



Seven Deadly Sins

Simon Wachsmuth

**Seven
Deadly
Sins**

**09 September – 26 November 2022
Zilberman | Berlin**



tyranny

avaritia

acedia

Simon Wachsmuth: Seven Deadly Sins

Introduction

Lotte Laub

“In a sufficiently extended sense, any prose statement could be called ambiguous.”
(William Empson)¹

„In a sufficiently extended sense any prose statement could be called ambiguous.“
(William Empson)¹

There can be no language without ambiguity, stated the English poet and literary scholar William Empson in *Seven Types of Ambiguity*, his 1930 work of literary criticism on the phenomenon of the oscillating meaning of text. Empson uses the term ‘ambiguity’ in a broad sense of “any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language”². Ambiguity gives rise to complexity, which for Empson becomes a criterium of literary quality. Dealing with ambiguity is also a theme taken up by Simon Wachsmuth who sees it in relation to historical processes and sets it together in a field of tension with the aversion of modern processes, such as mechanisation, bureaucratisation and rationalisation, to ambiguity.

With *Seven Deadly Sins*, Simon Wachsmuth is, for the first time, showing works relating to places and biographies in Berlin where he now lives and works. As in his earlier works, the exhibition looks at the construction and reconstruction of historical narratives and their relation to current requirements, and in doing so questioning supposed certainties, starting with the seven deadly sins, the title of the exhibition. It is in the possibility of embellishing the deadly

Eine Sprache ohne Ambiguität könne es nicht geben, konstatierte der englische Dichter und Literaturwissenschaftler William Empson 1930 in seinem literaturkritischen Werk *Seven Types of Ambiguity* zum Phänomen der oszillierenden Textbedeutung. Der Ambiguitätsbegriff ist bei Empson weit gefasst, als „jede noch so geringfügige sprachliche Nuance, die Raum lässt für verschiedene Auffassungen derselben Textstelle“². Aus Ambiguität entsteht Komplexität, sie wird für Empson ein Kriterium für literarische Qualität. Der Umgang mit Ambiguität ist auch bei Simon Wachsmuth thematisiert. Bei ihm wird sie im Verhältnis zu historischen Prozessen betrachtet und in ein Spannungsfeld mit der Ambiguitätsfeindlichkeit von Prozessen der Moderne, wie der Technisierung, Bürokratisierung und Rationalisierung, gestellt.

Mit *Seven Deadly Sins* zeigt Simon Wachsmuth erstmalig Werke, die sich auf Orte und Biographien in Berlin, seinem jetzigen Wohn- und Arbeitsort beziehen. Wie frühere Werke blickt die Ausstellung auf die Konstruktion und Rekonstruktion historischer Narrative und ihr Verhältnis zu gegenwärtigen Erfordernissen. Dabei geht es um eine Infragestellung ver-

¹ William Empson: *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1947 [1930], p. 1.

² Ibid., p. 1.

¹ William Empson: *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1947 [1930], S. 1.

² Ebd., S. 1.

sins with divergent meanings that they become ambiguous.

Simon Wachsmuth's long-term preoccupation with the Thirty Years' War (1618-1648) and the Peace of Westphalia (1648), and with the question of the impacts of these historical events on Europe and our world today began with his installation *Pax Optima Rerum* (peace is the greatest good), which he developed for the Marta Museum in Herford when he won the Wemhöner Foundation's Marta Award in 2016. In *Seven Deadly Sins*, including the 16-part series *Genius Malignus*, which references Brecht's *Mutter Courage und ihre Kinder* [Mother Courage and her Children], and the installation *Saligia*, an acronym for the seven deadly sins, Wachsmuth is showing the next phase of this long-term research.

A discarded Soviet T-24 tank may not be the first thing that springs to mind when one thinks of the mechanism of a theatre stage, but the Berliner Ensemble's revolving stage is still running on such war material today; it was procured by Helene Weigel, the director of the Berliner Ensemble alongside Brecht, her husband, as artistic director, from the occupying power after World War II. We are familiar with the recordings of Helene Weigel in the role of Mother Courage pulling the heavy wagon across the stage, but it is not just the wagon that is rolling over the stage, as the stage also keeps on turning, equally unstopably. Related to individuals, it becomes a metaphor for the historical process.

The hand or the arm stand for the human ability to act, and at the same time violence and war are aiming at their destruction. In Wachsmuth's installation *Saligia*, bronze casts of limbs from the shoulder to the hand are hanging over a stage. The Brechtian stage has been adopted but it is not turning here; it is triangular in shape, its points protruding into the door openings of the two neighbouring rooms, as if the force of history, with its relentless forward rush, has stopped for a moment. It is

meintlicher Gewissheiten, ansetzend bei den sieben Todsünden, dem Titel von Wachsmuths Ausstellung. Durch die Möglichkeit, diese mit divergierenden Bedeutungen zu versehen, werden sie selbst ambiguiert.

Simon Wachsmuths langjährige Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) und dem Westfälischen Frieden (1648) und mit der Frage nach den Auswirkungen dieser historischen Ereignisse auf Europa und unsere heutige Welt begann mit seiner Installation *Pax Optima Rerum* (Der Friede ist das Beste), die er für das Marta Museum in Herford entwickelte, als er den Marta-Preis der Wemhöner Stiftung 2016 erhielt. In *Seven Deadly Sins* zeigt Wachsmuth mit der sechzehnteiligen Reihe *Genius Malignus*, die auf Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* Bezug nimmt, und der Installation *Saligia*, Akronym für die Sieben Todsünden, die nächste Phase dieser langfristig angelegten Recherche.

Ein ausgerangierter sowjetischer T-24-Panzer mag sich nicht unbedingt als Bild aufdrängen, wenn wir an den Mechanismus einer Theaterbühne denken. Doch im Berliner Ensemble läuft die Drehbühne bis heute auf solchem Kriegsgerät, das Helene Weigel, Intendantin des Berliner Ensembles neben Brecht als künstlerischem Leiter, nach dem Zweiten Weltkrieg von der Besatzungsmacht beschaffen konnte. Wir kennen die Aufnahmen von Helene Weigel in der Rolle der Mutter Courage, wie sie den schweren Planwagen über die Bühne zieht. Doch nicht nur der Planwagen rollt über die Bühne, diese selbst dreht sich ebenso unaufhaltsam weiter. Gegenüber den Individuen wird sie zur Metapher für den historischen Prozess.

Die Hand oder der Arm stehen für die menschliche Handlungsfähigkeit, und zugleich zielen Gewalt und Krieg auf deren Vernichtung. Von der Schulter bis zur Hand in Bronze gegossene Gliedmaßen hängen in Wachsmuths Installation *Saligia* über einer Bühne. Die Brechtsche Bühne ist aufgegriffen, doch



a moment of limbo of the kind we frequently experience in Simon Wachsmuth's work. From a semiotic point of view, the triangle visualises the connectedness of idea, or concept, and object but with it also the possibility of misjudgement and deception. The title *Genius Malignus* takes up a Cartesian concept figure that is imagined as this very scepticism about knowledge of the external world. How far are future events determined by preconditions? To what extent do we act of our own accord or are controlled? Simon Wachsmuth is interested in the ambiguity of such intentions to act. Andris Brinkmanis explores both these works in greater detail in his essay for this catalogue.

In *Genius Malignus*, Wachsmuth takes up the marionette as a metaphor for the question of self-determination but he also does so in his performance *I work, I rob day and night* for which he used letters by Heinrich von Kleist and Else Lasker-Schüler. The work explores the issue of the self-determination and freedom of artists, and the degree of being controlled owing to economically precarious conditions, as discussed by Bettina Klein in her essay in this catalogue. Wachsmuth's performance at the Kleist monument in Berlin's Viktoriapark was developed as part of a programme, curated by Bettina Klein, on monuments in public space in Berlin. Similar to the photographic documentation of the Mother Courage performances presented on 16 panels in *Genius Malignus*, Wachsmuth shows photos of his Kleist performance but also the props, such as the canvas he lay on.

In his video sketch *From Heaven Above* (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*), which Wachsmuth examines in his own essay in this catalogue, the artist questions the antimilitary thrust of the 1920 Dada Fair in Berlin. Wachsmuth refers to John Heartfield and Rudolf Schlichter's sculpture *Prussian Archangel* (*Preußischer Erzengel*), a uniformed puppet with a pig's head that hang in a corner, a biting caricature of Prussian militarism. Wachsmuth

hier dreht sie sich nicht, sie hat die Form eines Dreiecks, dessen Spitzen in die Türöffnungen der zwei benachbarten Räume ragen, so, als sei die unbarmherzig forttreibende Kraft der Geschichte für einen Moment angehalten; es ist ein Moment der Schweben, wie wir ihn bei Simon Wachsmuth häufig erleben. In der Semiotik veranschaulicht das Dreieck die Vermitteltheit zwischen Vorstellung bzw. Begriff und Gegenstand, damit aber auch die Möglichkeit der Fehleinschätzung und Täuschung. Der Titel *Genius Malignus* greift eine gedankliche Figur René Descartes auf, die eben jenen Skeptizismus über das Wissen von der Außenwelt meint. Inwieweit sind zukünftige Ereignisse durch Vorbedingungen festgelegt, inwieweit handeln wir aus eigenem Antrieb oder fremdbestimmt? Um die Ambiguität solcher Handlungsintentionen geht es bei Simon Wachsmuth. Andris Brinkmanis geht in seinem Essay in diesem Katalog näher auf beide Werke ein.

Die Marionette als Metapher für die Frage der Selbstbestimmung greift Wachsmuth in *Genius Malignus* auf, aber auch mit seiner Performance *I work, I rob day and night*, für die er Briefe von Heinrich von Kleist und Else Lasker-Schüler heranzog. Hier geht es um die Frage der Selbstbestimmung und Freiheit von Künstler:innen und den Grad des Fremdbestimmtheits aufgrund ökonomisch prekärer Umstände, wie Bettina Klein in ihrem Essay in diesem Katalog ausführt. Die Performance, die am Kleist-Denkmal im Viktoriapark in Berlin stattfand, entwickelte Wachsmuth im Rahmen eines von Bettina Klein kuratierten Programms zu Denkmälern im öffentlichen Raum in Berlin. Ähnlich wie die Fotodokumentationen der Mutter-Courage Aufführungen, die in *Genius Malignus* auf sechzehn Tafeln präsentiert werden, zeigt Wachsmuth Fotografien seiner Kleist-Performance, aber auch Requisiten derselben, wie die Leinwand, auf der er lag.

In seiner Videoskizze *From Heaven Above* (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*), auf die Wachsmuth in einem eigenen Essay in diesem

links this with the changeable history of the Tempelhof airfield, which was originally a parade ground.

Following Aby Warburg's concept of the *Bilderfahrzeug* (image vehicle), the migration of images through and beyond times and spaces, Simon Wachsmuth staged Mother Courage's wagon as a moving image archive in his exhibition at the Marta Herford Museum. The *Bilderfahrzeug* as a process of making correlations visible across and beyond geographical and historical distances is also relevant to the exhibition *Seven Deadly Sins*. Wachsmuth creates a layering of images and texts, in doing so evoking something that has not yet been covered. Ambiguity is also enabled via empty surfaces, such as the canvas that served as Simon Wachsmuth's base during his sleep performance at the foot of the Kleist monument and is now presented rolled up on the wall. Without this knowledge, we could take it for a rolled up geographical map. The empty surface is a motif that Wachsmuth takes up, blank space as a recurrent migration motif in his work, playfully opening up projection surfaces for the viewer. As with the marionettes, everything remains in limbo, but moments of limbo can also be moments of freedom won.



Translated from the German
by Nickolas Woods

John Heartfield: 5 Finger hat die Hand, 1958, Montagefotografie für ein Wahlplakat der KPD, Mai 1928 und die Titelseite von „Die Rote Fahne“, 1928, Nr. 112, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. JH 1826

Katalog eingeht, befragt er den antimilitaristischen Impuls der Berliner Dada-Messe von 1920. Wachsmuth nimmt Bezug auf die Skulptur *Preußischer Erzengel* von John Heartfield und Rudolf Schlichter, eine uniformierte Puppe mit Schweinskopf, die in einer Ecke hing, eine bissige Karikatur auf den preußischen Militarismus. Diese verknüpft Wachsmuth mit der wechselhaften Geschichte des Tempelhofer Flugfeldes, das ursprünglich ein Exerzierplatz war.

