

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln | N° 4 | 07 | 2015

affären und affekte

Peter Bexte: <i>Töchter der Freiheit</i>	3
Phil Collins with Daniela Kinateder and Dana Abbas, Ale Bachlechner, Mariana Bártolo, Abdullah Erikat, Peter Haas, Leri Matehha, Majd Nasrallah, Yara Saqfalhait, Faris Shomali, Şirin Şimşek, Hermes Villena, Felix Zilles-Perels, Zaina Zarour: <i>Our Position Vanishes</i>	5
Marie-Luise Angerer: <i>Where I Want to Go</i>	12
Mi You: <i>Art and Freedom, a Few Demonstrations for Art in the Age of Market</i>	14
Philipp Böll: <i>Lucha Libre</i>	16
Sina Seifée: <i>The Ascetic Cat</i>	20
Kate Dervishi: <i>The BND Baustelle and The Devil, Probably</i>	23

Töchter der Freiheit

Peter Bexte

In der Bundesrepublik Deutschland gibt es eine Kulturstatsministerin; sie heißt Monika Grütters. Man weiß nicht recht, wie man ihren Titel verstehen soll. Ist sie Staatsministerin für Kultur? Oder Ministerin für Kulturstaat, bzw. für Staatskultur? Jedenfalls hat sie am 2. April 2014 in Berlin eine Ausstellung eröffnet. Es wurden Werke des chinesischen Künstlers Ai Weiwei gezeigt, der zu jener Zeit seit drei Jahren unter Hausarrest stand und nicht zur Eröffnung anreisen durfte. Man sah unter anderem eine Nachbildung jener Gefängniszelle, in der er 81 Tage hatte zubringen müssen. Monika Grütters nahm dies zum Anlass, ein Diktum von Friedrich Schiller zu zitieren: „Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“ Der naheliegende Gedanke, dass die Ausstellung vielleicht das Gegenteil beweisen würde, nämlich die künstlerische Produktivität des Gefängnisses, dieser Verdacht ist ihr selbst gekommen. So hatte sie es aber nicht gemeint haben wollen.

Man kann das Manuskript nachlesen, die Bundesregierung hat es ins Netz gestellt [<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Rede/2014/04/2014-04-03-gruetters-ai-weiwei.html>]. Es ist ein kurzer Text von knapp zwei Seiten, in dem das genannte Zitat insgesamt dreimal erscheint. Es wird jedoch verkürzt und ohne Zusammenhang zitiert. Solche Zitierweisen sind riskant. Sie erleichtern Missverständnisse und widersprechen außerdem der offiziell behaupteten Kunstfreundlichkeit. Wer so zitiert, nimmt den Dichter nicht ernst. Tatsächlich handelt es sich im Originaltext

keineswegs um ein knappes Bonmot, vielmehr sind die genannten sieben Wörter Teil eines langen argumentativen Satzgefüges, das über mehrere Druckzeilen geht.

Schon das Wort *Tochter* könnte in verschiedener Hinsicht zu denken geben: „Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“ Wenn die Freiheit also ihre Mutter ist, wer ist dann der Vater? Das erfährt man nicht, spürt jedoch, dass die Sache einige Gender-Aspekte hat. *Die Kunst* und *die Freiheit* sind grammatikalisch betrachtet weiblich. Darum hat man nicht erst mit der New Yorker Freiheitsstatue, sondern schon im Barock die *Liberta* als weiblich dargestellt, oft als Frau mit einer Katze, weil man dieses Tier bekanntlich nicht so gut wie einen Hund dressieren kann. Auch bei Schiller ist die Freiheit eine Frau, und zwar mit einem Kind. Katzen sieht man hier nicht, denn Schiller hatte wenig Sinn für die Unberechenbarkeit von Tieren. Kinder jedoch kann man erziehen, daran hatte der Weimarer Klassiker keinen Zweifel. Die von Monika Grütters unvollständig zitierte Stelle findet sich denn auch in seiner Schrift aus dem Jahr 1795 mit dem beredten Titel: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen*. Es handelt sich um ein Erziehungsprogramm in der medialen Gestalt des Postzeitalters. Wenn aber Pädagogen von *Freiheit* schreiben, dann sind Vorschriften nicht fern.

In der Tat tauchen in Schillers Text die Wörter *vorschreiben* und *Vorschrift* auffallend oft in einem Atemzug mit dem Wort *Freiheit* auf, und zwar auch in der

fraglichen Stelle. Schiller spricht darin von einer *Kunst des Ideals*, die er wie folgt beschreibt: „Diese muss die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen.“ Da haben wir die Stelle, sie ist rätselhaft genug. Man fragt sich beispielsweise, was eine unanständige Kühnheit wäre? Hatte Schiller etwa schon die Schriften des Marquis de Sade gelesen? Offenbar muss man sich für Schillers Freiheit erstens anständig benehmen und zweitens wirklichkeitsfern sein, sonst droht die Bedürfnisanstalt (bzw. die Bastille). Soweit die Auskunft aus Weimar 1795. Zweihundert-

