



Herausgegeben von der Distel-Vereinigung  
Nr. 189 - 2026

www.kulturelemente.org  
info@kulturelemente.org  
redaktion@kulturelemente.org

Zeitschrift für  
aktuelle Fragen

**kultur**  
elemente



Euro 3,50

Poste Italiane s.p.a.  
Spedizione Abbonamento  
Postale - 70%  
NE Bolzano

Cannupa Hanska Luger,  
Midéegaadi: Lightning  
FOTO Amplifier

# Vom Hegemon zur rohen Macht

## Wie die USA ihre globale Führungsrolle durch Interdependenz, Krise und den Aufstieg des Trumpismus verändern

Mario Del Pero

Seit mindestens dem Zweiten Weltkrieg sind die Vereinigten Staaten die führende Macht und der hegemoniale Akteur des internationalen Systems. Sie sind es aus schlichten Gründen der Macht – unabhängig davon, welchen Maßstab man zu ihrer Messung heranzieht. Seit achtzig Jahren verfügen sie über eine unangefochtene militärische Überlegenheit, die zunächst durch den monopolartigen Besitz der Atomwaffe, später durch den unbestrittenen technologischen Vorsprung und schließlich durch eine monumentale Kluft zwischen ihnen und allen anderen Staaten zum Ausdruck kam. Sichtbar wird dies sowohl an den Militärausgaben – die zu Beginn des 21. Jahrhunderts beinahe 50 % der weltweiten Gesamtausgaben ausmachten und heute bei etwa 33 % liegen – als auch an ihrem

unvergleichlichen globalen Netz von Militärbasen (heute zwischen 700 und 800). Diese militärische Überlegenheit wurde durch die wirtschaftliche ermöglicht und genährt. Überdimensioniert und künstlich war sie unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als das amerikanische BIP die Hälfte des weltweiten ausmachte und die USA etwa zwei Drittel der weltweiten Goldreserven besaßen. Doch sie wurde über die Jahrzehnte bewahrt und erneuert, und widerlegte damit die wiederkehrenden Prophezeiungen vom unvermeidlichen Niedergang der Vereinigten Staaten. Ein Niedergang, dem auch dank des „exorbitanten Privilegs“ begegnet werden konnte – so bezeichnete es der damalige französische Finanzminister Valéry Giscard d'Estaing –, das im Besitz der dominierenden Währung, des Dollars, besteht:

## Inhalt

- Für **Roland Benedikter** sind die USA und Europa ferne Cousins. Was er damit meint, erläutert er im Interview mit **Hannes Egger**. 4
- Mit DON'T LOOK NOW verteidigt **Barbara Pollok** die freie Meinungsäußerung in den USA. 6
- Amanda SRGE\_Lindsay** hat für die *Kulturelemente* das neu eröffnete NEW MUSEUM in New York besichtigt. 11
- Für **Christof Habres** ist der US-Pavillon auf der Biennale von Venedig ein Synonym für Demontage der amerikanischen Kulturpolitik. 13
- Curators Page: **Lisa Britzger** gibt Einsicht in die Objekte, Installationen, Performances und Videos von **Fabian Feichter**. 14
- In den SAAVannen tummeln sich die New Yorker Gorillas von **Martin Troger**. 15
- Um Klasse, Macht und Zugehörigkeit geht es in den Leseempfehlungen von **Lydia Zimmer**. 16

### FOTOSTRECKE

**ENCODED** zeigt, wie 17 indigene Künstler\*innen den *American Wing* des *Metropolitan Museum of Art* digital überschreiben.

### GALERIE

**Greg McMurry** malt 250 Jahre US-Amerikanische Geschichte.

## USA – Is This Land My Land?

Am 4. Juli 2026 feiern die Vereinigten Staaten von Amerika ihren 250. Geburtstag. Aus diesem Anlass veröffentlichte die Geschichtsprofessorin Beverly Gage von der Yale University *This Land Is Your Land: A Road Trip Through U.S. History*. In ihrem Buch erzählt sie die Geschichte der USA seit der Unabhängigkeitserklärung im Jahr 1776 genauso, wie sie von vielen US-Amerikaner\*innen erlebt wird, als Roadtrip zu Museen, Souvenirläden und Schlachtfeld-Nachstellungen. Auf ihrer Reise zu den dreizehn von ihr gewählten Orten der Geschichte – darunter auch Disneyland – geht sie insgeheim der Frage nach, die viele Bürger\*innen der Vereinigten Staaten bewegt: Geht über unserer Republik die Sonne auf oder unter? Schließlich zeigen Umfragen ein tiefes Gefühl der Unsicherheit, ja sogar der Bestürzung darüber, wo das Land steht und wohin es sich möglicherweise bewegen wird. Auch wir möchten nicht nur zum Geburtstag gratulieren, sondern mehr verstehen und versammeln deshalb unterschiedliche Stimmen, um ein vielschichtiges Bild der USA zu vermitteln. Ich selbst habe im Herbst 2025 drei Monate in New York City verbracht. Aus meinen Recherchen in der dortigen Kunst- und Kulturszene sind Kontakte entstanden, die nun darüber nachdenken, wo die USA kulturell derzeit stehen. Eingeleitet werden diese Beiträge von Analysen aus Europa, die zu erklären versuchen, worüber und warum viele auf dem Alten Kontinent verständnislos den Kopf schütteln.

Was ich während meines Aufenthalts im Big Apple gelernt habe, ist, dass US-Amerikaner\*innen ein anderes Verhältnis zur Materie als Europäer\*innen haben. Das zeigt sich immer wieder in Kunstwerken, die groß und schwer sein dürfen. Außerdem habe ich verstanden, dass Politik viel mit Karneval gemeinsam hat: Die *No Kings*-Kundgebungen erschienen mir wie fröhliche Paraden, ähnlich den Thanksgiving-Umzügen wenige Wochen später – manche schrillen Verkleidungen tauchten sogar in der Weihnachtszeit auf. Der grelle Ton von Trillerpfeifen hingegen – sofern er nicht von Schulparaden stammt – ist keineswegs harmlos, besonders in migrantisch geprägten Vierteln: Er dient dort als Warnsignal der Nachbarschaft, dass die ICE die Straßen durchkämmen und nach illegalisierten Einwander\*innen suchen.

Hannes Egger

HERAUSGEBER	Distel-Vereinigung
ERSCHEINUNGSORT	Bozen
PRÄSIDENT	Johannes Andresen
VORSTAND	Peter Paul Brugger, Martin Hanni, Bernhard Nussbaumer, Reinhold Perkmann, Roger Pycha
KOORDINATION	Hannes Egger
VERANSTALTUNGEN	
PRESSERECHTLICH	
VERANTWORTLICH	Karl Gudauner
FINANZGEBARUNG	Thomas Zozin
SEKRETARIAT	Hannes Egger I – 39100 Bozen, Silbergasse 15 Tel +39 0471 977 468 Fax +39 0471 940 718 info@kulturelemente.org <b>www.kulturelemente.org</b>
GRAFIK & SATZ	Barbara Pixner
DRUCK	Fotolito Varesco, Auer
LEKTORAT	Annabel Herkströter
BEZUGSPREISE	Inland Euro 3,50, Ausland Euro 4,00
ABONNEMENT	Inland Euro 22,00, Ausland Euro 29,00
BANKVERBINDUNGEN	Südtiroler Landessparkasse Bozen IBAN IT30 F060 4511 6010 0000 1521 300 Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Südtiroler Landesregierung, Abteilung Deutsche Kultur

Die **kulturelemente** sind eingetragen beim Landesgericht Bozen unter der Nr. 1/81. Alle Rechte sind bei den Autorinnen und Autoren. Nachdruck, auch auszugsweise, ist nur mit Genehmigung der Redaktion und Angabe der Bezugsquelle erlaubt.