In Anlehnung an Aby Warburgs Begriff des ‚Bilderfahrzeugs‘, der Bilderwanderung über Zeiten und Räume hinweg, hatte Simon Wachsmuth in seiner Ausstellung im Marta Herford den Wagen der Mutter Courage als fahrendes Bilderarchiv inszeniert. Das Bilderfahrzeug als Verfahren, Zusammenhänge über geographische und historische Entfernungen hinweg sichtbar zu machen, ist auch in der Ausstellung *Seven Deadly Sins* relevant. Wachsmuth schafft eine Schichtung von Bildern und Texten und ruft damit etwas hervor, was bislang nicht enthalten war. Ambiguität wird auch ermöglicht durch leere Flächen, wie der Leinwand, die Simon Wachsmuth

während der Schlafperformance am Fuße des Kleist-Denkmal als Unterlage diente und nun eingerollt an der Wand präsentiert wird, einer Handlungsanweisung gleich. Ohne dieses Wissen könnten wir auch eine eingerollte Landkarte vermuten. Mit der leeren Fläche ist ein Leitmotiv bei Wachsmuth aufgegriffen, die Leerstelle, wie sie in seinem Werk als wanderndes Motiv wiederkehrt und Projektionsflächen für den Betrachter spielerisch öffnet. Wie bei den Marionetten bleibt alles in der Schweben, doch Momente der Schweben können auch Momente gewonnener Freiheit sein.

Saligia
&
Genius
Malignus



**The Invisible
Pull.**

**Theatricality in
Action**

**Der unsichtbare
Zug. Theatralität
in Aktion**

Andris Brinkmanis

“If people all had green lenses instead of eyes they would be bound to think that the things they see through them are green ... It is the same with our minds. We cannot decide whether what we call truth is truly truth or whether it only seems so to us.”
(Heinrich von Kleist)¹

“A Brechtian maxim: take your cue not from the good old things, but from the bad new ones.”
(Walter Benjamin)²

February 1933 events and the decree issued after the Reichstag fire that led to Hitler’s definitive ascension to power marked an important historical threshold. Most German and Jewish intellectuals had already fled or had to urgently leave Germany and Berlin. Theatre practitioner, playwright and poet Bertolt Brecht and composer Kurt Weill were among them. Both friends reunited later in Paris, where Weill had received a commission for a satirical ballet *chanté*. He involved his friend Brecht for the libretto without hesitation. *Die sieben Todsünden* or *Seven Deadly Sins* premiered at the *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris on 7 June 1933, produced, directed and choreographed by George Balanchine, with *mise en scène* by Caspar Neher. Not immediately appreciated by Parisian audiences, since it was performed entirely in German, it traveled to the United Kingdom under an initial denomination *Anna-Anna* after which later it was performed also in USA.

¹Heinrich von Kleist: “To Wilhelmine von Zenge, Berlin, 22 March 1801 (extract)”, in: *Heinrich von Kleist. Selected Writings*, transl. and ed. by David Constantine, London: J.M. Dent, 1997, p. 421.

²Walter Benjamin: “Diary Entries, 1938, August 25”, in: *Walter Benjamin: Selected Writings, 1938-1940*, transl. by Edmund Jephcott, ed. by Howard Eiland and W. Jennings Michael, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

„Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün [...]. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“
(Heinrich von Kleist)¹

„Eine brechtsche Maxime: Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue.“
(Walter Benjamin)²

Die Ereignisse vom Februar 1933 und die nach dem Reichstagsbrand verabschiedete Notverordnung, die Hitlers Machtergreifung einleitete, markieren eine wichtige historische Schwelle. Die meisten deutschen und jüdischen Intellektuellen waren bereits geflohen oder bemühten sich, Deutschland und Berlin zu verlassen. Unter ihnen der Theatermacher, Dramatiker und Lyriker Bertolt Brecht und der Komponist Kurt Weill. Die beiden Freunde trafen sich später in Paris wieder, wo Weill einen Auftrag für ein satirisches Ballett mit Gesang erhielt. Er bat seinen Freund Brecht, das Libretto zu schreiben. *Die sieben Todsünden* wurde am *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris am 7. Juni 1933 uraufgeführt; produziert, inszeniert und choreografiert von George Balanchine, einzelne Szenen von Caspar Neher. Das Stück stieß beim Pariser Publikum nicht unmittelbar auf Begeisterung, da es in deutscher Sprache gesungen wurde. In Großbritannien wurde es

¹Heinrich von Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge, Berlin, 22. März 1801, in: Kleistdaten.de: http://kleistdaten.de/index.php?title=Brief_1801-03-22, zuletzt abgefragt am 24. Oktober 2022.

²Walter Benjamin: Tagebucheintrag vom 25. August 1938, aus: „Tagebuchnotizen 1938“, in: ders.: *Fragmente. Autobiographische Schriften*, Bd. VI *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 532–539.

Following the success of *The Threepenny Opera*, this became yet another great collaboration between the two authors. The action here unfolds in the remote United States and the play is divided in 7 parts that each correspond to a one year period passed in a different city, starting from Memphis, via Los Angeles and Boston to San Francisco and back to Louisiana.

Several years later in 1939, on the day when Hitler invaded Poland, inflamed and irritated Brecht set to work once again, this time together with Margarete Steffin. In less than five weeks they created one of the most iconic anti-war and political plays – *Mother Courage and her children*. It was unfolding in various locations of the Thirty Years’ War and inspired by the H.J.C. von Grimmelshausen’s 1669 novel *The Adventurous Simplicius Simplicissimus*, a unique example of the picaresque novel, depicting that long and cruel European conflict through biting satire. The title draws from one of Grimmelshausen’s stories and characters *The Runagate Courage* (*Die Landstörzerin Courasche*). Formally set in different temporal (remote past) or spatial (remote geography) coordinates, both pieces actually addressed the complicated present. These were just several among various militant strategies used by Brecht in order to evade the minute censorship.

Mother Courage and Her Children premiered in Zurich, Switzerland in 1941 in Brecht’s absence, while he was trying to escape to the USA via Finland. Upon his return to Europe in 1947–8 he started to revise the text, due to some ‘preoccupying’ articles that indicated a possible sentimental misinterpretation of his more socially and critically engaged ideas. The new German premiere, at the Deutsches Theater in East Berlin, directed by Erich Engel and Brecht himself, and with Helene Weigel as Mother Courage, took place on 11th of January 1949. On this occasion the production as a whole was programmatically designed. The performance was also carefully documented by Ruth Berlau and a *Couragemodell* book was

ursprünglich unter dem Titel *Anna-Anna* aufgeführt, später auch in den USA. Nach dem Erfolg der *Dreigroschenoper* war dies eine weitere bedeutende Zusammenarbeit der beiden Künstler. Die Handlung ist in den USA angesiedelt, die sieben Teile des Stückes korrespondieren jeweils mit einem Jahr in einer Stadt, angefangen bei Memphis über Los Angeles und Boston nach San Francisco und zurück nach Louisiana.

Einige Jahre später, im Jahr 1939, an dem Tag, an dem Hitler in Polen einmarschierte, machte sich Brecht entsetzt und empört wieder an die Arbeit, diesmal zusammen mit Margarete Steffin. In weniger als fünf Wochen erschufen sie eines der wirkmächtigsten Antikriegs- und politischen Theaterstücke – *Mutter Courage und ihre Kinder*. Es spielte an verschiedenen Schauplätzen des Dreißigjährigen Krieges und war von H. J. C. von Grimmelshausen’s Werk *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* inspiriert, ein einzigartiges Beispiel für das Genre des Pikaro-Roman, der jenen langen und grausamen europäischen Konflikt in beißender Satire darstellt. Der Titel bezieht sich auf die Hauptfigur der gleichnamigen Geschichte Grimmelshausen’s, *Die Landstörzerin Courasche*. Formal in anderen zeitlichen (ferne Vergangenheit) oder räumlichen (ferne Landstriche) Koordinaten angesiedelt, behandeln beide Werke tatsächlich die komplizierte Gegenwart. Dies waren nur einige von den vielen verschiedenen militanten Strategien Brechts, der auf kleinste Details achtenden Zensur zu entgehen.

Mutter Courage und ihre Kinder wurde 1941 in der Schweiz, in Zürich, uraufgeführt, Brecht selbst war nicht anwesend; er versuchte über Finnland in die USA zu fliehen. Nach seiner Rückkehr nach Europa 1947/48 begann er den Text zu überarbeiten, da mehrere ‚besorgniserregende‘ Artikel auf eine mögliche sentimentale Fehlinterpretation seiner eher sozial und kritisch orientierten Ideen hindeuteten. Die neue Premiere in Deutschland, am Deutschen Thea-

released during the same 1949. It included detailed instructions, director's notes and a thorough photographic documentation. It was a sort of a breaking down of the whole play to a set of key gestures, that would help to achieve the "playing of Mother Courage that was hard and angry" as Brecht seemed to have intended. He later noted, "that actually, her (Weigel's) Mother Courage was not angry; she herself, the actress, was angry"³ at the stupidity of the character she was playing. We have to recognize her incredible contribution in creating this iconic character - the clearest evidence of Brechtian double exposure of actor and character that allowed each performer to contribute in a singular manner.

In 2019, after having started a research on the history of the Thirty Years' War and the Westphalia treaty, artist Simon Wachsmuth, as millions of others, in contrast to exiles of the 1930ies, was bound to and could not leave his hometown Berlin due to the Covid-19 pandemic. After previous wanderings and traveling to remote places, the two years of forced standstill have turned his attention to immediate surroundings. His solo exhibition at Zilberman Berlin gallery titled *Seven Deadly Sins* is a partial result of these reflections and a wish to investigate particular histories that set out from this current home and workplace of his. Wachsmuth, whose research-based work usually revolves around the handling of complex and intertwined historical narratives, here also explores different sets of cultural and political relationships. The recent past events, including pandemic and military conflicts, turned his gaze to the theme of war and its entanglement with history or histories in plural, both public and private, revealing how power structures always shape our conception of history and our environment. Consisting of five works, the

ter, Berlin Ost, inszeniert von Erich Engel und Brecht selbst, mit Helene Weigel als Mutter Courage, fand am 11. Januar 1949 statt. Für diesen Anlass war die Produktion als Ganze programmatisch durchgestaltet. Außerdem wurde die Aufführung von Ruth Berlau sorgfältig dokumentiert und ein verbindliches ‚Modellbuch‘ für das Stück erschien noch im gleichen Jahr. Es enthielt detaillierte Anweisungen, Notizen des Regisseurs und eine umfangreiche fotografische Dokumentation. Es war eine Art Aufteilung des gesamten Stückes in eine Reihe von Schlüsselgesten, die dabei helfen sollten, Mutter Courage so hart und zornig zu spielen, wie Brecht sie offenbar gemeint hat. Brecht bemerkte später, dass tatsächlich nicht Weigels Mutter Courage zornig war, sondern sie selbst, die Schauspielerin, war zornig über die Dummheit der Figur, die sie spielte.³ Wie Helene Weigel diese ikonische Figur erschuf, ist eine ganz unglaubliche Leistung – eine vollkommene Erfüllung der Brecht'schen Rollendistanz der Schauspielerinnen und Schauspieler im epischen Theater, die es den Spielenden ermöglichte, in ganz eigener Weise zum Stück beizutragen.

2019, nachdem er begonnen hatte die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges und des Westfälischen Friedens zu erforschen, konnte der Künstler Simon Wachsmuth wie Millionen von anderen, im Gegensatz zu denjenigen, die in den 1930er-Jahren ins Exil gingen, wegen der Covid19-Pandemie seine Heimatstadt Berlin nicht verlassen. Nach früheren Wanderungen und Reisen zu entlegenen Orten richtete sich nun, in den zwei Jahren des erzwungenen Stillstands, seine Aufmerksamkeit auf seine unmittelbare Umgebung. Seine Einzelausstellung *Seven Deadly Sins* bei Zilberman | Berlin ist Teil des Ergebnisses dieser Reflexionen und zeigt das Bestreben, bestimmte Geschichten zu erforschen, die ihren Ausgangspunkt an seinem

exhibition itinerary closes with two intimately interlinked art works that may provide a possible key to an eventual interpretation of the complex narrative that the artist constructs in the gallery space.