4 zwanzig Jahre später, also heute, stellen sich demgegenüber zwei Fragen. Erstens: Ist es überhaupt noch möglich, diesem Diktum im direkten Zugriff einen Sinn abzugewinnen? Und zweitens: Hat Schillers idealistische Ästhetik irgendetwas mit Ai Weiweis Problemen zu tun? Monika Grütters hat beide Fragen implizit bejaht. Damit hat sie es sich einerseits zu leicht und andererseits zu schwer gemacht. Zu leicht: weil sie sich jede Begründung ersparte. Zu schwer: weil nun die Rückfragen kommen. Und diese Rückfragen müssen tatsächlich kommen. Denn wir können es uns nicht leisten, den Ausdruck *Freiheit* zu einem beliebigen Buzzword für Sonntagsreden zu machen, bar jeden Zusammenhangs und jedweder konkreten Verortung.

Wo immer von Freiheit die Rede ist, gibt es zwei Möglichkeiten: Man sucht Freiheit *von* etwas oder Freiheit *zu* etwas. Die erste Rückfrage lautet also: frei *wovon*? In Beziehung auf Ai Weiwei wird man sogleich sagen können: frei *von* Polizeiwillkür! Gewiss ist dies keine spezifische Freiheit der Kunst. Vielmehr wird man sie allen Menschen wünschen, auch künstlerisch unbegabten. In dieser Hinsicht ist es leicht, Weiteres aufzuzählen: frei *von* Ausbeutung, frei *von* terroristischen Übergriffen, frei *von* Indienstnahme durch die Mafia etc. Laut Interpol landet Kunst auf Platz drei der kriminellen Märkte, gleich nach Waffen und Drogen. Vermutlich ist die Polizei in diesem Punkt realistischer als eine Kulturstaatsministerin, die von Töchtern der Freiheit redet. Die steuerfreien Oasen, in denen die Mafia-Kunst lagert, werden jedenfalls staatlich geduldet. Und noch etwas: Reisefreiheit für Ai Weiwei zu verlangen ist sicher richtig.

Man sollte sie konsequenterweise aber auch für afrikanische Flüchtlinge fordern.

Im Grundgesetz der BRD wird die Freiheit der Kunst proklamiert. Worin das Spezifische dieser künstlerischen Freiheit bestehen soll, nämlich im Unterschied zu bürgerlichen Freiheiten, das liest man nicht – und das ist auch gut so! Denn so etwas sollte man nicht vom Staat erwarten. Rein begriffslogisch gehört es zu den Antinomien des Freiheitsbegriffes, dass er Unbestimmtheit verlangt, jedoch seine Bestimmung nicht anders finden kann als eben durch Bestimmungen. Diese sind einerseits notwendig, andererseits können sie allemal als Selbstwiderspruch verstanden werden. Nichts leichter, als daraus einen Teufelskreis zu machen, der ins Sinnlose führt. Denn der Sinn des Wortes ist letztendlich nicht entscheidbar. Genau darin aber verbirgt sich eine Chance: Es liegt an uns (und nicht am Staat!), ihn immer wieder selbst zu entscheiden.

Der Dichter Friedrich Hölderlin hat ein Wort hinterlassen, das dabei helfen mag. Es ist ein ebenso kühnes wie nachdenkliches Wort, zu finden in der vierten und letzten Strophe seines Gedichtes *Lebenslauf*. Dort fragt Hölderlin nicht etwa nach einer Freiheit von etwas, sondern nach einer Freiheit *zu* etwas. Der Weg zu ihr führt über *prüfen, sagen, nähren, danken, verstehen*:

„Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern,
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.“

Peter Bexte | http://wissenschafk.khm.de/wp/personen/vCard/465_bexte/vCall/5486/

Our Position Vanishes

Phil Collins with Daniela Kinateter and Dana Abbas, Ale Bachlechner, Mariana Bártolo, Abdullah Erikat, Peter Haas, Leri Matehha, Majd Nasrallah, Yara Saqfalhait, Faris Shomali, Şirin Şimşek, Hermes Villena, Felix Zilles-Perels, Zaina Zarour

Over ten days in May thirteen students from Germany and Palestine spent time together. They rode buses all over the West Bank; climbed the Mount of Temptation; floated in the Dead Sea; received a royal welcome in Aqabat Jaber refugee camp in Jericho; read queered-up experimental essays; devised post-punk dance routines; narrowly avoided being groped at the world's saddest zoo; made acquaintance with prize-winning horses; raided Ramallah's shops for Nice Ladies; delivered political speeches; staged scenes with each other in an out-of-time portrait studio; got caught in a ruckus of demonstrations at the Damascus Gate; and filmed an iconic hitchhiking scene at the outskirts of Jenin. Now they have made their way to the Ruhrgebiet to relate their adventures from the unholy Holy Lands as your hosts on buses commuting between Mülheim an der Ruhr, Cologne and Düsseldorf every day during the Impulse Theatre Festival. Join them as they take your hand, sit down beside you, feed you beer and water, and confront you with a wild assortment of surprises before delivering you to your evening performance.

