

Vor mir war nichts an meiner Stelle. Jetzt bin ich an der Stelle von nichts. Das ist eine schwere Erbschaft. Daher wohl auch das Gefühl, eine Luftdiebin zu sein. Jetzt weiß man's und will ganz gern zur Welt gekommen sein. Jetzt bin ich eine Diebin meines Platzes an der Luft, aber ich bin's zufrieden. Das ist es. Jetzt bin ich da. Ich strecke mich.

Marguerite Duras, Ein ruhiges Leben. 1944

Die Idee zur Ausstellung *Wie vermochten wir das Meer auszutrinken* entstand in Auseinandersetzung mit dem Begriff des „Gemeinsam-seins“. Diesem haftet sowohl in der Kunst als auch in gesellschaftspolitischen Ordnungen ein hoffnungsvoller Gedanke an: die Möglichkeit, Gemeinschaften herstellen zu können, in denen es sich gemeinsam aushalten lässt.

Unbestritten ist, dass sich das Problem des „Gemeinsam-seins“ stets aufs Neue stellt und dies gerade jetzt – in Zeiten der Aufrüttlung „europäischer Homogenität“ durch außereuropäische Einflüsse – mit besonderer Dringlichkeit. Ein „Gemeinsam-sein“ kann jedoch in keinem Fall auf einem Gegebenen des gemeinsamen Seins beruhen. Vielmehr stehen wir vor der Aufgabe, ein „Gemeinsam-sein“ zu denken, das als Sein jenseits von Identitäten, Zuständen und Subjekten situiert ist.

Jean Luc Nancy, der seit vielen Jahren in zahlreichen seiner Texte über ein „Gemeinsam-sein“ nachdenkt, erläutert die Notwendigkeit eines neuen Begriffs des „Gemeinsam-seins“ sehr plastisch mit der Säkularisierung unserer Lebenswelt. „Die Gemeinschaft [...] der Menschen hatte sich sich selbst ausgeliefert, indem sie sich von religiösen Bindungen, die ihr im Übrigen ihre [...] Konsistenz verliehen hatte, entband und sich eine Geschichte der – notwendigerweise gemeinsamen [...] – Selbsthervorbringung der Menschen eröffnete, sowohl als Gattung als auch als Einzelnen.“¹ Diese Geschichte der Selbsthervorbringung des Menschen beginnt mit dem, was Nietzsche den Tod Gottes nennt. „Wie vermochten wir das Meer auszutrinken?“², lässt Nietzsche in „Die fröhliche Wissenschaft“ den „tollen Menschen“ fragen. Dieses Meer ist Gott als Bezugssystem des Menschen, das Koordinatensystem innerhalb dessen sich der Mensch zu verorten wusste und das ihm Konsistenz verlieh. Dass der Mensch sich diesem selbst enthoben hat, war der Grundstein für Georg Lukacs’

„transzendente Obdachlosigkeit“ – einen Begriff, der auch heute noch unser Denken prägt. Der „tolle Mensch“ weiß, dass die Auflösung Gottes ein für das menschliche Denken undenkbares Ereignis darstellt. Er spricht daher weiter: „Diese That ist ihnen immer noch ferner, als die fernsten Gestirne, – und doch haben sie dieselbe gethan!“³ Diese Tat ist uns heute noch kaum näher. Es ist der Mensch selbst, der sich von Gott befreit und sich damit aber gleichzeitig in die Leere begibt, in der es keine Konstanten, keine Anhaltspunkte mehr gibt. „Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen?“⁴, so lautet die zweite Frage des „tollen Menschen“ bei Nietzsche.

Kein Horizont ist gleichbedeutend mit einem „Horizont des Unendlichen“⁵, den Nietzsche mit dem offenen Meer in Verbindung setzt. Nancy antwortet scheinbar auf Nietzsche, wenn er von diesem Horizont des Unendlichen schreibt: „keine Linie mehr, die gezogen wurde, noch eine, die sich ziehen ließe, um daran die Marschroute auszurichten oder einen Hinweis für den Kurs zu erhalten.“⁶

„Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?“⁷

Inmitten dieses leeren Raums findet also diese Selbsthervorbringung des Menschen statt, was ganz schlicht so viel bedeutet wie: wir sind. Und die Einsicht, dass wir nur gemeinsam sind, ist so trivial wie schwerwiegend. Denn der bloße „Rückgriff auf komunitäre Wesenheiten“⁸ als Bestimmungsmerkmal einer Gemeinschaft hat in den vergangenen Jahrhunderten zu Massakern und der Verordnung des Todes geführt.⁹

Das „Gemeinsam-sein“ kann, soviel ist durch die jüngere Geschichte klar geworden, unter keinen Umständen auf Filiation, Ursprung, Erwählung oder mystischer Identität basieren.¹⁰ Wie also, fragt Nancy, „wie also gemeinsam

sein, ohne das zu bilden, was die gesamte Tradition [...] eine Gemeinschaft nennt (einen identitären Körper, eine Intensität des Eigenen, eine natürliche Intimität)?“ Und er antwortet: „Zusammen-sein“, doch „zusammen-sein“ zu aller erst verstanden als Bedingung und nicht als ein vom Sein losgelöster Wert. Nancys Wort dafür ist das lateinische „cum“, im Deutschen „mit“, aber besser bestimmt mit dem französischen „d’avec“ (von-mit). „Cum“ bezeichnet die Koexistenz der Seienden in der Welt, es setzt „uns einander gegenüber, es liefert uns einander aus, es bringt uns gegeneinander in Gefahr, und es liefert uns alle zusammen nichts anderem aus als der Erfahrung dessen, was es ist – [...] aber ‘es selbst’ ist unendlich und ohne Identität.“¹¹ Wesentlich dabei ist, dieses „zusammen-sein“ keinesfalls zu glorifizieren. Dieses „mit“ findet nicht zwischen Subjekten statt, sondern ist Ort und Bedingung dafür, dass etwas stattfinden kann, wir uns begegnen können. Das „Gemeinsam-sein“ ist damit ein „mit-sein“, nicht an einem lokalisierbaren Ort, sondern in einem offenen „cum“.

Wir stimmen Nancy zu, wenn er eindringlich darauf hinweist, dass ein „offenes cum“ nicht schon einen Wert für sich generiert, sondern nur, das heißt vor allem, „die Bedingung der Koexistenz endlicher Singularitäten“ ist, „zwischen denen die Möglichkeit von Sinn endlos zirkuliert.“¹²

Was uns dazu bewegte, eine Ausstellung rund um einen Begriff zu initiieren, der sich jeder Exposition in kristalliner Form entzieht, ist die Überzeugung, dass für Denken immer eine Anrede nötig ist – Dasein, das „Gemeinsam-sein“ bedeutet, heißt auch, dass sich Denken nicht solitär, sondern unter der Bedingung des gegenseitigen „Ausgesetzt-seins“ vollzieht.