His work *Genius Malignus* presents itself as a set of dis-sectioned photographic images from Brecht's *Couragemodell*, originally shot by Ruth Berlau from 1949 onwards. The pictures are re-assembled and regrouped, in a sort of Warburgian visual atlas that consists of 16 geometrically symmetric framed panels, with images displayed on top of a black background. Along with creating an extended spatialized spreadsheet (a sort of an expanded cinematographic montage) of the visuals from the iconic Brechtian play, the artist also intervenes on most of the black and white photographs by cutting out thin lines that reveal the red background under the photos. These delicate diagonals and horizontals that are reminiscent of the strings or threads used in puppet theatre, here seem to invisibly determine gestures of the actors. The chosen color red is equally iconic. They recall the *unsichtbarer Zeigestock* (invisible pointing stick) a tool that Brecht had called for in a 1935 letter to George Grosz.⁴ For it was his pedagogic and political ambition that his actors would not simply perform their roles, but also add a personal dimension and play themselves, so that both actor and character would become visible as if layered images on a double-exposed photograph. This self-conscious style of presentation forced viewers to reflect actively on the artifice of theatre and to give up empathetic response in favor of social and political analysis.

Wachsmuth elaborates and transforms the original modellbook into an effective device that unmasks its own functionality. The title selected by the artist – *Genius Malignus* – adds

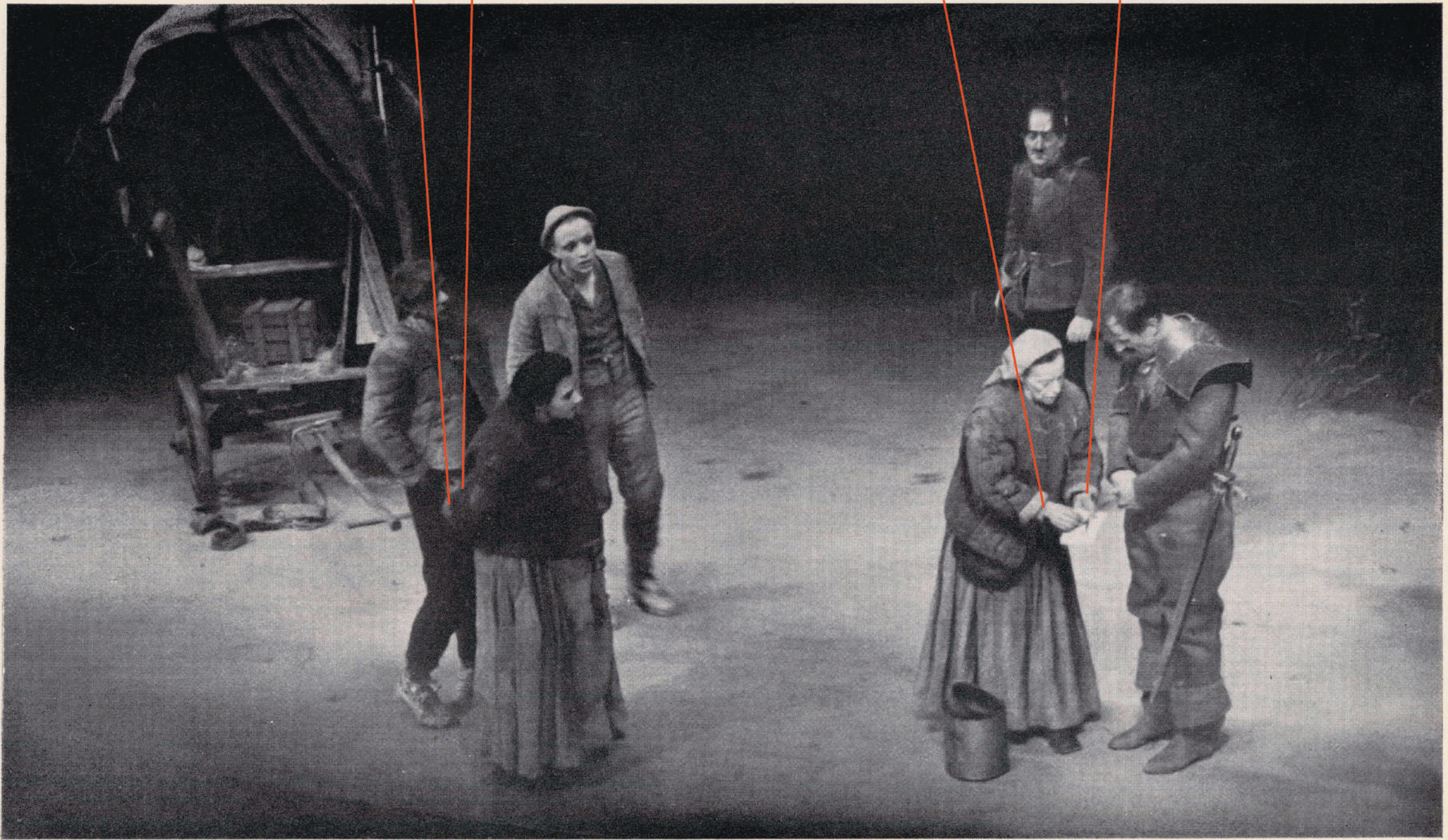
gegenwärtigen Wohn- und Arbeitsort nehmen. Wachsmuth, dessen forschungsbasierte Arbeit sich häufig mit dem Umgang mit komplexen und ineinander verschachtelten historischen Narrativen beschäftigt, erkundet auch hier verschiedene Geflechte kultureller und politischer Beziehungen. Die Ereignisse der jüngeren Vergangenheit, darunter Pandemie und militärische Konflikte, lenkten seinen Blick auf das Thema Krieg und dessen Verstricktheit mit Geschichte oder Geschichten im Plural, sowohl öffentlich als auch privat, und er deckt auf, wie Machtstrukturen stets unsere Vorstellungen von Geschichte und von unserer Umgebung formen. Die Ausstellung besteht aus fünf Werken, von denen zwei sehr eng zusammenhängen, die uns eventuell einen Schlüssel zu einer möglichen Interpretation der komplexen Erzählung geben könnten, die der Künstler im Galerieraum konstruiert.

Seine Arbeit *Genius Malignus* zeigt sich als eine Reihe zerstückelter Fotografien aus Brechts Couragemodell, ursprünglich von Ruth Berlau ab 1949 aufgenommen. Die Bilder sind neu zusammengesetzt und neu angeordnet, in einer Art Warburg'schen visuellen Atlases aus sechzehn geometrisch gerahmten Tafeln, auf denen die Bilder auf schwarzem Hintergrund präsentiert werden. Auf diesem ausgedehnten verräumlichten Arbeitsblatt (einer Art erweiterter kinematografischer Montage) der Bildelemente interveniert der Künstler in die meisten der schwarz-weißen Fotogramme, indem er feine Linien in sie schneidet, die das Rot des Hintergrunds unter den Fotos sichtbar machen. Diese zarten diagonalen und horizontalen Linien, die an die Fäden von Marionetten erinnern, wirken hier so, als bestimmten sie die Gesten der Schauspielerinnen und Schauspieler. Das gewählte Rot ist nicht minder symbolträchtig. Die Linien erinnern an den unsichtbaren Zeigestock, ein Werkzeug, nach dem Brecht in einem Brief an George Grosz im

³ Peter Thomson and Vivien Gardner (contribution by); Michael Robinson (editor): *Brecht. Mother Courage and her Children*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 71.

³ Vgl. Michael Robinson (Hrsg.): *Brecht. Mother Courage and her Children*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, S. 71.

⁴ Laura Bradley: "Staging Blindness and Insight: Brecht's 'Mother Courage and Her Children' in East Berlin", paper from the conference *Bertolt Brecht: Contradictions as a Method*, Theatre Faculty, Academy of Performing Arts (DAMU), Prague, Czech Republic, 8–10 Nov 2019.



8 Die Courage entdeckt, daß ihre Söhne den Werbem erliegen, und prophezeit dem Feldwebel frühen Soldatentod

another dimension of significance and leads us back to yet one more pillar of the western rational thought or the *Meditations on First Philosophy* by René Descartes. The 17th-century thinker introduced the idea of an invisible force, which, no matter how much you look at the world and think you understand it, convinces you that the world actually looks differently, making you mistrust your own observations.

Brecht illustrates this paradigmatically in Weill's *Seven Deadly Sins*, with the two main characters Anna I and Anna II, being an alter ego of the same person, and in *The Good Person of Szechwan* where the main character changes gender by dressing up and transforms herself from an emphatic lady into a merciless male businessman. He applies the same strategy also in *Mother Courage and her Children* – making viewers continuously lose themselves in the schizophrenic shifts, between the traits of a caring mother who gradually loses all her three children and a cold business-woman who uses the war in her favor, sacrificing her kids for some extra pennies. As Frederic Jameson and Roland Barthes both have observed – the Brechtian gesture reveals for the audience that which is present but overlooked. It makes the obscure obvious.⁵

Wachsmuth, apart from instrumentalising the language of gestures and the V-effect they create, manages to add the element of depth to his research that Benjamin has described as a stereoscopic vision: “to educate the image-creating medium within us to see dimensionally, stereoscopically, into the depths of the historical shade.”⁶ What Wachsmuth performs through his intervention is not simply multiplying to infinity the Brechtian procedure

Jahr 1935 verlangt hatte.⁴ Denn es war Brechts didaktischer und politischer Anspruch, dass seine Schauspielerinnen und Schauspieler nicht nur einfach ihre Rollen spielten, sondern dass sie eine persönliche Dimension hinzufügen und sich selbst spielen sollten, sodass sowohl Schauspieler:in als auch die gespielte Figur gleichzeitig sichtbar würden, wie bei den übereinander gelegten Bildern auf einem doppelt belichteten Foto. Diese das Selbst der Darstellenden betonende Art zu spielen zwang das Publikum zu aktiver Reflexion über die Künstlichkeit des Theaters, zur Aufgabe einer unmittelbaren empathischen Reaktion zugunsten sozialer und politischer Analyse.

Wachsmuth arbeitet das ursprüngliche Modellbuch durch und verwandelt es in ein wirksames Instrument, das seine eigene Funktionsweise zu erkennen gibt. Der Titel, den der Künstler seinem Werk gibt – *Genius Malignus* –, fügt dem noch eine weitere Bedeutungsebene hinzu und führt uns zurück zu einer der Säulen des westlichen rationalistischen Denkens, nämlich zu den *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* von René Descartes. Der Philosoph des 17. Jahrhunderts führte die Idee einer unsichtbaren Kraft ein, die, unabhängig davon, wie aufmerksam wir die Welt betrachten und denken, dass wir sie verstehen, uns glauben macht, die Welt sehe eigentlich anders aus, und uns unserer eigenen Wahrnehmung misstrauen lässt.