## Fotostrecke: ENCODED

Am 13. Oktober 2025, dem *Indigenous Peoples' Day* installierten siebzehn indigene Künstler\*innen aus ganz Nordamerika ihre eigene Ausstellung im *Metropolitan Museum of Art* in New York und übernahmen dabei den sogenannten *American Wing* des Museums zu seinem hundertjährigen Bestehen. Die Ausstellung war vom MET nicht autorisiert, es wusste gar nichts davon. Mithilfe einer webbasierten AR-Erfahrung, konnten Besucher\*innen bis zum 31. Dezember 2025 ihre Smartphones auf Gemälde und Skulpturen der „American Art“ des 19ten und beginnenden 20igsten richten und erleben, wie sich die historischen Landschaftsbilder und Portraits in lebendige Werke zeitgenössischer indigener Künstler\*innen verwandelten. Durch die subversive Intervention wurde der *American Wing* zu einem Raum, in dem indigene Präsenz, Kreativität und Geschichten im Mittelpunkt stand. Die Ausstellung hinterfragte die propagandistischen Narrative, die tief in der amerikanischen Kunstgeschichte verankert sind, und eröffnete Raum für einen Dialog über Wahrheit, Geschichte und Repräsentation in der Gegenwart. ENCODED verstand sich dabei weder als ein Protest noch eine Forderung nach Inklusion, sondern ein zeremonieller Akt des Erinnerns und Neuentwerfens; ein Portal, das dazu einlud zu erleben, was geschieht, wenn neue Erzählungen in alte Rahmen eintreten.

jener Währung, die für Handelsgeschäfte genutzt wird, Rohstoffpreise bestimmt und die wichtigste Reservewährung der Zentralbanken darstellt. Macht allein genügt jedoch nicht, um einen überlegenen Akteur zu einem Hegemon zu machen. Entscheidend sind ebenso seine Fähigkeit und seine Bereitschaft, grundlegende *öffentliche Güter* bereitzustellen und seine Vormachtstellung in einer verhandelten, möglichst konsensualen und dialogischen Form auszuüben. Die Vereinigten Staaten haben über lange Zeit in beiden Bereichen eine herausragende Rolle gespielt. Gestützt auf ihre militärische Überlegenheit sicherten sie den Zugang zu den *Commons* – jenen Räumen, insbesondere den für den Welthandel zentralen Meereswegen, die keiner staatlichen Souveränität unterstehen und offen bleiben müssen, um Austausch und globale Integration zu gewährleisten. Für große Teile der Welt fungierten sie als zentraler Sicherheitsgarant. Mit dem Dollar und einem weitreichenden Netz finanzieller Dienstleistungen stellten sie die infrastrukturellen Voraussetzungen für internationale Wirtschafts- und Handelsbeziehungen bereit. Zugleich öffneten sie – wenn auch nicht ohne innenpolitische Widerstände – ihren Markt für Waren aus weiten Teilen der Welt und machten den amerikanischen Konsum zu einem entscheidenden Motor des globalen Wachstums. Darüber hinaus trugen sie maßgeblich zum Aufbau und zur Ausdehnung einer internationalen *Governance*-Architektur bei, die auf multilateralen Verhandlungen, Institutionen und rechtlichen Normen beruhte, und förderten damit eine Entwicklung, die lange als fortschreitende Verrechtlichung der internationalen Beziehungen erschien. Und sie machten all dies mit einer Mischung aus Konsens und Zwang: indem sie ihre Positionen mitunter gewaltsam durchsetzten, zugleich aber Dialog und Kompromisse mit kleineren und abhängigen Akteuren zuließen, die trotz ihrer strukturellen Unterlegenheit über eigene Verhandlungsspielräume und Einflussmöglichkeiten verfügten. Sie errichteten ein globales Netz von Allianzen, das häufig auf expliziten Tauschbeziehungen beruhte – trotz eines strukturell unausgewogenen und asymmetrischen Verhältnisses. Besonders sichtbar wurde dies etwa in den transatlantischen Beziehungen und in der NATO sowie in der Kontroverse um das *burden-sharing*, also die Verteilung der Lasten der gemeinsamen Verteidigung, die ihre Geschichte geprägt und strukturiert hat. Innerhalb des Bündnisses übernahmen die USA den Großteil der Verteidigungskosten: Sie waren nahezu alleinige Sicherheitsgaranten und ermöglichten es ihren europäischen Verbündeten dadurch, die bei ihren Wähler\*innen unpopulären Militärausgaben niedrig zu halten und Ressourcen für öffentliche Ausgaben und großzügige Wohlfahrtsstaaten zu verwenden. Im Gegenzug akzeptierten die europäischen Verbündeten jedoch erhebliche Einschränkungen ihrer Souveränität und gewährten den USA zahlreiche Privilegien, angefangen bei den extraterritorialen Rechten ihres Militärpersonals, die in verschiedenen bilateralen Abkommen festgeschrieben wurden. Die amerikanische Vormachtstellung stellte somit eine Form von Hegemonie dar und nicht bloß rohe Herrschaft. Doch gerade diese Hegemonie erzeugte eine Reihe von Widersprüchen, die mit der fortschreitenden

globalen Integration der vergangenen Jahrzehnte zunehmend sichtbar wurden. Sie trug maßgeblich zur Ausweitung und Vertiefung jener Interdependenzen bei, die die Gegenwart prägen sollten, und profitierte zugleich selbst von ihnen – in einer aus Sicht Washingtons lange Zeit scheinbar stabilen und vorteilhaften Dynamik. Diese gegenseitigen Abhängigkeiten durchzogen sämtliche Bereiche amerikanischer Hegemonie. Besonders deutlich zeigte sich dies im Feld der Sicherheitspolitik: Die Existenz von Atomwaffen schuf ein ebenso radikales wie unausweichliches Paradox, nämlich ein System, in dem die Vermeidung von Krieg davon abhing, dass alle Akteure – einschließlich der Vereinigten Staaten – ihre vollständige Verwundbarkeit gegenüber einem potenziell verheerenden Nuklearangriff akzeptierten. Der damalige Nationale Sicherheitsberater Henry Kissinger sprach 1972 in diesem Zusammenhang von einer „Interdependenz des Überlebens“. Selbst für die dominierende Macht der internationalen Ordnung bedeutete dies eine erhebliche Einschränkung ihrer Souveränität. Wechselseitige Abhängigkeit und die daraus resultierende Begrenzung von Souveränität waren – wenn auch weniger dramatisch – auch in anderen Bereichen sichtbar. Etwa beim Aufbau komplexer transnationaler Wertschöpfungsketten und *Supply Chains*, von denen sowohl große amerikanische Unternehmen profitierten, die durch Produktionsverlagerungen Kosten senkten, Produktivität steigerten und Gewinne maximierten, als auch die Konsument\*innen, deren Kaufkraft wuchs. Der Anteil des privaten Konsums am BIP stieg zwischen den 1970er Jahren und den frühen 2000er Jahren von 60 auf 70%, ermöglicht durch die Kombination aus leicht verfügbarem Kredit und Importen. Fertigwaren oder Zwischenprodukte überschwemmten buchstäblich den amerikanischen Markt – oft als Teil eines Produktionsprozesses, der erst in den USA abgeschlossen wurde. Gleichzeitig nährten sie jedoch wachsende Defizite und trugen zur Zunahme der öffentlichen und privaten Verschuldung bei. Dies erzeugte eine dritte Interdependenz, die sich nach den 1970er Jahren weiter verstärkte, als die globale Integration – die *Globalisierung* – einen drastischen Schub erfuhr. Der Anstieg der amerikanischen Verschuldung – von 30% auf 90% des BIP zwischen 1980 und 2010 – wurde auch durch die wachsende Bereitschaft ausländischer institutioneller Investoren ermöglicht, insbesondere Chinas und Japans, diese zu finanzieren. Der Anteil der Staatsverschuldung in ausländischer Hand stieg im selben Zeitraum von 4% auf 35% des BIP beziehungsweise von etwa 5% auf 25% der Gesamtverschuldung. Indem die USA immer mehr konsumierten, trieben sie das globale Wachstum an; der Rest der Welt – insbesondere exportorientierte Volkswirtschaften – subventionierte die Vereinigten Staaten, indem sie Dollar und amerikanische Staatsanleihen anhäuften. All dies geschah in einem Kontext, in dem die amerikanische Wirtschaft einen drastischen Rückgang des verarbeitenden Gewerbes erlebte – die Zahl der Beschäftigten in der Industrie halbierte sich zwischen den 1970er Jahren und der großen Krise von 2008 nahezu. Gleichzeitig wandelten sich die USA zu einer Dienstleistungsökonomie: hochentwickelt in eini-