Die in der Ausstellung gezeigten Werke der sechs Künstlerinnen und Künstler sind zum Großteil im vergangenen Jahr entstanden – dennoch wäre es nicht richtig zu sagen, die Arbeiten wären „für die Ausstellung“ produziert worden;

ja nicht einmal beschäftigen sie sich direkt mit dem Thema des Gemeinsam-seins. Der Grund dafür liegt vor allem in der schlichten Tatsache, dass der von uns hier skizzierte Themenkomplex nicht mit Blick auf ein Resultat „erarbeitet“ werden kann. Ein „Gemeinsam-sein“ entsteht jedoch im „Zwischen“ – zwischen uns, in den Gesprächen des letzten Jahres als Vorbereitung auf die Ausstellung, zwischen den ausgewählten Arbeiten, zwischen den beteiligten Akteurinnen und Akteuren, im „Zwischen“ jeder einzelnen Arbeit und natürlich auch in jenem „Zwischen“, das durch ein Ausstellen und Öffentlich-machen realisiert wird. Es wäre daher gelogen zu behaupten, dass die Ausstellung sich mit dem Gemeinsamsein „beschäftigt“, vielmehr ist sie dessen Artikulation, die in der Fünfzigzwanzig ihre vorläufige Form findet.

Hier soll also kein Diskurs entworfen werden, hingegen teilen wir, was Jean-Luc Nancy hoffnungsvoll als Erwartung an seine Arbeit formuliert: „dass die Anrede wahrnehmbar wird von einem Denken, das uns von überall her erreicht, simultan, vielfach, wiederholt, insistierend und variabel, und dabei niemand anderem ein Zeichen gibt als ‚uns‘ und unserem neugierigen ‚Mit-ein-ander-sein‘, die-einen-die-anderen-anredend.“¹³

Text: Julia Haugeneder und Sabine Priglinger

1 Nancy, Jean-Luc, Das nackte Denken, aus dem Franz. von Markus Sedlaczek, Zürich-Berlin: Diaphanes 2014, S. 141

2 Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 2, S. 126

3 ebd.

4 ebd., S. 127

5 ebd.

6 Nancy, Jean-Luc, Singulär plural sein, aus dem Franz. von Ulrich Müller-Schöll, Zürich: Diaphanes 2004, S. S. 9f.

7 Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 2, S. 127

8 Nancy, Das nackte Denken 2014, S. 142

9 vgl. ebd., S. 141 f.

10 vgl. ebd. S. 142

11 ebd., S. 146

12 ebd., S. 149

13 Nancy, Singulär plural sein, S. 14

Der Faden, eine zur Dreidimensionalität gefundene Linie, zieht und windet sich fortlaufend durch Arianna Fantins Arbeiten. Ausgangsmaterial ist meist helles Leinen, das in großen Stoffbahnen gehängt, auf Rahmen gespannt oder zu Büchern gebunden wird. In *Wie vermochten wir das Meer auszutrinken* zeigt sie zwei aus Leinen gebundene, genähte Künstlerbücher.

Die zeitintensive Tätigkeit des Nähens ist diesen Werken inhärent, bleibt spürbar. Schwarz auf hellem Untergrund werden narrativ organisierte Formate entworfen, es wird kopiert, adaptiert und revidiert. Die Rückseiten und die Vorderseiten, das Nähen und das Auftrennen sind dabei gleichsam bedeutend und bestimmen ihre selbstreflexive, prozessorientierte Praxis.

In **Testo cucito** (2011), übersetzt „genähter Text“, reflektiert die Künstlerin die eigene Praxis, Einflüsse und frühere Arbeiten. Es handelt sich, so Arianna Fantin, um „eine Sammlung von literarischen Texten, Gedichten, Versen, Aufzeichnungen, Notizen und Zitaten, die ich, beginnend im Sommer 2010, gesammelt habe. Es ist ein Text-Archiv auf Leinen genäht. Die Textsammlung greift verschiedene Themen auf, welche meine künstlerische Textilarbeit bis zum jetzigen Zeitpunkt geprägt haben“.

Kapitel im Buch:

Was du schreibst, passiert

- I. Die unendliche Geschichte
- II. Persönliches Tagebuch 8.10.2010
- III. Aufzeichnungen für das Duett „Never so near“ von Mariagiulia Serantoni

Träume, Gedächtnis und das weiße Haus

- IV. Aus dem Archiv der „vergessenen Ideen“ von Cecilia Guida
- V. Ein Artikel von Guy Deutscher, New York Times Magazine, 8.10.2010
- VI. Hundert Jahre Einsamkeit, Gabriel Garcia Marquez
- VII. Gedanken über eine Leinwand, Irene Pozzi, Berlin 4.9.2010
- VIII. Die unsichtbaren Städte, Italo Calvino, 1972
(entnommen einer Fotografie von einem Schild in der Stadt L'Aquila, Italien, nach dem Erdbeben von 2010)

Gedichte und Verse

- IX. Verbale scritto (Geschriebener Bericht), Bruno Munari
- X. Gedicht, Rita degli Esposti

Das Monster und Ariadnes Faden

- XI. Beschriftung des Holzschnittes „Rhinocerus“ von Albrecht Dürer
- XII. Passage aus dem Song „Redukt“ von Einstürzende Neubauten, Album: Silent is Sexy, 2000

Partitura (2011) bezieht sich auf die Performance **Decostruzione per violoncello e fili** (Dekonstruktion für Cello und Fäden), die Arianna Fantin zusammen mit dem Musiker Francesco Guerri (Cello und musikalische Komposition) entwickelte und umsetzte. Das Buch beinhaltet die Partitur, die für die Performance geschrieben wurde und den Text, der – handgestickt auf Leinen – während der Performance von Arianna Fantin aufgetrennt wurde.

DECOSTRUZIONE – processo che vede l'oggetto dell'azione smembrarsi.

non ne risulta distrutto: mantiene intatti i suoi componenti, perde la funzione.

non è in grado di performarla ma ne conserva il potenziale.

rimane la possibilità di esprimere una potenza che si possa performare solo nella decostruzione.

DEKONSTRUKTION – Prozess, in welchem das Objekt der Aktion zergliedert wird.

Dieses wird dabei nicht zerstört: seine Komponenten bleiben intakt, es verliert jedoch die Funktion.

Es kann sie nicht performen, aber es bewahrt das Potenzial dazu.

Es verbleibt die Möglichkeit, eine Kraft freizusetzen, die sich nur in der Dekonstruktion realisieren lässt.

Die aus Gips gegossene Arbeit **o.T. (bed)** ist mit einem Kupferdraht an der Decke befestigt – frei im Raum hängend sind Vorder- und Rückseite sichtbar. Die von Weiß nach Schwarz übergehenden Farbfelder, die separat gegossen und wie Buchseiten zusammengeleimt wurden, zeigen Teststreifen, wie sie vor allem im Intaglio verwendet werden: Um ein möglichst gleichmäßiges und tiefes Schwarz zu erzielen, wird mittels Teststreifen die optimale Ätzzeit und Körnung der Druckplatte ermittelt. Das Herantasten an das satteste Schwarz erfolgt dabei in zahlreichen Schritten. Beginnend mit einer ersten Schätzung, wird der Teststreifen (die Druckplatte) immer wieder in die Säure gelegt, bis eine Reihe mit ca. 10-15 Ätzzeiten erreicht ist. Anschließend wird die Druckplatte eingefärbt und gedruckt. Dieses Herantasten in Teilschritten erfolgt auch in **o.T. (bed)** – beginnend mit einem aus Gips gegossenen Feld endet die Testreihe durch Zugabe von Pigment bei gleichzeitiger Reduktion von Gips bei einem schwarzen Feld, das nur noch aus Pigment und Bindemittel besteht und lediglich eine dünne Membran bildet.