Our Position Vanishes follows the rhythms of cat's eyes, petrol stations, truck stops, bus shelters, picnic turn-offs, discarded food containers, sun-bleached roadkill, wind turbines, sunsets, and street lamps to amplify the nowhere in in-between places. Breathe in exhaust fumes and gain new eyes with which to view the city. Your pre-show drinks will never taste the same again!

Conceived and realised as a project by Phil Collins with Daniela Kinateder and the participation of *Like Punk Never Happened*, the video art and performance seminar of KHM – Ale Bachlechner, Mariana Bártolo, Peter Haas, Leri Matehha, Şirin Şimşek, Hermes Villena, Felix Zilles-Perels – and the Nadi, the educational programme of the 5th Riwaq Biennale – Dana Abbas, Abdullah Erikat, Majd Nasrallah, Yara Saqfalhait, Faris Shomali, and Zaina Zarour.

Joined by special guests Armen Avnessian, Boris Buden, Oliver Marchart, and Gerald Raunig.

Commissioned by Impulse Theatre Festival. Many thanks to the Verein der Freunde der Kunsthochschule für Medien Köln e.V. for their support of this project.







Our Position Vanishes, 2015
Performance views, Impulse Theatre Festival
Photo: Şirin Şimşek



Our Position Vanishes, 2015
Video stills

Where I Want to Go*

Marie-Luise Angerer

Im Leopold Museum im Wiener Museumsquartier hat Tracey Emin Egon Schiele getroffen: eine Künstler-Figur, die ihre Arbeit, ihr Denken und ihre Fantasien von jeher herausgefordert habe, wie sie betont. Tracey Emin, das ist jene junge, wilde britische Künstlerin (gewesen), die der Kunstwelt u.a. vorgeführt hat, mit wem sie im Laufe ihres Lebens schon geschlafen hat. Dafür stellte sie ihr Bett in den Ausstellungsraum und inszenierte nochmals – denn das ist eine in der Kunstwelt inzwischen lange Tradition – den privaten Raum als politisch öffentlichen in größtem Detail. Natürlich ging es dabei vor allem auch um die Klaviatur der ZuschauerInnen, die damit ironisch bespielt wurde, denn im Bett lagen ja nicht nur die diversen Liebhaber (deren Namen das Publikum gerne erfahren würde), sondern ebenso Großmutter, Freundinnen, Bruder usw. Es waren also die BesucherInnen, die dem Titel der Arbeit seine polysemante Dimension immer wieder zensierten. Es war natürlich bei Egon Schiele auch die obszöne Fantasie seiner Zeitgenossen, die ihm von Kinderpornografie bis Schwulensex alles untergeschoben hatte, um die Körperfiguren des Künstlers als kranke Produkte seiner Obsession zu feiern. Doch Tracey Emin trifft auf Schiele nicht, um zu demonstrieren, was sich seit seinen Zeiten alles verändert hat, der Sex längst diskurs- und salonfähig geworden ist (und auch Frauen ihr sexuelles Begehren inszenieren können), sondern vielmehr gräbt sie in ihren Fantasien das aus, was Schiele schon längst vor ihrer Zeit gemalt hat: ein Verzehren nach Körpern, die keine ‚ganzen‘

Körper sind, vielmehr Körperteile, Körperdeformationen, Körperverflechtungen von Mensch und Tier (Hirsch, Schwan, Schwein), ein Verzehren nach dem eigenen Bild seines/ihrer Körpers, das sich nie als ein ‚volles Bild‘ einstellt, sondern den Blick in seinen ‚Beugungen‘ (ab)schweifen lässt.

In den 1990er Jahren hatten Kunst- und Filmtheorie nämlich diesen ‚ganzen‘ Körper als Mythos entlarvt, ihn als biopolitischen Effekt (Foucault) oder realistischen Postfaschismus (Schade) bestimmt, um sich in der Folge stärker dem ‚Körper ohne Organe‘ (Deleuze/Guattari) zuzuwenden. Dieser feierte die Überschreitung, die Entgrenzung und Ausweitung der Haut, die Deformation und radikale Realität. Zur gleichen Zeit wurde die Figur der Spiegelung als weitere Setzung einer Moderne kritisiert, die ihr (Kunst-)Ideal am Schönen und Erhabenen orientierte. Donna Haraway und Karen Barad, um diese stellvertretend zu nennen, führten hingegen das Modell der Diffraktion ein, um den Blick als sich immer schon verzweigenden, sich eben wie in der Physik beugenden, als der post-modernen Verfasstheit adäquatere Bewegung zu benennen.