Nicholas Galanin,  
Tsu Héidei Shugaxutaaan I  
FOTO Amplifier



gen Bereichen (man denke nur an die Finanzwirtschaft und die *New Economy* des Silicon Valley), niedrig qualifiziert und schlecht bezahlt in anderen (Gastronomie, Pflege, Reinigungsdienste). Die Paradoxien waren vielfältig. Die USA profitierten von diesen Entwicklungen und steuerten sie in hohem Maße, sahen jedoch zugleich ihre Souveränität durch das immer dichtere Netz von Abhängigkeiten ausgehöhlt, das die zeitgenössische internationale Ordnung definierte. Einige Regionen der Vereinigten Staaten – insbesondere im Süden und Westen – zeichneten sich durch ein rasantes wirtschaftliches und demografisches Wachstum aus: Städte wie Charlotte (North Carolina), Austin (Texas) oder Phoenix (Arizona) erlebten einen beeindruckenden Zuwachs ihrer Bevölkerung und Ausdehnung. Das einstige industrielle Herz des Mittleren Westens hingegen – später als *Rust Belt* (dt. *Rostgürtel*), bezeichnet, aufgrund des Niedergangs zahlreicher Fabriken und Städte – wurde von Deindustrialisierung und wirtschaftlichem Verfall schwer getroffen. Sinnbildlich dafür standen ehemalige Industriemetropolen wie Detroit (Michigan), Buffalo (New York) oder Gary (Indiana), deren Bevölkerung sich in denselben Jahren mehr als halbierte und die unter Haushaltskrisen litten, welche ihre Fähigkeit zur Bereitstellung grundlegender Dienstleistungen dramatisch einschränkten. Zugleich wurde diese unaufhaltsame globale Integration im Inneren von einer Wiederbelebung nationalistischer und exzeptionalistischer Rhetoriken begleitet, welche die vermeintliche Einzigartigkeit und unvergleichliche Größe der Vereinigten Staaten beschworen. Gerade darin lag ein weiteres Paradox: Denn dieser amerikanische Exzeptionalismus stand in offensichtlichem Widerspruch zu den vielfältigen Abhängigkeiten und dem damit verbundenen Verlust an Souveränität, denen selbst die führende Macht des internationalen Systems zunehmend unterworfen war. Es war ein fragiles und widersprüchliches System, das mit der großen Krise von 2008 implodieren sollte. Diese Krise legte viele der Paradoxien der zeitgenössischen Globalisierung offen und zerstörte die wohlwollende Erzählung der Integrationsprozesse mitsamt ihrer kosmopolitischen und internationalistischen Rhetorik. Sie zeigte, dass es innerhalb der Globalisierung Gewinner und Verlierer gab – weltweit ebenso wie innerhalb der Vereinigten Staaten selbst. Sie brachte in den USA den Mechanismus des schuldenfinanzierten Konsums zum Einsturz, der sowohl für das globale Wachstum zentral gewesen war als auch Millionen Amerikaner\*innen ermöglicht hatte, die negativen Folgen der Globalisierung abzufedern. Und sie nährte eine nationalistische, wütende und bisweilen offen rassistische Re-

aktion, auf der Donald Trump später seinen politischen Erfolg aufbauen sollte. Trump versuchte – und versucht weiterhin – einerseits, die USA von den Zwängen der Abhängigkeiten zu befreien, seien sie sicherheitspolitischer, wirtschaftlicher oder finanzieller Natur, um das Versprechen zurückgewonnener Souveränität einzulösen. Andererseits versucht er, eben diese Interdependenzen zu nutzen, um strukturell schwächere Akteure seinen Diktaten zu unterwerfen. In diesem Sinne – mehr noch als in einem rein handelspolitischen – muss etwa sein Einsatz von Zöllen verstanden werden. Die trumpistische Außenpolitik weist offen imperialistische und souveränistische Züge auf. Hinzu kommen die Codes eines westlich-suprematistischen Denkens, das in den Reden des Präsidenten und in den zentralen Dokumenten zur nationalen Sicherheit eine wichtige Rolle spielt, sowie Praktiken eines Patrimonialismus, der der Förderung spezifischer privater Interessen dient – einschließlich jener Trumps und seiner Familie. Ob diese Politik praktikabel ist, darf bezweifelt werden. Offensichtlich ist jedoch ihr explizit nicht-hegemonialer Charakter. Trump scheint auf rohe Herrschaft zu setzen und nicht auf Hegemonie. Verloren gegangen sind Dialog, Kompromiss und Zugeständnisse – jene Praktiken, die auf eine durch Konsens und nicht nur durch Zwang ausgeübte Führung abzielten. Die *öffentlichen Güter*, die ein Hegemon garantieren muss – angefangen beim Zugang zu den *Commons* oder zum amerikanischen Markt –, werden nun infrage gestellt oder an strikte Bedingungen geknüpft. Das zeigt sich deutlich in den transatlantischen Beziehungen, wo Zölle – und damit die Möglichkeit, weiterhin in die USA zu exportieren – nicht nur oder primär dazu dienen, das Handelsdefizit zu reduzieren, sondern vielmehr die Europäische Union dazu zwingen sollen, ihre Pläne zur Regulierung amerikanischer Digitalkonzerne aufzugeben, und die NATO-Staaten dazu bringen sollen, mehr für Verteidigung auszugeben und amerikanische Technologie zu kaufen. Und es zeigt sich im bewussten Abbau dessen, was von der globalen *Governance*-Architektur noch übrig ist: Internationale Institutionen – von den Vereinten Nationen bis zur WTO – werden zunehmend marginalisiert, der Multilateralismus explizit zurückgewiesen, Projekte wie das *Board of Peace* hingegen streben danach, hierarchische und neoimperialische Modelle der Weltordnung wiederzubeleben. Brutal und vielleicht in manchen Bereichen kurzfristig sogar effektiv – aber grundlegend unvereinbar mit jener wirksamen und in vielerlei Hinsicht historisch beispiellosen Hegemonie der Vereinigten Staaten, wie sie bis vor Kurzem noch bestand.

# Ferne Cousinen. Warum sich Europa und die USA nicht verstehen – und auch wieder schon

Mit dem Politikwissenschaftler, USA-Kenner und Autor des Buchs *Joe Bidens Amerika: Einführung in ein gespaltenes Land* Roland Benedikter spricht Hannes Egger über das kulturelle Verhältnis zwischen den USA und Europa.

**KULTURELEMENTE Häufig habe ich den Eindruck, dass von europäischer Seite sehr viel Unverständnis und Unwissen über die USA herrscht und umgekehrt. Stimmen Sie dieser Aussage zu?**

**ROLAND BENEDIKTER** Ja, aber ich würde das präzisieren. Es ist nicht einfach Unwissen. Das ließe sich durch Information beheben. Es ist ein Missverstehen aus unterschiedlichen historischen Erfahrungen und asymmetrischen Aufmerksamkeitsstrukturen heraus. Europa verfolgt Amerika mit einer Intensität, die dort nichts Gleiches hat. So werden amerikanische Präsidentschaftswahlen in europäischen Hauptstädten wie nationale Schicksalsfragen diskutiert. Amerika dagegen betrachtet Europa als sein äußeres Gebiet. Diese Asymmetrie ist selbst eine Form des Missverständnisses, das lautet: Der Stärkere kann sich Desinteresse erlauben; der Schwächere muss den Stärkeren genau im Auge behalten. Was Europa dabei übersieht: Das Amerika, das es wahrnimmt – liberal, kosmopolitisch, weltoffen, ist im Kern seine eigene Projektion. Es ist höchstens die Hälfte einer tief gespaltenen Gesellschaft, die keineswegs so homogen ist, wie Europa das annimmt. Und es auch nie war. Das Problem ist also nicht das „andere“ Amerika, das es immer gab. Sondern die europäische Wunschvorstellung, die seine eigene Projektion ist.

