

Der Mythos ist uns allen bekannt: um dem bezaubernden Gesang der Sirenen nicht zu erliegen, verstopfte Odysseus seine Gefährten mit Wachs die Ohren und ließ sich an den Mast des Schiffes binden, bis alle unversehrt an der Insel der Sirenen vorbeigesegelt waren. Die modernen Sirenen singen nicht, sondern heulen (immer häufiger und immer lauter, auf die Gefahr hin, entweder mit unserer halb-verstimmten Welt allmählich zu harmonieren und ungehört zu verklingen oder uns völlig zu betäuben, so dass wir – angekettet am Maste unseres fordernden Alltags – vorbeisteuern und auf sie gar nicht mehr reagieren. Wenn Sirenen heulen oder Symptome einsetzen, ist Gefahr in Verzug, und es ist diese warnende, hinweisende Funktion, was sie gemeinsam haben. Ein Symptom kann die Manifestation einer unwiderkehrbaren Krankhaftigkeit sein, die den fortschreitenden Anfang eines Endes signalisiert, aber auch das Indiz einer umweltbezogenen, sozialpolitischen oder psychosomatischen Pathologie noch im Anfangsstadium, und somit ein Aufruf zu einer Reaktion, einer Rettungsaktion, ein Appell zu Reflexion und Handlung. Den Symptomen ist die Möglichkeit eines wertvollen Wissens inhärent – sie sind Träger schlechter Nachrichten, dennoch bergen sie gleichzeitig die Chance zur aktiv zu suchenden Verbesserung. Und während der betörende Gesang der mythologischen Sirenen eine sichere Todesfalle darstellte, ist der penetrante Heulton der modernen Sirenen ein Anstoß zu Mobilisierung und Schutz. In einer parabelhaften Adaption der homerischen Sirenensage schrieb Franz Kafka 1917: „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht.“

Wie die Ausstellungseinladung in Form einer medizinischen Heilmittelverordnung impliziert, wird Kunst – sowohl in ihrer Praxis als auch in ihrer Betrachtung - als therapeutisch angesehen. Dennoch ist Kunst an sich auch ein Symptom – in der gesamten Kunstgeschichte blüht sie sehr häufig in der unmittelbaren Nähe des individuellen und des kollektiven Traumas, entsteht gerade im Brennpunkt der unterschiedlichsten persönlichen und gesellschaftlichen Krisenzustände. Die ausgestellten Arbeiten erforschen und verhandeln in ihrer Gesamtheit diese Doppelnatur der

Kunst - als Symptom und Heilmittel zugleich - und demonstrieren parallel die Verflochtenheit und Metaphorisierbarkeit dieser Begriffe.

ANNE MUNDO

In ihrer Arbeit *Lockdownsolo*, die während des Corona-Lockdowns entstand, sperrt sich Anne Mundo in ihrem eigenen Kunstwerk ein. Den Wänden eines imaginären Raums entlang schreitend und einen Kalligrafiepinsel neben sich herziehend, der ihren Weg exakt dokumentiert, verschafft sie durch die graphische Fixierung einer immer enger werdenden räumlichen Abgrenzung eine Topographie des Eingeschlossenseins und der Isolation, den Abdruck eines erstickenden Gemütszustands, das Enzephalogramm eines sich-im-Kreis-drehenden, an die Wände des Schädels immer wieder stoßenden Gedankens. Linien und Klekse registrieren Momente der Bewegung und der Stagnation. Nach und nach die Mitte des Raums erreichend, verschiebt der Pinsel die Raumbegrenzungen, das Kunstwerk wird zum Käfig. Nach einem Moment des Innehaltens und der Ambivalenz, ist dennoch der Ausweg ins Freie einen Pinselstrich entfernt.

„Die Wiederholung ändert nichts an dem sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet“, hat der britische Philosoph David Hume geschrieben. Das gilt auch für Mundos Arbeit „L'Eau (Wasserlauf)“. Mit jeder Bildsequenz nimmt die Wasserverschwendung zu und die Gedanken fließen. Doch selbst, wenn die technische Möglichkeit der Dauerschleife die Komposition als Perpetuum mobile darstellen lässt – als einen ohne äußere Energiezufuhr ewig in Bewegung bleibenden Mechanismus, ist ein solch abgeschlossenes System, in dem die Gesamtenergie erhalten bleibt, physikalisch unmöglich. Jeder kleine Wasserhahn soll in globalen Maßstab denken. Aber es ist ein für die menschliche Natur bezeichnender Widerspruch: in Anblick eines schlagartig verlassenen laufenden Spülbeckens in einer schlagartig verlassenen Küche, weil eine Kriegssirene plötzlich wieder zu heulen begann, versinkt ein immer noch rotierender Alltag den Menschen in Hypnose und Trägheit. Mit jeder Bildsequenz nimmt die Wasserverschwendung zu und die erwünschte Denkverschiebung im Geist des Betrachters entschwindet in den Abfluss.