Brecht illustriert das paradigmatisch in Weills *Die Sieben Todsünden* mit den zwei Hauptfiguren Anna I und Anna II, die Alter Egos derselben Person sind, und in *Der gute Mensch von Sezuan*, wo die Hauptfigur ihr Geschlecht ändert, indem sie sich verkleidet und sich von einer mitfühlenden Frau in einen gnadenlosen Geschäftsmann verwandelt. Die glei-

of double exposure or multiple exposure, for stereoscopic image also creates the illusion of three-dimensionality. As Susan Buck Morss explains speaking about Benjamin's *The Arcades Project*:

A stereoscope, that instrument which creates three-dimensional images, works not from one image, but two. On their own, the nineteenth-century facts collected by Benjamin are flat, bordering indeed on “positivism,” as Adorno complained. It is because they are only half the text. The reader of Benjamin's generation was to provide the other half of the picture from the fleeting images of his or her lived experience.⁷

This can be perfectly applied to the procedure adopted by Simon Wachsmuth in his work, since he usually works with objects, archives, stories and things that formally belong to the past, or memory. Yet what he manages to crystallize through this stereoscopic juxtaposition, is how to deconstruct historical narratives and allow the emergence of the not-yet realized potential they still carry within. Once applying the above-mentioned idea and allowing to connect what we see to our own experience, the here and now, the invisible Cartesian “genius deceptor” mentioned in the title of Wachsmuth's work starts to assume more and more tangible traits. Like in Brecht's *Seven Deadly Sins*, it perhaps lies within us and is inherited and kept alive through education and biopolitical conditioning we have received. Was it just a coincidence that Benjamin spoke of capitalism as religion? This religion has gradually become more and more sophisticated, determining our lives and our futures. From the tangible modernist class struggle it has migrated towards more invisible virtual realms of immaterial labor, shaping our imaginations even more subtly than

che Strategie wendet er auch in *Mutter Courage und ihre Kinder* an – lässt das Publikum sich unentwegt in den schizophrenen Wendungen verirren, zwischen den Zügen einer treu sorgenden Mutter, die eins nach dem anderen ihre drei Kinder verliert, und einer kaltherzigen Geschäftsfrau, die sich den Krieg für ihre eigenen Zwecke zunutze macht und ihre Kinder für ein paar Pfennige opfert. Wie Frederic Jameson und Roland Barthes beide angemerkt haben: die Brecht'sche Geste enthüllt dem Publikum das, was anwesend ist, aber übersehen wird. Sie macht das Verborgene offensichtlich.⁵

Wachsmuth instrumentalisiert die Sprache der Geste und den Verfremdungseffekt, den sie erzeugen, darüber hinaus gelingt es ihm, seiner Forschung jene Tiefe hinzuzufügen, die Benjamin als stereoskopische Sicht beschrieben hat: „Pädagogische Seite dieses Vorhabens: ‚Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensionalen Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen.“⁶ Was Wachsmuth mit dieser Intervention durchführt, ist nicht einfach eine Vervielfältigung bis ins Unendliche der Brecht'schen Prozedur der Doppelbelichtung oder Mehrfachbelichtung, denn stereoskopische Bilder erzeugen auch die Illusion der Dreidimensionalität. Wie Susan Buck-Morss im Zusammenhang mit Benjamins *Passagen-Werk* erklärt:

Ein Stereoskop, ein Apparat, der dreidimensionale Bilder erzeugt, arbeitet nicht mit einem Bild, sondern mit zweien. Je für sich allein genommen sind die von Benjamin gesammelten Fakten aus dem 19. Jahrhundert flach

⁵Cf. Anthony Squiers: *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*, Amsterdam: Brill/Rodopi, 2014.

⁶Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge/MA: MIT Press, 1991, p. 297.

⁴Vgl. Laura Bradley: „Staging Blindness and Insight: Brecht's 'Mother Courage and Her Children' in East Berlin“, Vortrag auf der Konferenz *Bertolt Brecht: Contradictions as a Method* an der Akademie für Darstellende Künste Prag (DAMU), Theaterfakultät, Prag, Tschechien, 8.–10. November 2019.

⁷Ibid.

⁵Vgl. Anthony Squiers: *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*, Amsterdam: Brill/Rodopi, 2014.

⁶Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Bd. V.1 *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 1026. Benjamin merkt an, dass er Borchardt zitiert, „Epilegomena zu Dante l' Berlin 1923 p 56/57“.

ever before. But can it operate completely without us being conscious? If we follow the artist's thread – the obscure gradually becomes visible also in this case.

As Michel Foucault has lucidly outlined in his Introduction to *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* by Deleuze and Guattari:

The major enemy, the strategic adversary is fascism ... And not only historical fascism, the fascism of Hitler and Mussolini—which was able to mobilize and use the desire of the masses so effectively—but also the fascism in us all, in our heads and in our everyday behavior, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us. ... How does one keep from being fascist, even (especially) when one believes oneself to be a revolutionary militant? How do we rid our speech and our acts, our hearts and our pleasures, of fascism? How do we ferret out the fascism that is ingrained in our behavior? [...] the tracking down of all varieties of fascism, from the enormous ones that surround and crush us to the petty ones that constitute the tyrannical bitterness of our everyday lives?⁸

This leads us to the other work that is intimately interconnected with the *Genius Malignus*, in this case, *Saligia* – an acronym for *superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira* and *acedia* (pride, greed, lust, envy, gluttony, wrath and sloth) – or the 7 cardinal (deadly) sins. Exhibited right in front of the *Genius Malignus*, both works create a paradoxical dialogue. *Saligia* is a group of bronze casts of human arms. The arms are separated from the body, like remnants of bronze statues. At the same time, the body fragments

⁸ Michel Foucault: Preface to Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. xiii.

und grenzen in der Tat an ‚Positivismus‘, wie Adorno sich beschwerte. Das ist so, weil sie nur der halbe Text sind. Die Leserinnen und Leser in Benjamins Generation sollten die andere Hälfte der Bilder aus den flüchtigen Eindrücken ihrer eigenen gelebten Erfahrung beisteuern.⁷

Das gilt genauso für Simon Wachsmuths künstlerische Prozesse, da er gewöhnlich mit Objekten, Archiven, Geschichten und Dingen arbeitet, die formal der Vergangenheit angehören oder der Erinnerung. Doch es gelingt ihm mit dieser stereoskopischen Nebeneinandersetzung herauszukristallisieren, wie historische Narrative dekonstruiert werden können und wie das noch nicht realisierte Potenzial, das sie in sich tragen, zum Vorschein gebracht werden kann. Sobald man die oben genannte Idee anwendet und das, was wir sehen, mit unserer eigenen Erfahrung, mit dem Hier und Jetzt, in Verbindung setzt, beginnt der unsichtbare kartesische ‚Genius Deceptor‘ im Titel von Wachsmuths Arbeit fassbarere Züge anzunehmen. Wie in Brechts *Die sieben Todsünden* ist er vielleicht in uns und ist ererbt und am Leben erhalten durch Erziehung und durch die biopolitische Konditionierung, die wir erfahren haben. War es bloß Zufall, dass Benjamin den Kapitalismus eine Religion nannte? Diese Religion ist mit der Zeit immer raffinierter geworden und bestimmt unser Leben und unsere Zukunft. Vom handfesten modernen Klassenkampf ist sie mehr in Richtung virtueller Gefilde immaterieller Arbeit migriert und formt unsere Vorstellungskraft subtiler denn je zuvor. Aber kann sie ganz ohne unser Bewusstsein auskommen? Wenn wir der Spur des Künstlers folgen – wird das Verborgene auch hier sichtbar.

⁷ Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge/MA: MIT Press, 1991, S. 297.

indicate the first casualty of war. Armbands added to the sculptural representations capture aspects of political history, signifying the complex relationship between people and the insignia of power. *Tyranny* written on a red bind, stands out against the seven sins written on white. The artist proposes a new reading of these terms, considering them not only as human, but even essential in bringing about change. The relationship between the seven deadly sins and the idea of tyranny, between power relations and their victims, is efficiently explored in this work. The hanging arm molds in colored bronze can be once again triggered, like the puppet dolls. This fragmented monument of anonymous limbs, reveals no identitarian traits behind the monument. Its triangular pedestal reminds of a stage – a stage on which some kind of *Genius Malignus* makes us act and perform in his play of history. The path towards the seven cardinal sins is actually continuously stimulated and condemned at the same time by the neoliberal capitalist imaginary. The religion of contemporary capitalism that has enchanted us in an eternal neoteric dance of consumption and that prevents us from noticing the hand that directs us. Truly revolutionary action would therefore be neither to suppress nor to overindulge with the seven sins, but rather find ways and gradually heal the reason of their occurrence.

What Wachsmuth brings into being therefore, by exhibiting the two works in such a close proximity, is a sort of a game of mirrors like in *Las Meninas* by Diego Velázquez – brilliantly analyzed by Michel Foucault. As in the work by Velázquez – what we have in front is the game of representation, where its subject seems to be apparently missing. It is the artwork, that turns its gaze at the person standing in front of it. Its' subject is not to be found on the canvas but right in front of it. The audience thus also in this exhibition gets subtly involved in this stereoscopic play, to bring home an "afterimage" that hopefully will have a capacity to stimulate

Wie Michel Foucault so klar formuliert hat in seinem Vorwort zu Deleuze und Guattaris *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*:

Schließlich der Hauptfeind, der strategische Gegner [...]: der Faschismus. Und zwar nicht nur der historische Faschismus von Hitler und Mussolini, der so erfolgreich das Verlangen der Massen zu mobilisieren und sich nutzbar zu machen wusste, sondern auch der Faschismus in uns allen, der in unseren Köpfen und unserem alltäglichen Verhalten herumgeistert, der Faschismus, der uns die Macht lieben lässt, der uns genau das begehren lässt, was uns beherrscht und ausbeutet. [...] Wie können wir verhindern, dass wir zu Faschisten werden, selbst wenn (vor allem wenn) wir glauben, revolutionäre Aktivist*innen zu sein? Wie unsere Denkweisen und Handlungen, unsere Herzen und unsere Freuden vom Faschismus befreien? Wie vertreiben wir den Faschismus, der sich in unser Verhalten eingenistet hat? [...] das Aufspüren aller Formen des Faschismus, von den kolossalen, die uns umgeben und erdrücken, bis zu den kleinen Formen, die die bittere Tyrannei unseres täglichen Lebens ausmachen.⁸

Das führt uns zu dem anderen Werk, das eng mit dem *Genius Malignus* verbunden ist, *Saligia* – ein Akronym für *superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira* und *acedia* (Hochmut, Habgier, Wollust, Neid, Völlerei, Zorn und Faulheit) – die sieben Kardinal- oder Todsünden. Die Arbeit ist in der Ausstellung direkt

⁸ Michel Foucault: Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, franz. Originaltext in: ders: *Dits et Ecrits*, Bd. III, 1976–1988, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Text Nr. 189, Paris: Gallimard, 2001 (1. Auflage 1994), S. 133–136.

and reactivate their political potential. Or, if we want to return to Brechtian methods: “to produce a critically self-reflective process where the audience is able to place itself historically and detach themselves from the customary way of understanding the world around them ... Because by altering the audiences’ *Weltanschauung* ... the necessary conditions for human emancipation are created.”⁹ Epic theatre, therefore, was ethical not in its text, but in its agenda (i.e., creating the necessary conditions for human emancipation). In this way, we can say that Brecht’s ethic was an ethic of praxis in the Marxian sense. It seems that Wachsmuth has managed to transpose this ethic into its contemporary version. The other works present in the exhibition only confirm this.

vor dem *Genius Malignus* platziert, so treten die beiden Werke in einen paradoxen Dialog. *Saligia* ist ein Gruppe von Bronzeabgüssen menschlicher Arme. Die Arme sind vom Körper abgetrennt, wie Überreste von Bronzestatuen. Gleichzeitig gemahnen die Körperteile an Kriegsoffer. An den skulpturalen Abbildern angebrachte Armbänder greifen Aspekte politischer Geschichte auf, verdeutlichen die komplexe Beziehung zwischen Menschen und den Insignien der Macht. Das Wort „Tyranny“ auf einer roten Armbinde kontrastiert mit den sieben Sünden auf Weiß. Der Künstler legt eine neue Lesart dieser Begriffe nahe, indem er sie als nicht bloß menschlich, sondern als wesentlich im Hervorbringen von Wandel ansieht. Die Beziehung zwischen den sieben Todsünden und der Idee der Tyrannei, zwischen Machtverhältnissen und ihren Opfern, wird in diesem Werk sorgfältig ergründet. Auch die hängenden Armformen in farbiger Bronze können angestoßen werden wie Marionetten. Dieses fragmentarische Monument anonymer Gliedmaßen ist frei von identitären Zügen hinter dem Monument. Sein dreieckiger Sockel erinnert an eine Bühne – eine Bühne, auf der eine Art ‚Genius malignus‘ uns in seinem Theaterstück der Geschichte auftreten und agieren lässt. Der Weg zu den sieben Todsünden wird tatsächlich vom neoliberalen kapitalistischen Imaginären fortwährend angeregt und gleichzeitig verdammt. Die Religion des zeitgenössischen Kapitalismus, die uns in einen ewigen modernen Tanz des Konsums bannt und die uns daran hindert, die uns dirigierende Hand wahrzunehmen. Wirklich revolutionäres Handeln wäre also, die Todsünden weder zu unterdrücken noch sich ihnen einfach hinzugeben, sondern vielmehr Wege zu finden, schrittweise die Gründe für ihr Auftreten zu heilen.

