



Illiberal Lives
Ausstellungsansicht, Ludwig Forum Aachen, 2023
Foto: Mareike Tocha

Illiberal Lives

22. April bis
10. September 2023
Ludwig Forum Aachen

Text: Christoph Chwatal
Aachen. Als Fortführung der 2021 von Anselm Franke und Kerstin Stakemeier im Berliner Haus der Kulturen der Welt kuratierten Ausstellung *Illiberal Arts* rückt *Illiberal Lives* „künstlerische Formen eines illiberalen Lebens“ an die Stelle der „Fiktion von der Kunst als Ausdrucksraum bürgerlicher Freiheit“. In Zusammenarbeit mit der Direktorin Eva Birkenstock und dem Kurator Holger Otten realisiert, bietet *Illiberal Lives* Perspektiven auf soziale und politische Realitäten inmitten multipler Krisen der liberalen Demokratie. Von der theoretischen Setzung des externen Duos und der Expertise der internen Co-Kuration ausgehend, bietet die Schau einen Dialog zwischen zehn Künstler*innen, von denen einige bereits in Berlin vertreten waren, und 15 Positionen aus den Beständen der Stiftung Peter

und Irene Ludwig – ein global agierendes Konstrukt aus Museen und Stiftungen, das zudem Leihgeber Tausender Objekte ist. Während in Berlin eine Gitterinstallation von Anne Imhof als Matrix und Display diente, erscheint die Aachener Ausstellung als „mid-career exhibition“ der in Ostdeutschland aufgewachsenen Henrike Naumann. Die Halle des Ludwig Forums wird von bestehenden Arbeiten Naumanns bevölkert, wobei *Einstürzende Reichsbauten* (2021) und *Ruinenwert* (2019) das Herzstück bilden. Begleitet werden diese von Großplastiken aus der Sammlung: Wolfgang Mattheuers farbig gefasste Bronze *Jahrhundertsschritt* (1984–85) scheint unter Magdalena Jetelovás nicht weniger monumentale Tropenholzskulptur *Der Setzung anderer Seite* (1987) durchzuschreiten. Die angedeutete Passage lenkt den

Blick auf Naumanns altarähnliche Installation aus Wohnzimmermobiliar und Dekorationsobjekten. Während am Fuß des Altars „In stiller Trauer“ und „Der Deutschen Einheit“ auf Trauerbändern prangt, wird die Schrankwand von einem von Lew Kerbel angefertigten Bronzekopf von Peter Ludwig bekrönt. Flankiert wird das Bildnis des 1996 verstorbenen BRD-Unternehmers und Kunstmäzens – seines Zeichens Profiteur einer Exportgenehmigung in die DDR und Sammler von „West-“ wie „Ostkunst“ – von kleinen monochromen Vasen. Visuell bleiben die Verflechtungen von Ost und West, Kunst und Business sowie Politik und Interieur in Naumanns Arbeit unaufgelöst.

Auf der entgegengesetzten Seite der Sheddachhalle ragt Jörg Immendorfs drei Meter hohe und ebenso breite *Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)* (1982–83) empor. Naumanns halbrund um Immenendorfs Bronzetur arrangierte Installation *Das Reich* (2017) kombiniert Deuschtümelei und zum Abjekt gewordene postmoderne Wohnkultur. Die archaisch anmutende Konfiguration widmet sich dabei den Reichsbürger*innen, deren fundamentale Staatsfeindlichkeit als wohl deutlichste Ausprägung gegenwärtiger Illiberalismen gelten werden kann. Anstatt von einer Dichotomie liberaler Demokratie und illiberaler Autokratien zu sprechen, schält *Illiberal Lives* den „illiberalen Kern“ westlicher demokratischer Systeme heraus. Dabei lotet insbesondere Naumanns räumlich erfahrbare Achse nicht bloß die Institution aus, sondern verwehrt es uns als Besucher*innen, die (vermeintliche) Distanz zu Postfaschismus-Illiberalismus aufrechtzuerhalten – eine mitunter schmerzhaft Erfahrung.

Neun kleinere, um die Halle arrangierte Räume bieten abwechslungsreichere formal-ästhetische, mediale und inhaltliche Zugriffe, die unter anderem um Vergangenheitsnarrative und Zukunftsentwürfe, Ökologie sowie Körperpolitiken und Gewalterfahrungen kreisen. So etwa ein abgedunkelter Kinoraum, in dem Jordan Strafers Videoarbeit *LOOPHOLE* (2022) zu sehen ist. Als 25-minütiges Reenactment eines historischen Gerichtsfalls, in dem ein Mitglied der Familie Kennedy

wegen Vergewaltigung angeklagt und freigesprochen wurde, setzt sich die Künstlerin mit der im Prozess angewandten Vernehmungstaktik auseinander. Diese zielt darauf ab, Zeuginnenaussagen in ihrer angeblichen Widersprüchlichkeit zu entlarven. Die im Film offengelegten Macht- und Geschlechterdynamiken setzen sich nahtlos im Rest des unbehaglichen und spärlich beleuchteten Raumes fort: Jeff Koons’ auf einem Sockel positionierte *Large Vase of Flowers* (1991) erscheint im Licht von Strafers Projektorstrahl zunehmend bedrohlicher. Ähnlich unbehaglich wird Domenico Gnoli’s *Wrist Watch* (1969), eine überdimensionale Malerei auf Leinwand, die einen grauen Anzugsärmel in Fischgratmuster zeigt. An dessen unterem Ende blitzen Krone, Lünette und Teile des Ziffernblatts einer Herrenarmbanduhr hervor, Insignien einer ungestörten patriarchalen Ordnung.

