es Bilder, Erzählungen und Selbstverständnisse unserer Zeit genauso wie die offizielle städtische Erinnerungskultur. In Solidarität mit dem Unarchivierbaren und mit den zum Schweigen gebrachten Stimmen arbeitet Saint

the “unarchivable”:¹ The unarchivable is thus what cannot be archived, of which, however, there nonetheless remains something in the archive—something like the unconscious of the archive, referring here to Jacques Derrida’s “Archive Fever”.² It does not fit into the archive’s order, balks at being packed into boxes: the affective, the performative, the memory, the resistance, the obstinate, the half-baked—in brief, “the potentially other”. The unarchivable haunts the archive, and in this sense is its “spectral infrastructure”. It nests in the archive’s overlooked aspects, but also in its gaps and precisely in the indelible traces of violence.

Kervin Saint Pere seems to be tracing that unarchivable in all his works in order to confront us with it, and perhaps even to have it rub off on us. In this spirit, he asks: “What would happen if for a moment we suspend a city’s colonial amnesia, if for a moment we supplant the systematic forgetting that some institutions and individuals practice and superimpose on them those voices that want to reduce them to silence?”³

Kervin Saint Pere is thus inviting us to a confrontation with knowledge that has been silenced and yet nevertheless insists. In so doing, he works with an idea from Aby Warburg that also plays a role in Walter Benjamin: the concept of the “afterlife”.⁴ Thus, his entire work thus far revolves around a grappling with what Saint Pere calls the “afterlife of colonialism”. And that is convincing, to the extent that he shows how the continued impact of colonial language, colonial images and self-images indeed shapes the collective memory of the present. Bloodily effective, but not

Pere vor diesem Hintergrund gegen das, was er mit Anibal Quijano «Kolonialität der Macht» nennt.⁵

Mit seinen «Nachlebenden Denkmal-Tafeln» nimmt Kervin Saint Pere eine kritische Kartierung der Stadt Hamburg vor und widmet sich dabei speziell den offiziellen «Kulturdenkmal-Tafeln», mit denen die Stadt historische Orte markiert. Diese sind quadratisch und zurückhaltend, in weißer Schrift auf blauem Grund gehalten und vermitteln den Eindruck, neutral zu sein, während sie – wie Saint Pere zeigt – Manifestationen selektiven Erinnerns und bewussten Vergessens der gewaltvollen Kolonialgeschichte sind. Die Tafeln durchziehen die Stadt, die sich historisch als «Tor zur Welt» verstand – und damit ist eigentlich die eigene Rolle im Kolonialismus stolz benannt, zumeist allerdings ohne sie sich vor Augen zu führen. «Die blauen Tafeln», so Saint Pere, «versuchen zunächst einen ersten historischen Eindruck der Architektur Hamburger Kulturdenkmale zu vermitteln. Diese Tafeln entscheiden jedoch je nach Gebäude, welche Art von Erinnerung erläutert werden darf, so wird zum Beispiel bei Gebäuden mit einer komplizierten kolonialen Vergangenheit wie dem Chile-, Afrika- und Asia-Haus dieser Teil der Vergangenheit überhaupt nicht erwähnt.» Saint Pere spricht deshalb sehr überzeugend von einer «Erinnerung ohne Erinnerung». Dieser omnipräsenten urbanen Praxis des Verschweigens stellt er seine Installation *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus* von 2022 gegenüber. In einer para-monumentalen Geste⁶ eignet er sich die machtvollen Formen an, um sie gegen sie selbst zu wenden: So präsentiert er einen Bauzaun mit blauen Tafeln, die dasselbe Format und dieselbe Schrift wie die offiziellen Tafeln haben und die vor allem mit demselben objektivierenden, neutralisierenden Sprachduktus arbeiten, nur dass diese Tafeln die Geschichte der Gewalt nicht verleugnen, sondern benennen. Wir erfahren hier von den architektonischen Elementen und

without being hauntingly pursued by those voices that it keeps quiet, it pervades the archives, museum storage rooms and library shelves; it is found in school textbooks and newspapers; it moulds images, narratives and self-images of our time, just as it does official municipal commemorative culture. In solidarity with the unarchivable and with the voices reduced to silence, against this backdrop, Saint Pere works against what he calls, with Anibal Quijano, the “coloniality of power”.⁵

With his “Nachlebenden Denkmal-Tafeln” [Afterlives of Commemorative Plaques], Kervin Saint Pere undertakes a critical mapping of the City of Hamburg, specifically addressing in so doing the official “cultural landmark plaques” with which the city marks historic sites. These are square and restrained, in white letters on a blue background, and they convey an impression of being neutral, whereas they are in fact—as Saint Pere shows—manifestations of selective remembrance and conscious forgetting of violent colonial history. The plaques can be found throughout the city, which historically considered itself a “gateway to the world”—and in that way, its own role in colonialism is proudly named, though usually without showing it plainly. “The blue plaques,” Saint Pere says, “initially attempt to convey a first historical impression of the architecture of Hamburg’s cultural landmarks. Yet, depending on the building, these plaques decide what type of remembering may be discussed. And thus, for instance for buildings with a complicated colonial history such as the Chile, Africa and Asia Houses, this part of the past is not mentioned at all.” Saint Pere thus speaks very persuasively of a “memory without memory”. He juxtaposes his

ihren ästhetischen Referenzen, die Ausbeutungsverhältnisse und Zwangsarbeit beschönigen, wir lesen von Verstrickungen der modernistischen Bildsprache mit exotistischen Fantasien sowie mit Weltbildern, die auf rassistischen Hierarchien beruhen, und wir lernen nun die Verbindung des Jugendstils mit der völkischen Bewegung kennen. Saint Pere versteht seine Arbeit als Kartierung, als symbolischen Widerstand und als Versuch, die alte koloniale Metropole zu dekolonisieren. Er zeigt, wie die Spuren und Überreste kolonialer Strukturen in den Darstellungen der Stadt und die der postkolonialen Machtstrukturen in den aktuellen Narrativen zusammenspielen, und versteht in diesem Sinne das «Nachleben des Kolonialismus» als ein diagonales Konzept, dem er in seiner künstlerischen Praxis nachgehen will. Ihm stellt er seine para-monumentalen Tafeln gegenüber, verbindet sich mit den Stimmen der «unsichtbaren Städte»⁷ und spricht in diesem Sinne künstlerisch zurück.⁸

Auf der Suche nach dem «Nachleben des Kolonialismus» hat Kervin Saint Pere auch in seiner gleichnamigen Masterarbeit⁹ anhand von Bildanalysen und Archivrecherchen den kolonialistischen Blick sowie Überlieferungen und Tradierungen kolonialen Denkens in der Wissenschaft bis heute erforscht. Dabei ging er über eine Repräsentationskritik hinaus, um eingeschriebene Wissensregime und Selbstverständlichkeiten, die die Geschichte und das Fortwirken des Kolonialismus charakterisieren, offenzulegen. Für seine Recherchen aktualisierte er den Begriff des «Nachlebens» und zeichnete in dessen Anwendung – etwa anhand der Kastenmalerei – die Verstrickungen zwischen Wissenschaft, Kunst und der Legitimierung von Rassismus nach, die bis in die Gegenwart wirken. Die Arbeit ist das Ergebnis jahrelanger kluger und genauer künstlerischer Forschungen, die die visuellen Politiken und diskursiven Formationen in den Blick nehmen, mit denen koloniales Wissen als epistemische Gewalt organisiert wurde und wird: Diese «Kolonialität

installation The City of Hamburg and the Afterlife of Colonialism from 2022 against this omnipresent urban practice of remaining silent. In a para-monumental gesture,⁶ he appropriates powerful forms in order to then use them against themselves: thus, for instance, he presents a construction fence with blue plaques that have the same format and the same typeface as the official plaques and that most importantly work with the same objectifying, neutralising cadence, only that these plaques do not disavow the history of violence, but rather call it by name. We learn here about the architectural elements and their aesthetic references that whitewash the relations of exploitation and forced labour; we read about the intertwined nature of modernist figurative language with exoticising fantasies and with images of the world based on racist hierarchies; and we get to know the connection between the Jugendstil with the Völkisch movement. Saint Pere considers his work as a mapping, as symbolic resistance and an attempt to decolonise the old colonial metropolis. He shows how the traces and vestiges of colonial structures in iconographies of the city and those of the post-colonial power structures collude in the current narratives, and sees in this regard the “afterlife of colonialism” as a diagonal concept that he intends to pursue in his artistic practice. Against it, he confronts his para-monumental plaques, connecting with the voices of the “invisible cities”⁷ and in this regard talking back artistically.⁸

In search of the “afterlife of colonialism”, Kervin Saint Pere also researched the colonialist gaze, as well as traditions and transmissions of colonial thinking in the

des Wissens» reicht, wie Saint Pere in der Arbeit analysiert, von der Anthropologie bis zur Werbung. Der reflektierte und informierte künstlerisch-wissenschaftliche Essay sucht nach einer Sprache, die Neulektüren der Kunstgeschichte ermöglicht, und arbeitet an präzisen Instrumentarien der Analyse und Kritik auf der Suche nach den ebenso eigensinnigen wie gespenstischen Stimmen des Unarchivierbaren im und gegen das Archiv.

Bereits in seinen filmischen Arbeiten hatte sich Saint Pere den zum Schweigen gebrachten Stimmen gewidmet und nach deren Sprechen gesucht, das «westliche» Selbstverständnisse, Bilder und Narrationen Lügen straft. Sein zwanzigminütiger experimenteller Essayfilm *Wir sind alle Kanaken* von 2021 versteht sich als künstlerische Dekonstruktion der Selbstdarstellung der «Wissenschaftler» während der Hamburger Südsee-Expedition in den Jahren 1908 bis 1910. Der Film entstand in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum in Wien, dem ethnologischen Museum MARKK in Hamburg und dem Weltmuseum Wien. Darin geschieht dies durch eine visuelle Untersuchung: In einer Überlagerung von Bildern, Gesten und Posen machtvoller Repräsentationen werden deren koloniale und enthumanisierende Strategien herausgearbeitet. Durch die Bearbeitung von Saint Pere bleibt in den verwendeten historischen Fotos nur der *weiße* männliche Kolonialforscher, der sich meist zentral im Bild, umgeben von Indigenen, inszenierte und ablichten ließ, sichtbar. Die Körper der Kolonialiserten und damit auch alle rassifizierenden Merkmale, die diese Fotografien wiedergeben, hat Saint Pere dagegen gelöscht. So findet die Suche nach der Stimme der Kolonialiserten in dem Film ihren Ausdruck in einer Negativform: Nur noch die Umrisse der (*nichtweißen*) Körper sind erkennbar. Saint Pere hat sie aus den Bildern ihrer Erniedrigung herausgeschnitten und sie so gewissermaßen von ihren kolonialen Zuschreibungen befreit. Die auf diese Weise

academy to this day in his master's thesis of the same title,⁹ using image analyses and archival research. In so doing, he went beyond a representational critique to reveal inscribed regimes of knowledge and ideas taken for granted that characterise history and the continued impact of colonialism. For his research he updated the concept of the "afterlife" and traced in its application—using, for instance, casta painting—the entanglements between the academy, art and the legitimisation of racism, the effects of which are still felt today. The work is the result of years of clever and precise artistic research activity that takes a closer look at the visual politics and discursive formations with which colonial knowledge was and is organised as epistemic violence: this "coloniality of knowledge" extends from anthropology to advertising, as Saint Pere analyses in the work. The reflective and well-informed artistic and academic essay looks for a language that will enable new readings of art history, and works on precise instruments of analysis and criticism, searching for the voices—both obstinate and spectral—of the unarchivable in and against the archive.