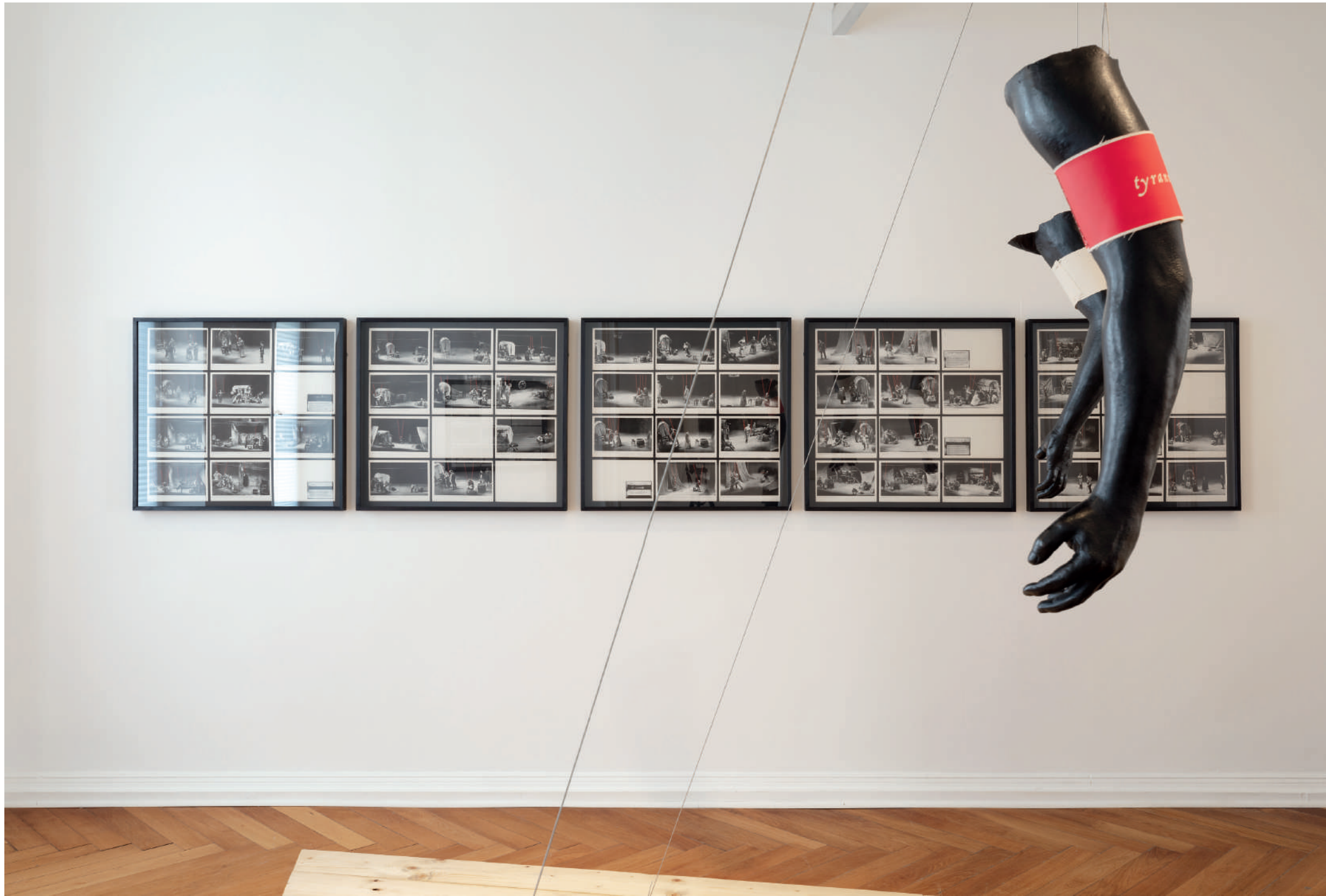
Was Wachsmuth also hervorbringt, indem er die beiden Werke so nah beieinander ausstellt, ist eine Art Spiel der Spiegel wie in *Las Meninas* von Diego Velázquez – brillant analysiert von Michel Foucault. Wie in dem Werk

⁹ Anthony Squiers: *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*, Brill/Rodopi, Amsterdam, 2014.

von Velázquez ist das, was wir hier vor uns haben, ein Spiel der Repräsentation, in dem das eigentliche Sujet zu fehlen scheint. Es ist das Kunstwerk, das seinen Blick auf die vor ihm stehende Person richtet. Sein Sujet ist nicht auf der Leinwand zu finden, sondern unmittelbar davor. Das Publikum wird also auch in dieser Ausstellung subtil in dieses stereoskopische Spiel hineingezogen, um ein ‚Nachbild‘ mit nach Hause zu nehmen, das, so ist zu hoffen, ein politisches Potenzial stimulieren und reaktivieren kann. Oder, um noch einmal auf Brecht’sche Methoden zurückzukommen: „einen kritisch selbstreflexiven Prozess in Gang zu setzen, in dem das Publikum in der Lage ist, sich selbst historisch zu verorten und sich von gewohnten Arten der Weltwahrnehmung zu befreien [...]. Denn durch die Veränderung der Weltanschauung des Publikums [...] werden die notwendigen Bedingungen für menschliche Emanzipation geschaffen.“ Episches Theater war also nicht in seinem Text ethisch, sondern in seinem Vorhaben (nämlich dem Erschaffen der notwendigen Bedingungen für menschliche Emanzipation). Wir können also sagen, dass die Brecht’sche Ethik eine Ethik der Praxis im Sinne Marx’ war. Es sieht so aus, als sei es Wachsmuth gelungen, diese Ethik in eine zeitgenössische Version zu überführen. Die anderen Werke in der Ausstellung bestätigen diese These.⁹

Übersetzung aus dem Englischen
von Anna E. Wilkens

⁹ Squiers 2014 (wie Anm. 5), S. 27.







John Heartfield: 5 Finger hat die Hand, 1928, Originalmontage für ein Wahlplakat der KPD, Mai 1928 und die Titelseite von „Die Rote Fahne“, 1928, Nr. 112, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. JH 503





**Ich arbeite, ich
raube Tag und
Nacht**

**I work, I rob
day and night**

Bettina Klein



In 1978, Mladen Stilinović was photographed getting into bed, fully clothed, in broad daylight for his work *Artist at Work*, dedicated to Neša Paripović. If he did actually fall asleep, it appears to have been light and restless – sometimes the artist is staring into empty space, his eyes open; at other times, he is lying with his back towards us. Stilinović is demonstrating in this work the artist's freedom to withdraw from

Mladen Stilinović legte sich 1978 für seine Neša Paripović gewidmete Arbeit *Artist at Work* am helllichten Tag in Alltagskleidung ins Bett und ließ sich dabei fotografieren. Sollte er tatsächlich geschlafen haben, scheint es ein unruhiger Halbschlaf gewesen zu sein – man sieht den Künstler mal mit geöffneten Augen ins Leere blicken, mal wendet er uns den Rücken zu. Stilinović demonstriert mit dieser Arbeit die



society's expectation of productive activity, at the same time highlighting – with his usual sarcasm – the importance of this (apparent) inactivity for artistic creativity.¹

Simon Wachsmuth's sleep performance in Berlin's Viktoriapark touches on similar themes, but the conditions are completely different: while Stilinović made his private retreat public in his photo series, Wachsmuth exposes himself to the public in a fragile state after several days of sleep deprivation. It is a stylised re-enactment of a situation the artist experienced in real life, namely sleeplessness caused by financial worries and the (chance) nocturnal reading of Kleist's letters that resulted from it. The theatricality of the action remains subtle: a kind of stretcher made from raw canvas and used as a prop is rolled out, preparing a place to sleep at the foot of the monument. Casual clothing is worn, there is virtually no one around owing to the early hour in the park – and the way the artist is lying there on the edge of the path you could mistake him for a leftover partygoer or a homeless person.

Freiheit des Künstlers, sich der gesellschaftlichen Erwartung produktiver Geschäftigkeit zu entziehen und betont zugleich, in gewohntem Sarkasmus, die Bedeutung dieses (scheinbaren) Nichtstuns für die künstlerische Kreativität.¹

Simon Wachsmuths Schlafperformance im Viktoriapark berührt zwar ähnliche Themen, doch sind die Bedingungen gänzlich andere: Während Stilinović seinen privaten Rückzugsort mit der Fotoserie öffentlich macht, setzt Wachsmuth sich im fragilen Zustand eines mehrtägigen Schlafentzugs der Öffentlichkeit aus. Es handelt sich um ein stilisiertes Reenactment einer tatsächlich erlebten Situation, nämlich der Schlaflosigkeit wegen finanzieller Sorgen und der daraus (zufällig) resultierenden nächtlichen Lektüre von Kleist-Briefen. Das Bühnenhafte der Aktion – die mitgebrachte Requisite einer Art Bahre aus roher Leinwand, deren Ausrollen, das Vorbereiten der Schlafstelle am Fuß des Denkmals – bleibt subtil. Die Kleidung ist casual, Publikum aufgrund der frühen Stunde im Park quasi nicht vorhanden und wie er da am Wegesrand liegt, könnte man

Mladen Stilinović
Artist at Work, 1978
 Polyptych consisting of eight photographs
 Polyptychon bestehend aus acht Fotografien

¹ He formulates this position explicitly in his text "The Praise of Laziness" from 1993.

¹ Explizit formuliert er diese Position in seinem Text „The Praise of Laziness“ von 1993.

Despite being overtired, Wachsmuth did not fall into a deep sleep during his performance but instead describes his experience rather as an inner dialogue with the Heinrich von Kleist monument looking down at him. Identification with the poet who comes across in the photographic documentation as a ghostly muse, occurs mainly through the continuous nature of the problematic economic crises experienced by so many artists.

Can you tell me, dear Friend, when
I may receive the fee? And whether
I may receive it immediately, which
would indeed be most preferable? Send
me as much or as little as you wish; it
will all be fine with me.
Your most obedient
H.v.Kleist.
Berlin, 15th August 1810²

After several hours occurring at the foot of the monument, Wachsmuth's performance then undergoes a dramaturgic shift: rolling up the canvas, the artist moves with the small group of people who have gathered around him to the walled semicircle of a nearby park stage, and there, in the autumn rain, reads passages from letters written by Kleist and by Else Lasker-Schüler, a poet similarly plagued by financial worries all her life, and it is from her letter that the name of the performance is taken:

"I work, I rob day and night – alas, I almost can't anymore," wrote the poet Else Lasker-Schüler to the representative of the newly founded Kleist Foundation, which awarded its first literary prize in 1912 to mark the 101st anniversary of Kleist's death. Heavily burdened by survival worries, Lasker-Schüler wrote that she could well use the financial re-

ihn gleichermaßen für einen übriggebliebenen Partygänger wie für einen Obdachlosen halten.

Wachsmuth fiel während seiner Performance trotz Übermüdung nicht in einen Tiefschlaf, sondern beschreibt seine Erfahrung vielmehr als inneren Dialog mit dem auf ihn herabblickenden Denkmal Heinrich von Kleists. Die Identifikation mit dem Dichter, der in der fotografischen Dokumentation wie eine geisterhafte Musengestalt erscheint, geschieht vorwiegend über die Kontinuität der Problematik der ökonomischen Krisen so vieler Künstler.

Können Sie mir, lieber Freund, sagen,
wann ich das Honorar empfangen
kann? Und ob ich es gleich empfangen
kann, welches mir allerdings das lieb-
ste wäre? Schicken Sie mir so viel, oder
so wenig, als Sie wollen; es soll mir
alles recht sein.
Ihr gehorsamster
H.v.Kleist.
Berlin, d. 15t August 1810²

Nach mehrstündigem Verharren am Fuß des Denkmals gibt es einen dramaturgischen Bruch in Wachsmuths Performance: Nach dem Aufrollen der Leinwand begibt er sich mit dem inzwischen eingetroffenen kleinen Publikum in das gemauerte Halbrund einer nahegelegenen Parkbühne und liest dort, im Herbstregen, Passagen aus Kleists, sowie aus Else-Lasker-Schülers Briefen, einer gleichermaßen zeit lebens von finanziellen Sorgen geplagten Dichterin, aus deren Brief auch der Titel seiner Performance entlehnt ist:

„Ich arbeit, ich raube Tag und Nacht –
also ich kann bald nicht mehr“ schrieb
die Lyrikerin Else Lasker-Schüler an
den Vertrauensmann der kurz zu-

²Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, ed. by Helmut Sembdner, Munich: Carl Hanser, 1961.

²Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hrsg. v. Helmut Sembdner, München: Carl Hanser, 1961.





lief the prize money would afford. “And if, for my sake, I were to receive half of the wealth Kleist left behind, 500 mark, then I would be able to recover a little, I mean, at least be able to sleep at night!”³ But unfortunately it was a colleague, the writer Reinhard Sorge, who was awarded the prize for his work *Der Bettler, eine dramatische Sendung* [The Beggar, A Dramatic Mission]. Four years later, in 1916, the poet writes again: “It’s Else Lasker-Schüler – just wanted to ask if I’m going to get a prize from anywhere, for example from your Kleist Foundation. Kleist would have certainly awarded it to me. My situation is miserable, I have a grown-up son and am making every effort to do the right thing by him. Otherwise, I lived as the bird up in the trees. I hang out often at night, just can’t find the tree again in the morning. – Please don’t reveal my misfortune, I’d rather be a goatherd than a pitied Prince of Thebes.”⁴ The request again comes to nothing as it isn’t until 1932 that Lasker-Schüler receives the prize, but has to share it with a colleague. Aged 63 at the time, she is also the oldest recipient. She writes another letter, to Paul Leppin in Prague: “And I’m ashamed that I was awarded half the Kleist Prize. – 750 Mark – 476 rent arrears paid immediately, etc. Then we drank Burgundy, gave you three cheers.”⁵ But after deducting the Bur-

vor gegründeten Kleist-Stiftung, die 1912, anlässlich des 101. Todestags des Dichters, erstmals einen Literaturpreis vergab. Schwer von existentiellen Sorgen belastet, könne sie die finanzielle Entlastung durch das Preisgeld gut gebrauchen, schrieb sie. „Und wenn ich meinethalber die Hälfte von Kleist seinem hinterlassenen Vermögen gekriegt hätt 500 Mk, da hätt ich mich doch ein bisschen erholen können, ich meine wenigstens schlafen können in der Nacht!“³ Doch leider bekam den Preis ein Kollege, der Schriftsteller Reinhard Sorge, für sein Werk *Der Bettler, eine dramatische Sendung*. Vier Jahre später, 1916, schreibt die Dichterin erneut: „Ich bin Else Lasker-Schüler – wollte nur fragen, ob ich nicht mal einen Preis irgendwoher bekomme, zum Beispiel von Ihrer Kleist-Stiftung. Kleist hätte ihn mir sicher gegeben. Mir geht es miserabel, habe einen großen Sohn und gebe mir Mühe, alles gut zu machen für ihn. Ich lebte sonst wie der Vogel oben auf den Bäumen. Hänge mich oft in der Nacht auf, kann nur in der Früh den Baum nicht wiederfinden. – Bitte vertragen Sie mein Pech nicht, ich möchte lieber Ziegenhirt sein als ein bemitleideter Prinz von Theben sein.“⁴ Wieder ist die Nachfrage vergebens, erst 1932 erhält sie den Preis, muss ihn aber mit einem Kollegen teilen. Mit 63 Jahren ist sie auch die älteste Trägerin dieses Preises. Sie schreibt erneut einen Brief, an

³ Letter to Richard Dehmel, Nov. 1912, from Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1893–1913*, revised by Ulrike Marquardt, ed. by Norbert Oellers, Heinz Rölleke and Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2003, vol. 6, letter 416, pp. 270–271.

⁴ Letter to Fritz Engel, Sept. 1916, from Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1914–1924*, revised by Karl Jürgen Skrodzki, edited by Norbert Oellers, Heinz Rölleke and Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2004, vol. 7, letter 200, p. 123.

⁵ Letter to Paul Leppin, Nov. 1932, from Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1925–1933*, revised by Sigrid Bauschinger,

³ Brief an Richard Dehmel, Nov. 1912, aus Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1893–1913*, bearb. von Ulrike Marquardt, hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2003, Bd. 6, Brief 416, S. 270–271.

⁴ Brief an Fritz Engel, Sept. 1916, aus Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1914–1924*, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki, hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2004, Bd. 7, Brief 200, S. 123.

gundy, the remaining sum did nothing to support the emigration out of Germany that became necessary just one year later. In the corrosive words of the *Völkischer Beobachter* on her award, the “boyishly scraggy Jewess” does not deserve this prize: “Whatever a Jewess writes, it is for us, first and foremost, no German art.”⁶ Thus, it wasn’t just money that became tight but also space for the poet in Germany.⁷

Carl Pracht’s herm of Heinrich von Kleist was erected in Viktoriapark in Berlin-Kreuzberg in 1899. A total of six monuments to poets were installed as herms in Viktoriapark from 1898–1899 with just two copies still extant in the park today: H. v. Kleist and Ludwig Uhland. All the poets had addressed the Napoleonic occupation of German states in their writings, for example Heinrich von Kleist in his nationalistic drama *Die Hermannsschlacht* [The Battle of Hermann] (1821).

The original Kleist monument made from Carrara marble can today be found in the schoolyard of the Leibniz Gymnasium in Schleiermacherstraße. As a result of constant vandalism, an aluminium casting of the monument painted white was erected in Viktoriapark in place of the original in 1990 – and is still repeatedly covered with graffiti and tags. So Wachsmuth executes his action at the fake version of the monument, a cheap copy of the original, the economic aspect thus playing out on another level. The monument was cleaned a few months after the performance, the raw aluminium core of the herm becoming visible

edited by Norbert Oellers, Heinz Rölleke and Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2005, vol. 8, letter 608, pp. 321–322.

⁶ *Völkischer Beobachter*, Nov. 1932, from: Lars-Broder Keil: “Wie Else Lasker-Schüler um Kleist-Preis bettelte”, in: *Welt Online*, 03.12.2011: <https://www.welt.de/kultur/literarische-welt/article13711459/Wie-Else-Lasker-Schueler-um-Kleist-Preis-bettelte.html>, last accessed 15.10.2022.

⁷ From the performative lecture by Simon Wachsmuth.

Paul Leppin in Prag: „Und ich schäme mich, dass ich den halben Kleist-Preis bekam. – 750 Mark – 476 Miete Schuld sofort bezahlt etc. Dann tranken wir Burgunder, ließen Euch hoch leben.“⁵ Doch war, nach Abzug des Burgunders, die verbliebene Summe keine Hilfe bei der nur ein Jahr später notwendig gewordenen Emigration aus Deutschland. Denn der „Völkische Beobachter“ ätzt anlässlich der Preisverleihung, die „knabenhaft-dürre Jüdin“ verdiene nicht diesen Preis: „Für uns ist, was immer eine Jüdin auch schreibt, vor allem keine deutsche Kunst.“⁶ Somit wurde nicht nur Geld knapp, auch der Platz für die Dichterin in Deutschland wurde eng.⁷

Carl Prachts Heinrich von Kleist-Herm wurde 1899 im Viktoriapark in Kreuzberg aufgestellt. In den Jahren 1898–1899 entstanden für den Viktoriapark insgesamt sechs Dichterdenkmalen in Form von Hermen, von denen heute allerdings nur noch zwei Kopien im Park existieren (H. v. Kleist und Ludwig Uhland). Alle Porträtierten hatten sich in ihren Schriften mit der napoleonischen Besetzung deutscher Länder befasst, so etwa Heinrich von Kleist in seinem nationalistischen Drama *Die Hermannsschlacht* (1821).

Das in Carrara-Marmor ausgeführte Original des Kleist-Denkmal befindet sich heute im Hof des Leibniz-Gymnasiums in der Schleiermacherstraße. Im Viktoriapark wurde 1990,

⁵ Brief an Paul Leppin, Nov. 1932, aus Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe, 1925–1933*, bearb. von Sigrud Bauschinger, hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedle, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2005, Bd. 8, Brief 608, S. 321–322.

⁶ *Völkischer Beobachter*, Nov. 1932, aus: Lars-Broder Keil: “Wie Else Lasker-Schüler um Kleist-Preis bettelte”, in: *Welt Online*, 03.12.2011: <https://www.welt.de/kultur/literarische-welt/article13711459/Wie-Else-Lasker-Schueler-um-Kleist-Preis-bettelte.html>, zuletzt abgefragt am 15.10.2022.

⁷ Aus dem performativen Vortrag von Simon Wachsmuth.

again. Presumably for financial reasons, there is no longer any renewal of the white paint on the “silver man”, as he is called by some visitors to the park.

Money was also regularly a central aspect in Stilinović’s works, both as a motif and as collage material, and his 2008 solo exhibition *On Money and Zeros* at the Grazer Kunstverein in Austria was a collection of works spanning 30 years belonging to this thematic complex. In his introduction for the catalogue, the artist says:

Zero as nothing, the beginning and the end, a state of immobility, in essence a non-language, incomprehensible, a monochrome. Money, the most accessible and the most comprehensible means of communication in all languages. As many stories there are in money, that much is every story superfluous in zero. Zeros are sad, absent, money is cheerful and present.⁸

Translated from the German by Nickolas Woods

⁸ Mladen Stilinović, 1994.

wegen beständigen Vandalismus, anstelle des Originals ein mit weißer Farbe bemalter Aluminium-Abguss des Denkmals aufgestellt, der auch immer wieder ausgiebig mit Graffiti und Tags versehen wird. Wachsmuth führt seine Aktion also bei der Talmi-Version des Denkmals, einer billigen Kopie des Originals, aus, was den ökonomischen Aspekt nochmals auf anderer Ebene ins Spiel bringt. Wenige Monate nach der Performance wurde das Denkmal gereinigt, der rohe Aluminiumkern der Herm wurde wieder sichtbar. Inzwischen verzichtet man, vermutlich aus finanziellen Gründen, auch auf das Erneuern der weißen Fassung des „silbernen Mannes“, wie er von manchen Parkbesuchern genannt wird.

Geld, sowohl als Motiv als auch als Collagematerial, war auch in Stilinovićs Arbeiten immer wieder zentral, so hatte er für seine Einzelausstellung *On Money and Zeros*, 2008 im Grazer Kunstverein, Werke aus 30 Jahren versammelt, die diesem Themenkomplex angehören. Im Einleitungstext des Katalogs schreibt der Künstler:

Zero as nothing, the beginning and the end, a state of immobility, in essence a non-language, incomprehensible, a monochrome. Money, the most accessible and the most comprehensible means of communication in all languages. As many stories there are in money, that much is every story superfluous in zero. Zeros are sad, absent, money is cheerful and present.⁸

⁸ Mladen Stilinović, 1994.



I work, I rob day and night
Ich arbeite, Ich raube Tag und Nacht, 2021/22
Performance, text, sound, photography | Performance, Text, Ton, Fotografie





Vom Himmel
hoch, da komm
ich her

From Heaven
High, I Come
To You

Notes on a work in progress
Anmerkungen zu einem laufenden Projekt

Simon Wachsmuth

DADA ist nicht
der Grabstein
des heiligen Sprachs
zertrümmert!

sinn!

Nehmen Sie
DADA ernst,
es lohnt sich!



Heben Sie
DADA
hoch

gegen
Schwindel
und
Lüge!

Dilettanten
erhebt Euch
gegen die Kunst!

DADA
ist ein
Begriff



DADA ist
politisch



**Um dieses Kunstwerk vollkommen
zu begreifen, exerziere man täglich
zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen
und feldmarschmäßig ausgerüstet auf
dem Tempelhofer Feld**

**Um dieses Kunstwerk vollkommen
zu begreifen, exerziere man täglich
zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen
und feldmarschmäßig ausgerüstet auf
dem Tempelhofer Feld**

Vom Himmel hoch,
da komm ich her





Um dieses Kunstwerk vollkommen
zu begreifen, exerziere man täglich
zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen
und feldmarschmäßig ausgerüstet auf
dem Tempelhofer Feld

From Heaven Above
Vom Himmel Hoch, da komm ich her, 2022
11'40"
Video sketch, colour, sound | Videoskizze, Farbe, Ton

When the Dada Salon opened in Otto Burchard's Galerie at the Lützowufer in Berlin in the summer of 1920, a life-size figure in military uniform hung above the heads of the visitors. The upper part of the floating figure still seemed to obey a military posture, while the legs assumed an anatomically impossible and deformed position. The *Prussian Archangel*, as the joint work by John Heartfield and Rudolf Schlichter was titled, wore a pig's head and was accompanied by two texts. The written statements that had been attached to the figure were not the only ones in the room, however. Numerous signs and posters shouted slogans at the audience: art is dead, the dilettantes may rise up against art, Dada is political, Dada should be taken seriously. The central part of the suspended soldier figure was wrapped with a belly bandage bearing the name of a Christmas carol by the reformer Martin Luther: *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, a clear criticism of the church and the military. The other sign hanging further down from the soldier figure informed visitors that the artwork could only be fully understood under physically difficult, if not impossible, conditions.