Die 18 Fliesen mit dem Titel **o.T. (gerezen wit)**, zusammengeschnürt mit einer Kordel zu einem kompakten Block, zeigen an den Außenkanten schwarze Farbe. Die Fliesen (found footage) sind handbemalt, die Farbe floss beim Lackieren der Vorderseite über die Ränder auf die Rückseite. Für den handelsüblichen Gebrauch ist diese „Ungenauigkeit“ nicht von Bedeutung, auf der Wand oder am Boden angebracht, ist nur die Vorderseite sichtbar. In **o.T. (gerezen wit)** aber liegen die Fliesen so, dass nur die
JULIA HAUGENEDER

Rückseite und die seitlichen Ränder mit der verlaufenden Farbe zu sehen sind. Zusammengeschnürt mit einer Kordel, bilden die Fliesenränder übereinander liegende Linien aus schwarzer Farbe. Rand und Rückseite, die in der Produktion nur als konstruktive Elemente behandelt werden, da im Endverbrauch nicht mehr sichtbar, werden hier zur Schauseite.

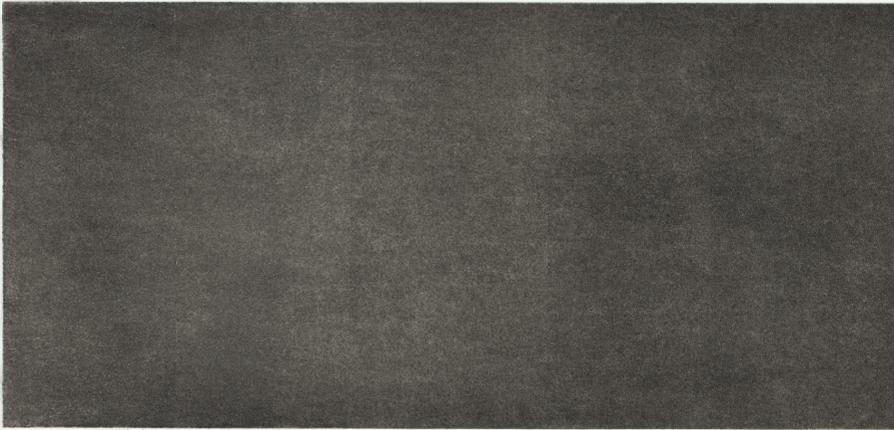
Der in Klammern gesetzte Titel „gerezen wit“ stammt aus dem Niederländischen und bezeichnet das aus dem analogen Buchdruck bekannte Phänomen, bei dem Blindmaterial (beispielsweise Leerzeichen, Zeilenabstände etc.) unerwartet Farbe aufnimmt und dadurch im Druck sichtbar wird.

(Gerezen wit stammt von „rijzen“: aufgehen und „wit“: Weiß, als ein aufgehendes Weiß – was im Niederländischen Germ (Backhefe) bedeutet). [Ich danke Wigger Bierma, Prof. für Typografie an der Hfbk Hamburg für diesen wunderbaren Begriff. JH]

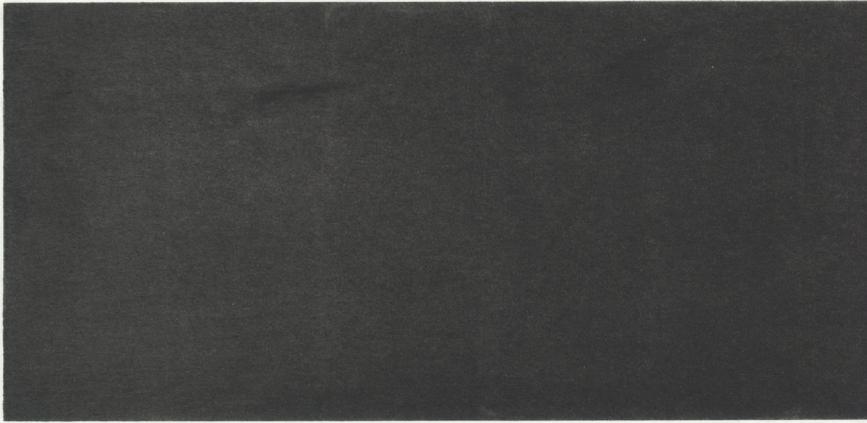


Ofschoon deze etiket overigens goed gedrukt is, is er wit gerezen, waardoor het werk niet afgeleverd kan worden.

Hubert van der Heijden, „Van Leerling tot Drukker“



2'25	2'30	2'40	2'50	2'55 3'00
2'25				
(+0,05)	(+0,15)	(+0,30)	(+0,40)	(+0,50)



	2'10+								
II	1'40	1'50	2	2'20	2'40	3			
III									

~~3:10~~
3:10

(+ 1')

~~3:20~~
3:20

(+ 1'40)

3:30

(+ 1'20)

3:40

(+ 1'30)

3:50

(+ 1'40)