... Und die Körper gehen weiter

... hatte Sigrid Schade 1994 der Ausstellung *Andere Körper* im Offenen Kulturhaus (Linz, Österreich) als Motto gegeben, um anzudeuten, dass kein Bild den Körper je einzufangen imstande ist, etwas entgleitet ständig, geht über das Bild hinaus, lässt ihn weitergehen. Muss/Kann die Obsession von Schiele und Emin auch vor diesem Hintergrund gelesen werden? Diese – über alle Materialien und Medien hinweg – Suche und Sucht nach dem, was ich bin, wie ich bin, was ich empfinde, wie ich ausschaue, was dieser mein Körper ist. Und diese gleichzeitige Unmöglichkeit, die/den anderen

miteinzubeziehen, sie/ihn darzustellen. Tracey Emin beschreibt an einer Stelle, dass es ihr unmöglich war, eine männliche Figur der weiblichen hinzuzufügen, sie hätte sich einfach nicht einstellen wollen. Dass der Blick des/der anderen den Körper rahmt, fasst, begrenzt, um ihn sich als Bild zu geben, haben die Diskurse der letzten Jahrzehnte überdeutlich hervorgehoben. Von Emmanuel Levinas über Louis Althusser zu Jacques Lacan war die Rede vom Blick der anderen/des großen Anderen geführt worden, der das Subjekt zu einer Selbstgewisheit (ver-)führt. Doch seit langem sind auch Stimmen zu vernehmen, die die Kraft des großen Anderen in seiner ideologischen Artikulation (als Gesetz, Norm, Glaube) im Schwenden begriffen sehen, um gleichzeitig eine aufgeregte Suche nach einer neuen Führung auszumachen, die die symbolische Leerstelle (wieder) füllen soll, um den Sicherheitsabstand zwischen Subjekthaftigkeit und -losigkeit nicht existenziell aufklaffen zu lassen.

... mithilfe eines Selfie-Sticks

Bogotá, *Museo del Oro*, April 2015: Präkoloniale Kulturgüter, Münzen, Opfergaben, Schmuck, Masken – und vor einer solchen Ansammlung von Schaustücken (goldenen kleinen Schmuckstücken auf dunkelblauem Samthintergrund) positioniert sich ein Besucher derart, dass sein Smartphone sein Gesicht und diese Objekte aufzunehmen imstande ist.

Kurze Zeit später beim *Festival de la Imagen* in Manizales (Kolumbien): Eröffnungsperformance von Alain Thibault und Matthew Biederman: *El paisaje sonoro physical*. Also eine Sound-Landschaft, die zwar Bilder (mit-)produzierte, die jedoch vor allem zum Hören einladen hätte sollen/können. Doch anstatt zu hören und sich der Live-Performance aufmerksam-genussvoll zuzuwenden, saßen alle Studentinnen und Studenten – wirklich alle – mit ihren Smartphones und iPads im Auditorium und nahmen alles auf, sahen regungslos auf ihre kleinen Screens, mehr um die Aussteuerung der Tonqualität zu überprüfen als etwas zu hören. Oder hörten sie doch viel mehr und einfach anders? Und der Besucher im Museum? Sah er vielleicht doch viel mehr als nur sich und die Goldmünzen?

Manche Museen erlauben inzwischen den berühmt-berüchtigten Selfie-Stick, den unglaublich viele Menschen mit sich herumtragen, um in jeder Situation gewappnet zu sein, sich zu verorten, sich ins Bild zu setzen ... *The only one left is you*, heißt daher höchst aktuell eine der Arbeiten von Tracey Emin in ihrer Ausstellung. Die damit jedoch das andere meint, das dem eigenen Bild immer schon verloren gegangen ist – dieses Begehren des Blicks (das Lacan so anschaulich in seinem Beispiel der glitzernden Sardinendose beschrieben hat), dem Selfie und Stick nicht mehr nachtrauern, sondern dessen Verlust sie als technisch gelöst ignorieren zu können glauben.

* *Where I Want to Go*, Tracey Emin, Egon Schiele, Ausstellung Leopold Museum, Wien, 24. April bis 14. September 2015.

Art and Freedom, a Few Demonstrations for Art in the Age of Market

Mi You

Question and Demonstrations: Is the artist necessary for making art today?

The answer is not yes, if by *artist* you mean “individualistic artist” and by *art* you mean “that which has exchange and/or symbolic value, and to some degree aesthetic value (but that is not really important).”

Proposition 1:
“The artist is necessary for making art today” is not true (given the conditions above).

Axiom 1:
Individualistic artist produces works for value.

Definition 1:
Here value is understood broadly as commercial value (gained from sales and/or exchanges), symbolic value (gained through circulation on platforms of symbolic surplus, which leads in one way or another to commercial value), and also a certain value of feel-good self-assurance gained through other value-producing mechanisms.

Definition 2:
Individualistic artist is characterized not just by way of identification in terms of authorship (either as a single person or a multitude—an art group has a name, too), but more so by way of presupposing the ontology that an artist is genius, creative, and makes works that harbor certain truths of society or of other orders.

Axiom 2:
Anything can be made into art.

Definition 3:
Art is an empty placeholder for the result of a system of legitimization operations involving mystification, mediation, and above all, a common belief that it is unique.

Demonstration 1:
If, according to Axiom 1, the determination of the artist of his/her role as artist is based on an individualistic view, which, according to Axiom 2, reflects the very

essentialized understanding of art as unique, then the statement “The artist is necessary for making art today” is a tautology, which means the statement is not true, but not false either.

Additionally,

Demonstration 2:
If, according to Axiom 2, anything can be turned into art, then the mechanism of legitimization and signification is inherently self-perpetuating and capable of finding substitutes for the figure of the artist and the entity of the artwork. Therefore, “The artist is necessary for making art today” is not true.

Question and Demonstrations: Is freedom a necessary condition for art today?