*Already in his film works, Saint Pere addressed the voices brought to silence and searched for their speaking, which belies "western" self-images, images and narrations. His twenty-minute experimental essay film *Wir sind alle Kanaken* (2021) considers itself an artistic deconstruction of the self-portrayal of the "scientists" on the Hamburg South Seas Expedition in the years 1908 to 1910. The film was made in collaboration with the Austrian Film Museum in Vienna, the ethnographic museum MARKK in Hamburg and the Weltmuseum Vienna. This occurs through*

entstandenen Leerstellen in den Fotos sind mit dokumentarischen Filmaufnahmen aus dem 20. Jahrhundert, die sich im Österreichischen Filmmuseum befinden, hinterlegt. Nur fragmentiert und ausschnitthaft erkennbar füllen sie die für unsere Wahrnehmung entleerten Körper mit Landschafts- und Naturbildern und versetzen die historischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert in eine Art Rauschen. Sie lenken unseren Blick damit auf ihre Gemachtheit: Wir lernen zu sehen, wie die «Kanaken» entwertet und zu anderen gemacht werden. Zu diesem durch die Verschränkung der beiden Zeit- und Medienebenen erzeugte Flimmern kommt ein von Kervin Saint Pere selbst verfasster und gelesener anthropologischer essayistischer Text zur Herkunft und Verwendung des Begriffs «Kanake». Die Künstlerin Cana Bilir-Meier, die über die Arbeit geschrieben hat, verweist dabei zu Recht auch auf die gegenwärtigen Bedeutungen des Begriffs «als Gastarbeitende, Geflüchtete und sogenannte Nicht-Integrierte[, die] immer noch mit kolonialen und rassistischen Bildern verknüpft sind. Das Wort dient in der Vergangenheit und Gegenwart dazu, durch Kategorisierungen Gewalt zu legitimieren, ungerechte Ordnung zu gewährleisten und Herrschaftsstrukturen und Diskriminierungen aufrecht zu erhalten.»¹⁰ Doch auch hier sprechen die «Kanaken» zurück: Macht uns Saint Pere doch am Ende des Films darauf aufmerksam, dass «Kanake» eigentlich «Mensch» heiße. Mit diesem Insistieren auf einen «gegen-westlichen» Universalismus erhalten die «Kanaken», die wir eben alle sind, das letzte Wort, ein Wort, das die gewaltvolle Einteilung der Welt, die blutige Hierarchisierung der Menschen radikal zurückweist und zugleich ein «kanakisches» Versprechen ist.

Und gerade die unheimlichen Räume zwischen der Gewalt und dem Versprechen leben in der Idee des «Nachlebens» selbst auf eigentümliche Weise nach. Denn was geschieht, wenn wir «Nachleben» mit Walter Benjamin nicht nur (aber auch)

a visual examination: In a superimposition of images, gestures and poses of powerful representations, their colonial and dehumanising strategies are isolated. Through Saint Pere's processing, there remains visible in the historical photos used only the white male colonial explorer: he usually staged himself and was photographed at the centre of the picture, surrounded by indigenous people. In contrast, Saint Pere erased the bodies of the colonised people and thus all racialised attributes that the photographs reproduce. Thus, the search for the voice of the colonised people is expressed in a negative form in the film: only the silhouettes of the (non-white) bodies are recognisable. Saint Pere cut them out of the pictures of their humiliation, thus liberating them, as it were, from their colonial attributions. The gaps in the photos created in this way are filled with 20th-century documentary film material housed in the Austrian Film Museum. Discernible only in a fragmented way, as cut-outs, they fill the bodies that in our perception have been emptied with landscape and nature pictures, displacing the historical photographs from the 19th century into a kind of noise. In this way, they focus our gaze on their constructedness: we learn to see how the "Kanaken" are degraded and othered. Alongside this flickering created by the interweaving of the two time and media levels, there is an anthropological essay text written and read by Kervin Saint Pere himself on the origin and use of the term "Kanake". The artist Cana Bilir-Meier, who has written about the work, also refers rightly to the current meanings of the term "as guest workers, refugees and so-called non-integrated persons[, which] are still linked with colonial and racist images. In the

vom «Überleben» her lesen, sondern es darüber hinaus (ähnlich wie «Nachdenken») als verstehende, lebendige und aktualisierende Auseinandersetzung mit dem, was war, begreifen? Dann könnten wir mit Benjamin weiterdenken, wie die historischen Kämpfe in der Gegenwart schockartig aktuell werden und wie sich das, was war, im Hinblick auf das, was sein könnte, neu adressieren ließe. Und wenn wir dann eben das «Nachleben des Kolonialismus», das Kervin Saint Peres bisheriges Werk theoretisch und künstlerisch prägt, nicht bloß als ein Weiterwirken der Gewalt, sondern auch als ein Echo der Stimmen, auf deren Kosten Geschichte geschrieben wird und die doch nicht zum Schweigen zu bringen sind, lesen, dann treten Saint Peres Arbeiten nicht nur als Untersuchung, sondern auch als Suche zutage, als Suche nach einem kollektiven, solidarischen, unheimlichen, widerständigen Ausdruck.

past and present, the word serves the purpose of legitimising violence through categorisations, to ensure unjust order, and to maintain structures of domination and discrimination.”¹⁰ But here too, the “Kanakanen” talk back: Saint Pere calls attention at the end of the film to the fact that “Kanake” actually means “human being”. By insisting on an “against-western” universalism, the “Kanakanen” that we in fact all are have the final say, radically rejecting the violent division of the world, the bloody hierarchical structure of people; at the same time, it is a “kanakish” promise.

And it’s specifically the sinister spaces between violence and the promise where the idea of “living after” lives on in a peculiar way in the idea of the “afterlife” itself. Because what happens if we read “afterlife” with Walter Benjamin not only (but also) in the sense of “surviving”, but beyond that comprehend it (similar to “reflection”) as an understanding, lively and renewing grappling with what was? Then we could think further with Benjamin about how historical battles become abruptly up-to-date in the present and how what was could be newly addressed with regard to what could be. And if we then read the “afterlife of colonialism” that characterises Kervin Saint Peres’s work thus far theoretically and artistically not just as a continuing effect of the violence, but also as an echo of the voices at whose expense history is written and who yet cannot be silenced, then Saint Pere’s works are revealed to be not only as an investigation, but also a search, for a collective, solidary, haunting, resisting expression.

1 Die Auseinandersetzung mit dem «Unarchivierbaren» gehörte zu dem Langzeitprojekt «Spectral Infrastructure» von freethought am BAK in Utrecht, <https://www.bakonline.org/program-item/lancing-an-anecdoted-archive-of-exhibition-lives/> (zuletzt aufgerufen am 30.1.2023). Irit Rogoff und ich beschäftigten uns mit dem Unarchivierbaren als dem Gespenstlichen, das das Archiv heimsucht, mit den Mitteln, die einen solchen Spuk ermöglichen und damit wie eine Arbeit am Unarchivierbaren nicht nur den Inhalt des Archivs, sondern auch das Konzept des Archivs selbst verändern könnten.

2 Derridas Schrift *Mal d'archive* von 1995, in englischer Übersetzung erschienen als *Archive Fever*, liegt auf Deutsch in dieser Ausgabe vor: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Berlin 1997.

3 Kervin Saint Pere im Gespräch mit der Autorin, Januar 2023. Daraus stammen auch die im Folgenden genannten Zitate des Künstlers.

4 Auch der Begriff des «Nachlebens» erzählt von einem Spuk, von einer gespenstlichen Zeitlichkeit und einem Fortleben nach dem Tod. Warburg

spricht vom «Nachleben der Antike» und zeigt, wie deren Motive fort dauern und vielleicht deshalb noch weit mehr in den Gedanken und den Bildern wirken, weil sie totgesagt sind. Benjamin wiederum konfrontiert uns mit einer Denkfigur, die nicht nur Dauer und Bruch miteinander ins Verhältnis setzt, sondern auch, vom Kampfbegriff des «Lebens» seiner Zeit und vom Messianismus geprägt, dazu einlädt, das Nachleben vielleicht ähnlich wie das «Nachdenken» zu verstehen: Geschichte wirkt, und zwar insofern, als sie sich aktualisiert, statt bloß nachvollzogen zu werden. Vgl. etwa Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* [2002], übersetzt von Michael Bischoff, Berlin 2010, sowie Daniel Weidner, «Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin», in: *Benjamin-Studien* 2/2011, S. 161–178.

5 Anibal Quijano, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika* [2000], übersetzt von Alke Jenss und Stefan Pimmer, Wien 2016.

6 Vgl. Nora Sternfeld, «Gegendenkmal und Para-Monument. Politik und Erinnerung im öffentlichen Raum /

Counter-Monument and Para-Monument. Politics and Remembrance in Public Space», in: Ernst Logar (Hg.), *Ort der Unruhe / Place of Unrest*, Klagenfurt 2018, S. 40–61.

7 Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte* [1972], übersetzt von Burkhart Kroeber, Frankfurt am Main 2013.

8 Den Begriff des «Talking Back», hier übersetzt als «zurücksprechen», prägte die antirassistische Theoretikerin bell hooks, vgl. dies., *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston 1989. Ich verdanke die Verwendung des Begriffs für eine aktive Handlungsform der «Recherchegruppe zu Schwarzer Österreichischer Geschichte», die 2006 innerhalb des Ausstellungsprojekts *Verborgene Geschichte/n. Remapping Mozart* in Wien von Araba Evelyn Johnston-Arthur ins Leben gerufen wurde.

9 Kervin Saint Pere hat seine Masterarbeit unter dem Titel «Das Nachleben des Kolonialismus» im März 2022 an der Hochschule für bildende Künste Hamburg eingereicht.

10 Cana Bilir-Meier, «Wir sind alle Kanaken», <https://kervin-saintpere.com/Work> (zuletzt aufgerufen am 30.1.2023).

1 *Grappling with the “unarchivable” was part of the “Spectral Infrastructure” long-term project carried out by freethought at the BAK in Utrecht, <https://www.bakonline.org/program-item/lancing-an-anecdoted-archive-of-exhibition-lives/> (last accessed on 30 Jan. 2023). Irit Rogoff and I worked with the unarchivable as the spectral that haunts the archive with the means that enable such an apparition, and thus with how working on the unarchivable could change not only the content of the archive, but also the concept of the archive itself.*

2 *Derrida’s book Mal d’archive from 1995, which was translated into English as Archive Fever, translated by Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1996.*

3 *Kervin Saint Pere in a conversation with the author, January 2023; also the source of the quotations from the author referred to below.*

4 *The concept of the “afterlife” tells of a phantom, of a spectral temporality and of living on after death. Warburg speaks of the “afterlife of antiquity” and*

shows how their motives persist, and perhaps for that reason operate even more in one’s thoughts and images because they have been written off. Benjamin, on the other hand, confronts us with a figure of thought that not only sets duration and failure in relationship, but also, shaped by the polemical term of the “life” of his time and by messianism: history acts, particularly inasmuch as it updates itself, rather than being merely enacted. See Georges Didi-Huberman, The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg’s History of Art [2002], translated by Harvey Mendelsohn, University Park, PA: Penn State University Press, 2016, and Daniel Weidner, “Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin”, in: Benjamin-Studien 2/2011, pp. 161–178.

5 *Anibal Quijano, Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America translated by Michael Ennis, Duke University Press, 2000.*

6 *See Nora Sternfeld, “Gegendenkmal und Para-Monument. Politik und Erinnerung im öffentlichen Raum /*

Counter-Monument and Para-Monument. Politics and Remembrance in Public Space”, in: Ernst Logar (ed.), Ort der Unruhe / Place of Unrest, Klagenfurt: Drava, 2018, pp. 40–61.