0'20

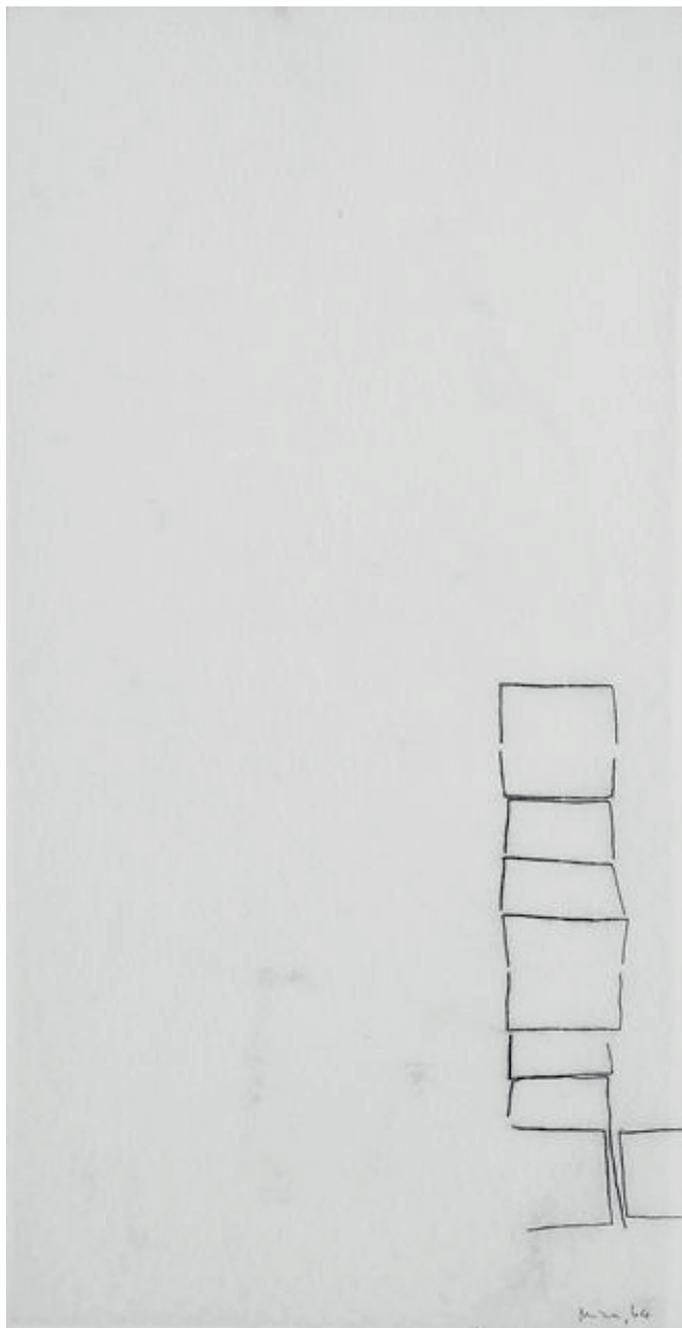
0'40

1

1'20

= 6'30 min

Eine 1,5 x 2 Meter große Linolplatte, **o.T. (der Abstand wird kleiner VII)**, gliedert sich in schwarze, glatte sowie graue, grob strukturierte Flächen. Die Platte, von Hand geschnitzt, lässt in den grauen Bereichen die Schnitzbewegung des Messers erkennen, mit dem die obersten Schichten entfernt wurden. Drei gleichgroße Abschnitte verlaufen quer über die gesamte Länge des Bildes und sind durch eine dünne schwarze Linie voneinander getrennt. Im obersten Abschnitt wurden bis auf wenige Linien die obersten Materialschichten entfernt: ein grauer Grund wird nur selten von geraden Linien unterbrochen, gegen die seitlichen Ränder hin wird der Abstand zwischen den Linien kleiner. Im mittleren Querband werden die grauen Bereiche bereits häufiger von schwarzen Linien und teilweise Flächen unterbrochen bis im untersten Bildabschnitt die schwarze, glatte Fläche dominiert und nur noch vereinzelt von grauen Auslassungen zerteilt wird. Die sterilen, schwarzen Flächen gewinnen so von Abschnitt zu Abschnitt an Gewicht. Wie Filmstreifen vermitteln die drei Bildabschnitte eine Bewegung, in der der unstrukturierte graue Grund zunehmend durch „cleane“ Flächen gegliedert wird.



Mira Schendel, Monotypie

JULIA HAUGENER

Christian Murzek verbindet in seinen Arbeiten Drucktechniken mit Zeichnung, Malerei und Collage. Er gestaltet ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Untergrund, gegenständlichen Elementen und abstrakter Linienführung.

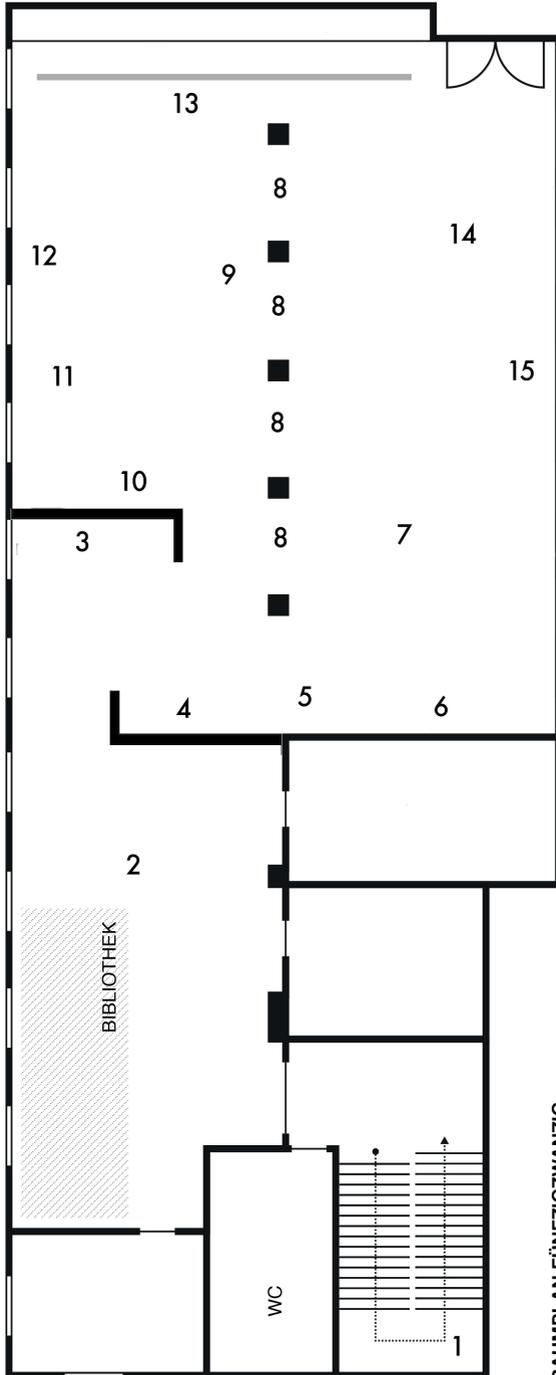
Zellularer Automat - Regel 1-5 sind eine Auswahl an fünf Leinwänden einer größeren Serie. Die ersten Ebenen bilden ein gemalter Grund und Siebdrucke, deren Schablone regelmäßige, geometrische Anordnungen bilden. Im Druck werden diese Schablonen wiederholt aneinander gereiht und ergeben dadurch eine partikuläre Unordnung. Zeichnerische Elemente intervenieren an diversen Stellen und scheinen die Rasterformen zu ergänzen: sei es, durch Weiterführung der Logik der zellularen Anordnungen, sei es durch Brechung der sterilen Wiederholung. Das Wechselspiel zwischen computergenerierter Sterilität und den zeichnerischen und malerischen, ausfransenden Elementen dominiert drei der gezeigten Arbeiten. Zwei der fünf Leinwände, mit größerem Abstand zu den anderen positioniert, basieren nicht auf Siebdruck, zeigen aber verwandte Strukturen. Wie zwei unterschiedliche Perspektiven auf die drei Siebdruckanordnungen wirkt eines wie eine Detailaufnahme und das andere wie eine Luftaufnahme des zu vermessenden Gebiets.

In meiner Arbeit bediene ich mich unterschiedlicher Strukturen des zellularen Automaten. Dieser wird genutzt um räumlich dynamische Systeme aufzubauen, welche in meiner Arbeit als Abecedarium zu verstehen sind. Dabei ist es mir wichtig, dass die einzelnen Werke der gezeigten Serie durch die unterschiedlichen Regeln und Outputs eine gewisse Tiefe erzeugen. Das Spiel von Skalierung und Relation wird als zusätzlicher Aspekt miteinbezogen.
(Christian Murzek)

Zellularer Automat:

Ausbreitungsprozesse können durch Zellulare Automaten modelliert werden. Dazu werden nicht die physikalischen Erhaltungsgleichungen des modellierten Systems betrachtet und numerisch gelöst. Man behandelt vielmehr die elementaren Einzelteile eines Systems (also z.B. Partikel, Individuen etc.) und beschreibt allgemein deren lokales Verhalten in Raum und Zeit. Die elementaren Teile sind in Zellen angeordnet und werden zellenweise (lokal) bearbeitet. Durch das Zusammenspiel der Einzelteile im System entwickelt sich dann der globale Zustand des gesamten Systems.