“In order to fully comprehend this work of art, one would have to exercise for twelve hours a day on the Tempelhof field with a packed monkey and equipped for field marching.”

Just two years before the opening of the Berlin Dada show, some of the exhibiting artists were still carrying their 'monkeys' (knapsacks) on their backs as soldiers on the battlefields of the First World War. But even other visitors to the exhibition, such as the writer Kurt Tucholsky alias Peter Panther and colleague, the artist Hanna Höch, who was represented in the exhibition by two puppet figures, were not

Als im Sommer 1920 der Dada-Salon in den Räumen von Otto Burchards Galerie am Lützowufer in Berlin eröffnete, hing über den Köpfen der Besucher:innen eine lebensgroße Figur in Militäruniform. Der Oberkörper der schwebenden Gestalt schien noch einer militärisch gebotenen Körperhaltung zu gehorchen, während die Beine eine anatomisch unmögliche und deformierte Haltung einnahmen. Der *Preußische Erzengel*, so der Name des Gemeinschaftswerkes von John Heartfield und Rudolf Schlichter, trug einen Schweinekopf und war mit zwei Texten versehen. Die der Figur angehängten Texte waren aber nicht die einzigen Schriftstücke im Raum. Auf zahlreichen Schildern und Plakaten wurde das Publikum mit Parolen beschworen: die Kunst sei tot, die Dilettanten mögen sich gegen die Kunst erheben, Dada ist politisch, Dada sei ernst zu nehmen. Der Mittelteil der Soldatenfigur war von einer Bauchbinde umwickelt, auf der der Name eines Weihnachtsliedes des Reformators Martin Luther geschrieben stand: *Vom Himmel hoch, da komm ich her*. Dies war durchaus als Kritik an Kirche und Militär zu verstehen. Ein weiteres Schild, das etwas weiter unten von der Soldatenfigur herabhing, teilte den Besucher:innen mit, dass das Kunstwerk nur unter physisch erschwerten, wenn nicht gar unmöglichen Umständen vollkommen zu verstehen sei.

„Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Feld.“

Gerade knapp zwei Jahre vor Eröffnung der Berliner Dada-Schau hatten noch einige der ausstellenden Künstler als Soldaten auf





spared the catastrophe of the war that preceded it. So it is natural that the trauma and the circumstances of the time were also reflected in art. Höch had already commented on the situation in the young republic a year earlier with her collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands*.¹ An anti-militaristic and anti-bourgeois wind blew through the art world at the time, blowing sometimes provocatively, sometimes elegiacally, here critically and there irresolutely through Europe, be it through Zurich's old town, the studios of Paris or the galleries of the Free State of Prussia.

Against this background, the demand to exercise for twelve hours a day with heavy marching baggage on the Tempelhof field can therefore be read as a reflection of an inhuman system whose cruelty is revealed by the demand for the impossible. The impossibility implied concerned not only the physical dimension of marching but also the moral dimension of killing, however. The figure of the soldier expressed this very clearly, for the freedom to refuse orders without paying for it with one's life did not exist for the drafted Dada artists, only the inescapable predicament of blind obedience. The price of survival was often one's own physical and/or mental health, with the bonus the possibility of being able to process the horror one has experienced later in art. The Tempelhof field as mentioned on the sign in Heartfield and Schlichter's montage marks not only a geographical location but also a multi-layered conceptual field. The concept of freedom and its inevitable contradiction have always been inscribed in the place. Therefore, in addition to its significance as a site of German, European and global history, the Tempelhof field can be seen as the stage on which the concepts of freedom and unfreedom were played out in a paradigmatic way.

¹ Hannah Höch: *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, 1919.

den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs ihren Tornister auf dem Rücken getragen, den sogenannten Affen. Doch auch andere Besucher:innen der Ausstellung, wie der Schriftsteller Kurt Tucholsky alias Peter Panther sowie die Kollegin der Künstler Hannah Höch, die mit zwei Puppenfiguren in der Ausstellung vertreten war, sind nicht von der vorausgegangenen Kriegskatastrophe verschont geblieben. So ist es selbstverständlich, dass sich das Trauma auch in der Kunst niederschlug. Bereits ein Jahr zuvor kommentierte Höch mit ihrer Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands* die Lage in der jungen Republik. Nach der Kriegseuphorie am Anfang des Ersten Weltkriegs wehte nun ein antimilitaristischer und antibürgerlicher Wind durch die Kunstwelt und blies, in unterschiedlichen Formen, mal provokant, mal elegisch, hier kritisch und dort unentschlossen durch Europa, sei es durch die Zürcher Altstadt, die Pariser Ateliers oder die Ausstellungsräume des Freistaates Preußen.

Die Aufforderung, täglich zwölf Stunden mit schwerem Marschgepäck auf dem Tempelhofer Feld zu exerzieren, kann also vor diesem Hintergrund als Spiegelung eines unmenschlichen Systems gelesen werden, dessen Grausamkeit durch die Einforderung des Unmöglichen offenbar wird. Die gemeinte Unmöglichkeit betraf jedoch nicht nur die physische Dimension des Marschierens, sondern auch die moralische des Tötens. Die Figur des Soldaten brachte dies überdeutlich zum Ausdruck, denn die Freiheit, den Befehl zu verweigern, ohne selbst dafür mit dem Leben zu zahlen, gab es für die eingezogenen Dada-Künstler nicht, nur die Unfreiheit eines blinden Gehorsams. Der Preis für das Überleben war oft die eigene physische und/oder seelische Gesundheit, als Bonus gab es die Möglichkeit, den erlebten Horror später künstlerisch verarbeiten zu können.

Das auf dem Schild in Heartfield und Schlichters Montage angesprochene Tem-

A uniformed figure with a pig's head is now marching (again) on this stage. Is it perhaps a soldier's lost soul that has fallen out of time and in blind obedience has misunderstood as marching orders the text on the sign hanging down from the *Prussian Archangel*? Is it a reminiscence of Dada, a comment on the relationship between reality and caricature? Is the pig's head searching for comrades who have themselves experienced what freedom or its loss means and want to dramatise this as the foundation of every political statement? Or is it a rehearsal for another act in the play that is about reviewing the current state of freedom?

Additional historical references over time and the links with other narratives and events that have thus become possible extend far beyond the ideas of the Dada artists and this accumulation forms the basis for a film for which the video sketch presented in the exhibition *Seven Deadly Sins* is the first step.

pelhofer Feld markiert dabei nicht nur einen geografischen Ort, sondern ein vielschichtiges Begriffsfeld. Der Begriff von Freiheit und ihr unweigerlich damit verknüpfter Gegensatz sind dem Ort seit jeher eingeschrieben. Neben seiner Bedeutung als Schauplatz deutscher, europäischer und globaler Geschichte kann das Tempelhofer Feld als Bühne gesehen werden, auf der die Begriffe Freiheit und Unfreiheit in paradigmatischer Weise durchgespielt wurden.

Auf dieser Bühne marschiert nun (wieder) eine uniformierte Figur mit Schweinekopf. Handelt es sich etwa um eine aus der Zeit gefallene, verlorene Soldatenseele, die in blindem Gehorsam den Text auf der Tafel, die am Preußischen Erzengel herabhing, als Marschorder missverstanden hat? Ist es eine Reminiszenz an Dada, ein Kommentar zum Verhältnis von Wirklichkeit und Karikatur? Hält der Schweinekopf Ausschau nach Mitstreiter:innen die selbst erfahren haben, was Freiheit oder deren Verlust bedeutet und dies, als Grundlage jeder politischen Äußerung, dramatisieren möchten? Oder ist es eine Probe zu einem weiteren Akt im Stück, in dem es um die Erfassung des aktuellen Zustands der Freiheit geht?

Die im Laufe der Zeit hinzugekommenen geschichtlichen Bezüge und die somit möglich gewordenen Verknüpfungen mit anderen Erzählungen und Ereignissen reichen weit über die damaligen Vorstellungen der Dada-Künstler:innen hinaus. Diese Agglomeration ist die Grundlage für einen Film, für den die in der Ausstellung *Seven Deadly Sins* präsentierte Videoskizze der erste Schritt ist.





Andris Brinkmanis is an art critic and curator, born in Riga and based in Milan. He is a senior lecturer and the course leader of the BA programme in Painting and Visual Arts at the Nuova Accademia di Belli Arti (NABA) in Milan and a visiting professor for the curatorial course at the Art Academy of Latvia in Riga. His most recent curatorial projects are *Panoptic Garden*, a one week intensive public programme for the Pavilion of Uzbekistan at the Venice Biennale, with Sara Raza (Venice 2022); *Infancy and History* (OCAT Institute, Beijing 2019); *Signals from Another World. Asja Lācis and Children's Theatre* (AVTO, Istanbul 2019); *Asja Lācis. Engineer of the Avant-Garde* (National Library of Latvia, Riga 2019); *2nd Yinchuan Biennale. Starting from the Desert Ecologies on the Edge* with Marco Scotini (Yinchuan 2018); *Mei Lan Fang and The Soviet Theatre* (research project for *The Szechwan Tale. Theatre and History* at the First Anren Biennale in Anren, China, and Milan in 2018); *Signals from Another World. Asja Lācis Archives* (documenta 14, Kassel 2017); and *Disobedience Archive (The Park)* with Marco Scotini (SALT, Istanbul 2014). Brinkmanis has collaborated with magazines and publications such as *Corriere della Sera*, *Alfabeta 2*, *Flash Art International*, *Monument to Transformation*, *SOUTH as a State of Mind* and *Studija*. His research is centred on alternative education and the relationship between education and visual culture.

Andris Brinkmanis ist Kunstkritiker und Kurator, er stammt aus Riga und lebt in Mailand. Er ist Senior Lecturer und Leiter des Bachelor-Programms Malerei und Bildende Kunst an der Nuova Accademia di Belli Arti (NABA) in Mailand und Gastprofessor im Fach Kuratieren an der Kunstakademie Lettlands in Riga. Seine jüngsten kuratorischen Projekte sind *Panoptic Garden*, ein einwöchiges öffentliches Programm für den Usbekischen Pavillon der Biennale von Venedig, zusammen mit Sara Raza (Venedig 2022); *Infancy and History* (OCAT Institut, Peking 2019); *Signals from Another World. Asja Lācis and Children's Theatre* (AVTO, Istanbul 2019); *Asja Lācis. Engineer of the Avant-Garde* (Lettische Nationalbibliothek, Riga 2019); *2nd Yinchuan Biennale. Starting from the Desert Ecologies on the Edge* zusammen mit Marco Scotini (Yinchuan 2018); *Mei Lan Fang and The Soviet Theatre* (Forschungsprojekt für *The Szechwan Tale. Theatre and History* bei der First Anren Biennale in Anren, China, und Mailand, 2018); *Signals from Another World. Asja Lācis Archives* (documenta 14, Kassel 2017); und *Disobedience Archive (The Park)* zusammen mit Marco Scotini (SALT, Istanbul 2014). Brinkmanis hat für verschiedene Zeitschriften und Publikationen gearbeitet, darunter *Corriere della Sera*, *Alfabeta 2*, *Flash Art International*, *Monument to Transformation*, *SOUTH as a State of Mind* und *Studija*. In seiner Forschung beschäftigt er sich schwerpunktmäßig mit alternativen Bildungsformen und mit der Beziehung zwischen Bildung und visueller Kultur.

Bettina Klein is an art historian, curator and author. From 2013 to 2018, she was head of the visual arts section at the DAAD Artists-in-Berlin Program. Previously, she was curator at the Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines in Strasbourg and a lecturer at the weißensee kunsthochschule berlin. She has curated numerous exhibitions as well as projects in public space, including *Restless Monuments Berlin* (2021/2022); *Bearing #1: Звіт про втрату / Verlustmeldung / Loss Report*, daadgalerie, Berlin (2022); *The Appearance of Everyone in the Crowd*, Galerie im Schloss Bellevue, Berlin (2021); *Ibrahim Mahama, a straight line through the carcass of history. 1918-1945. 2015-2018*, daadgalerie, Berlin (2018); *Restless Monuments*, Zilberman, Istanbul (2018); *Parliament of Plants*, daadgalerie, Berlin (2017); *Nouvelles de l'Île des Bienheureux*, Musée du Château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France (2016); *Blind Spot*, Fassadenprojekt KuLE, Auguststraße (2015); *Last Sighting*, daadgalerie, Berlin (2015); *The Ukrainians*, daadgalerie, Berlin (2014).