7 *Italo Calvino, Invisible Cities [1972], translated by William Weaver, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.*

8 *The concept of “talking back” was coined by the antiracist theorist bell hooks, see Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black, Boston: South End PR, 1989. I owe thanks for the use of the term for an active form of action to the “Research Group on Black Austrian History”, which was launched in 2006 within the exhibition project Verborgene Geschichte/n. Remapping Mozart in Vienna by Araba Evelyn Johnston-Arthur.*

9 *Kervin Saint Pere’s master thesis with the title “The Afterlife of Colonialism” was submitted in March 2022 to the University of Fine Arts of Hamburg.*

10 *Cana Bilir-Meier, “Wir sind alle Kanaken”, <https://kervin-saintpere.com/Work> (last accessed on 30 Jan. 2023).*

Nora Sternfeld ist Professorin für Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und Co-Leiterin des Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis (/ecm) an der Universität für angewandte Kunst Wien. Die Kunstvermittlerin und Kuratorin arbeitet und publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus / is professor for art education at the HFBK Hamburg and co-director of the master course for exhibition theory and practice (/ecm) at the University of Applied Arts Vienna. The art mediator and curator works and publishes on contemporary art, educational theory, exhibitions, historical politics and anti-racism.

Jilaine Jones

Elemente des Wandels

Saray Purto Hoffmanns neue Arbeit // *Trasloco*

In den außergewöhnlichen neuen Arbeiten von Saray Purto Hoffmann ist sowohl eine Annäherung als auch eine Spannung zwischen realen Geschehnissen und dem von der Künstlerin Konzipierten zu erkennen. Im Jahr 2022 hat sie sich in der skulpturalen Installation und den Videos von *// Trasloco (Der Umzug)* einer prägnanten Materialsprache in einem Raum bedient, der sich ausdehnt oder verdichtet. Dabei veränderte sie vertraute Arbeitsabläufe und Elemente, die eng mit deren Materialität verschmolzen sind: Bei den Skulpturen wurden sie zu imposanten Formen mit einer dicken äußeren Farbschicht und Seilen, eingebunden in den umgebenden Raum; bei den Videos zu Kontur, Licht, planer Oberfläche und Farbe. Die von beiden Medien hervorgerufenen Sinneseindrücke entfalten sich, einander bedingend, schrittweise, vorgegeben von der klaren Arbeitsweise, sodass unsere Sinne nie abgelenkt werden und wir jeden Mikrometer visuell und physisch miterleben.

Die hier erwähnten tatsächlichen Geschehnisse spielen derzeit eine große Rolle für uns; sie erzeugen Narrative, die natürlich vehement eingefordert werden können. Aus meiner eigenen Sicht schreibend ist mir jedoch sowohl der aufdeckende als auch der einschränkende Einfluss von Narrativen bewusst. Bei *// Trasloco* gibt es viele Ebenen aus explizitem und implizitem Narrativ, aber meine Auseinandersetzung mit dem Werk geht über dessen Beschreibung hinaus und konzentriert sich auf eine Vision, eine Konturierung unausgesprochener Ideen und eine Enthüllung als existenzielle Erfahrung. Das Aufdrängen einer formulierten Autorität ist selbst eine Art von

Jilaine Jones

Elements of Flux

Saray Purto Hoffmann's Recent Work // Trasloco

There is a convergence and tension between what are realities and what is conceived in the extraordinary recent works by Saray Purto Hoffmann. The sculptural installation and videos in // Trasloco (The Relocation) from 2022 succinctly work within a language of materials and a spatial context, expansive or compressed. Familiar elements and working actions have been transformed, fusing tautly with the materiality of their format: for the sculptures they have become imposing forms with heavily painted surfaces and rope and real space; for the videos they become shape, light, flatness, and colour. The sensations offered by both are made incrementally, within a clear parameter of approach, a relativity, so that our senses are never distracted elsewhere and in which we weigh out every micrometer visually and physically.

The realities here are so very crucial to us now and create narratives which can be naturally, vehemently claimed. But I am aware, in writing of my perspective, of both the revealing and limiting influence of narratives. There are many levels of explicit and implicit narrative in // Trasloco, but in fact my engagement goes beyond this reflex of description, for a vision and making of un-worded ideas and revelation

Herrschaft, nämlich das Herrschen über die mögliche Reaktion all unserer Sinne. Vielleicht besteht hier sogar insgeheim die Absicht, uns zum Schweigen zu bringen und mit dem Unerklärlichen zu überwältigen, das derzeit unsere Erfahrungen und unser Leben bestimmt.

In Saray Purto Hoffmanns *Il Trasloco* geht es explizit um Vertreibung. Man fühlt die Emotion: durch das, was gerade mit den Gegenständen passiert, das sichtbare oder unsichtbare Handeln von Menschen in solchen Situationen. Darüber hinaus erzeugt Vertreibung, wenn sie mit dem Ästhetischen verknüpft ist, eine neue, wichtige Art des Sehens: von Last, Heimweh, Absurdität, Verzweiflung, Kampf, möglicher Misshandlung, möglichem Missverstehen. Die einstigen Elemente, die Habseligkeiten, werden durch ein aufgebürdetes Ringen um Selbstbewusstsein verändert. Weit entfernt von der eigenen Heimat ist man aus der Verankerung gerissen, die Bindungen sind gelöst, man wird umgesiedelt, neu verankert, neu gebunden. Der Verlust der eigentlichen Bestimmung, an einem spezifischen Ort, vielleicht in einer Heimat zu sein, stellt sich *Il Trasloco* zufolge in eine starre Form geronnen dar, ist einfach zu etwas anderem geworden.

Die Erzählung von Sisyphos zweifelt still an der Beziehung zwischen der Motivation für Erfolg und Leistung und der gegenwärtigen Erfahrung von Anstrengung. Das, was in der Installation und den Videos zu sehen ist, dieses Zeug, spielt auf das an, was ein eingerichtetes Leben bedeutet. Die Handlung, die das Schlingern und die unruhigen Formen der Installation bewirkt, oder die Person im Video, die «vernunftwidrig» dieses Zeug hinter sich herzieht, bringt die Absurdität der Endlosigkeit unserer Verantwortung oder Verantwortungslosigkeit zum Ausdruck – die Last, gedankenlos unseren Müll, unser Zeug, unser Zuhause, unser Heimweh mit uns zu schleppen. Andererseits ist da ein Bewusstsein für die Energie und Wahrheit des Wandels.

as experience. Imposing a worded authority is in itself a hegemony of sorts, lording over the potential response by our comprehensive senses. Perhaps even an ulterior purpose here is to silence and overwhelm us with the inexplicable, of which our experience, our lives now, are bound within.

Displacement is explicit in the content of Saray Purto Hoffmann's Il Trasloco. It is an emotion felt: through what is happening to the object forms, the seen or unseen action of the person, within the contexts. Further, displacement makes for a new crucial sort of seeing, in tandem with the aesthetical: measured burden, nostalgia, absurdity, desperation, struggle, possible mistreatment, possible misunderstanding. The original elements, possessions, are transformed through an imposed struggle of self-consciousness. Completely disconnected from the original home, there is dis-anchoring, untying, to be relocated and re-viewed by a new anchoring, a new tying. The loss of original purpose in a specific place, in a home perhaps; according to Il Trasloco it is now self-conscious form, another thing under the sun.

The Sisyphus narrative is a silent query: the relationship between motivation for success, accomplishment, and the present experience of effort. The content, stuff, of the installation and videos allude to the trappings of a built and established life. The action which produces the lurching and restless forms in the installation or the viewed figure 'unreasonably' dragging this content puts forth the absurdity of the endlessness of our responsibility or irresponsibility, the burden of dragging unthinkingly our garbage, our stuff, our homes, our nostalgia. Alternatively, there is

Eine ästhetische und kritische Neubetrachtung: Der Mensch ist eine Begleitperson des Zeugs, das er mit sich herumträgt; und der Zweck des Zeugs wird zweitrangig gegenüber dessen Existenz als physische und visuelle Formen. Versöhnung durch die Kunst – dieses widersinnige, aber elementare Zusammenspiel, diese fesselnde, kurzsichtige, voll und ganz physische Anstrengung ist in der Installation offenkundig – oder, von oben betrachtet, im Video. Eine Schönheit, die belastet ist, ohne logischen Zusammenhang existiert und doch eine Wahrheit darstellt, ohne Ruhe, die einzig aus den Elementen ihres Wandels besteht, ohne ein Gefühl des Erfolgs oder der Vollendung. Albert Camus' Sisyphos hält,¹ wie auch Simone Weil, das Konzept der Hoffnung und die Konzentration auf künftige Errungenschaften oder das Paradies für sinnlos und wahnhaft. Die dynamische und bewusste Realität besteht darin, das Leben und die Mühen in der Gegenwart zu akzeptieren.

Die kürzlich von Saray Purto Hoffmann geschaffenen Skulpturen sind letztlich Formen aus wuchtig geschichteten Flächen, umschlungen von einem Seil. Der Raum um sie herum wird durch noch massivere Seile und eine geneigte Stange, die diese Formen zieht, gestrafft und zusammengedrängt. Dazwischen können alle, die das Werk betrachten, zu Eindringlingen werden. Jede der riesigen skulpturalen Formen, die weder reglos noch eigenständig wirken, gehört einem überwältigenden Geschehen an. Die Skulpturen haben eine bedrohliche, aber noumenale Wirkung, was bedeutet, dass die Objekte – unabhängig von der menschlichen Wahrnehmung – in ihrer eigenen Realität existieren. Saray Purto Hoffmann hat das unbändige Gewicht aus Teilen zusammengestapelt, die teils unhandlich sperrig und teils zerbrechlich sind. Die Installation ist eine Verstärkung oder sogar ein bildlicher Ausdruck eines Vorgangs, den wir eher spüren als sehen. Die aufgestapelten Skulpturen stecken voller Projektionen und Tiefen; intensiv hallt hier Handlung wider. Jede einzelne Form

a consciousness of the energy and truth of the flux. An aesthetic and vital reconsideration: the individual being companion to the stuff they carry; and the purpose of the stuff becomes second to their existence as physical and visual forms. Reconciliation through the art—this unreasonable but primary interaction, this absorbing, myopic, entirely physical effort: it is manifest in the installation, or from above—in the film. To make a beauty which is fraught, which exists without logic yet is a truth, without repose, which is solely of the elements of its flux, without a sense of success or completion. Albert Camus's Sisyphus,¹ and Simone Weil, consider the concept of hope and the focus on future achievement or paradise, futile, delusional. Accepting life and labour in the present is the dynamic and conscious reality.

These recent sculptures of Saray Purto Hoffmann's are ultimately forms of heavily-layered surfaces bound by rope. Surrounding them, space is made taut and pressured by heavier rope and a diagonal bar pulling these forms, between and through which the visitor can be an interloper. Not felt as inert or autonomous, each large sculptural mass is part of an overwhelming event. The sculptures present a minatory but noumenal outcome, where objects exist in their own reality, not dependent on human perception. Saray Purto Hoffmann accumulates the overwhelming mobile heft out of what is awkwardly cumbersome and sometimes fragile. The installation is an amplification, even an image, of an activity which we have felt more than seen. Pulsing with projections and depths, with an intense resonance of action, each stacked sculpture is entirely unified and redefined by the covering

ist eine Einheit, die durch die verdeckte Oberfläche und die Anordnung der Seile je eigen bestimmt wird. Die darunterliegende Stapelung, der innere Aufbau, ist komplex, chaotisch und doch kontrolliert. Es ist kein ordentlicher Stapel, vielmehr charakterisieren ihn tiefe Klüfte und weite Auskragungen. Die gestapelten Kisten sind locker verpackt, wobei das dafür verwendete lose, schwere Material ein Element für sich ist: Sinnlich über den geometrischen Formen ausgespannt und diese miteinander verbindend, wirkt es auf ihnen wie eine Topografie. Der fast wie Teer aussehende Anstrich bildet förmlich eine Kruste. Die Vereinfachung durch die geschichtete dickflüssige, in Grautönen gehaltene Außenfläche ist ein wichtiger Teil des immanenten Erklärungsprinzips der Skulpturen. Das Ganze ist nicht mehr ein Gefüge aus an Orte gebundenen Farben, sondern eine in Licht, in einem neuen Licht betrachtete Gesamtform. Die üppige Dreidimensionalität tritt durch dieses Licht deutlicher hervor, wird aber auch als trügerisch charakterisiert. Paradoxerweise lässt dies eine Art malerisches Wechselspiel, ein Chiaroscuro-Bild entstehen. Dazu gehört in verblüffender Weise, wie wir in diese Skulpturengruppe «hineinblicken», wie wir uns in die Gegenstände und die Handlung hineinversetzen und verstehen, wie sie auf einer physischen Ebene «fühlen», wengleich dies im Widerspruch dazu stehen mag, dass sie mit Farbe bedeckt sind. Das trennt uns von ihrem ursprünglichen Gebrauch und lässt uns denken, die Elemente seien in einen mystischen Raum gebracht worden, in einen Bild- und Fantasieraum.