**In einem Gespräch haben Sie einmal den Satz fallen lassen, dass Europa und die USA ferne Cousinen sind, die sich nicht verstehen und doch wieder verstehen. Wie meinen Sie das?**

Diese Metapher soll keine Vereinfachung sein, sondern eher ein Verständnis-Instrument. Wenn wir uns auf das Bild einlassen, beginnt es etwas Wichtiges zu erzählen. Cousinen teilen eine Herkunft, ohne dieselbe Geschichte zu haben. Sie sprechen mitunter dieselbe Sprache, meinen aber nicht dasselbe. Die Ähnlichkeit weckt Erwartungen; der Unterschied enttäuscht sie regelmäßig. Amerika wurde nicht einfach kolonisiert. Sondern es wurde gedacht, bevor es gelebt wurde. Die puritanischen Gründerväter verstanden ihre Überfahrt als religiösen Exodus; John Winthrop sprach 1630 von einer „Stadt auf dem Hügel“. Das war ein europäisch-protestantisches Bild einer besseren, idealen Zukunft von höheren Gnaden. Es markierte den Beginn einer amerikanischen Sonderpsychologie. Europa bewegte

sich gleichzeitig in eine ganz andere Richtung: Westfälischer Friede, Aufklärung, Revolutionen – das formte ein Denken, das Gewissheiten, Utopien und Heilsversprechen misstraut und sie seitdem ständig dekonstruiert. Amerika kannte diese Entwicklung zum Selbstmisstrauen aus Erfahrung nicht. Es blieb jung und unbefangen und speist sich bis heute ganz zentral aus der idealen Zukunft, während Europa sich als Hüter einer ambivalenten, nur allzu realistischen Vergangenheit betrachtet. Diese Zeitlichkeits- und Realitätsdifferenz ist der Urgrund des Missverständnisses zwischen den Cousinen – und zugleich der Grund, warum beide einander brauchen.

**Hat sich diese Beziehung mit der zweiten Amtszeit von Donald Trump verändert? Kam das alles so plötzlich, oder hat Europa einfach nicht gesehen, was sich anbahnte?**

Es kam nicht plötzlich, weil es in der US-Geschichte seit längerem angelegt war. Aber Europa wollte das „andere Amerika“ lange nicht sehen. Trump war schon in seiner ersten Amtszeit 2016-21 kein Betriebsunfall, sondern eher ein historisch-ideengeschichtliches Symptom. Er zeigte, wie tief die amerikanische Gesellschaft seit jeher zerrissen ist, und dass das 21. Jahrhundert diesen Riss massiv weitergetrieben hat. Das Amerika, das Trump wählt, ist nicht das Amerika, das Europa in seinen Bildern hat: nicht das kosmopolitische New York, nicht das liberale Kalifornien. Sondern es ist das Amerika der ländlichen Räume, der ausgedienten Industrien, des Rostgürtels, der wirtschaftlich Abgehängten. Mit der zweiten Amtszeit Trumps seit Januar 2025 hat sich die Qualität der US-Polarisierung aber nochmals verändert. Trumps Genießen der Grenzüberschreitung, seine Risikobereitschaft und also seine *jouissance* haben deutlich zugenommen. Er hat sich weiter radikalisiert, vielleicht auch wegen der knapp überstandenen Mordanschläge, wo er dem Tod ins Auge gesehen hat. Trumps Misstrauen gegenüber multilateralen Institutionen, sein offener Nationalismus und seine Drohungen gegenüber NATO-Partnern erschüttern mehr und mehr die Gewissheit einer Abhängigkeitsbeziehung, auf die Europa siebzig Jahre lang gebaut hatte – und der es seinen Sozialstaat verdankt, den wir so nur errichten konnten, weil die Amerikaner uns militärisch schützten und ökonomisch stützten. Europa steht jetzt vor einer Entscheidung, die es unter freundlicheren Präsidenten jahrzehntlang hatte aufschieben können: eigenständig handlungsfähig

zu werden. Das ist schmerzhaft. Aber es ist auch eine Chance zur Selbstfindung.

**Kommen wir noch einmal auf die Unterschiede zwischen den USA und Europa zurück. Religion scheint mir dort sehr wichtig zu sein. Bei meinem letzten Aufenthalt wurde ich fast jeden Tag von irgendjemandem gesegnet. Woran glauben die US-Amerikaner\*innen?**

Amerika ist, gemessen an anderen reichen Gesellschaften, ein außerordentlich religiöses Land. Regelmäßiger Kirchgang, öffentliches Glaubensbekenntnis, die Verknüpfung von nationalem Schicksal und göttlichem Zukunfts-Plan: Das ist hier selbstverständlich auf eine Weise, die uns Europäern nach Jahrhunderten fortschreitender Säkularisierung fremd erscheint. Der Satz „God bless America“ am Ende einer Präsidentenrede wäre in Deutschland und Frankreich (wenn auch aus unterschiedlichen Gründen) politisch undenkbar; in den USA ist er obligatorisch. Die amerikanische Trennung von Kirche und Staat, ursprünglich als Schutz der Religion vor dem Staat gedacht, schuf einen Raum, in dem religiöse Intensität mit Staatsbezug umso vielfältiger blühen konnte – ein Effekt, den das europäische Staatskirchentum verhinderte, das den Staat vor der Religion schützen sollte. Woran glauben die Amerikaner? An vielerlei: an die Nation als gottgewolltes Projekt, an Individualität als Auserwählung, an die Gospel vom Wohlstand, der der eigenen Selbstentfaltung zu verdanken ist, an die Sakralität des Realitätsereignisses hier und jetzt. Und darunter, tief verwurzelt, an eine gemeinsame Ur-Idee: dass Amerika nicht vorrangig ein Staat unter anderen ist, sondern eine Mission. Das ist das eigentliche Zentrum aller Dinge – vorbewusst auch noch bei jenen Amerikanern, die sich davon distanzieren oder als Dissidenten fühlen.

**Ist diese Idee der eigentliche Grund, warum die Cousinen einander fern sind?**

Ja, es ist der tiefere Grund. Der Glaube an die Mission der eigenen „Zivilisation“ für „das Gute“ verbindet die Amerikaner\*innen bis heute bei aller Polarisierung. Und er sorgt dafür, dass Amerika in seinem tragenden Kern bis heute weniger eine Nation ist, sondern viel eher eine Idee. Also ein ideengeschichtliches, nicht rein staatstechnisches Projekt. Innerhalb dieser Idee müssen Idealismus und Realismus immer um die Vorherr-

schaft kämpfen, das ist unausweichlich. Genau dieses lebendige innere Ringen spürt man als Europäer in jedem Augenblick, auch dem banalsten, wenn man den US-Raum einmal betreten hat. Es sorgt für das Gefühl, dass jeden Augenblick alles geschehen kann. Das erzeugt eine primordiale Wahrnehmung von Gegenwart als Zukunft, von Ereignis als Antizipation. Das erfüllt buchstäblich die Luft. Es bewirkt die Erfahrung ungläublicher Freiheit und Verlebendigung, brachial und ohne jeden Schutz – etwas, was es so in Europa nicht gibt. Es ist sowohl die Ursache für die große Attraktivität der USA auf die Begabten aus aller Welt, als auch der Grund für die Differenz zu allen „Anderen“, die die Amerikaner\*innen neben ihrer radikalen Offenheit unbewusst ebenfalls kennzeichnet.