Zelluläre Automaten wurden Anfang 1950 von John v. Neumann vorgestellt und sind gekennzeichnet durch die vollständig diskrete Struktur aller ihrer Komponenten (Raum, Zeit, Zustandsgrößen). Sie eignen sich daher hervorragend für Computersimulationen. Dabei werden aufwendige Diskretisierungen von Partiellen Differentialgleichungen umgangen. John von Neumann simulierte die Selbstorganisation von Zellpopulationen in den 1960er Jahren. Er erkannte die Analogien zwischen Computern und den Gesetzmäßigkeiten der Natur und integrierte das Konzept der Selbstreproduktion in seine Automatentheorie. Zellulare Automaten sind Systeme von Zellen, die in einfacher Weise miteinander interagieren, jedoch komplexes Verhalten zeigen können.



RAUMPLAN FÜNFZIGZWANZIG

- 1 **o.T.**, Julia Haugeneder, Metall, 129 x 186 cm, 2017
- 2 Aufnahme: Vortrag 10.11.2017 Hans-Joachim Lenger
- 3 **o.T. (der Abstand wird kleiner VII)**, Julia Haugeneder, Linol, Gips, Gouache, 156 x 206 cm (gerahmt), 2017
- 4 (v.l.n.r.): **to map (no. V)**, Sabine Priglinger, Bleistift, Kohle, Tinte, Akryl, Filzstift auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2016
to map (no. IX), Sabine Priglinger, Bleistift, Kreide, Filzstift auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2016
- 5 **o.T. (gerezen wit)**, Julia Haugeneder, Fließen und Kordel, 25 x 20 x 16 cm, 2017
- 6 (v.l.n.r.): **untitled (float or sink series, a)**, Sabine Priglinger, Bleistift, Graphit auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2016
incidental consequential (no. I), Sabine Priglinger, Bleistift, Graphit auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2016
untitled (float or sink series, b), Sabine Priglinger, Kohle auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2016
toxic residuals (no. IV), Sabine Priglinger, Kohle, Bleistift, Graphit auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2017
toxic residuals (no. VI), Sabine Priglinger, Bleistift, Graphit auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2017
incidental consequential (no. III), Sabine Priglinger, Bleistift, Kohle, Graphit auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2017
untitled (case study series), Sabine Priglinger, Kugelschreiber auf Papier, 42 x 29,7 cm, 2015
- 7 **o.T. (bed)**, Julia Haugeneder, Gips, Leinen, Leim, Pigment, 52 x 167 cm, 2017
- 8 **Das Feste war das Harte**, Georg Oberhumer, Siebdruck auf Karton, jeweils 20 x 27,8 cm, 2015/2017
- 9 **Beistrich**, Georg Oberhumer, Beton, ca. 100 x 40 x 35 cm, 2014
- 10 **(notizen zu lys/licht)**, Natalie Neumaier, 2x: 29 x 20 cm , Bleistift auf Papier, 2016, 1x: 27 x 20 cm, Bleistift auf Papier, 2017
- 11 **Partitura**, Arianna Fantin, Originaltext und original Musikpartitur komponiert von Francesco Guerri für die Performance "Decostruzione per violoncello e fili" Faden, Leinwand, 40 x 30 cm (40 x 60 geöffnet), 2013
Aufnahme: Komposition und Cello: Francesco Guerri
- 12 **Testo cucito**, Arianna Fantin, Sammlung von Originaltexten und Zitaten, Faden, Leinwand, 21 x 17 cm (21 x 34 cm geöffnet), 2011
- 13 **Zellulärer Automat - Regel 1-5**, Christian Murzek, Mischtechnik, 145 x 80 cm, Serie: 5 Stück, 2017
- 14 **(notizen zu lys/licht)**, Natalie Neumaier, 116 x 179 cm, Mischtechnik auf Papier, 2016,17
- 15 **Stability**, Christian Murzek, 2x: 60 x 50 cm, Mischtechnik auf Papier, 2017

Zeichnen ist lesen. Auflesen. Wo beginnt die Zeichnung, wenn ein Beginn im Lesen, in einem Text, einem Gedicht liegt? Wo ist der Übergang – die Passage – in dem Lesen und Notizen machen umschlagen in zeichnen? Ist dieser Zwischenraum als Berührung beschreibbar – zeichnen und schreiben benachbart – und berühren als tasten, tasten mit den Augen wie mit der Linie?

„Zwei schöne Amboßwolken tief auf der Erdlinie in gegenüberliegenden Quartieren, so daß ich zwischen ihnen stand.“ (Gerald Manly Hopkins)

Die Vitrine, gefüllt mit Notizen und Zeichnungen....
oder anders, gefüllt mit Übergängen, Verästelungen,
Wiederholungen, Verbindungen in Form von Zeichnungen
und Notizen, ist ein kleiner Ausschnitt aus einer Fülle
an Material, das Natalie Neumaier (an-)sammelt und
bearbeitet. Viele Gedanken davon haben ihren Ursprung
in Inger Christensens Gedicht *lys/licht* – bewegen sich
aber nicht geradlinig weg davon, sondern kommen in
kreisenden Bewegungen immer wieder bei diesem Gedicht
„vorbei“ und nehmen wieder etwas mit – eine stetig
anwachsende Dichte an Gedanken, formuliert in Zeichnung.
Die Vitrine ist wie ein kleines Feld, das in einem Moment
aus einer anwachsenden Karte, einer Art Vermessungskarte
ausgeschnitten wurde. Zwischen den Elementen gibt
es Verbindungen, die im Knotenpunkt der „Sprache“
als Phänomen zusammenlaufen. In Natalie Neumaier's

NATALIE NEUMAIER

Zeichnungen, wie sie hier in (notizen zu lys/licht) zu sehen sind, finden sich feine Linien zu Formationen zusammen, denen eine Flüchtigkeit anhaftet – Zeichen, die sich von einer verblassenden Ordnung gelöst haben und im Wandel zu einer noch nicht bekannten sind: wie ein Ton, der schon im Übergang zum nächsten ist.

Ein Zitat Walter Benjamins erzählt von Ähnlichem:

„Mit dem erwähnten Verhältnis der Sprachen als dem von Medien verschiedener Dichte ist die Übersetzbarkeit der Sprachen ineinander gegeben. Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen. Kontinua der Verwandlung, nicht abstrakte Gleichheits- und Ähnlichkeitsbezirke durchmißt die Übersetzung.“ (GS II.1.151)

Natalie Neumeier erarbeitet ihre Zeichnungen in einem engmaschigen Netz von bereits Gedachtem, bereits Formuliertem. Die Quellen ihrer Untersuchung würden eine lange Liste ergeben, die in der Trockenheit der Aufzählung eben jene Faszination verlieren würden, die sie für Natalie Neumeier haben. Bei Maurice Blanchot findet sich eine Stelle, die an ihre Arbeiten erinnert:

„Worin gründet also meine Hoffnung, zu erreichen, was ich verstoße? In der Materialität der Sprache, in der Tatsache, daß auch die Wörter Dinge sind, eine Natur, etwas, das mir gegeben ist und mir mehr gibt, als ich fassen kann. Eben noch war die Realität der Wörter ein Hemmnis. Jetzt ist sie meine einzige Chance. Der Name ist nicht mehr das flüchtige Vorüberziehen der Nicht-Existenz, er wird zu etwas Konkretem, Rundem, einem Existenzmassiv; die Sprache, die nur Sinn sein wollte, benimmt sich des Sinns und sucht sich sinnlos zu machen. Alles Physische wird wesentlich: Rhythmus, Gewicht, Masse, Gestalt, schließlich das Papier, auf dem man schreibt, die Spur der Tinte, das Buch.“ (Maurice Blanchot, *La part du feu* 1949). Was hier deutlich wird ist die Nähe von Schreiben (Literatur) und Zeichnung.