Der Zusammenbau zu Skulpturen, die Räumlichkeit der Farbe und Seile sowie die Grautöne der Installation sprechen von einem völlig anderen Paradigma als jenem, das sich in der Vereinheitlichung und der Intensität der gefilmten Szenen ausdrückt. In Letzteren ergeben die Stabilität des weitläufigen Geländes und die geneigte Bildebene ein aufgenommenes Umfeld, das in seiner Verdichtung dem

surface and organisation of linear rope. The underlying stacking, the inner assemblage is complex, chaotic yet controlled, not stacked neatly but pushing for the deepest crevices and the most intense projections. The stacked boxes are wrapped loosely, this loose, heavy material is its own element: sensuous and connecting across and in between—a topography—over the geometric forms. The paint literally encrusts, is almost tar-like. The simplification through the layered viscous surface and of one value of grey is a major part of its clarifying principle. It is all no longer an assemblage of localized colours, but an entire form seen in light, in a new light. Its rich three-dimensionality is clarified by the light, but also proposed as illusory. This presents paradoxically a painterly sort of interaction, a chiaroscuro image. It is also surprisingly a part of how we see 'into' the grouping. How we empathise with the elements and the activity, to know how 'they' feel on a physical level, though it may seem in contradiction to their being covered in paint. It separates us from their original use, making the elements brought into a mystical space, as well as a visual and imaginative one.

The assembling into the sculptural, the spatiality of the paint and rope, the grey tones of the installation, declare a completely different paradigm from the way in which unification and intensity happens in the filmed scenes. In the latter, the stability of the expansive ground, its tilted textural picture plane is a filmed environment in compression with the format of the video's screen. Cut through by this line of forms: person, rope, things. Because of the compressed plane we understand

Format des Videobildschirms entspricht. Durchschnitten wird das Bild von einer Linie an Formen: Person, Seil, Dinge. Dank der verdichteten Bildebene verstehen und erleben wir die Dimensionalität der Person, der Bewegung und der Formen als Relief. An dem Seil hängen in gleichmäßigem Abstand befestigte Gegenstände und Materialien: Die Handlung soll kein bekanntes fiktives und rührseliges Szenario des Schleppens von Lasten nachbilden. Die an das Seil gebundenen Gegenstände sind in einer Reihenfolge angeordnet, die im Gegensatz zu deren funktionellem Design, zu deren ursprünglichem Zweck steht und sich darüber hinwegsetzt, wie sie in einem Wohnumfeld sorgfältig aufgestellt würden. Jedes einzelne gezogene Teil des Hab und Guts reagiert aufgrund seiner Struktur und Schwerkraft anders auf den rauen Boden. Wir sind intellektuell von der unnatürlichen Anordnung fasziniert und können gleichzeitig die gewichtige Absurdität und den Konflikt dieser «unsachgemäßen Behandlung» nachempfinden. Die Beibehaltung der Originalfarben und der Materialität erhöht die Eindringlichkeit, da die Teile jetzt wie missverstandene und verschleppte Gegenstände wirken, als wäre die Farbe die ihres Blutes. Zwar erleben wir die unmittelbare Trennung, die der Film als Medium auferlegt, aber das fügt zugleich dem Eindruck eines gesehenen fiktiven Dramas eine weitere Ebene hinzu. In diesen Videosequenzen stecken Schönheit und eine vollkommen ästhetische Konzeptualisierung. Die Bewegung ist eine Gegebenheit des Mediums Film: Der Film hat eine «belebte» Eigenständigkeit, aber seine Bewegung ist mindestens verdoppelt – in Tandem-Bewegungsebenen. Das fortlaufende, doch zeitlich begrenzte Sehen des Videos steht dem sich mühenden Schritt der Person/Künstlerin gegenüber, die ihr Seil zieht. Ebenso stark ist aber manchmal eine weitere Bewegungsebene, nämlich die der Geschwindigkeit und Positionierung, die in die Umgebung eingebunden sind: wie die in Wind und Regen schwankenden Bäume oder die kraftvollen Geräusche

and experience the dimensionality of the figure, movement, and forms in relief. The line of things and materials are organised in serial, equally measured attachment: the activity does not seek to depict a familiar fictional and sentimental dragging scenario. Objects tied are in positions counter to their functional design, counter to their original purpose, defying how they would be placed carefully within a living setting. Each possession surrenders individually as it is dragged by its own structure in response to gravity and a rough expansive surface. We are both intellectually fascinated by the unnatural organisation and empathise with the heavy absurdity and confrontation of this 'mis-treatment'. The retaining of the original colours and material quality heightens the poignancy, as now misunderstood and displaced objects, as if their colour was the colour of their blood. We do have the immediate separation imposed by film, but this also adds a level of a viewed fictitious drama. There is beauty and total aesthetic conceptualisation in the video sequences. The movement is a condition of the medium film: it has an animate autonomy, but its movement is doubled at least, in tandem levels of movement. The steady but temporal viewing of the video is set next to the struggling pace of the figure/artist pulling her line. Equally as strong, there is sometimes another level of movement which is the speed and position that is embedded into the environment: as in the wind and rain shifting the trees or the presence of the sounds powerful and extending from wind, rain, or birds. It all mixes and confuses dominance. Is there subservience by the person for the objects or pieces of scrap, is the figure the

von Wind, Regen und Vögeln. All das vermischt sich und verwirrt die vertraute Ordnung. Ist da Unterwürfigkeit der Person gegenüber den Objekten oder Schrottteilen zu entdecken, ist die Person die Keimzelle der Energie, oder ist es die Umgebung oder gar ein hinter dem Bildschirm Anwesendes, das dominiert?

Das Licht spielt in den Videos eine genauso zentrale Rolle wie in der skulpturalen Installation. Im Film verursacht es starke Schatten. Als seien sie Wegbegleiter in dieser auch ihnen auferlegten Prüfung führen die Schatten ein Eigenleben und entsprechen nicht den Umrissen der Gegenstände und der Person. Gleichzeitig ziehen diese flachen Gebilde die dimensionalen Formen gegen die Oberfläche des Bildschirms. Wie bei den Skulpturen gibt es aber auch hier einen Chiaroscuro-Effekt, wobei das helle Licht alles verdinglicht. Die in den Videos genutzte Fläche, das bewegte Bild und seine verdichteten Schichten, ist nicht nur ästhetisch ausgeführt, sondern so, dass Physiologisches mit Visuellem zu Pathos verschmilzt.

Im großen Maßstab der Bewegung und Trägheitsmomente in *Il Trasloco* sind wir mit einer neuen Erfahrung des Monumentalen konfrontiert. Wenn die Skulpturen als Denkmal fungieren, stehen sie für einen Dialog mit allen Schichten des Menschseins, für Machtverhältnisse und die Beziehung des Menschen zur Umwelt.

Das statuarische anthropozentrische Bild mit seiner Anmaßung zeitloser Stabilität wird seit dem frühen 20. Jahrhundert ironischer betrachtet. Auf halbem Weg zwischen seinem Verschwinden und dem Jetzt hat der Minimalismus, konträr dazu, das Zusammenspiel von Skulptur mit dem Raum nichthierarchisch entfaltet. Aber im Allgemeinen opferte er den Humanismus einer rauen Wirklichkeit, indem er uns unsere von Waren beherrschte Kultur, die Massenproduktion, den geplanten Verschleiß der Produkte, die Fertighäuser (einschließlich modernistischer Projekte für die «Arbeiterklasse») und die ersten von unzähligen Wegwerfprodukten vor Augen

nucleus of energy, or is it the environment, or even a presence behind the screen, which dominates?

The light in the videos, crucial as with the installation, makes strong shadow forms. As if to be companions in this trial they are being put through, the shadows are private, escaping shapes for each object and figure. Simultaneously, these flat shapes pull the dimensional forms against the video surface. But also, as in the sculptures, there is chiaroscuro, the bright light presenting an objectification on all. The use of the surface in the videos, the moving picture and its compressive layers, is taken on more than just aesthetically, in a way which merges a pathos of the physiological with the visual.

*In the large scale of the makings of movement and inertias in *Il Trasloco* we confront a new experience of the monumental. When sculpture functions as a monument, it is a signifier of how all the strata of humanity are in dialogue, the power relations, and the human relation to the environment.*

The statuesque, anthropocentric image, with a conceit of timeless stability, has been addressed more ironically since the early 20th century. Contrasting and midway between now and its demise, Minimalism opened sculpture's interaction with space and in a non-hierarchical way. But generally, it also sacrificed a humanism for its tough reality, reflecting our commodity culture, mass production, planned obsolescence, prefabricated housing (including modernist projects for the 'working classes'), the beginning of our endless disposable conveniences. In contrast now

führte. Im Gegensatz dazu lässt sich nun, in Saray Purto Hoffmanns *Il Trasloco*, wieder eine Geste der Menschlichkeit erblicken, die jedoch bewusst dem Inneren des minimalistischen Strudels entnommen ist.

Bei *Il Trasloco* werden wir durch die Unwägbarkeit, die Ausgangsbedingungen, das Interesse am Wandel der Zeit und die schwer zu beantwortende Frage, was wir gerade tun und wofür wir gerade leben, zu Zeug:innen eines lebendigen Denkmals. Selbst als Material – was ist das skulpturale Material, das für uns als Menschen steht?

Geht man auf der Suche nach einem Ursprung weiter zurück, kann man in *Il Trasloco* vielleicht eine umgekehrte Erscheinungsform dessen erkennen, was Günther Stern 1943 in seiner Rede «Obdachlose Skulptur» beschrieben hat, die er später unter dem Pseudonym Günther Anders veröffentlichte.² Darin geht es im Wesentlichen um Auguste Rodin am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert. Anders spricht dort vom Ende der Verewigung durch Denkmäler, vom Ende geeigneter Orte und Zwecke für die Skulptur, von der Hinwendung zu dem eher im Inneren Gefühlten und vom künstlerisch Verwirklichten. Außerdem ist von «Dingen» die Rede: von der neuen Entfremdung von Dingen, die nur noch Ware seien, und dem Bestreben von Künstler:innen, den Geist der Dinge wieder aufleben zu lassen. Mehr als ein Jahrhundert nach Rodin kommt Saray Purto Hoffmann in ihren neuen Projekten dieser Sorge um den Geist eines Dings und der Liebe zu ihm wieder näher, einschließlich

again is a humanity gesturing in Saray Purto Hoffmann's Il Trasloco, yet one which comes out consciously from inside of the minimalist vortex.

In Il Trasloco we witness a living monument through its precariousness, its level playing field, its interest in the flux of time, and in its heavy question about what we are doing and for what are we living now. Even as material—what is the sculptural material which signifies us?