The answer is not yes, if by *freedom* you mean “individualistic free will, or the right to act, speak, or think as one wants.”

Proposition 2:
Freedom is not the condition for art today.

Definition 3:
Freedom, taken at its highest, does not equal free will, but points to collective (human and otherwise) well-being. Spinoza understands freedom as the power of the mind to understand what happens to the body, which generates thought itself (instead of the other way around, according to which the mind generates thinking). And because being and therefore thoughts are necessarily collective, what follows is that freedom is a collective pursuit of reason. In light of this, there is nothing premised on individualistic choice or the act of choosing in the idea of freedom. Freedom is not free will.

Demonstration 3:
If, according to Demonstration 1, the condition for art and the determination of the free will is one and the same thing, and, according to Definition 3, freedom is not to be understood as free will, then freedom is not the condition for art today.

Question and Demonstrations: Does the art market have freedom of its own?

Proposition 3:
The art market partially has freedom of its own.

Definition 4:
The twofold understanding of the (art) market depends on how incorporated the human agents see themselves in it. One view (Definition 4.1) is that the (art) market is based on and defined by complex sets of algorithms and that because of the complexity of algorithms, factors of influence cannot be easily identified, or the correlation of influence factors to market performance cannot be easily established. The other view (Definition 4.2) takes into account the concrete role of players/agents in accounting for the volume and development of the (art) market. (The reality may lie somewhere in between.)

Demonstration 4:
If, according to Definition 4.1, the underlying algorithms as a structure of the art market have a kind of autonomy, then the algorithms have to be taken as an agent that strives to preserve its own existence based on its own reasons (however opaque they are to humans). Thus, according to Definition 3, the art market has its own freedom. Definition 4.1 is part of Definition 4, thus the art market partially has freedom of its own.

End Note:
Part of this text was published earlier on coverttext.org. This critique is inspired by the works of Spinoza, Andrea Phillips, and artist duo Katleen Vermeir & Ronny Heiremans, among others.

Lucha Libre

Philipp Böll

16



17

Lucha Libre ist ein mexikanischer Volkssport und Variante des amerikanischen Wrestling mit theatralisch-performativen Elementen, der seit den 1930er Jahren tief in der mexikanischen Alltagskultur verwurzelt ist. Durch aufwendige Maskierung, Kostümierung und Kunstnamen nehmen die Kämpfer eine andere Identität an. Vermeintliche Randgruppen wie Kleinwüchsige oder Transvestiten haben als populäre Luchadores oft eine herausragende Stellung inne. Philipp Bölls Fotoserie *Lucha Libre* entstand 2010 in Mexico City.



The Ascetic Cat

Sina Seifee

20

زاغ گفت¹: کبک انجیری با من همسایگی داشت و میان ما بحکم مجاورت قواعد مصادقت موکد گشته بود. در این میان او را غیبتی افتاد و دراز کشید. گمان بردم که هلاک شد. و پس از مدت دراز خرگوش بیامد و در مسکن او قرار گرفت و من در آن مخاصمتی نیبوستمی.

Two conflicting animals of different species² are introduced into being in the premises of their claim over a land, presumably a physical district and on the surface of a living world. We do not know if this piece of land lives or thinks and has claims over its own autonomy or what underground activities might be registered with it. This land or ground nevertheless is perceived by these two animals as a project or an object that strictly connects to the space of belonging and territory. Also, we are not sure what conditions the constitution of this site—that is so grounded suddenly for both these species. We might ask what are the properties that are projected on the idea of this site-specificity that brings two uncooperative actors into collision and if any grounding of the ground is at all possible here.

یکچندی بگذشت، کبک انجیر بازرسید. چون خرگوش را در خانه خویش دید رنجور شد و گفت: جای بپرداز که از آن منست، خرگوش جواب داد که من صاحب قبضام. اگر حقی داری ثابت کن. گفت: جای از آن منست و حجتها دارم.

One accuses the other of seizing his home while he himself was assumed dead seemingly due to a too-long leave of absence. The other is gone or erased because he has been off the map for a while. He was here before the other, before the law; the other found it empty or ruined, un-ruined it, and made it his own. One has a historical claim, therefore a metaphysical title over an address, while the other has rights of building and actually creating the site, and deeply loves it like every parasite at home. Now both call the same physical coordinates the space of their right and *Zuhause*. The home is here generated precisely in its singularity—enough for one—and that which might create the subject of hospitality after the conflict. That means one of the animals has to become the host and the other the guest, but neither accepts himself as being or becoming a guest for and in the other's space or body. They refuse to be ghosts, always in the semipresence of another grounded concept of being. What do these two kinds of animals have in common? Can we say it is not the address but rather one's construction of the house that disturbs the other and evokes destructive drives? The confusion of contracts happens once in a while. The world is a moving dynamic system and pushes the probability of change into the unknown. It loses form and makes itself chaotic. The creatures in conflict are very common on Earth.

[...] گفت که: در این نزدیکی بر لب آب گریه ایست متعبد، روز روزه دارد و شب نماز کند، هرگز خونی نریزد و ایدای حیوانی جایز نشمرد. و افطار او بر آب و گیاه مقصور می‌باشد. قاضی از او عادل تر نخواهیم یافت.