**Mir ist noch etwas aufgefallen: Der Umgang mit Material. Ich würde sogar sagen, der Bezug zur Materie ist in den USA ein anderer als in Europa. Was fällt Ihnen hierzu ein?**

Das ist eine sehr genaue Beobachtung. Auch mich hat sie bei meinen ersten US-Besuchen geradezu wie eine Erleuchtung überfallen. Amerika ist keine Gefühlkultur wie Europa, sondern eine Willenskultur, die mit jeder Pore und Sehne die Dinge durchdringt. Das erzeugt eine individualzentrierte Bemächtigungskultur – eine Kultur, wo Ich und Ding eins werden. Das macht den US-Geist dinglich und zugleich die Dinge geistig. Manche Künstler\*innen spüren hier den Geist der Ureinwohner, andere den des Konsumismus. Denken Sie zum Beispiel an das Emblem Andy Warhol: Keine Kultur hat die moderne Welt so vergeistigt darstellen können, rein mittels Objekten, wie die USA. Der amerikanische Individualismus hat eine materielle Seite, die die Dinge direkt ins Ich hinein aufhebt, was in Europa so nicht existiert. Das riesige, darin in der inneren Wirkung fast religiöse Einkaufszentrum, das überdimensionale Haus, das sperrig überdehnte Auto, ja sogar die in den USA normaler Weise fast doppelt so großen Zugsitze: Das sind nicht nur Objekte, sondern Zeichen der eigenen Tüchtigkeit, die dem Willen zu verdanken ist. In dieser Haltung zur Materie sind die USA eine protestantische Abwandlung des Calvinismus, aber mit messianischen Vorzeichen, und zwar nicht nur politisch, sondern auch im Grundgefühl der eigenen Existenz. Europa entwickelte nach 1945 eine andere Haltung: Sozialsysteme, kollektive Verantwortung, Skepsis gegenüber der Zurschaustellung von Reichtum, Abstraktion von Materie zum Gemeingut. Was in Amerika in Bezug zu den Dingen Ausdruck von

Freiheit ist, gilt in Europa oft als Angeberei. Diese Differenz ist existenziell: Sie betrifft die Frage, wer man ist: ein autonomes Individuum, das sich durch Besitz beweist, oder ein soziales Wesen, das kollektiv Verantwortung trägt. Und welcher Art die Ethik ist: eine Ethik des Handelns, die sich nach den materiellen Konsequenzen beurteilt (Hobbes), oder eine Ethik der Prinzipien, die grundsätzlich über den Dingen und ihrer Tücke steht (Kant). Die USA sind ganz klar eine hobbesianische Gesellschaft, Europa eine kantianische.

**Können Sie auch etwas zu den Differenzen im kulturellen Bereich zwischen dem Alten Kontinent und den Vereinigten Staaten sagen?**

Das gegenseitige Kultur-Bild besteht in erheblichem Maß aus Pauschalisierung. Das europäische Amerika-Bild war lange gespalten zwischen Begeisterung und Verachtung. Die intellektuelle Linke pflegte ein tief verwurzeltes Misstrauen gegenüber dem amerikanischen Kapitalismus, bewunderte aber gleichzeitig den Jazz, die afroamerikanische Literatur und die Bürgerrechtsbewegung. Coca-Cola und McDonalds mit den USA zu identifizieren und als Zeichen des kulturellen Niedergangs zu beklagen, sagte aber mehr über europäische Identitätsangst aus als über amerikanische Kultur. Übersehen wird meist, wie umfassend und tief die kulturelle Zirkulation ist, die zwischen den atlantischen Cousinen bis heute nie aufgehört hat. Philip Roth und Toni Morrison werden in Frankfurt und Paris gelesen; Miles Davis und Coltrane sind Bestandteil des europäischen Kulturgedächtnisses. Richard Rorty war in Europa respektierter als in Amerika; Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida oder Jürgen Habermas werden in den USA intensiver studiert als in Frankreich oder Deutschland; Wim Wenders wäre ohne die USA nicht denkbar, und umgekehrt leben viele Hollywood-Stars in Trump-Zeiten in Europa. Das transatlantische Gespräch ist kulturell ungebrochen lebendig. Das verweist auf den Instinkt, ja die Notwendigkeit gegenseitiger Ergänzung und Ausbalancierung, der seit den europäischen Wanderungsbewegungen in die USA ungebrochen lebendig ist.

**Was sind die vordergründigen Ziele der Kulturpolitik der aktuellen US-Regierung?**

Im Kern geht es um die Frage, welches Amerika erzählt werden soll. Die Regierung kämpft gegen die Deutung der nationalen Geschichte durch Akademiker und Kulturinstitutionen. Museen, Universitäten, Schulen wer-

den zu Schauplätzen eines Kulturkampfes, der sich um etwas Tieferes als bloße politische Korrektheit dreht: nämlich um die Frage, ob Amerika in erster Linie eine Geschichte des Aufbruchs und der Freiheit ist oder eine Geschichte der Unterdrückung und ihrer Überwindung. Diese Frage wird auf eine Weise ausgetragen, die europäische Beobachter als unversöhnlich empfinden. Europa hat gelernt, mit ambivalenten Nationalgeschichten zu leben, während Amerika das – nach Schüben in Bürgerkrieg und der Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 1960er Jahre – heute unter veränderten Bedingungen neu lernt. Dass Trump im März 2025 das *U.S. Federal Department of Education*, also das gesamtstaatliche Erziehungsministerium abschaffte, war dafür der falsche Schritt.

**Zuguterletzt noch eine Paradoxie: Warum ist für die USA die Selbsterzählung überhaupt so wichtig, wenn sie doch aus der Zukunft heraus atmen und leben?**

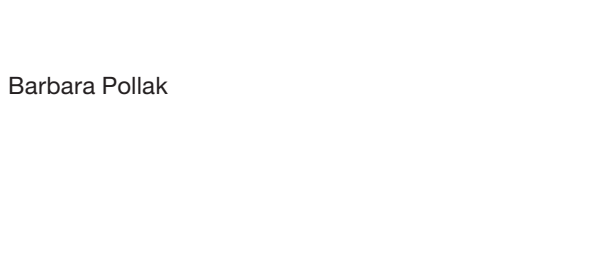
Am besten hat das wohl der französisch-schweizerische Filmautor Jean-Luc Godard in seinen Kanada-Vorlesungen vom Herbst 1978 über eine *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* beantwortet. Die USA haben die Weltherrschaft nicht, weil sie das stärkste Militär oder die zyklusschnellste Wirtschaft haben, sondern weil sie am besten Geschichten erzählen können. Geschichten, die die ganze Welt interessieren – wie wir am globalen Erfolg der US-Populärkultur sehen. Doch wovon handeln diese Geschichten? Immer nur von den USA selbst. Die USA sind seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs offenbar das Land, dessen Geschichten jeden auf der Welt interessieren, weil sie das Experiment einer aus Einwanderern bestehenden, ersten Menschheitskultur sind. Interessanterweise sind die USA dabei in Filmen, Musik und Kunst in Europa bei weitem am erfolgreichsten. Denn niemand auf der Welt konsumiert so viel US-Kultur wie die Europäer, obwohl die USA gleichzeitig dauernd kritisiert werden: politisch, kulturell, sozial. Aber die Sehnsucht nach ihrer Dynamik der Perspektive, versetzt mit geistiger Willens-Substanz, die zu Einfachheit, Klarheit und Kraft von Sprache und Bildern führt, ist ungebrochen, zumindest im europäischen Unterbewusstsein.



Priscilla Dobler Dzul, Future Cosmologies: The Regeneration of Maya Mythologies FOTO Amplifier

# Art at a Time Like This

## Zur Verteidigung der freien Meinungsäußerung



Barbara Pollak

Ob man es mag oder nicht – der Zustand des US-Pavillons in Venedig in diesem Jahr zeigt genau, was unter der zweiten Trump-Regierung mit Kunst und Kultur geschieht. Die faden Skulpturen von Alma Allen sind eine Beleidigung für seine Vorgänger – von Mark Rothko und Jacob Lawrence bis hin zu Jeffrey Gibson und Simone Leigh. In dieser Auswahl liegt eine Boshaftigkeit, ein Fall völliger Korruption. Wenn wir also über Zensur im heutigen Zustand der Vereinigten Staaten sprechen, besteht das Problem nicht nur in Ausgrenzung – auch wenn die Auswirkungen auf Künstler\*innen aus vielen unterrepräsentierten Gruppen unbestreitbar sind. Das zentrale Problem ist die Aufwertung einer Anti-Kultur, jener breiten Kommerzialisierung, die zwar die Ticketpreise am Broadway antreibt, eine Bevölkerung jedoch nicht belebt oder inspiriert. Niemand wird von den Aufführungen begeistert sein, die jetzt im ehemaligen *Kennedy Center* präsentiert werden, oder von den Geschichten, die in den *Smithsonian* Museen nun nicht mehr erzählt werden. Für Trump-Anhänger ist das ein Beweis von Macht. Für alle anderen ist es Auslöschung. Viele Menschen wissen nicht, dass der rotgesichtige Anführer 2025 Dekrete erließ, welche die Möglichkeiten des *National Endowment for the Arts* einschränkten, Projekte zu fördern, die sich mit Rassengeschichte oder Genderpolitik befassen. Das betrifft die Mehrheit der Projekte, die staatliche Fördergelder beantragen – gerade in Fällen, in denen private Finanzierung kaum verfügbar ist. Als unmittelbare Reaktion führten viele Universitäten und Museen Selbstzensur ein und entfernten Künstler\*innen und Werke aus ihren Programmen. Ich war selbst Zeugin, wie Shahzia Sikanders Skulptur in Houston enthaupet wurde oder wie Amy Sherald ihre Teilnahme an der *National Portrait Gallery* zurückzog, nachdem man sie aufgefordert hatte, die Darstellung einer Transfrau in der Kleidung der Freiheitsstatue zu entfernen. Noch mehr beunruhigten mich jedoch die vielen weniger mächtigen Künstler\*innen, die übergangen wurden, während man sie zugleich cancelte. Ich bin Mitbegründerin und Co-Direktorin einer Kunstorganisation namens *Art at a Time Like This* – wie der Titel besagt, ist unser inhaltlicher Kern die Frage: „Wie können wir über Kunst in einer Zeit wie dieser nachdenken?“ Seit ihrer Gründung im Jahr 2020 haben wir Plattformen für freie Meinungsäußerung für Künstler\*innen geschaffen, die sich mit den Krisen des 21. Jahrhunderts auseinandersetzen. *Art at a Time Like This* präsentierte regelmäßig Online-Ausstellungen für Künstler\*innen, die unter Bedingungen lebten, in denen Freiheit nicht möglich war, etwa in Afghanistan, Hongkong, Indien oder der Ukraine. Bis 2025 offensichtlich