Es folgt eine Auswahl an Zitaten Natalie Neumaiers
umfangreicher und stetig anwachsender Sammlung:

*„Dieses Flügelflimmern – ist es nur eine Schar
von Lichtteilchen in einem Gesicht der Einbildung?
Ist es die geträumte Sommerstunde meiner Kindheit,
zersplittert wie in zeitverschobenen Blitzen?“*

*Nein, es ist der Engel des Lichts, der sich selbst
als schwarzen Apollo mnemosyne malen kann,
als Feuervogel, Pappelvogel und Schwalbenschwanz.“*
(Inger Christensen, Das Schmetterlingstal)

*„Da stürzt plötzlich
das Licht herein
und versteckt uns ganz.
Die Sonne ist rund,
wie der Apfel grün ist,
und sie steigen uns fallen.“*
(Inger Christensen, Brief im April)

*„Doch sinnloser
und schöner
als einem Nachbild
aus Trauer
lauschen die Augen
dem Licht,
das weiß ist und flüssig
wie Milch.“*
(Inger Christensen, Brief im April)

*„Das Licht leuchtet: Was erleuchtet ist, ist gegenwärtig in einer
unmittelbaren Anwesenheit, die sich entbirgt, ohne das zu entbergen, was
sie zur Erscheinung bringt. Das Licht tilgt seine Spuren; selbst unsichtbar,
macht es sichtbar; es gewährt die direkte Erkenntnis und sichert die erfüllte
Anwesenheit, während es sich selbst ins Indirekte zurückzieht und sich als
Anwesenheit aufhebt. Seine Täuschung wäre also, dass es sich in eine*

NATALIE NEUMAIER

strahlende Abwesenheit verbirgt, die unendlich viel dunkler als irgendeine Dunkelheit ist, weil sie der Akt der Klarheit selber ist, weil sich das Werk des Lichts erst dort vollendet, wo das Licht uns vergessen lässt, dass etwas wie das Licht am Werk ist (uns in der Evidenz, durch die sie sich schützt, auch all das vergessen lässt, was sie unterstellt, diesen Bezug zur Einheit, auf die sie verweist und die ihre wahre Sonne ist). Die Klarheit: das Nicht-Licht des Lichtes; das Nicht-Sehen des Sehens. So ist das Licht (mindestens) zweifach trügerisch: weil es uns über sich selbst betrügt und uns betrügt, indem es als unmittelbar ausgibt, was es nicht ist, für einfach, was nicht einfach ist. Das Licht ist Zwielicht, nicht weil es ein helleres gäbe, ein einfaches und derart allererst wahres, sondern weil die Wahrheit des Lichts, die Wahrheit über das Licht vom Licht selbst verdunkelt wird; erst unter dieser Bedingung sehen wir klar: unter der Bedingung, dass wir die Klarheit selber nicht sehen.“ (Maurice Blanchot, Nietzsche und die fragmentarische Schrift in: das Neutrale)

„Vergiß mich nicht. Bewahre für immer die in der Schwebelage befindliche, begehrtenwerte, verweigerte Welt, jene verzauberte, die ich dir gegeben hatte, flüsterte die Kurzsichtigkeit.“

(Hélène Cixous, Jaques Derrida, Voiles Schleier und Segel)

Mein Ohr antwortet mit seinem tauben Klingen:

Es ist der Tod, der dich mit eigenen Augen

Vom Schmetterlingsflügel aus anblickt.“

(Inger Christensen, das Schmetterlingstal)

„Das Erlebnis eines scheinbaren Mangels an Unterschied zwischen Haut und Luft, zwischen Körper und Welt, zwischen Mensch und Mensch ist angenehm, ja geradezu paradisiatisch angenehm, wäre in seiner extremen Konsequenz aber tödlich, ganz einfach ein Auslöschen des einzelnen Individuums. Das ist zweifellos der Grund dafür, daß wir uns alle danach sehnen, dieses Erlebnis in der Kunst simuliert zu sehen, und der Grund dafür, daß der Schriftsteller versucht, zum paradisiatischen Zustand der Sprache vorzudringen, indem Schriftsteller und Sprache verschmelzen. Obwohl er am Ende immer wieder aus eben dem Paradies gewiesen wird, daß er - so empfindet er es - ganz aus sich selbst geschaffen hat.“ (Inger Christensen, Die ordnende Wirkung des Zufalls)

„Zum ersten Mal auch richten sich meine Bewegungen nicht mehr auf die sichtbaren und berührbaren Dinge oder auf meinen Leib, der gerade sieht und berührt, sondern auf einen generellen und für sich selbst seienden Leib (sei es auf meinen eigenen oder auf den des Anderen), weil ich durch den anderen Leib zum ersten Mal erkenne, daß der Leib durch seine Paarung mit dem Fleisch der Welt mehr erbringt, als er empfängt, und zwar dadurch, daß er der Welt, die ich sehe den notwendigen Schatz dessen, was er seinerseits sieht, hinzufügt. Zum ersten Mal verkuppelt sich der Leib nicht mehr mit der Welt, er umschlingt einen anderen Leib, indem er sich sorgfältig und gänzlich auf ihn einläßt und mit seinen Händen unablässig die seltsame Gestalt nachzeichnet, ihrerseits alles gibt, was sie empfängt, ganz verloren für die Welt und ihre Ziele, fasziniert durch die einzige Beschäftigung, sich mit einem anderen Leben im Sinn treiben zu lassen und sich zum Außen seines Innern und zum Innern seines Außen zu machen. Indem Bewegen, Berühren und Sehen sich fortan auf den Anderen und auf sich selbst einlassen, gehen sie zu ihrer Quelle zurück, und mit der geduldigen und schweigsamen Arbeit des Begehrens beginnt das Paradox des Ausdrucks.“ (Maurice Merleau Ponty, das Sichtbare und das Unsichtbare)

„Vielleicht kann die Poesie gar keine Wahrheiten sagen; aber sie kann wahr sein, weil die Wirklichkeit, die mit den Worten folgt, wahr ist. Diese geheimnisvolle Gefolgschaft zwischen Sprache und Wirklichkeit ist die Erkenntnisweise der Poesie. Ein Mysterium, das sehr wohl der Geheimniszustand sein könnte, von dem Novalis spricht, wenn er sagt: „Das Äußre ist ein in Geheimniszustand erhobnes Innre.““ (Inger Christensen, der Geheimniszustand)

“A Tale. Do you know the story of the man who could not live anymore without knowing what’s at the end of the road and what he found there when he reached it? He found a pile, a small pile of rabbit shit at the end of the road. And back he went. And when people used to ask him, ‘Eh, where does the road lead to?’ he used to answer: ‘Nowhere, the road leads nowhere, and there is nothing at the end of the road but a pile of rabbit shit.’ So he told them. But nobody believed him.” (Jonas Mekas, I had nowhere to go)