Reaching even further back to an origin, in Il Trasloco we are seeing a new, perhaps inverse manifestation of what Guenter Stern described in 1943 as "homeless sculpture" in a speech that he later published under his pseudonym Günther Anders.² It was written centrally of Auguste Rodin at the turn of the 19th to the 20th century. Anders describes the end of immortalisation by monuments, the end of external place and purpose for sculpture, the shift to the more internally felt and artist realised. And of Dinge: the new alienation to commodified things, and the movement by artists to resurrect the spirit of things. Here with Saray Purto Hoffmann's new projects that worry and romance for the spirit of a thing is approached from a view and experience more than a century after Rodin, including the artistic freedom to bring this internally felt but also cultural pathos to the outside. A vision of our culture and an art may be being made in an intentionally humbler, more prosaic zone between the potentially spirited subject elements and the state of one's responsibility, dependence, even subservience to our things. It is a different proposition from that which Anders's 'homeless sculpture' relays: it is less isolated, less precious, and more temporal. It is a reality tipping between contexts, the least of which is the contradiction, the irreconciliation, between needing a life and its ominous waste. It is also in its proposition of continual locomotion that within that reality our consciousness—our makings, seeing, and doubts, with our will to power—might coexist with noumenal life and the environment.

der künstlerischen Freiheit, dieses im Inneren Gefühle, aber auch kulturelles Pathos auszudrücken. Eine Vision unserer Kultur und Kunst entsteht heute vielleicht in einem gewollt bescheideneren und nüchterneren Bereich zwischen potenziell lebendigen Themen und dem Stand der eigenen Verantwortlichkeit, Abhängigkeit oder auch der Unterwürfigkeit unseren Dingen gegenüber. Das unterscheidet sich von der Aussage, die Anders' «Obdachlose Skulptur» vermittelt: Die heutige Skulptur ist weniger isoliert, weniger kostbar und kurzlebiger. Wir leben in einer Realität am Kippunkt zwischen Kontexten, von denen der Widerspruch, die Unversöhnlichkeit zwischen dem Bedürfnis nach Leben und dessen verhängnisvoller Verschwendung noch am harmlosesten ist. Das steckt auch in der Aussage über ständige Ortsveränderung (*Il Trasloco*), dass unser Bewusstsein – das, was wir machen, unsere Sichtweisen und Zweifel und zudem unser Machtwillen – in dieser Realität gemeinsam mit noumenalem Leben und der Umwelt existieren könnte.

1 Vgl. Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos* [1942], übersetzt von Vincent von Wroblewsky, Reinbek bei Hamburg 2000.

2 Vgl. Günther Anders, *Obdachlose Skulptur. Über Rodin* [1943], übersetzt von Werner Reimann, München 1994.

1 See Albert Camus, *The Myth of Sisyphus* [1942], translated by Justin O'Brien, Hamish Hamilton, 1995.

2 See Guenther Stern, "Homeless Sculpture", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 5, No. 2, *A First Symposium on Russian Philosophy and Psychology* (Dec., 1944), pp. 293-307.

Jilaine Jones ist Bildhauerin. Sie lebt in New Haven, Connecticut, und lehrt vorwiegend an der New York Studio School in New York City. Auf youtube.nyss.org/jilaine_jones stellt sie die Geschichte ihrer Arbeit und Ideen vor *I is a sculptor based in New Haven CT, USA, and teaches primarily at the New York Studio School, NYC. A history of the work and ideas of Jilaine Jones was presented by the artist on youtube. nyss.org/jilaine_jones.*

Pia Schmickl

Pia Schmickl (* 1990 in Mainz) ist eine multimediale Konzeptkünstlerin und Autorin, die in Hamburg lebt und arbeitet. Sie studierte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (2018 Bachelor of Fine Arts, 2022 Master of Fine Arts) und der Akademie der bildenden Künste Wien (2018/19 *Art School Alliance*-Stipendium) mit den Schwerpunkten zeitbezogene Medien und performative Kunst. Während ihres Studiums war sie Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Schmickl begreift Text als ihr Werkzeug, als künstlerisch-sozialen Raum und Spielfläche, um sich in verschiedenen gesellschaftlichen Settings auszuprobieren und kritische Bezüge herzustellen. Dabei interessiert sie vor allem, wo der Spaß anfängt und wo er aufhört. In ihrer Arbeit balanciert Schmickl auf alternativen Realitätskonstrukten und dem damit verbundenen Wahrheitsbegriff, ihrer Identität als Arbeiter:innenkind in Zusammenhang mit *mental health*, anerzogenen Regeln und neu erfundenen Spielanleitungen sowie zwischenmenschlicher (Fehl-)Kommunikation.

Pia Schmickl (b. 1990 in Mainz, Germany) is a multimedia conceptual artist and author who lives and works in Hamburg. She studied at the Hochschule für bildende Künste Hamburg (2018 Bachelor of Fine Arts, 2022 Master of Fine Arts) and the Academy of Fine Arts Vienna (2018-19 Art School Alliance scholarship), focusing on time-related media and performance art. During her studies, she was a scholarship recipient from the Studien-

stiftung des deutschen Volkes. Schmickl considers text her tool, seeing it as an artistic and social space and playing field to test herself in various social settings and create critical references. She is interested above all in where fun begins and where it ends. In her work, Schmickl balances among alternative reality constructs and the associated concept of truth, her identity as a working-class child in conjunction with mental health, instilled rules and newly invented playing instructions and interpersonal (mis-)communication.

Kervin Saint Pere

Kervin Saint Pere (* 1991 in Peru) lebt in Berlin. Er arbeitet als bildender Künstler und Forscher im Grenzbereich zwischen zeitgenössischer Kunst und visueller Anthropologie. Saint Pere studierte bildende Kunst an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) und an der Akademie der bildenden Künste Wien im Rahmen der *Art School Alliance* im Fachbereich für Kunst und digitale Medien. Im Jahr 2022 schloss er sein Masterstudium an der HFBK im Studienschwerpunkt zeitbezogene Medien ab. Saint Pere arbeitet mit Bildarchiven und reflektiert deren (post-)koloniale Strukturen sowie das soziale Imaginäre, in dem sie existieren, um *counter-archives* zu entwickeln. Thematisch bewegt sich seine Arbeit zwischen Migration, Repräsentation und dekolonialer Theorie.

Kervin Saint Pere was born in Peru in 1991, lives in Berlin, and works as a visual artist and researcher at the intersection

of contemporary art and visual anthropology. He studied fine arts at the HFBK Hamburg and, in the scope of the Art School Alliance, at the Academy of Fine Arts Vienna in the Studio of Art and Digital Media. In 2022, he completed his master's degree at the HFBK specializing in time-based media. Kervin Saint Pere works with image archives and reflects on their (post-)colonial structures and the social imaginary in which they exist in order to develop counter-archives. Thematically, his work moves between migration, representation and decolonial theory.

Saray Purto Hoffmann

Saray Purto Hoffmann (* 1993 in Chile) lebt derzeit in Hamburg und Berlin. Die bildende Künstlerin erhielt ihren Bachelor of Fine Arts an der Päpstlichen Katholischen Universität von Chile (Pontificia Universidad Católica de Chile) und ihren Master of Fine Arts als DAAD-Stipendiatin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, wo sie 2022 mit dem Karl H. Ditze Preis für die beste Abschlussarbeit ausgezeichnet wurde. Sie arbeitet in verschiedenen Medien, darunter Bildhauerei, Installation, Performance und Video, und forscht dort, wo sich Material, Körper, individuelle und Familiengeschichte überschneiden. In ihren Arbeiten verwischt Purto Hoffmann die Grenzen zwischen Innerem und Äußeren, Privatem und Gesellschaftlichem sowie dem Individuellen und dem Kollektiven, wobei sie die Betrachter:innen mit einer greifbaren, physischen Präsenz ihrer Werke konfrontiert. Sie spricht drängende Themen wie Vertreibung, Identität und

Zusammengehörigkeit in unserer sich rasch verändernden und vernetzten Welt an. Mit ihrem politisch und sozial engagierten Ansatz will sie die Komplexität und die Nuancen menschlicher Emotionen erkunden, insbesondere im Zusammenhang mit der Suche nach einem Heimatgefühl.

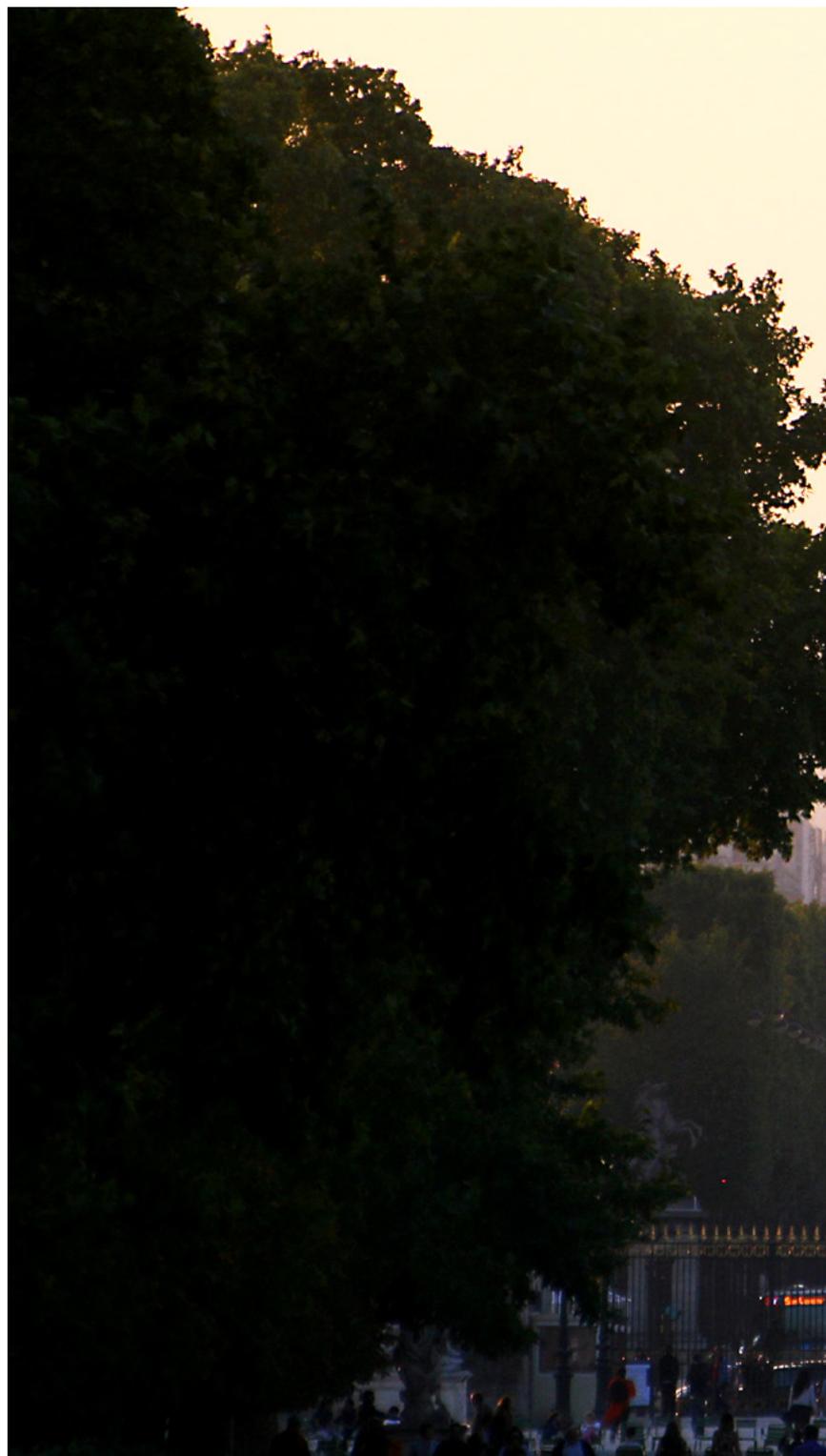
Saray Purto Hoffmann (b. 1993) is a Chilean-born visual artist currently based in Hamburg and Berlin. She holds a Bachelor of Fine Arts from The Pontifical Catholic University of Chile and a Master of Fine Arts from Hochschule für bildende Künste Hamburg on a DAAD scholarship, where she was awarded the 2022 Karl H. Ditze Prize for the best final exam. Purto's practice spans various media, including sculpture, installation, performance, and video, as she explores the intersections between materials, the body, and personal and familial histories. Through her work, Purto blurs the boundaries between the internal and external, the intimate and social, and the individual and collective, confronting the viewer with the tangible, physical presence of her pieces. She addresses pressing issues such as displacement, identity, and belonging in our rapidly changing and interconnected world, using a politically and socially engaged approach to question the complexity and nuances of human emotions, particularly as relates to the search for a sense of home.