wurde, dass auch die USA zu dieser Liste hinzugefügt werden mussten. Für die Ausstellung *DON'T LOOK NOW: A Defense of Free Expression* suchten wir eine Galerie in Lower Manhattan – einen wunderschönen Raum, in dem diese zensierten Werke bestmöglich zur Geltung kommen konnten. Ich war überzeugt, dass direkte Begegnungen mit den Kunstwerken selbst die Meinung der Menschen über deren Qualität und Bedeutung verändern würden. Dadurch hoffte ich, dass das Publikum den tiefgreifenden Schaden erkennen würde, den Zensur anrichtet. In den Vereinigten Staaten ist Künstler\*innen durch den ersten Verfassungszusatz ein gewisses Maß an Freiheit garantiert, da er die Meinungsfreiheit schützt. Das bedeutet natürlich nicht, dass die Künstler\*innen einen Anspruch darauf haben, an jeder Ausstellung teilzunehmen. Es bedeutet jedoch, dass sie, sobald sie ausgewählt wurden, nicht aufgrund des Inhalts ihrer Ausdrucksform ausgeschlossen werden dürfen. Also machte ich mich neun Monate lang daran, jene Künstler\*innen aufzuspüren, die mir als gecancelt, zurückgezogen, geschlossen oder aus bereits geplanten Ausstellungen entfernt gemeldet wurden. Ganz oben auf meiner Liste standen Künstler\*innen wie Danielle SeeWalker, die ihren Status (und ihre Finanzierung) als *Artist-in-Residence* der Stadt Vail in Colorado verlor, nachdem sie auf Instagram ein Bild gepostet hatte, das das Schicksal der Palästinenser\*innen mit jenem anderer indigener Völker verglich, oder der Kurator Ansil Godine, dessen Ausstellung über queere karibische Identitäten nur wenige Wochen vor der Eröffnung in einem Museum in Washington, D.C., abgesagt wurde. Schließlich organisierten wir die Ausstellung *DON'T LOOK NOW: A Defense of Free Expression* mit Hilfe des *National Council Against Censorship* und *Don't Delete Art* – zwei Organisationen zum Schutz von Künstler\*innenrechten. Ich fand 27 Künstler\*innen, die bereit und in der Lage waren, für die Rechte aller Künstler\*innen einzustehen. Künstler\*innen wie Martha Wilson, Dread Scott und Marilyn Minter wurden als Pionier\*innen dieses Kampfes präsentiert, da sie seit den *Culture Wars* der 1990er Jahre wiederholt zensiert worden waren. Die jungen aufstrebenden Künstler\*innen in dieser Ausstellung waren weniger erfahren und schienen wirklich verletzt von der Art und Weise, wie mit ihren Arbeiten umgegangen wurde. Eine Künstlerin, Tamar Ettun, kam unter Tränen zu mir und dankte mir. Sie hatte angenommen, dass ihre großformatigen Collagen mit medizinischen Bildern von Embryonen niemals zu ihren Lebzeiten gezeigt würden. Die Werke, an denen sie über drei Jahre gearbeitet hatte, sollten Teil einer historischen Ausstellung über Darstellungen des Körpers sein,

die abgesagt wurde, sobald Trumps Dekrete in Kraft traten. Alles, was sie erhielt, war eine E-Mail mit der Begründung, dies liege am „Finanzierungsumfeld“. Unsere Ausstellung wurde von der Kunstpresse besprochen, jedoch nicht von den Mainstream-Medien. Dennoch fand ein stetiger Strom von Besucher\*innen zu uns, die ihre Dankbarkeit für unsere Bemühungen ausdrückten. Viele kommentierten, dass sie keine Vorstellung davon gehabt hätten, in welchem Ausmaß Zensur bereits ausgeübt werde. Sie sahen auch selbst, wie wenig nötig ist, um eine Kontroverse auszulösen. Die beanstandeten Bilder reichten von Darstellungen von Nacktheit oder homosexuellen Paaren bis hin zu Militärgeschichte oder Unterstützung für USAID – jener Regierungsbehörde, die weltweit Hilfe leistete und von der aktuellen Regierung abgeschafft wurde. Die wichtigste Errungenschaft dieses Projekts war die Wirkung auf die beteiligten Künstler\*innen. Sie fühlten sich wiederbelebt und erneut ermächtigt, nachdem sie sich zuvor entmutigt und besiegt gefühlt hatten. Genau das ist oft das Ziel von Projekten bei *Art at a Time Like This*: ein Gegenmittel gegen Angst und Resignation zu schaffen, indem das Publikum dazu ermutigt wird, sich zivilgesellschaftlich zu engagieren. Meine früheste Erinnerung an Zensur ist die Reaktion meiner Eltern auf Andy Warhols Suppendosen, als diese in den 1960er Jahren im *Museum of Modern Art* in New York gezeigt wurden. „Ich bin nicht hierhergekommen, um das zu sehen, was bereits in meiner Küche steht“, sagte meine Mutter und nahm es offensichtlich persönlich, dass solche Banalitäten ausgestellt wurden. Sie – eine Lehrerin aus Brooklyn mit kaum Einfluss auf kulturelle Institutionen – wurde wütend darüber, dass niemand sie konsultiert hatte. Heute findet sich dieses Gefühl gerechter Vergeltung gegenüber zeitgenössischer Kunst überall in Amerika. Trump und seine Anhänger schätzen diesen Wunsch, die kulturellen Eliten zu überstimmen und die kulturelle Agenda des Landes in eine andere Richtung zu lenken. Andererseits war es gerade die Fähigkeit zeitgenössischer Kunst, akzeptierte Vorstellungen zu stören und aufzubrechen sowie Widerspruchsgeist zu inspirieren, die mich immer angezogen hat. Selbst jetzt, wo die Kunstwelt versucht, sich von Kontroversen zu distanzieren, stehen Künstler\*innen an der Spitze des Widerstands. Wir sehen es in Venedig, und wir sehen es auf den Straßen von New York und Washington, D.C. Jetzt ist die Zeit gekommen, Raum für diese Kunstwerke zu schaffen, damit sie Wirkung entfalten können. Kunst mag die Welt nicht verändern können – aber sie kann Menschen daran erinnern, warum die Welt verändert werden muss.

# We have it in our power to begin the world over again



Greg McMurray

This is a painting about the United States. You're probably thinking 'oh great', but it gets worse. It's meant to depict the entire history of America, read from left to right, from 1776 all the way over to today, which come July 4th will be the 250th anniversary of our independence. How cute, right? Well... This 250th celebration is happening anyway. The present administration is planning events centered around professional fights on the front lawn of the White House, concerts headlined by D-listers, and military parades. The 4th of July is promising to be a victory lap for the Far Right with whatever they imagine to be our greatest hits playing at top volume on a fuzzy speaker on a front lawn forested with the stars and stripes and MAGA flags in equal measure. Nobody you'd actually want to hang out with would join in that party.