TALYA FELDMAN

„Wenn man ein Rechteck aus einem vollkommen blauen Himmel ausschneidet [...] Das ist Trauer.“ Inspiriert von dieser Passage in der Gedichtsammlung *Obit* der US-amerikanischen Dichterin Victoria Chang, in dem das lyrische Ich Verlust und Trauer verarbeitet, öffnet Talya Feldmans Arbeit *Cut from Blue Sky* Himmelsblicke an der Wand und stellt in ihren Zwischenräumen weiße Kreuze auf – ein Gedenkort an die unzähligen, in rechteckigen Datentabellen begrabenen Opfer von Massenerschießungen. Das Ausmaß der menschlichen Tragödie in Form einer statistischen Tabelle zu erfassen ist mit einem Versuch gleichzusetzen, etwas so grenzloses, flüssiges, unbeständiges und unbestimmtes wie den Himmel – wie nur Gefühle der Trauer oder Liebe sein können – in eine nicht-empirische Form, wie etwa das Viereck oder, hier, eine geometrisch abgegrenzte Aluminiumplatte einzuschließen – es ist mit dem vergeblichen Versuch der Ratio gleichzusetzen, maßlose Trauer mit vernunftmäßigen Kategorien zu erfassen und einzuordnen. Wie Chang in demselben Gedicht schreibt: „Meine Mutter war Mathematikerin, also habe ich versucht, meine Trauer zu berechnen“. Feldmans Arbeit lädt uns ein, nicht nur die Komposition zu sehen, die vor uns steht, sondern vor allem ihr Negativ – einen Himmel voller herausgeschnittener Rechtecke, wie schwarze Pixelfehler auf dem blauen Bildschirm unserer Seele.

STELLA GEPPERT

In seinem Buch „Schädel sein“ macht der renommierte Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman darauf aufmerksam, dass unser Gehirn in Kontakt mit einer Wand steht (dem Schädelknochen), von der es nichts weiß, die es nicht einmal spürt – was Hubermann die „taktile Blindheit“ des Gehirns gegenüber dem Schädel nennt. In ähnlicher Weise, während unsere Augen die äußere Welt betrachten können, ist unser Blick gegenüber der Schädelinnenseite blind, kann nichts davon sehen, was uns bewohnt. Was uns bewohnt – Materielles oder Immaterielles – braucht eine Sprache – die Symptome sind in gewisser Hinsicht eine – wir brauchen Berührungspunkte und Verfahren der Übersetzung, um die unerreichbaren Räumlichkeiten unseres Körpers, unsere inneren Orte des Denkens umzukehren, freizulegen, zu erkunden und zu entziffern. Stella Gepperts performative und zeichnerische Arbeiten stellen solche Verfahren der Umkehrung dar, Verfahren der Übersetzung des Inneren in Äußeres, des Unsichtbaren in Sichtbares, des

Unbekannten in Versuche, es zu kartographieren. Durch Handgesten – Streichen, Ertasten, Nachspüren – erwandert und erforscht Geppert in ihrer Arbeit *Les Gestes des Organes* endosomatische Landschaften wie der Blinde mit seinem Stab tastet, um räumliche Koordinaten wahrzunehmen. Durch diese haptische Wahrnehmung und die Erkenntnis durch Kontakt entstehen Frottagen (auch für Max Ernst ein technisches Mittel für den Geist, sich seiner Blindheit zu entledigen) – Frottagen, die Ausgrabungen aus der Archäologie des menschlichen Körpers abbilden.

Als Verfahren der Übersetzung kann auch die Arbeit *Inside T – Learning from the Body* gesehen werden, bei der die Künstlerin performativ verkörpert, was den Körper bewohnt. Durch Atemtechniken und impulsive Körperbewegungen lässt sie die inneren Organe nach außen hin kommunizieren und verleiht somit schwer artikulierbaren Körperverfasstheiten, inneren Zuständen der Isolation und des Traumas eine Sprache, besser gesagt ein Zeichensystem und somit einen Ausdruck. Wenn Raum die Projektion der Ausdehnung unseres psychischen und Denkapparates sein soll, diagnostiziert die planetarische Landkarte – wie Geppert den überdimensionalen Zeichnungsraum selbst bezeichnet – massive, transgenerational überlieferte, innerhalb des Körpers durch traumatische Erfahrungen konzentrierte Energien, deren Kraft und Schwung Planeten bewegen können.

FINJA SANDER

Eine zentrale Bedeutung für die Befestigung des Glaubens an die "imaginäre Gemeinschaft" – wie der Politikwissenschaftler Benedict Anderson die Nation prominent bezeichnete – spielen Monumente, Denkmäler, Heldennarrative, Vaterfiguren, Statussymbole und Manifestationen der Erinnerungskultur allerart, die das Bindegewebe des kollektiven, national kodierten Körpers ausmachen. Während sich die Sirenen des Populismus und Nationalismus rasch vermehren und davor warnen, dass postulierte Gemeinschaften real werden können, untersucht Finja Sander Gemeinplätze, Rituale und Narrative des kollektiven Gedächtnisses und Traumas. Vom eigenen Körper ausgehend, dekonstruiert sie in multimedialen Ansätzen symbolträchtige und identitätsstiftende Gesten und Objekte der Erinnerungskultur. Die ausgestellten Arbeiten - der Glaskranz, der Schutzwall, die Metallstangen – sind Einzelteile vergangener Performancereihen und Installationen, die nachträglich in ihren Bestandteilen zerlegt und anschließend in neuen Konstellationen rekontextualisiert werden. Diese Wiederaktualisierung von Relikten lässt nicht

nur die Arbeiten als dynamische, dialogische Teile einer fortlaufenden künstlerischen Reflexion erscheinen, sondern stellt auch eine demonstrative Kunstpraxis als Versinnbildlichung einer Erinnerungspraxis dar, die über das museale Gedenken hinaus, aktiv die Vergangenheit verwertet und neu denkt. Euroboxen, Rollbretter und Spanngurte holen die Werke von den immensen Höhen ihrer ideologisch, politisch und hochkulturell aufgeladenen Bedeutungen herunter und bringen ein Moment des Prozesshaften, des Praktischen, des Profanen und des Realistischen, ein Moment der Dekonstruktion des Erhabenen und Heroischen, einen Blick auf den kleinen Helden hinter den Kulissen der offiziellen Geschichtsschreibung und schließlich auch eine pragmatische, entromantisierte Auffassung von Kunst als Arbeit.