NATALIE NEUMAIER

„Die Sprache bedeutet, wenn sie, anstatt das Denken zu kopieren, sich durch dieses auflösen und wieder herstellen läßt. Sie trägt ihren Sinn, so wie die Spur eines Schrittes die Bewegung und die Anstrengung eines Körpers bedeutet. Wir müssen unterscheiden zwischen dem empirischen Gebrauch der schon geformten Sprache und dem schöpferischen Gebrauch, von dem jener ja nur ein Resultat sein kann. Ein Sprechen im Sinne der empirischen Sprache – nämlich das passende Aufrufen eines bereits festgelegten Zeichens – ist kein Sprechen der authentischen Sprache. Es ist, wie Mallarmé gesagt hat, die abgegriffene Münze, die man mir schweigend in die Hand drückt. Das wahre Sprechen dagegen, das, was bedeutet, was schließlich das ‚allen Sträußen Fehlende‘ präsent macht und den in den Dingen gefangenen Sinn befreit, ist hinsichtlich des empirischen Gebrauchs nur Schweigen, da es ja nicht bis zum gemeinsamen Namen vordringt. Die Sprache ist von sich aus versteckt und autonom, und wenn sie einen Gedanken oder ein Ding direkt bedeutet, so ist das nur ein zweitrangiges Vermögen, das ihrem inneren Leben entstammt. Wie der Weber also arbeitet der Schriftsteller von der Kehrseite her: Er hat nur mit der Sprache zu tun, und eben dadurch findet er sich plötzlich von Sinn umgeben.“ (Maurice Merleau-Ponty, *Das indirekte Sprechen oder die Stimme des Schweigens*)

„What I am trying to get across is that material is a means of communication. That listening to it, not dominating it makes us truly active, that is: to be active, be passive.“ (Anni Albers, *material as metaphor*)

„Wenn ich Gedichte schreibe, dann kann es mir einfallen, so zu tun, als schreibe nicht ich, sondern die Sprache selber.“ (Inger Christensen, *Der Geheimniszustand, Der naive Leser*)

„Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte – , weiß ich nicht. Sie war das Stumme, lockere, Flockige, das gleich den kleinen Schneegestöbern in den Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt.“ (Walter Benjamin, *GS IV.1.*)

„Ich sage eine Blume! Aber in der Abwesenheit, in die ich sie zitiere, durch das Vergessen, in das ich das Bild, das sich mir gibt, verbanne, am Grunde dieses schweren Wortes, das selbst wie ein unbekanntes Ding hervorbricht,

rufe ich leidenschaftlich die Dunkelheit dieser Blume, ihren Geruch, der mich durchdringt und den ich atme, dieses Stäubchen, das mich befällt, das ich aber nicht sehe, diese Farbe, die Spur und nicht Licht ist. Wo sitzt also meine Hoffnung, das zu erreichen, was ich zurückstoße? In der Stofflichkeit der Sprache, in jener Tatsache, dass auch die Worte Dinge sind, einer Natur, etwas, das mir gegeben ist und mir mehr gibt, als ich davon verstehe. Soeben war die Wirklichkeit der Worte ein Hindernis. Jetzt ist es meine einzige Chance. Der Name hört auf, der selbst vorübergehende Übergang der Nichtexistenz zu sein, um zu etwas Konkretem, Klobigen zu werden, einer Existenzmasse: Indem die Sprache den Sinn, der sie einzig sein wollte, verlässt, stirbt sie danach, sich zu etwas Unsinnigem zu machen. Alles Physische spielt nun die wichtigste Rolle: der Rhythmus, die Schwere, die Gestalt und schließlich das Papier, auf dem man schreibt, die Tintenspur, das Buch. Ja zum Glück ist die Sprache ein Ding, ein Stück Rinde, Abgesprengtes vom Stein, ein Tonklumpen, in dem die Wirklichkeit der Erde überdauert.“ (Maurice Blanchot, *Das Neutrale, Die Literatur und das Recht auf den Tod*)

„Ist ein Schusterladen Nachbar einer Confiserie, so werden seine Schnürsenkelgehänge lakritzenähnlich. Über Stempel und Letternkästen rollen Bindfäden und Seidenknäuel. Nackte Puppenrumpfe mit kahlen Köpfen warten auf Behaarung und Bekleidung. Froschgrün und korallenrot schwimmen Kämme wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmkrücken, in den Schalen der photographischen Dunkelkammer liegt Vogelfutter.“ (Walter Benjamin, *GS.V.2.*)

„Was nie geschrieben wurde, lesen.“ Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand.“ (Walter Benjamin, *GS II.1.*)

„Das. Wenn die sonne erlischt ist die sonne von allem befreit. Und das. Das war es. Indessen, bisweilen während die sonne noch überschuß genug hat den tod so langsam zu verteilen, daß er leben ähnelt, indessen hält das leben die fiktion in gang. Indessen geht die sonne auf, geht die sonne unter.“ (Inger Christensen, det, S.13)

„Der Sinn ist, dass das, was ich sage, nicht bloß „gesagt“ wird, sondern, um gesagt zu sein, in Wahrheit wiedergesagt zu mir zurückkommt. Wenn es aber so von mir zurückkommt - vom Anderen - ist dies auch ein anderer Ursprung des Sinns geworden. Der Sinn ist der Übergang und die Teilung von Ursprung zu Ursprung, singular plural. Der Sinn ist die Ausstellung des Grunds ohne Grund, der kein Abgrund ist, sondern schlicht das Mit der Dinge, die sind, insofern sie sind. Logos ist Dialog, aber der Dialog verfolgt nicht den Zweck, sich auf einen „Konsensus“ hin zu überschreiten, sein Grund ist, weiter zu spannen, nur das cum-, das Mit des Sinns, die Pluralität seines Entspringens weiter auszuspannen und ihm dabei Färbung und Intensität zu geben.“ (Jean Luc Nancy, singular plural sein)

„Ja, dann lieber den Schmetterlingseffekt. All die kleinen Zwischenräume, in die der Zufall hineinkommt. Die kleinen Zwischenräume zwischen unseren Sinnen, die Zwischenräume zwischen den Wörtern auf dem Papier, die unüberschaubaren Zwischenräume des Papiers, wenn nichts darauf steht, die Zwischenräume des Schlafes, die Zwischenräume des Formlosen, die Zwischenräume der öden Strecken, dort, wo man draußen ist, bis man wieder drin ist. All die Stellen, wo das Bewußtsein sich dem Spiel der Zufälle ergibt. Lieber also diesen Schmetterlingseffekt als die totale Ordnung.“

(Inger Christensen, die ordnende Wirkung des Zufalls)

„Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.“

(Walter Benjamin, GS.VI)

Georg Oberhumer arbeitet mit dem Material der Sprache und Grammatik, sei es buchstäblich, wie in seinem 2014 entstandenen Betonabguss eines Beistrichs, der Skulptur und gleichzeitig Raumintervention ist, sei es in seinen unzähligen Texten und Gedichten, in denen er aus vorgefundenem Textmaterial mittels Collage immer wieder neue Texte generiert.