Abbildungen zum Essay von /
Images for the essay by
Melanie Franke





















Seite / page 69

Das geborgene Wrack des am 18. April 2015 mit mehr als achthundert Migrant:innen gesunkenen Schiffes *Barca Nostra* auf dem Transportweg vom NATO-Stützpunkt Pontile Marina Militare di Melilli, Sizilien, zum Ausstellungsort Arsenale, an dem es Christoph Büchel auf der 58. Biennale di Venezia zeigt, hier vor dem Markusplatz in Venedig, 2019 / *The salvaged wreck of the Barca Nostra ship, which sank on 18 April 2015 with more than eight hundred migrants, in transit from the NATO base Pontile Marina Militare di Melilli, Sicily, to the exhibition site Arsenale, where Christoph Büchel showed it at the 58th Biennale di Venezia, shown here in front of the Piazza San Marco in Venice, 2019, © BARCA NOSTRA*

Seiten / pages 70/71

Simon Starling, ***Rescued Rhododendrons (7 rhododendron ponticum plants rescued from Elrick Hill, Scotland, and transported to Parque Los Alcornocales, Spain, from where they were introduced into cultivation in 1763 by Claes Alströmer)***, 1999, zwei von fünf C-Prints / *two of five C-prints, je / each 79 × 101 cm*, © Simon Starling, courtesy the artist and neugerriem-schneider, Berlin

Seiten / pages 72–75

Obelisk aus Luxor, 13. Jahrhundert v. Chr., Granit, Höhe 23,5 m (ohne Sockel), auf der Place de la Concorde, Paris / *Obelisk from Luxor, 13th century BCE, granite, height 23.5 m (without pedestal), on the Place de la Concorde, Paris, © Copyright – Un guide à Paris 2014–2023*

Details / Details:

Seite / page 74: Pyramidion, 1998, vergoldete Bronze, Höhe 3,6 m / *1998, gilded bronze, height 3.6 m*

Seite / page 75: Piktogramme am Sockel von Jakob Ignaz Hittorff für den Obelisken aus Luxor in Paris, 1836, Granit, Höhe 5 m / *Pictographs on the pedestal by Jakob Ignaz Hittorff for the obelisk from Luxor in Paris, 1836, granite, height 5 m*

Seiten / pages 76/77

Der in Luxor verbliebene Obelisk, 13. Jahrhundert v. Chr., Granit, 32 m, vor dem Pylon der Tempelanlage / *The obelisk remaining in Luxor, 13th century BCE, granite, 32 m, in front of the pylon of the temple complex*

Seite / page 78

Wolf von Kries, ohne Titel / *untitled* (Obelisk auf Ilha Grande, Brasilien / *Obelisk on Ilha Grande, Brazil*), o.J. / *undated*, Fotografie / *photograph*, courtesy of the artist

Pia Schmickl















5 Einzeldarstellungen ausgewählter Neophraseologismen

Protokoll, Bericht (Wurden durch Pöse Hunnen – hust – Pegast!), Autopsieberichte (Leiche wurde durch Pöse Hunnen Pegast!)... Es geht hier weniger um den Fakt selbst, wann die Deutschen (oder sonstwer) nun zum ersten Mal gasten, sondern um die himmelschreiende Dünne der Beweislage, auf der dann „historische Nachweise“ gebaut werden. Da muß man gar keinen Verschwörungstheorien anhängen. Offiziere sind eh nicht so helle und mitten im Winter kann man sich schon mal beim Datum irren. --88.74.145.36 16:54, 17. Feb. 2009 (CET) (Wikipedia-Diskussion zu „Gaskrieg während des Ersten Weltkriegs“, COSMAS 2, 2009)

Eine Google-Suche ergibt knapp 30.000 Treffer für *keine Raketenwissenschaft*. Vor allem erfreut sich die Wendung auf Ratgeberseiten großer Beliebtheit und tritt dort zumeist gleich im Titel auf. Vom *Batteriewechsel beim Grand Cherokee* über *HTML, Einbau von Veluxfenstern, Suchmaschinenoptimierung* bis hin zur *Cannabiszucht* – alles scheint kinderleicht oder zumindest machbar, d.h. *keine Raketenwissenschaft* zu sein. Von diesen Verwendungen ausgehend, könnte man sagen, dass der Ausdruck durchaus das Potential hat, zu einem Phraseologismus des Deutschen zu werden oder dies begrenzt auf spezifische Diskurse vielleicht bereits ist.

5.5 (der) Elefant im Raum

Als ein Anzeichen dafür, dass diese Redensart im Deutschen angekommen ist, könnte man einen zweiseitigen Artikel von Detlef Hartlapp zum Thema *Gewalt in Fußballstadien* heranziehen, der in der Fernsehzeitung *Prisma* 7/2012 (S. 4f.) erschien. Die Überschrift lautet:

102) *Elefant im Raum*

Eine aggressive Minderheit nimmt Deutschlands Fußballstadien in Geiselschaft. Die Bundesliga findet kein Gegenmittel

Im dritten Absatz heißt es:

(...) Der Bundesliga-Normalo ist ein Biedermann, der die Brandstifter so lange als folkloristische Zugabe zum Spiel betrachtet, bis sie ihm den Schalensitz unter dem Hintern wegsprengen. Ultras sind der sprichwörtliche „Elefant im Raum“ – anwesend, aber irgendwie unbeachtet. Die Bundesliga und auch die 2. und 3. Liga laufen Gefahr, von einer radikalen Minderheit terrorisiert zu werden.

Der Artikel endet:

Im Wohnzimmer der Bundesliga steht ein Elefant. Noch denken die Vereine: Der will doch nur spielen.

Wie die Auszüge zeigen, ist die Wendung nicht nur in der Textstrukturierung, sondern auch in der Überschrift und als englischsprachigen Ursprung der Wendung von Anführer des Textes „der sprichwörtliche Elefant im Raum“ oder „elefanteller deutscher Phrasen“ als Wendung von „ein Elefant im Raum“ im Ausdruck gibt es allerdings keine. *Elefant im Raum/Wohnzimmer* im Pressekorpus liefert insg.

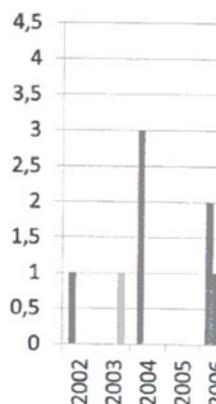


Diagramm 16: Verwendung des Ausdrucks „Elefant im Raum“ im Pressekorpus

Beispiele dieser Art, die die Wendung des englischsprachigen Originals bedingungslos seit 2007 zu finden. Alle Beispiele sind Originals bedingungslos.

- 103) *Misslungener britischer Versuch, die Quoten zu erhöhen. Doch keine Quoten. (...) Die ganze Diskussion über die erwähnte. Na...*

Tiere... Verleugnen darf er
die bestialische Verwandtschaft
mit der Kreatur nicht,...

Handschuhe

Beim Ekel vor Tieren ist die beherrschende Empfindung die Angst, in der Berührung von ihnen erkannt zu werden. Was sich tief im Menschen entsetzt, ist das dunkle Bewusstsein, in ihm sei etwas am Leben, was dem ekelerregenden Tiere so wenig fremd sei, dass es von ihm erkannt werden könne. – Aller Ekel ist ursprünglich Ekel vor dem Berühren. Über dieses Gefühl setzt sogar die Bemeisterung sich nur mit sprunghafter, überschießender Gebärde hinweg: Das Ekelhafte wird sie heftig umschlingen, verspeisen, während die Zone der feinsten epidermalen Berührung tabu bleibt. Nur so ist dem Paradox der moralischen Forderung zu genügen, welche gleichzeitig Überwindung und subtilste Ausbildung des

**KÜRZESTGESCHICHTEN
AUS DEM EG**

**ELEFANTEN SIND ZU GROSS FÜR
DEN ÖFFENTLICHEN NAHVERKEHR.
SO STEHT ES IN JEDEM TIER—
LEXIKON GESCHRIEBEN.**

**„NICHT MIT MIR“, SAGT DER
ELEFANT IM RAUM. JETZT IST ER
EIN ELEFANT IM BUS UND NIMMT
VORNE IM VIERER PLATZ. EIN
SITZ FÜR JEDEN FUSS.**

**„SEHR PRAKTISCH“, DENKT ER
SICH UND FÄHRT — EINFACH NUR
SO UND WEIL ER'S EBEN KANN —
BIS ZUR ENDHALTESTELLE.
NACH ÖVELGÖNNE ALSO.**

@GARDINENERSATZ

**FIND UNS AUF INSTAGRAM
UND SCHICK UNS DEINEN TEXT.
MAX 350 ZEICHEN**

Pia Schmickl

Seiten / pages 81–86

Pia Schmickl, **Die Emanzipation des Elefanten im Raum**, 2022, Lecture-Performance mit weißem Kunststoffstuhl, Schauspieler und fünf Folienballons in verschiedenen Farben mit der Aufschrift „Ein Elefant im Raum“, 15 Min., Farbe, Ton, Hochschule für bildende Künste Hamburg / **The Emancipation of the Elephant in the Room**, 2022, lecture-performance with white plastic chair, actor and 5 foil balloons (different colours) labeled with “An Elephant in the Room”, 15 min., colour, sound, Hamburg University of Fine Arts, Fotos auf den Seiten / photos on pages 81 und / and 86: Peter Schmickl

Seite / page 87

Nach der Lecture-Performance **Die Emanzipation des Elefanten im Raum**, 2022, von Pia Schmickl, öffentlicher Raum, Hamburg / after the lecture-performance **The Emancipation of the Elephant in the Room**, 2022, by Pia Schmickl, public space, Hamburg, Foto / photo: Anna-Maria Bogner, Kai Jelinek

Seiten / pages 88/89/92

Recherchematerial für Pia Schmickls Essay **«Der Elefant im Raum – Oder: Wenn eine Metapher wortwörtlich wird, hört sie dann auf Metapher zu sein?»**, 2022 / research material for the essay **“The elephant in the room—Or: If a metaphor becomes literal, does it then stop being a metaphor?”** by Pia Schmickl, 2022
Seite / page 88: Sabine Fiedler, *Gläserne Decke und Elefant im Raum. Phraseologische Anglizismen im Deutschen*, Berlin: Logos, 2014, S. / pp. 92–93
Seite / page 89: Walter Benjamin, «Handschuhe», in: ders. / *Idem, Einbahnstraße* [1928] (Perlen der Literatur, Bd. / vol. 3), Berlin: Input, 2021, S. / pp. 27–28, hier / here S. / p. 27
Seite / page 92: Jessica Ullrich, «Der Elefant im Raum», in / from: *Tiere. Unterwerfung, Harmonie, Respekt*, hg. von / ed. by Sabine Schulz und / and Dennis Conrad, Ausst.-Kat. / exh. cat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München / Munich: Hirmer, 2017, S. / pp. 250–265, hier / here S. / p. 253

Seiten / pages 90/93

Pia Schmickl, **Gardinenersatz**, 2021/22, Textprojekt mit weißen Kunststoffbuchstaben auf schwarzer Rillengummitafel auf HDF-Platte, 35 × 65 cm, Hamburg / **Curtain Reading**, 2021–22, text project with white plastic letters on black grooved rubber panel on HDF, 35 × 65 cm, Hamburg

Frame. Durch die fast jagdliche Umzingelung des Motivs wird eine leicht klaustrophobische Atmosphäre geschaffen. In Kombination mit dem Aufbau als Loop impliziert dies, dass dieser Elefant auf ewig unter Beobachtung in einer Kunstwelt gefangen ist, in der er sich naturgemäß nicht zurechtfinden kann. Auch wenn er in maximaler Sichtbarkeit vorgeführt wird, bleibt er geheimnisvoll und liefert – durch die Gleichzeitigkeit von Nähe wie Ferne – ein extrem auratisches Bild.³ So sieht man den Elefanten zwar so intim, wie es sonst kaum möglich ist, doch es besteht kein Zweifel, dass es sich um eine medial vermittelte Animalität handelt. Das von der taktilen Kamera gemachte Versprechen von der Unmittelbarkeit körperlicher Präsenz wird nicht eingelöst. Weil überdeutlich wird, dass jeder authentische Zugang zu dem lebendigen Wesen verschlossen bleiben muss, ist die Arbeit auch eine Reflexion über den Dualismus von Körper und Geist.