Eventually they agree to take their mutual disorder to a higher order, to bring their facts and witnesses to a higher law—assuming there is a law—that judges rightly and promises justice: a fasting cat, an ascetic cat that lives by the water and prays round the clock. His prayers are welcomed by the arrival of prey.³ The prey or food is the two conflicting animals. The cat wakes up from his meditation, stands up on his feet and performs praying; the two animals are impressed. He is vegetarian and hurts nothing. Living by the water also creates a space of reflectivity and self-criticism. It is highly assumable that the two animals are connecting self-reflection and religious authority with the justice department of the jungle. He eats both of them after *Namaz*.⁴

چندانکه صائم الدهر چشم بریشان فگند و بردوپای راست بیستاد و روی بمحراب آورد، و خرگوش نیک از آن شگفت نمود. و توقف کردند تا از نماز فارغ شد. [...]

21

The cat is himself a conflict, a battlefield between animality and demands of worship. What does the cat represent for the two animals, Balance? He embodies resolution between selfish drives and ideal structures. What does a carnivore pray on? What is his dream-state on a diet? The state of peace for a successful carnivore such as this cat is the constant meditation on his prey by coming to terms with his desires. By changing an Umlaut he is able to modify the needs of other-world with this-world. He teaches lessons by eating the conflict. He teaches a mystic art of problem solving that erases the problem and the subject of problem at once. The cat is radically grounded by the water, and he is the one that remains after the difficulty. He transforms the physical to the mental. He sends both animals to another address, to the space of nonland, to the site of no place. He transcends them into something else beyond the world of oppositions. They are devoured by the cat as an endless depth of wisdom and authority. In one sense the two animals join the body of the praying cat and become one with him.

[...] از این نمط دمدمه و افسون بریشان می‌دمید تا با او الف گرفتند و آمن و فارغ بی تحرز و تصون پیشتر رفتند. بیک حمله هر دو را بگرفت و بکشت.

Birds worshipping the cat and rabbits entrusting themselves to his protection opens a portal for a cat-ness that triggers an ancient mystic creativity over the body of different animals. Yet in this story the never-ending conflicts of the world are only resolvable or devourable by the figure of a master merged in the optics of a mysticism that turns plurality into singularity. The feeling of becoming one is assuring and erasing, servicing sense and pleasure to the old limbic system of the animal. After that the idea of disagreement becomes completely obsolete and all skills of cooperation and management annulled. Still the concept of collaboration between free agents out of fear of the cat or bringing the cat down or destroying any shore that generates the cat all have to remain problematic projects and open theses. Nevertheless the reader may not identify with any of the animals or rather with both of them in quarrel or enjoy the parable in another relation and investigating what is going on between the two animals. But that is just this story; there are other stories.

¹ Excerpts from the story “گرچه زاهد” [The Ascetic Cat] from *کلیله و دمنه* (*Kalīleh o Demneh*), chapter “باب الیوم و الغراب” [Owl and Crow] written and translated by نصرالله منشی (Nasr Allah Munshi) into middle Persian from the twelfth-century Indian collection of animal proverbs *Panchatantra*.

² The two animals suggested in the story are probably a black francolin and a rabbit. The story is told by a crow to make a point in conversation with an owl in the form of stories within stories.

³ Here, the fasting cat is not praying “for” something, it is rather in the state of praying or trance. The two animals are disturbed by its prayers and its prayers are disturbed by them. But this disturbance is rather joyously signed in by the cat in the structure of prayer. I attributed a welcoming effect to it which is an animal trap.

⁴ نماز in Farsi, or *Salat* in Arabic, is the practice of physical and compulsory prayer in Islam.

The BND Baustelle and *The Devil, Probably*

Kate Dervishi

On March 3, 2015, several water faucets were removed from the upper stories of the not-yet-completed new central headquarters of the Bundesnachrichtendienst: Water flooded down into the stories below for a number of hours causing damage to the tune of several million euros. The building is located in the geographic center of the city, and it has 14,000 windows that stream in daylight. Since buildings crews had been working day and night, and the perimeter is surrounded by cameras, it seemed impossible to entertain the possibility of an outside body entering the building undetected. The next day law enforcement and investigators were all over the surveillance tapes of the premises like stink on a monkey. In the weeks following the incident, because of the lack of explanation and sufficient concrete/ material evidence to support the theory of an individual committing this act, press agencies started positing the idea that the incident could have just been an accident.

The cadence of the BND reportage distinguishes itself in its hesitation to acknowledge the existence of a force undermining the property. Almost seven weeks after the attack, the choice word used by reporters to hint at the possibility of mischief was still *vermutlich* [probably], along with various synonyms for the word, including *womöglich* and *wahrscheinlich*. Even as late as March 21, *Zeit Online* reported “Die Ermittler halten einen gezielten Anschlag für möglich.” In addition to the clout of words like *probably*, two days after the attack a spokesperson for the building site deemed the

incident “relativ harmlos”—before they realized the extent of the water damage, which had indeed blown out the entire electrical system. Admitting there is a force that is moving unchecked, not yet apprehended by law enforcement, is difficult to report, and the word *probably* leaves the event suspended. My favorite was from *Die Welt*: “Polizei schließt Sabotage bei Wasserschaden nicht aus.”