Wir zeigen eine Auswahl von 9 Seiten (Siebdrucke) eines 181 Seiten starken Buchs mit dem Titel **das Feste war das Harte**. Auf Basis eines Buchs über das Werk Fritz Wotrubas entwickelt Georg Oberhumer eigene Texte, die, begleitet von Bildern, unabhängig vom Ausgangsmaterial zu sehen und verstehen sind: „das Feste war das Harte“ verschleiert weder seine Herkunft aus dem Werk anderer, noch ist es reine Referenz auf sie. Das Verfahren macht deutlich, auf welchem Weg die Seiten im Prozess des Umarbeitens schon bestehender Texte und Bilder entstanden sind.

Beschreibung des Verfahrens: Georg Oberhumer:

9 von 181 Montagen und Scans aus einem Katalog über Leben und Werk des Bildhauers Fritz Wotruba, unter dem Titel Figur als Widerstand herausgegeben von Otto Breicha im Verlag der Galerie Welz, Salzburg 1977. Die in Klammern gesetzten Ziffern geben die Seitenzahl des umgearbeiteten Ausgangstextes an.

Das Verfahren zur Umarbeitung ist alt, von vielen erprobt und leicht erklärt. Zum Beispiel steht auf Seite 30 des Katalogs:

Hans Tietze

AUS EINEM GUTACHTEN

Ich halte Fritz Wotruba nicht nur für einen der besten österreichischen Künstler der Gegenwart, sondern überhaupt für einen der wichtigsten und vielversprechendsten unter den zeitgenössischen Plastikern.

(um 1933)

Stellen, die mir brauchbar erschienen, wurden mit Bleistift unterstrichen. Die weiteren Schritte sind selbstverständlich, sodass daraus der mit der Seitenzahl 30 bezifferte folgende Paragraf sich ergab:

(30)

Ich halte die Gegenwart für einen der wichtigsten und vielversprechendsten unter den zeitgenössischen Plastikern.

Andere Paragrafen setzten sich aus längeren Passagen und verstreuteren Brocken zusammen. Den Texten sind Bilder beigegeben, die demselben Katalog auf ähnliche Weise, d. h. per Scan und Ausschnitt entnommen sind. Bei der Wahl des Ausschnitts habe ich mich auf Gelenke und Flächen beschränkt.

Diese selbst gestellte Aufgabe lässt sich vielleicht auch so beschreiben: die Loslösung der Sprache von der Wirklichkeit über die Maßen ernst nehmen und die begrenzte Zahl an Begriffen für Phänomene bedingungslos in Kauf nehmen, als Bedingung um die Begrenzung zu überschreiten.

Georg Oberhumers **Beistrich** war unsere erste Wahl für die sich damals noch in Planung befindliche Ausstellung *Wie vermochten wir das Meer auszutrinken*. Bereits zu Beginn der Konzeption war uns klar, dass der "Beistrich" als eine zentrale Arbeit der Ausstellung gesetzt werden müsse. Der Beistrich fand im 16. Jahrhundert durch den Buchdruck weite Verbreitung und wurde Bestandteil der Standard-Interpunktionszeichen. Er ist ein Satz- und Trennzeichen, strukturiert Sätze und ist gleichermaßen trennendes wie verbindendes Element. Georg Oberhumer hat ihn aus Beton gegossen: 120 Kilogramm schwer, so liegt er da, in mitten des Ausstellungsraums.

GEORG OBERHUMER

Sabine Priglingers Zeichnungen zeigen dynamische Linien und entropische Punktansammlungen. In *Wie vermochten wir das Meer auszutrinken* sind Werke aus fünf miteinander kombinierten Serien ausgestellt: **float or sink series, incidental consequential, toxic residuals, case study series, to map.**

Das Papier, in Standardgröße DIN A3, bildet den Grund für Studien und Erkundungen, die immer weiter ins Detail führen. Beginnend mit der Betrachtung eines Kratzers im Tisch oder eines Schattens an der Wand, werden diese Arbeiten im Zeichnen entwickelt. Sie entstehen mit den und durch die Strichbewegungen, durch die Materialeigenschaften von Kohle, Graphit, Kreide und Kugelschreiber. Die einzelnen Blätter entsprechen Momentaufnahmen und sind Teilergebnisse einer nicht-enden-wollenden Untersuchung. Sie werden erst nach ihrer Fertigstellung zu Serien zusammengefasst.

Kurzbiografien

Julia Haugeneder (*1987) ist Doktorandin an den Instituten Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Kunstgeschichte (Universität Wien) und studiert an der Akademie der bildenden Künste Wien, Klasse für Grafik und druckgrafische Techniken. Sie forscht zum Begriff des Neutralen bei Maurice Blanchot und dem druckgrafischen Werk Mira Schendels.

Sabine Priglinger (*1984) ist Doktorandin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien und arbeitet im Ausstellungsmanagement in der Kunsthalle Exnergasse / WUK. In ihrer Forschung fokussiert sie das Thema der Zeitmessung als Strategie und Praxis zeitgenössischer Kunst unter Einbeziehung differenzphilosophischer Theorien sowie Performance Studies.

Hans-Joachim Lenger (*1952) ist Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Er veröffentlicht regelmäßig philosophische, kunst- und medientheoretische Beiträge in Zeitschriften, Sammelbänden und Katalogen und ist Autor einer Vielzahl von Rundfunkbeiträgen für verschiedene Sender der Bundesrepublik. Seine politischen und philosophischen Fragen gelten insbesondere der Kunst und dem Begriff des Politischen.

Wichtigste Veröffentlichungen: »Zum Abschied. Ein Essay zur Differenz« (transcript, 2001), »Marx zufolge. Die unmögliche Revolution« (transcript, 2004), »Mnema. Jacques Derrida zum Andenken« (Hg. gemeinsam mit Georg Christoph Tholen, transcript 2007), »Virtualität und Kontrolle« (Hg. gemeinsam mit Michaela Ott, Sarah Speck und Harald Strauß, material Verlag der HfbK Hamburg, 2008).

Arianna Fatin, (* 1986) ist Textil-Künstlerin, wohnt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Kostüm- und Bühnenbild in Turin, Bologna und Berlin und ist seit 2016, nach langjähriger Assistenzarbeit am Theater, freischaffende Kostümbildnerin.

Christian Murzek (* 1986) studiert an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Er lebt und arbeitet in Wien & Niederösterreich.

Natalie Neumaier (* 1986) studierte Germanistik an der Universität Wien und studiert seit 2010 an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Georg Oberhumer (* 1986) studierte Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, deutsche Philologie und bildende Kunst in Wien, nahm ebenda teil am Lehrgang für künstlerische Fotografie fotoK, lebt zurzeit in Wien und Berlin.

Wie vermochten wir das Meer auszutrinken

11. 11. - 16. 12. 2017

Eröffnung: 10. 11. 2017, 19 Uhr

Vortrag von Hans-Joachim Lenger: 10. 11. 2017, 17 Uhr

Konzeption:

Julia Haugeneder und Sabine Priglinger

Beteiligte Künstlerinnen und Künstler:

Arianna Fantin/ Julia Haugeneder/ Christian Murzek/

Natalie Neumaier/ Georg Oberhumer/ Sabine Priglinger

Fünzigzwanzig
Residenzplatz 10, 2.OG
5020 Salzburg
+43 662 848817
<http://galerie5020.at/>