Durch die multiple Kameraführung verdeutlicht Gordon, dass es nie nur eine Sichtweise auf die Dinge gibt. Damit lehnt er sich unbewusst an die in vielfältigen Versionen erzählte Parabel über fünf Blinde an, die einen Elefanten beschreiben sollen. Weil jeder nur ein Körperteil des Tieres betastet, stellt sich für den einen der Elefant als eine Säule dar, für den anderen als eine Schlange, der eine glaubt ihn lang und glatt, der andere rau und faltig, der nächste haarig. So hat zwar jeder auf seine Art Recht; der echte Elefant verschwindet aber in seiner Komplexität hinter den Einzelerzählungen. Tatsächlich ist Gordons Blick auf das Tier fluide und fragmentiert wie seine Kameraführung.⁴ Auch der Betrachterin eröffnen sich immer neue, teilweise widersprüchliche Perspektiven.

Vor allem aber wird der Elefant als Wesen von großer Kraft bei gleichzeitiger Verletzlichkeit vorgestellt. Das mehrmalige Niederlegen, das eher einem Fallen gleicht und dem das ungelenke Wiederaufstehen folgt, legt nahe, dass der Elefant nicht selbstbestimmt agiert, sondern unter einer unsichtbar bleibenden Kontrolle steht. Neben der Schönheit und Majestät des gewaltigen Tieres wird so auch ein Bild gebändigter Naturgewalt theatralisch in Szene gesetzt. Und tatsächlich klärt die Pressemitteilung auf, dass es sich bei der Protagonistin um die vierjährige asiatische Elefantenkuh Minnie handele, die ursprünglich aus Indien stamme, aber jetzt in einem Zirkus in Connecticut lebe. Für Gordons Werk wurde sie durch einen im Film nicht sichtbaren Trainer dazu gebracht, verschiedene Befehle auszuführen: »Stand still«, »Walk around«, »Back up«, »Get up«, »Beg« und am spektakulärsten »Play Dead«. So stellt die Arbeit auch die Gewalt von Domestizierung oder abstrakter von menschlicher Naturbeherrschung aus.

Die Arbeit ist jedoch vielfach anders kommentiert und in unterschiedlicher Weise gelesen worden. So gilt *Play Dead*; *Real Time* als selbstreflexiver Kommentar zur Kunstszene, Parodie des Kunstmarkts, als Befragung von Maßstab, Proportion, als Kritik an Medien,⁵ als visuelle Dekonstruktion von Bedeutung und als Reflexion von Vorstellungen des Erhabenen.⁶ Gordon selbst macht »elefantenfernen« Deutungen Platz, wenn er über sein Werk sagt: »I'm interested in finding out what happens when you look at something so long, it disappears.« Wenn man nur lange genug hinschaut, verschwindet auch Minnie aus dem Blickfeld. Tatsächlich gibt es in der traditionellen Kunstgeschichte die Tendenz, Tiere als bloße Symbole für etwas anderes zu lesen und damit die leiblichen Individuen verschwinden zu lassen.

3 Neben Wiederholungen und Spiegelungen ist ein wiederkehrendes Motiv in Gordons Werk der Versuch, bleibende transzendente Bilder herzustellen. Zu diesem Zwecke bemüht er sich, quasi-magische Erlebnisse zu schaffen. Er möchte seinem Publikum das Gefühl geben, die von ihm geschaffene Szenerie betreten zu können, während diese gleichzeitig als Konstruktion erkennbar bleiben soll: »When I started working with film and video, I wanted to hover in between the largest painting you'd ever seen and cinema. When you're a kid, you do have the fantasy that if you penetrated the screen ... I wanted to play with the magic ... I wanted people to be able to walk around it, see the illusion, and still be enthralled by it«, vgl. Bloom 2010.

4 Beziehungsweise wie die Kameraführung des von ihm beauftragten Kameramannes, der eine Leerstelle bleibt.

5 Der Film auf dem Monitor beginnt mit einem Close-up auf das Auge, was von Kunstkritikern als Metapher für die Kameralinse gelesen werden muss.

6 Vgl. beispielhaft Bock 2006; Noël de Tilly 2011, S. 72–98. Hier heißt es z. B., die Arbeit sei ein »metaphor of the current state of the art market and more broadly of the art world.« Und weiter »Gordon reflects on the state of what the art world is: it is all a big circus in which he – the artist – gets to be the clown«, S. 79.

DER ELEFANT
IM RAUM
ANTWORTET



Kervin Saint Pere

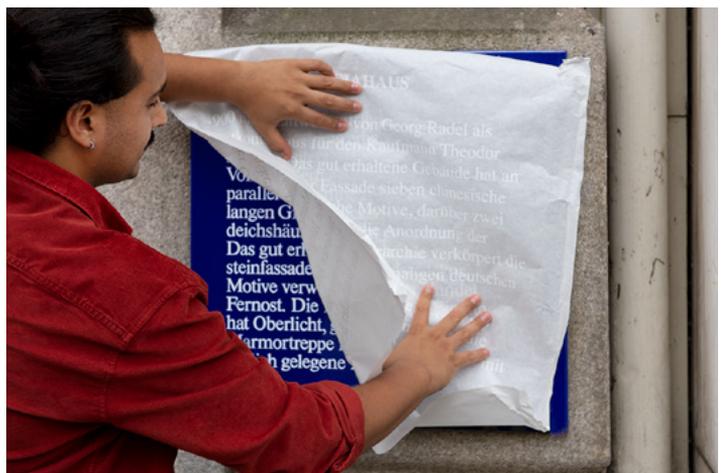


ASIAHAUS

1900 nach Entwürfen von Georg Radel als Mietkontorhaus erbaut. 1906 an der Ostseite erweitert.

Vom Vorderhaus führen zwei Hofflügel parallel nach hinten. Sie entsprechen den langen Grundstücken der früheren Binnen-deichshäuser in dem gesamten Block.

Das gut erhaltene Gebäude hat eine Sandsteinfassade mit Jugendstildekor. Asiatische Motive verweisen auf den Handel mit Fernost. Die repräsentative Eingangshalle hat Oberlicht, geflieste Wände, eine Marmortreppe mit Jugendstilgeländer und seitlich gelegene Aufzüge.



ASIAHAUS

1900 nach Entwürfen von Georg Radel als Mietkontorhaus für den Kaufmann Theodor Lind erbaut. Das gut erhaltene Gebäude hat an der Oberseite der Fassade sieben chinesische Masken und asiatische Motive, darüber zwei Reichsadler. Die durch die Anordnung der Elemente entstehende Hierarchie verkörpert die Machtverhältnisse in der damaligen deutschen „Musterkolonie“ Kiautschou.

Die Jugendstilgeländer verweisen auf die goldenen Jahre des Kolonialismus und die Verbindung des ambivalenten Jugendstils mit der völkischen Bewegung.

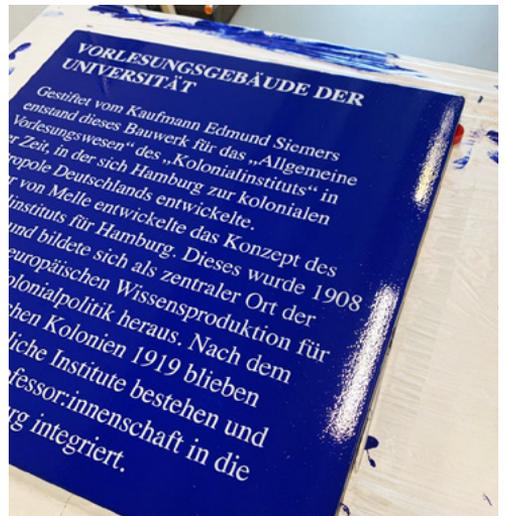
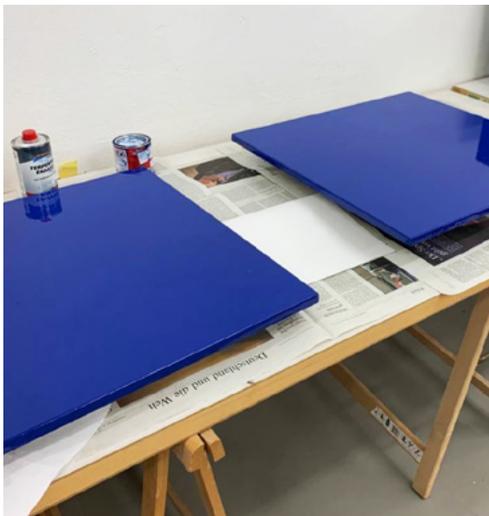
VORLESUNGSGEBÄUDE DER UNIVERSITÄT

Gestiftet von Edmund Siemers
entstand dieses Bauwerk 1909-11
für das "Allgemeine Vorlesungswesen"
und das "Kolonialinstitut".
Den Entwurf lieferten Hermann Distel
und August Grubitz.
Die 1919 gegründete Universität
übernahm das Gebäude.
Der Stahlbetonbau verbindet
bautechnischen Fortschritt
mit monumentalen Formen.

VORLESUNGSGEBÄUDE DER UNIVERSITÄT

Gestiftet vom Kaufmann Edmund Siemers entstand dieses Bauwerk für das „Allgemeine Vorlesungswesen“ des „Kolonialinstituts“ in der Zeit, in der sich Hamburg zur kolonialen Metropole Deutschlands entwickelte.

Werner von Melle entwickelte das Konzept des Kolonialinstituts für Hamburg. Dieses wurde 1908 gegründet und bildete sich als zentraler Ort der wachsenden europäischen Wissensproduktion für die deutsche Kolonialpolitik heraus. Nach dem Verlust der deutschen Kolonien 1919 blieben einige wissenschaftliche Institute bestehen und wurden samt ihrer Professor:innenschaft in die neue Universität Hamburg integriert.



**VORLEHUNGSGEBÄUDE DER
UNIVERSITÄT**

Das Gebäude wurde im Rahmen der ersten Bauphase der Universitätsentwicklung in der Stadt Gießen errichtet. Es ist ein Beispiel für die architektonische Gestaltung von Hochschulen im 20. Jahrhundert. Die Fassade ist durch die vertikalen Rhythmen der Säulen und die horizontalen Linien der Fensterbänder geprägt. Die Innenausstattung ist ebenfalls ein Beispiel für die funktionale Gestaltung von Hochschulen in dieser Zeit.

**VERLEHUNGSGEBÄUDE DER
UNIVERSITÄT**

Das Gebäude wurde im Rahmen der zweiten Bauphase der Universitätsentwicklung in der Stadt Gießen errichtet. Es ist ein Beispiel für die architektonische Gestaltung von Hochschulen im 20. Jahrhundert. Die Fassade ist durch die vertikalen Rhythmen der Säulen und die horizontalen Linien der Fensterbänder geprägt. Die Innenausstattung ist ebenfalls ein Beispiel für die funktionale Gestaltung von Hochschulen in dieser Zeit.

**VERLEHUNGSGEBÄUDE DER
UNIVERSITÄT**

Das Gebäude wurde im Rahmen der dritten Bauphase der Universitätsentwicklung in der Stadt Gießen errichtet. Es ist ein Beispiel für die architektonische Gestaltung von Hochschulen im 20. Jahrhundert. Die Fassade ist durch die vertikalen Rhythmen der Säulen und die horizontalen Linien der Fensterbänder geprägt. Die Innenausstattung ist ebenfalls ein Beispiel für die funktionale Gestaltung von Hochschulen in dieser Zeit.