By March 21, *Spiegel* had reached a point where they could safely write that the water faucets probably didn’t unscrew themselves: “Der schwere Wasserschaden im BND-Neubau in Berlin wurde womöglich durch einen Anschlag verursacht. Unbekannte bauten nach SPIEGEL-Informationen die Absperrventile an mehreren Wasserleitungen aus.” Furthermore, *Spiegel* attempted to give a better idea of the special circumstances at hand, peppering their reports with descriptions of the netherworld of the BND building site: “Die Räume waren zu diesem Zeitpunkt bereits baulich abgenommen und verschlossen. Hineingelangen konnte nur, wer über eine von insgesamt 118 elektronischen Schlüsselkarten verfügte.” The rooms in which the faucets were removed stood in some kind of impenetrable vacuum. The solidity of the building site is emphasized by *Tagesspiegel* in some quotes by building personnel describing the sensation of walking around the building without a cell phone (which are forbidden on-site) and that a wrong turn in the labyrinth of its gray walls leaves one all but hopeless: “da findet dich keiner.”

The opaqueness of the building site, the security, and the vacuum in which the water faucet incident took place verges on Pascalian horror. But strangely enough, in the wake of the incident, the idea of not being able to be located, falling into an abyss undetected, is no longer the nightmare that it was to Pascal; it is no longer phobia-inducing, it's alluring.

During the days following the incident, listening to the outbursts of giggles that stemmed from reading the various headlines containing choice words and question marks, something else eventually started to set in, another realization: that which is undetected by cameras has now been ascribed the status of the supernatural, or rather the criteria for such a status is changing. But also something much more powerful and discerning—there was now a lightness injected into the incomprehensible physical weight of this building and the implacable horror of its outer walls. The event itself is not like anything out of an American political scandal, it's Bressonian.

The supernatural was never mystical to Bresson: it always existed outwardly on the surface, in walls, doors, donkeys, and most of all hands; but he wrote in his *Notes on Cinematography* that “the most important ideas will be the most hidden.” The films of Bresson offer us a very concrete material world, held down by weighty objects. There's simply no denying the heavy surface of the realm he creates, and many filmmakers are loath to imitate it. Embedded in Bresson's surface is an impenetrableness that has come to be associated with his work, but it's a solidness which at the same time hints at something immaterial in the surface, something in the surface, a surface which can break at any moment. In Bresson's 1977 film *The Devil, Probably*, the disillusioned and suicidal teenager Charles speaks to his therapist. He tells Charles that God is present in churches, but that “the minute a priest enters a church, God disappears.” Something about this sentence is very evocative, the large stony emptiness of Notre Dame, or even the empty BND building having a saturated presence when no one is looking. Someone active there, unscrewing the faucets: The notion is very powerful, the weightiness of the BND building punctured by a simple, deftly precise gesture, like a pigeon defecating on a monument.

A key scene in *The Devil, Probably* takes place on a public bus, with Charles and Michel. In the midst of their conversation, the bus driver seems to hit something unseen, an unseen mass. He stops the bus in the middle of traffic and walks out the doors of the bus, offscreen. The fact is that regardless of what that bus driver is doing, he has now stopped, he is momentarily not going along in the direction of traffic; as a result he has caused a traffic jam in the street, he has temporarily suspended the flow. The horns start blasting in a mass of cars; the blasts are coming from behind, from the left, right, and center. We can't see what the bus driver does when he steps out—Bresson won't let us see. When I watch this part I find myself mentally straining my gaze around the corner of that bus door, I'm being lead toward the door of the bus to see what's going on, waiting for the bus driver to walk into the frame again and he doesn't, but I can't fight the impulse to try to see what is going on. As a viewer I'm trapped in the material form of the metal and glass of this bus, the solidity of the bus's doors and windows are practically mocking me as I try to look beyond them. Maybe that's what is so bizarre about the framing of this scene, it's not hidden, it's just that there is something large in the way that it is blocking the view. It's as if the bus's own rearview mirror is in the way, preventing us from seeing what is going on. Before this passage, before the bus comes to a halt, Charles and Michel's discussion reaches a climax:

CHARLES What's incredible is that to reassure people you simply have to deny the facts.

MICHEL What facts? This is the supernatural. Nothing is clear.

CHARLES (sarcastic, dismissive): You're incredible.

CHARLES (looking at the rearview mirror of the bus): Governments are shortsighted.

PASSENGER WITH THE SUEDE JACKET (as he speaks we are looking at traffic in the myopic rearview mirror): Don't accuse governments. No government in the world can boast today that it's actually governing. It's the masses who determine events. Obscure forces whose laws are unfathomable.

ANOTHER PASSENGER (voice only): It's true that something is driving us against our will.

ANOTHER PASSENGER (voice only): You have to go along with it.

ANOTHER PASSENGER (profile): And we do go along with it.

ANOTHER PASSENGER (voice only): Who is it that is making a mockery of humanity?