Bettina Klein ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Von 2013 bis 2018 leitete sie die Sparte Bildende Kunst beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Zuvor war sie Kuratorin am Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines in Strasbourg und Lehrbeauftragte an der weißensee kunsthochschule berlin. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen sowie Projekte im öffentlichen Raum, unter anderem *Restless Monuments Berlin* (2021/2022); *Peilung #1: Звіт про втрату / Verlustmeldung / Loss Report*, daadgalerie, Berlin (2022); *Das Erscheinen eines jeden in der Menge*, Galerie im Schloss Bellevue, Berlin (2021); *Ibrahim Mahama, a straight line through the carcass of history. 1918-1945. 2015-2018*, daadgalerie, Berlin (2018); *Restless Monuments*, Zilberman, Istanbul (2018); *Parliament der Pflanzen*, daadgalerie, Berlin (2017); *Nouvelles de l'Île des Bienheureux*, Musée du Château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France (2016); *Blind Spot*, Fassadenprojekt KuLE, Auguststraße (2015); *Last Sighting*, daadgalerie, Berlin (2015); *The Ukrainians*, daadgalerie, Berlin (2014).

Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at the Freie Universität Berlin and afterwards an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School, FU Berlin. Previously, she worked for the Gropius Bau in Berlin, was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient Institute Beirut and held lectureships at the FU Berlin. In addition to the monograph *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016), she has published contributions most recently in *Thinking Through Ruins* (Berlin: Kadmos, 2021); *Manaf Halbouni. Ostwind* (Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2020); *Shifting Patterns. Dönüşen Paternler* (Kunstverein Tiergarten, Berlin 2020); the trilogy *Anton Roland Laub. Mobile Churches – Last Christmas (of Ceaușescu) – Mineriada* (Heidelberg: Kehrer, 2017, 2020, 2022). Most recently she curated the exhibitions *That Pause of Space* (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); *Recurrence and Recurrence II* (Zilberman | Berlin, 2020 & 2021), *Sim Chi Yin: One Day We'll Understand* (2021); *Sebastian Hosu: Leisure Life* (Anca Poterașu, Bucharest 2019).

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes bei Zilberman, Istanbul/Berlin. Sie wurde an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin promoviert und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Neben der Monographie *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016) veröffentlichte sie Beiträge zuletzt in *Thinking Through Ruins* (Berlin: Kadmos, 2021); *Manaf Halbouni. Ostwind* (Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2020); *Shifting Patterns. Dönüşen Paternler* (Kunstverein Tiergarten, Berlin 2020); der Trilogie *Anton Roland Laub. Mobile Churches – Last Christmas (of Ceaușescu) – Mineriada* (Heidelberg: Kehrer, 2017, 2020, 2022). Zuletzt kuratierte sie die Ausstellungen *That Pause of Space* (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); *Recurrence and Recurrence II* (Zilberman | Berlin, 2020 & 2021), *Sim Chi Yin: One Day We'll Understand* (2021); *Sebastian Hosu: Leisure Life* (Anca Poterașu, Bukarest 2019).

SIMON WACHSMUTH

b. 1964

Lives and works in Berlin

EDUCATION

1986–1995 Visual Media Design, University of Applied Arts, Vienna, Austria

1984–1986 Painting, University of Applied Arts, Vienna, Austria

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2022 Seven Deadly Sins, Zilberman, Berlin, Germany

2021 Being There, NOKS, Istanbul, Turkey

2018 Dramatization, Zilberman, Istanbul, Turkey

2017 Some Descriptive Acts, Zilberman, Berlin, Germany

2015 Documents, Monuments, Belvedere 21, Austrian Galerie Belvedere, Vienna, Austria

2014 Analogon, art3 & Musée de Valence, Valence, France

2013 Signatures, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf, Germany

2010 Aporia/Europa, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria

2008 Mnemosyne, Steinle Contemporary, Munich, Germany

Eight Minutes, Galerie Hohenlohe, Vienna, Austria

Demonstration IV, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf, Germany

2007 A Way of Considering Two Things Together, The Physics Room, Christchurch, New Zealand

2006 the things that I once saw I now can see no more, Kunstraum Dornbirn, Dornbirn, Austria

Of Dots & Ducks, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf, Germany

2005 Demonstration, Galerie Stadtpark, Krems, Austria

2004 Of Copying, Galerie Hohenlohe und Kalb, Vienna, Austria

2003 Earlgrey, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf, Germany

2001 Rain, Galerie Hohenlohe & Kalb, Vienna, Austria

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2022 Ivy, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey

Restless Monuments, project for public space, Berlin

2021 That Pause of Space, Zilberman Selected, Istanbul, Turkey

Macao Biennale, Macau, Macao Museum of Art, Macao, China

Wir, Grosse Kunstschau, Worpswede, Germany

Das Erscheinen eines jeden in der Menge, Schloss Bellevue, Berlin, Germany

2020 Recurrence, Zilberman, Berlin, Germany

Requiem, Kunsthhaus Dresden, Germany

2019 Sleeping with a Vengeance, Dreaming of a Life, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany

Der Funke Gottes, Diözesanmuseum, Bamberg, Germany

The Spirit of the Poet, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, Germany

And Berlin Will Always Need You, Gropiusbau, Berlin, Germany

2018 Sleeping with a Vengeance, Dreaming of a Life, Institute for Provocation, Beijing, China; Lítost Gallery, Prague, Czech Republic

Vorvorgestern, Galerie Raum mit Licht, Vienna, Austria

Warum Kunst, kunsthalle weishaupt & Museum Ulm, Germany

Statues Also Die / Anche le statue muoiono, Museo Egizio, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy

Mobile Worlds, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Germany

2017 Pax Optima Rerum, Marta-Preis der Wemhöner Stiftung, Marta Museum, Herford, Germany

A Thousand Roaring Beasts: Display Devices for a Critical Modernity, Centro Andaluz de Arte, Contemporáneo Sevilla, Spain

Specular Windows, Belvedere 21, Austrian Galerie Belvedere, Vienna, Austria

2016 Body Luggage, migration of gestures, Steirischer Herbst, Kunsthhaus Graz, Austria
Suzhou Documents, Suzhou Museum of Art, China

Steinle Revisited, Neues Museum Nürnberg, Germany

2015 Cumuli I - Trading Places, L40 Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Germany; MEWO Kunsthalle, Memmingen, Germany

Agora & Gabe, MIET, Thessaloniki, Greece

2013 Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart, Salzburg Museum, Salzburg, Austria
Cumuli - vom Sammeln der Dinge, L40, Berlin, Germany

On ne connaît les chiffres que d'un côté du plan, art3, Valence, France

Einszehn, Zweizehn, Dreizehn, with Frances Scholz, Kunstverein Friedrichshafen; Zeppelin Museum, Friedrichshafen, Germany

2012 Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Germany

Garden of Learning, Busan-Biennale, Busan, South Korea

Economy: Picasso, Musée Picasso, Barcelona, Spain

2011 Atlas, or How to Carry the World on One's Back, Museo Reina Sofía, Madrid, Spain; ZKM, Karlsruhe, Germany; Sammlung Falckenberg, Hamburg, Germany

IM GARTEN, Museum NORDICO, Linz, Austria

2010 To the Arts, Citizens!, Museo Serralves, Porto, Portugal

Seven little Mistakes, Museo Marino Marini, Florence, Italy

Squatting, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Germany

Tanzimat, Belvedere, Augarten Contemporary, Vienna, Austria

2009 11th Istanbul Biennial: What Keeps Mankind Alive, Istanbul, Turkey
Die Ruhe ist ein spezieller Fall der Bewegung, Kunstmuseum Vaduz, Vaduz, Liechtenstein

Reduction & Suspense, Magazin 4, Bregenz, Austria

Stark bewölkt - flüchtige Erscheinungen des Himmels, Wien Museum MUSA, Vienna, Austria

- 2008 Open Sky, Kunstverein Medienturm, Graz, Austria
Brno Art Open / Sculpture In The Streets, Brno House of Art/Dum Umeni, Brno, Czech Republic
Diskurs im Grünen, Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen, Germany
- 2007 DOCUMENTA 12, Documenta, Fridericianum, Kassel, Germany
Die Liebe zu den Objekten, NÖ Landesmuseum, St. Pölten, Austria
Balance!, Kunst in Heiligendamm, Bad Doberan, Germany
- 2006 Liminal Spaces, GFZK, Leipzig, Germany
Soleil Noir, Salzburger Kunstverein, Vienna, Austria
Liminal Spaces, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany
Ein gemeinsamer Ort. Skulpturen, Plastiken, Objekte LENTOS Kunstmuseum, Linz, Austria
- 2005 Kritische Gesellschaften, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Germany
The Government, Be what you want but stay where you are, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
Die Postmediale Kondition, Neue Galerie Graz / Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria
for some reasons, MAERZ, Linz, Austria
- 2004 The Government: How do we want to be governed, Miami Art Central, Miami, USA
Handlungen, die Handlungen setzen, Kunstraum der Universität Lüneburg, Germany
- 2003 Interieur/Exterieur, Remise Bludenz, Bludenz, Austria
- 2002 Organisational Forms, Galeria SKUC, Ljubljana, Slovenia; Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, Germany
- 2001 The Subject and Power, Haus der Künstler, Moscow, Russia
- 2000 Emerging Artists, Sammlung Essl, Klosterneuburg, Austria
- 1999 Illusion, Free Space, Forever Young, New International Cultural Center, NICC, Antwerpen, Belgium

AWARDS AND SCHOLARSHIPS

- 2021 Kulturakademie Tarabya, Istanbul
- 2016 Outstanding Artist Award, Price of the Austrian Federal Chancellery
Marta Prize of the Wemhöner Stiftung, Marta Museum, Herford, Germany
- 2013 Otto Mauer Prize, Vienna, Austria
- 2004 Künstlerhaus Schloß Bleckede, Niedersächsisches Landesstipendium, Germany
- 1989 Prix Ars-Electronica, award in Computer Animation, Linz, Austria

COLLECTIONS

- Marta Herford, Herford, Germany
Neues Museum Nürnberg, Nürnberg, Germany
Collection of the Federal Republic of Germany, Bonn, Germany
Österreichische Galerie Belvedere, B 21, Vienna, Austria
Lentos Museum, Linz, Austria
Museum of Contemporary Art, Stift Admont, Austria
Art Collection of the Federal Chancellery, Austria
MUSA, Art collection of the city of Vienna, Austria
Oberösterreichische Landesgalerie, Linz, Austria
Fotosammlung des Bundes, Museum der Moderne Salzburg, Salzburg, Austria

Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibition:

Simon Wachsmuth. Seven Deadly Sins

Zilberman | Berlin

09.09.2022–26.11.2022

Texts: Andris Brinkmanis, Bettina Klein, Lotte Laub, Simon Wachsmuth

Proofreading: Marie-Luise Artelt, Lotte Laub, Marjolein van der Meer, Ezgi Deniz Ülgen,

Simon Wachsmuth

Exhibition Views: Chroma

Design: Gürem Özcan

Printing House: A4 Ofset

Photos:

Chroma (pp. 2–3; 6; 28–29; 33, 38–39; 43; 44; 49; 50; 51; 52–53; 60–61; 65)

Renato Ghiazza (pp. 12–13; 30–31; 34–35)

Image Credits:

© The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2022 (pp. 9; 32; 56–57)

© Branka Stipančić, Zagreb (pp. 40–41)

© ullstein bild – adoc-photos (pp. 56–57)

Thanks To:

Andris Brinkmanis, André and Tugba Carvalho, Birte Fritsch, Bettina Klein, Peter Jacob-Kolbe, Kunstgiesserei Altglienicke, Lotte Laub, Franziska Lesák, Ralph Netzer, Jonathan Om, Lorenz Schreiber, Laurie Schwartz, Simon Stadtmüller, Branka Stipančić, Wenzel Wachsmuth, Saskia Wendland, Moiz Zilberman.

This exhibition catalog is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2022, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.

ISBN 978-3-00-073856-2



STIFTUNGKUNSTFONDS

ZILBERMAN
I S T A N B U L | B E R L I N

Hochmut - *superbia* - Pride

Habgier - *avaritia* - Greed

Wollust - *luxuria* - Lust

Zorn - *ira* - Wrath

Völlerei - *gula* - Gluttony

Neid - *invidia* - Envy

Trägheit - *acedia* - Sloth