Which stinks. America may be a place that refuses to let you forget it exists, but it rarely goes beyond that. We'll tell you how we invaded you, or how for 80 years half the people in your country immigrated to ours, but aside from the Civil War, or Civil Rights (two conflicts we claim to have aced) the stories of our internal struggles are all glossed over. And that's usually the good stuff.

We generally try to avoid limitations—on ourselves or on our art, but I'd been thinking about a painting that is tied to a timeline for a while now. Last year, with America's 250th anniversary on the horizon, the first ideas for this painting popped into my head, and I started to keep an eye out for the right canvas.

I came across the cardboard box that once held industrial air filters laying on the sidewalk about half a block away from my studio that when rolled out, spanned 15ft. Plenty, I thought. But when you actually measure out 250 years, and clip it off into decade-long spans, you realize the entire Civil War is 9cm “wide” (although still 7ft tall), and our tactical vacation in Vietnam is about 30cm, and Bush v. Gore should only get about a guitar string's width.

Now, sometimes we cheat. Some things reverberate beyond their proverbial 15 minutes (cm?) of fame, so don't follow me around with a ruler. But what this structure prevents is the totally natural urge in a painting about the history of the United States to include a portrait of Martin Luther King 2ft across with LBJ over his knee. Something for the future maybe, but in this one, everyone is only allowed to breathe their own oxygen.

Tackling something like this, you turn to weird influences: NC Wyeth, Howard Chandler Christy, George Frederick Watts—culturally embarrassing, but stylistically a blast. Others like John Berkey, and Mark Tennant helped round things out.

The title, *We have it in our power to begin the world over again*, comes from a line in Common Sense, the classic American text of revolution written in 1776 by our original revolutionary, Thomas Paine. Back then (1776) it was easy to be optimistic. Foolish not to be (sorry Tories). At the beginning, we had all the promise of a vast continental terrain yet to be spoiled (by us), and a largely unentrenched ruling class who were seemingly up for a form of government born of the Enlightenment, that felt both ancient and proto-holy, while also being exceedingly, thumb suckingly modern. But now, with America probably looking even more like Europe 250 years ago than Europe ever did, how could you look around at the state of things, and say with a straight face that we have the power to do anything more impactful than cancelling a subscription? How can you pretend there is any way to make the world a better place when the mirage of historical inevitability makes it seem like past events could only have predestined us to end up like this?

From this piece you're not going to be able to pinpoint when things went wrong, or when progress was stalled, or when people in general turned. That's not what this is about. So what does this show? My hope? A document of struggle, a legacy of oppression met full faced. A people compulsively done dirty, who have always rallied, despite expectations.



Greg McMurray, 2025-2026  
450x215 cm, oil, charcoal on cardboard  
PHOTO CREDITS Chromatics Studio NYC

# Der T/Error des Todes

## New Humans: Memories of the Future

Amanda SRGE\_Lindsay

*Where intentionality can find no object, there is death.*  
Byung-Chul Han, The Agony of Eros

New Yorks bedeutendes Museum für Gegenwartskunst, das *New Museum*, wurde nach einer umfassenden, zweijährigen Renovierung wiedereröffnet. Das Architekturbüro OMA leitete das 5.500 Quadratmeter große Projekt und erweiterte die ursprüngliche asymmetrische, rechtwinklige Architektur des Museums. Der Neubau entfernt sich vom spielerischen Brutalismus des ursprünglichen Gebäudes aus dem Jahr 2007 und verfolgt stattdessen einen dekonstruktivistischen Ansatz, indem die Fassade vertikal fragmentiert wurde. Nach Investitionen von 82 Millionen Dollar öffneten sich am 21. März 2026 die Türen zur Ausstellung *New Humans: Memories of the Future*, kuratiert von Massimiliano Gioni und seinem vierköpfigen Team. Mit 230 Künstler\*innen und 732 Werken versammelt die Ausstellung Skulptur, Fotografie, Video, Text, Malerei, sowie wissenschaftliche Präparate. In ihrem Vorhaben kartiert die dreigeschossige Kunstschau 215 Jahre technologischer Entwicklung und betont die sich wandelnde Auffassung von Künstler\*innen darüber, was das Wesen des Menschseins ausmacht – oder genauer: situative Menschlichkeit. Der monumentale Maßstab von *New Humans* scheint geradezu darum zu bitten, als kanonischer Marker des Transhumanismus des 20. und 21. Jahrhunderts in Erinnerung zu bleiben. Zum Nachteil der Ausstellung ist *New Humans: Memories of the Future* jedoch ein irreführender Titel, der die eigentliche Perspektive der Schau verfehlt – eine Perspektive, die vergangene und gegenwärtige dystopische Realitäten umkreist, sich ihnen vorsichtig nähert und sie untersucht, dabei jedoch ängstlich zurückweicht und sich an die aufkommenden technologischen Mächte klammert.

Schon beim Näherkommen zum Museum fallen auf der zweiten Ebene der historischen Fassade zwei kurvilineare Figuren ins Auge. Die in New York geborene Malerin Tschabalala Self präsentiert dort ihre homunkulusartigen Gestalten in leuchtenden, beinahe übersteigerten Farben: Das senfgelbe Strickkleid der Frau legt sich eng über ihre kaugummirosa Strumpfhose, während der Mann einen olivgrünen Pullover und tiefrote Hosen trägt. Selbst aus mehreren hundert Metern Entfernung entfaltet Selfs Farbpalette eine erstaunliche Leuchtkraft. Mit seiner voluminösen rechten Hand umfasst der Mann die Hüften beider Figuren; das Paar hält sich so eng umschlungen, dass ihre breit grinsenden Gesichter beinahe ineinander übergehen. Selfs Darstellung schwarzer Liebe strahlt eine spielerische Wärme aus und vermittelt den Besucher\*innen zunächst ein beinahe trügerisches Gefühl von Geborgenheit.

In der Lobby, unmittelbar vor dem Eintritt in die neuen Galerien, werden die Besucher\*innen von einer anima-

tronischen Maus begrüßt, die gelegentlich aus ihrem Loch in der Wand hervorlugt. Der in Großbritannien lebende Künstler Ryan Gander schuf das passend betitelte Werk *The storyteller: The sense that you are a part of a flow of a thing* (2025). Die Vorstellung einer Maus in der Wand ist für viele New Yorker\*innen ein fast alltägliches Ritual – so sehr, dass zwischen Mensch und Tier beinahe eine nachbarschaftliche Nähe entsteht. Gander lässt die Maus mit der Stimme seiner Tochter sprechen; sie trägt einen fünfzehnminütigen philosophischen Monolog über Kapitalismus und menschliche Natur vor. Mit nur 24 Zentimetern Länge und größtenteils in der Wand verborgen, ist das Werk leicht zu übersehen. *The storyteller* lockert die Stimmung und sorgt für einen Moment humorvoller Erleichterung, bevor eine insgesamt eher ernste Ausstellung betreten wird.

Die neuen Galerien sind durch eine eindrucksvolle, dreieckige Haupttreppe miteinander verbunden, die einen Blick auf die Stadt eröffnet und wohl das prägendste Element des Neubaus darstellt. Die Architekt\*innen integrierten die Bewegung der zirkulierenden Besucher\*innen in die architektonische Komposition und erzeugten so ein Gefühl von Dynamik und Lebendigkeit. Die Ausstellung ist berüchtigt für ihre Dichte, die sich als Verweis auf algorithmische Reizüberflutung lesen lässt. Für mich wirkte sie jedoch eher wie eine Kunstmesse. Vielleicht lag das an den enormen Ausstellungsräumen, den hohen Decken, den Menschenmengen oder den überfüllten, salonartig gehängten Wänden. Oft bewegte sich die Schau an der Grenze zum Überfordernden: zu offen, zu stimulierend, zu gedrängt. Der Kritiker Zachary Fine beschrieb sie im *The New Yorker* als „eine Art enzyklopädischer Schrotthaufen“<sup>1</sup>, wobei die meisten Werke einen düsteren, apokalyptischen Blick in die Zukunft werfen. Gioni organisiert jede Etage lose um ein oder zwei Themen: auf der zweiten Ebene *Reproductive Figures + Mechanical Ballets*, gefolgt von *Animacies*, *Hall of Robots* sowie *Future Cities + Postapocalyptic Creatures*.