Unter Rückgriff auf Format und Gestaltung des Genres der Historienmalerei widmet sich der polnische Künstler Mikołaj Sobczak der Darstellung historischer Ereignisse und hebt in Anbetracht der rechtspopulistischen und LGBTQI+-feindlichen Regierung Polens Perspektiven hervor, die nationalistische Narrative verunsichern. Etwa die widerständige Figur des Upiórs, die verschiedene Geschlechteridentitäten annehmen kann und sowohl im gleichnamigen Video als auch in der großformatigen Arbeit *Gutsherren* (beide 2022) auftritt. Zwischen die beiden Werke

positionierte Sobczak einen Siebdruck von Andy Warhol, dessen Verfahren zu der in den 1940er-Jahren vertriebenen Volksgruppe der Lemken, die eine zentrale Rolle in *Gutsherren* spielen, gehörten. Ergänzt wird der Raum durch eine Ikonenwand von Thomas Lanigan-Schmidt und Fotografien von Graffiti des als Aachener Wandmalers bekannten Klaus Paier, dessen im Stadtraum platzierten Kommentare zu politischen und sozialen Themen der 1980er- und 1990er-Jahre eine Reihe von Widerständigkeiten bereithalten.

Seit dem Mauerfall aufkeimende faschistische Strömungen, die Zersetzung demokratischer Institutionen und die Neoliberalisierung weiter Teile des privaten und öffentlichen Lebens (die im ausführlichen Begleitheft interessanterweise keine Erwähnung findet) verlangen auch nach einer intensiveren Befragung der Rolle von Kunst und Kunstinstitutionen. Vor diesem Hintergrund scheint *Illiberal Lives* Sammlungsbestände nicht als bloß problematisch oder kommentarbedürftig zu verstehen, sondern begibt sich auf die Such nach neuen Deutungsangeboten, Ausstellungskonzepten und Vermittlungsstrategien. Durch die bewusste Gegenaneignung und das Bruchigmachen rechter Illiberalitätsfantasien verhartet die Ausstellung nicht in der Kritik von einem vermeintlich externen Standpunkt, vielmehr werden konkrete Formen des Lebens befragt.

Melika Ngombe Kolongo
Nzita Dia Nza, Erde, Sprühfarbe, Fundstücke, 2022
Ausstellungsansicht, *Illiberal Lives*
Ludwig Forum Aachen, 2023, Foto: Mareike Tocha



Marysia Lewandowska *Recording_1989*

17. Juli bis
8. Oktober 2023
Staatliche Kunsthalle
Baden-Baden

Text: Patricia Grzonka
Baden-Baden. Im Jahr 1989 fand in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden eine große Donald-Judd-Ausstellung mit zwölf neuen, in der Form identischen Objekten statt. Der US-Amerikaner Judd war damals auf dem Zenit seines Erfolgs, ein Kunstweltgott, den jeder Mensch in dieser Welt kannte. Alle lasen seine theoretischen Texte, denn Donald Judd (1928–94) war nicht nur einer der erfolgreichsten Künstler seiner Zeit, sondern auch ein einflussreicher Kritiker und Philosoph. So jedenfalls beschreibt es die namentlich nicht genannte Assistentin im Interview, das zwischen ihr, dem Kunsthalle-Leiter Jochen Poetter und Donald Judd am 7. August 1989, kurz vor Beginn seiner Ausstellung geführt wurde.

Das Audiofile mit dem Interview ist das zentrale Stück in der aktuellen Ausstellung von Marysia Lewandowska *Recording_1989*. Der Titel referiert auf den Akt der Aufnahme – das Interview kann in seiner gesamten Länge von knapp zwei Stunden angehört werden. Das Tape läuft im Loop im Inneren einer minimalistischen containerartigen Skulptur, in der sich auch ein begehbare Aufnahmestudio befindet. Diese Box ist Judds skulpturalen Aluminiumobjekten nachempfunden und wurde zusammen mit dem Sounddesigner Robert Jack und dem Architekten Aram Mooradian sowie dem Kunsthalle-Kurator Dominik Busch realisiert. Hier hören wir Judds sanfte Stimme, die holprigen, aber wissenden Fragen des Direktors Poetter sowie die etwas skeptischen und bohrenden Kommentare einer Mitarbeiterin von 1989, die gleichzeitig als Übersetzerin fungierte. Es ist das Dokument eines scheinbar abgeordneten Kunstdiskurses, in dem Judds Überzeugung, Kunst sei das Resultat eines autonomen künstlerischen Aktes und seine markante Selbstbezüglichkeit nach und nach zum Aus-