ANOTHER PASSENGER (voice only): Who's leading us by the nose?

PASSENGER WITH THE SUEDE JACKET The Devil, probably.

Charles and Michel's discussion in the bus is not filmed shot-countershot: it cuts in and out of the speaker's faces, interspersed with shots that direct our attention out through the window of the bus; intermittently we look right into the rearview mirror as we listen to their conversation. The rearview mirror can only point in one direction onto the outside world, a very myopic view at that. Bresson holds the camera a little while on the rearview mirror before cutting to the passenger in the suede jacket as he joins in the discussion.

Later in the film, in the church at night, Charles and his doped-up friend Valentin lie in sleeping bags listening to a portable record player. Valentin rises out of his sleeping bag and breaks open the wooden coffer boxes—totally high, he fondles the coins and lets his fingers immerse in the metal pieces before shoving them in his blazer and walking out the door. Charles remains there in his sleeping bag on the stone floor. The music from the record player has come to a stop, he is left alone in silence of the space, police sirens flow in and then cut out. In a long shot over the empty church and its empty seats we hear footsteps, a small group of bodies make their way into the frame, straightening the chairs that are in disarray as they make their way down through the aisles. Charles is offscreen, listening to the footsteps as they near his position. Instead of hiding himself, Charles lies there in plain view. In the precinct, the police carry out their routine process of questioning, which does not lead to identifying Charles as being involved even though he was present in the

building. The police conclude that since Charles stayed in the church after the crime had been committed, he could not be the culpable party, and Charles walks out of the office without so much as a ticket. Since Charles told the police he did not know the name of the other person in the church, the police are left without a trace of Valentin, as Charles claims they were not acquainted.

Traces of Bresson's reverence for Pascal are imprinted all over his films. Published posthumously in the collection *Pensées*, Pascal offers us a singular sentence, number 206: “The eternal silence of these infinite spaces frightens me.” We don't even know which spaces he is referring to, it could be anywhere. Considering the materiality of the BND site, and the terrifying aura that bathes that part of the city, at least from what can be seen from a street-level pedestrian gaze, these words resonate even today. The odd thing is that the physical dominance, the silence of the BND building, and this water faucet incident could provide for such a spiritual release. Everyone I talked to about this incident began their response with a small laugh because it is something of a release, a potent sensuality felt in the body, this laugh. A building that opaque, and that preposterous-looking, has just been compromised: it can be compromised. As to how, we are left hopelessly shortsighted, the door to the church slammed, craning our necks, only to find ourselves trapped in a bus, or leaning out of one of the 14,000 windows of a very large concrete building.

The Devil, Probably overwhelming paints a world in which the protagonists are being relentlessly attacked from all sides, from a pervasive evil that is afoot in the city, raining down, and that strikes by chance—that is what Bresson was after in his film: Evilness is uncontrollable and ubiquitous. The word *probably* in the title implies that evil happens upon us by chance. The thing in question that was on the loose the night of March 3 was not the Devil, it wasn't even the Devil probably, it was not divine intervention, and it was not chance—but it was a thing, a body, which purposely triggered an event that was nothing short of a miracle. The building site has been severely compromised; that is a spiritual release, and that is what cannot be reported in the newspapers.

Impressum

Herausgeber:
Hans Ulrich Reck,
Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln

Redaktion:
Heike Ander, Olivier Arcioli, Andreas Henrich,
Anneka Metzger, Hans Ulrich Reck (V.i.S.d.P.)
Copy-Editing: Keonaona Peterson

Gestaltung: Andreas Henrich, Olivier Arcioli
Druck: Welzel+Hardt GmbH, Wesseling
Auflage: 3.000
ISSN: 2199-9406

Umschlagrückseite:
Diana Menestrey, Standbild aus der Serie
Anomalies – We Are the Same Person, 2011
Animation im Loop | www.dianamenestrey.co

Abbildungsnachweis:
S. 6–11 © *Our Position Vanishes* / Şirin Şimşek
S. 16–19 © Philipp Böll
S. 28 © Diana Menestrey

© 2015 Kunsthochschule für Medien Köln

Wenn nicht anders angegeben, liegt das Copyright
aller Texte und Abbildungen bei den
Autorinnen/Autoren und Künstlerinnen/Künstlern.
Alle Rechte vorbehalten.

Das Journal der KHM erscheint unregelmäßig.
Es liegt unentgeltlich in ausgewählten
Kulturinstitutionen, Kunsthochschulen und
Universitäten aus.

Es kann außerdem gegen 1.45 EUR Porto in
Briefmarken bestellt werden unter:

Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln
Peter-Welter-Platz 2
50676 Köln
verlag@khm.de
<http://verlag.khm.de>
<http://www.khm.de>

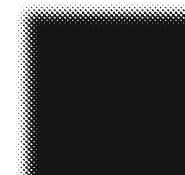
Bereits erschienen:

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 3
what subject can we sensibly discuss?

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 2
fabeln und fehler

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 1
elend und euphorie

Download unter: verlag.khm.de/gesamtkatalog/khm-journal/



Kunsthochschule
für Medien Köln
Academy of
Media Arts Cologne