ERLEBIS

Im Jahr 1932 wurde die "Stadt
Königsberg" gegründet. In
Königsberg lebten zu dieser
Zeit ca. 100.000 Menschen.
Die Stadt war ein Zentrum
des Handels und der
Kultur. In der Stadt lebten
auch viele Juden. Sie
waren ein wichtiger Teil
der Stadt. In der Stadt
lebten auch viele
Christen. Die Stadt war
ein Zentrum des Handels
und der Kultur. In der
Stadt lebten auch viele
Juden. Sie waren ein
wichtiger Teil der Stadt.
Die Stadt war ein Zentrum
des Handels und der
Kultur. In der Stadt
lebten auch viele Juden.
Sie waren ein wichtiger
Teil der Stadt. Die Stadt
war ein Zentrum des
Handels und der Kultur.
In der Stadt lebten auch
viele Juden. Sie waren
ein wichtiger Teil der
Stadt. Die Stadt war ein
Zentrum des Handels und
der Kultur. In der Stadt
lebten auch viele Juden.
Sie waren ein wichtiger
Teil der Stadt.

ERLEBIS

Erlebe die Stadt
Königsberg in
Königsberg. Die
Stadt war ein
Zentrum des
Handels und
der Kultur. In
der Stadt lebten
auch viele
Juden. Sie
waren ein
wichtiger Teil
der Stadt. Die
Stadt war ein
Zentrum des
Handels und
der Kultur. In
der Stadt lebten
auch viele
Juden. Sie
waren ein
wichtiger Teil
der Stadt.

Erlebe die Stadt
Königsberg in
Königsberg. Die
Stadt war ein
Zentrum des
Handels und
der Kultur. In
der Stadt lebten
auch viele
Juden. Sie
waren ein
wichtiger Teil
der Stadt. Die
Stadt war ein
Zentrum des
Handels und
der Kultur. In
der Stadt lebten
auch viele
Juden. Sie
waren ein
wichtiger Teil
der Stadt.

VORLESUNGSGEBÄUDE DER UNIVERSITÄT

Gestaltet vom Kaufmann Edmund Sierens entstand dieses Bauwerk für die „Allgemeine Volkshochschule“ der „Kolonialzeit“ in der Zeit, in der sich Hamburg zur kolonialen Metropole Deutschlands entwickelte. Wempe von Mühl entwickelte das Konzept des Kolonialinstituts für Hamburg. Dieses wurde 1908 gegründet und bildete sich als zentraler Ort der wachsenden europäischen Wissensproduktion für die deutsche Kolonialpolitik heraus. Nach dem Verlust der deutschen Kolonien 1919 blieben einige wissenschaftliche Institute bestehen und wurden von ihrer Professorienschafft in die neue Universität Hamburg integriert.

WALD FÜR DEUTSCHEN ANGESTELLTEN- GENOSSENSCHAFT

Verordnung der ehemaligen Wäldes unternehmerischen „Deutsch-naturales Handlungsgehilfen-Vereins“ (DAV), Architekt Ferdinand Schöpp und Wilhelm Wempe. Das Gebäude wurde von 1911 an Auftrag gegeben und sollte als Zentrale und „Zentrum und Wäldes der „Genossenschaft“ des DAV dienen. So wurde der einschichtige Verlag wäldes-technische Anlagen vertrieben. Die damalige Zentrale des DAV gehörte seit 1904 der Deutschen Angestellten Genossenschaft (DAG). Die prominenten gesellschaftlichen Presen des Gebäudes mit der modernen Bauweise sollten die Macht des DAV symbolisieren. Auftragsgeber an Ferdinand von Schöpp waren: sieben Bauunternehmen von Ludwig Wempe. Diese waren die späteren Anteil des Wäldes-Genossenschafts vorweg auf zeigen die Verhältnisse zwischen Anteil und politischer Strategie auf.

MUSEUM AM ROTHENBAUM

Kulturen und Künste der Welt

1908 - 12 errichtet, Planung A. Erbe in Zusammenarbeit mit dem Völkerkundefachprofessor G. Thilenius, der maßgeblich an der Gründung des Kolonialinstituts beteiligt war. Das ehemalige Museum für Völkerkunde verfügt über große Sammlungen der Gebiete: Eurasien, Ost- und Südasien, Ozeanien, Altägypten, Afrika, Amerika. Die Sammlungen wurden durch die Kolonialherrschaft geraubt oder durch Kolonialhandel erworben.

Seit 2018 ist das koloniale Erbe der Stadt in „Museum am Rotherbaum - Kulturen und Künste der Welt“ umbenannt worden.

Kervin Saint Pere

Seiten / pages 95–97

Kervin Saint Pere, Dokumentation der Interventionsserie **Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus**, Juli 2022, Intervention am Asia-Haus in Hamburg / *documentation of the intervention series **The City of Hamburg and the Afterlife of Colonialism**, July 2022, intervention at Asia House in Hamburg*

Seite / page 96 oben / top: Kulturdenkmal-Tafel am Asia-Haus / *Cultural Monument Plaque on the Asia House*

Seiten / pages 96 unten / bottom / 97: Kervin Saint Pere, **Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus**, 2022, Siebdruck auf Papier überlagert die Kulturdenkmal-Tafel der Stadt Hamburg am Asia-Haus, 70 × 70 cm / **The City of Hamburg and the Afterlife of Colonialism**, 2022, *silkscreen on paper layered on the City of Hamburg's commemorative plaque at Asia House, 70 × 70 cm*

Seite / page 98

Kulturdenkmal-Tafel am Vorlesungsgebäude der Universität Hamburg / *Commemorative Plaque on the Lecture Hall Building of the University in Hamburg*

Seite / page 99

Kervin Saint Pere, Dokumentation der Interventionsserie am Vorlesungsgebäude der Universität Hamburg – **Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus**, 2022, Siebdruck auf Papier überlagert die Kulturdenkmal-Tafel der Stadt Hamburg, 70 × 70 cm / *documentation of the intervention series at the Lecture Hall Building of the University in Hamburg – **The City of Hamburg and the Afterlife of Colonialism**, 2022, silkscreen on paper layered on the City of Hamburg's commemorative plaque, 70 × 70 cm*

Seiten / pages 100–104

Kervin Saint Pere, **Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus**, 2022, «Nachlebende Denkmal-Tafeln» aus Aluminium auf Bauzäunen, 18 × 10 × 2 m, Hochschule für bildende Künste Hamburg / **The City of Hamburg and the Afterlife of Colonialism**, 2022, *“Afterlives of Commemorative Plaques” of aluminium on construction fences, 18 × 10 × 2 m, Hamburg University of Fine Arts*

Seite / page 104: Installationsansicht einer der Virtual-Reality-Brillen, die an den Bauzäunen bereitliegen / *Installation view of one of the virtual reality glasses installed on construction fences*

Seiten / pages 106/107

Kervin Saint Pere, Intervention am Afrika-Haus, Para-City-Walk mit dem Titel «Who has the right to represent the Other?» im Rahmen des Projekts **Counter-Monuments and Para-Monuments. Contested Memory in Public Space**, Dezember 2021 / *Intervention at the Africa House, para-city walk entitled “Who has the right to represent the Other?” as part of the project Counter-Monuments and Para-Monuments. Contested Memory in Public Space, December 2021*

AFRIKA-HAUS

1899 im Auftrag von Adolph u. Eduard
Woermann für die 1837 gegründete Firma C.
Woermann entstanden. Die Firma hatte sich über
Militärtransporte ein Monopol über den gesamten
Warenverkehr zwischen dem Deutschen Reich
und Südwafrika gesichert. Truppentransporte
brachten Kaiserliche Schutztruppen in die deutschen
Kolonien im damaligen Deutsch-Südwafrika, die
den Aufstand der Herero und Nama niederschlugen
sollten. Adolph u. Eduard Woermann waren somit
modern am Genozid an den Nama beteiligt
und eine Dokumentation des Genozids
abhängige Plakatgestaltung und
Farben der Recke, die sich
Afrika-Motive bilden, die sich
schen Schmuck; die Krieg
Walter Sintenis.



Saray Purto
Hoffmann





















Saray Purto Hoffmann

Seiten / pages 109/116/117

Saray Purto Hoffmann, Details von / of *II Trasloco*, 2022, Metall, Seil, Gips, Kalk, Sand, Farbe, Stoff, Holz, Draht, persönliche Gegenstände, gefundene Objekte und Möbel / *metal, rope, plaster, lime, sand, paint, fabric, wood, wire, personal items, found objects and furniture*

Seiten / pages 110/111/120/121

Saray Purto Hoffmann, *II Trasloco*, 2022, Metall, Seil, Gips, Kalk, Sand, Farbe, Stoff, Holz, Draht, persönliche Gegenstände, gefundene Objekte und Möbel, Maße variabel / *metal, rope, plaster, lime, sand, paint, fabric, wood, wire, personal items, found objects and furniture, various dimensions*

Seiten / pages 112/113

Saray Purto Hoffmann, Detail von / of *II Trasloco*, 2022, Metallstange, Metallring und Seile / *metal bar, metal ring and ropes*

Seiten / pages 114/115

Saray Purto Hoffmann, *II Trasloco*, 2022, Videoperformance, Videos 12:35 Min. und 12:53 Min., jeweils Farbe, Ton / *video performance, videos 12:35 min and 12:53 min, both colour, sound, Standbilder aus dem Video / stills from the video*

Seite / page 118

Saray Purto Hoffmann, *II Trasloco*, 2022, alte Fernsehgeräte und Holzplatte / *old televisions and wooden board*, sowie Details, Installationsansichten, Hochschule für bildende Künste Hamburg / *and details, installation views, University of Fine Arts of Hamburg*





Publikation / Publication

Für die / *For the* Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, herausgegeben von / *edited by* Melanie Franke

Redaktion / *Managing editor*: Melanie Franke
Lektorat / *Editing*: Almut Otto, Nancy Chapple
(Englisch / *English*)

Übersetzungen ins Englische / *English translations*: Nancy Chapple

Übersetzungen ins Deutsche / *German translations*: Ina Goertz

Gestaltung / *Design*: cmk, Büro für Gestaltung, Berlin

Druckerei / *Printing*: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Präsentation / Presentation

Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin

10.5.2023–15.5.2023

Kuratorin / *Curator*: Melanie Franke

Kommunikation / *Communication*: Mechtild Kronenberg, Fiona Geuß, Anna Nike Sohrauer (SMB), Katrin Dietl (50Hertz)

Szenografie / *Scenography*: Louise Nguyen, Olof Duus, Berlin

Medientechnik / *Audio-visual Equipment*: Eidotech, Berlin

Technik / *Technical support*: Stefan Gösche, Gerd Kaiser, Garry Rogge, Frank Wloka

© 2023 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Künstler:innen, Autor:innen, Übersetzer:innen, Fotograf:innen und Gestalterin / *artists, authors, translators, photographer and graphic designer*

© 2023 für weitere abgebildete Werke / *for other works reproduced*: vgl. den Bildnachweis auf S. 79 / *see photo credits, p. 79*

ISBN: 978-3-88609-880-4

Printed in Germany, 2023

www.smb.museum

www.rundgang50hertz.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar / *The German National Library lists this publication in the German National Bibliography. Detailed bibliographic data is available at: <http://dnb.dnb.de>.*

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden / *All rights reserved, in particular the rights of reproduction, transmission and translation. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.*

Umschlag / *cover*: Wolf von Kries, ohne titel / *untitled* (Rio de Janeiro), o. J. / *undated*, Fotografie / *photograph*, courtesy of the artist

Partner / Partners



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin



Kooperationspartner / *Cooperation Partners*



Universität der Künste Berlin

weißensees

kunsthochschule berlin

HGB

Hochschule für Grafik
und Buchkunst
Academy of Fine Arts Leipzig

HFBK

Hochschule für bildende
Künste Hamburg



**als ästhetische
Strategie**