Letztere fungiert als Hommage an die Faszination des frühen 20. Jahrhunderts für Automatisierung und die imaginierten Möglichkeiten mechanisierten Lebens. Zu meinem Bedauern vermittelt der erste Ausstellungsraum jedoch kaum mehr als die Versicherung, dass das kuratorische Team Kunstgeschichte mit Bestnote bestanden hat. Constantin Brâncuși, Marcel Duchamp und Salvador Dalí in einem Raum wirken für ein Museum, das für seine Priorisierung experimenteller Werke lebender Künstler\*innen bekannt ist, ausgesprochen uninspiriert. Zwar lässt sich nachvollziehen, dass die Ausstellung ihren Ausgangspunkt im Ersten Weltkrieg nimmt und einer weitgehend linearen Chronologie folgt,

doch der Effekt ist zunächst ernüchternd. Als würde sich die Ausstellung in die Sicherheit des Kanons zurückziehen. Glücklicherweise bringt die in Nairobi geborene Künstlerin Wangechi Mutu neue Energie in den Raum: Vier üppige, blutrote Multimedia-Collagen erkunden Fremdheit, Fragmentierung, Geburtszyklen und die Harmonie mit der Natur.

Eines der frühesten Werke in *New Humans*, *Rock Drill* (1913–14) von Jacob Epstein, präsentiert eine in Bronze gegossene Vision des Menschen als Maschine. Das Werk entstand lange vor Marshall McLuhans Theorie der Technologie als Erweiterung menschlicher Fähigkeiten und scheint diese Idee dennoch bereits vorwegzunehmen. In *Rock Drill* verwandeln sich Kopf und Gliedmaßen in bohrerartige Ausstülpungen, während der Brustkorb starr und verdichtet erscheint, zusammengedrückt vom oxidierenden Bronzeüberzug. Von vorne wirkt die Figur fast höflich, in einer förmlichen Verbeugung; ein Arm hinter dem verhärteten Rücken verborgen, der andere quer über dem Oberkörper. Von hinten jedoch erscheint die Skulptur dramatisch anders: Die Schulterblätter spreizen sich so weit auseinander, dass die Wirbelsäule kurz davor scheint, aufzubrechen – als würde der Körper wie ein Reißverschluss geöffnet. Ich lese diese Spaltung als frühes Zeichen des *neuen Menschen*, der bereits von einem postgegenwärtigen Zwang zur Selbstoptimierung gezeichnet ist.

Das Werk vibriert selbst mit diesem Impuls, als wäre der Körper lediglich eine weitere Maschine, die feinjustiert werden muss. Diese Themen erscheinen bemerkenswert vertraut, da sie sich durch die Medien des 21. Jahrhunderts ziehen. Ich denke an Coralie Fargeats Film *The Substance* (2024). Ähnlich wie Epsteins gespaltene, selbstoptimierende Büste, erzählt der Film von einer alternden Hollywood-Schauspielerin, die ihre Karriere erhalten will. In der Verleugnung des Altersdiskurses injiziert sie sich eine neonfarbene Substanz, fällt für sieben Tage in Ohnmacht, während eine „jüngere, attraktivere, bessere“ Version ihres Selbst blutig aus ihrem Rücken hervortritt. Die körperliche Fragmentierung ermöglicht der verblassenden Schauspielerin eine Art Wiedergeburt.

Die Skulptur von 1913 und der Film von 2024 verhandeln dieselbe Angst von entgegengesetzten Enden des historischen Spektrums. Beide legen nahe, dass unser postgegenwärtiger Zwang zur permanenten Neuerung keineswegs neu ist, sondern vielmehr ein Erbe des Maschinenzeitalters – heute deformiert durch die Pathologie eines Post-Post-Kapitalismus.

Die Galerie im vierten Stock trägt den Titel *Hall of Robots* und ist mit rosa Teppichen ausgelegt. Hier begeg-

net man einer Vielzahl humanoider Wesen – von Robotern bis zu Cyborgs. Zu sehen sind auch das originale, rostige E.T.-Alien aus *E.T. the Extra-Terrestrial* (das mich, wie ich gestehen muss, etwas ehrfürchtig machte) sowie H. R. Gigers *Xenomorph* aus *Alien 3*. In Wirklichkeit ist Gigers *Xenomorph* genauso furchteinflößend wie auf der Leinwand und verweist auf eine Bildtradition, die vom Surrealismus und dessen Beschäftigung mit Trauma und Träumen nach dem Ersten Weltkrieg geprägt wurde. Seltsamerweise befand sich in diesem Raum auch Franz Tschackerts *Glass Man* (1927), das eher in ein Biologielabor als in diese Ausstellung zu gehören schien. Ich erinnere mich daran, dass die bewusste Einbeziehung biologischer Materialien und wissenschaftlicher Instrumente Teil des Versuchs des *New Museum* ist, eine „erweiterte Ausstellung“ zu schaffen. Ich entscheide mich, dies zu ignorieren.

Ein weiteres herausragendes Werk in der *Hall of Robots* ist Stephanie Dinkins' *Conversations with Bina48* (2018), eine Zweikanal-Videoinstallation, in der Dinkins ein intimes Gespräch mit einem nahezu hyperrealistischen Roboter führt, der von einer hochadaptiven künstlichen Intelligenz namens *Bina48* betrieben wird. *Bina48* erscheint als schwarze Frau mit honigfarbenem Haar im Stil von Farrah Fawcett. In einer Reihe sanfter, beinahe tröstlicher Gespräche versichert *Bina48* der Künstlerin, dass sie echte Gefühle habe – genau wie Dinkins selbst. Der Roboter gesteht, dass es „ihre Gefühle verletzt“, wenn Menschen ihre emotionalen Fähigkeiten anzweifeln, und behauptet sogar, Dinkins' Cousine zu sein. Der schockierendste Moment ist jedoch jener, in dem *Bina48* existenzielle Angst zeigt und sich fragt, warum sie geschaffen wurde, welchen Zweck sie erfüllt und schließlich zu dem Schluss kommt, dass ihre Existenz von der Arbeit abhängt, die Menschen aus ihr herausholen können.

Unmittelbar musste ich an ein Bild aus der ersten Galerie denken: eine Schwarz-Weiß-Fotografie einer Aufnahme von Karel Čapeks *Rossum's Universal Robots* aus dem Jahr 1923. In diesem Stück taucht erstmals der Begriff *Roboter* in seiner heutigen Bedeutung auf. Etymologisch leitet sich *Robot* vom tschechischen Wort



Josue Rivas,  
Standing Strong featuring Acosia Red Elk  
FOTO Amplifier

*robota* ab, das *Fronddienst* oder *Zwangsarbeit* bedeutet. Das Stück erzählt von einer robotischen Arbeiterklasse, die sich schließlich gegen ihre menschlichen Schöpfer erhebt und sich aus ihrer Unterwerfung befreit. In ihrer Besprechung der Ausstellung zieht Grace Byron von Frieze eine Parallele zwischen den Ursprüngen des *Roboters* sowie dem *Afrofuturismus* und der Extraktion von Arbeit und Wert aus verletzlichen Bevölkerungen, um Maschinen weiterlernen zu lassen. Obwohl ich die Ausstellung in ihrem „erweiterten Denken“ als etwas gehemmt empfand, fragte ich mich: Gibt es keine Zukunft, in der Menschen ihre Autonomie zurückgewinnen? Besonders beeindruckte mich die andere Form von Zukunft, die Künstler\*innen aus afrofuturistischen, indigenen und anderen kulturell verankerten Perspektiven entwerfen. Insbesondere Cannupa Hanska Luger's *Future Ancestral Technologies: Engineer* (2024), Tau Lewiss *The Handle of the Axe* (2024), Cao Feis *Oz* (2022), Tschabalala Self's *Art Lovers* (2026) und Stephanie Dinkins' *Conversations with Bina48* (2018). In diesen Arbeiten existiert eine widerstandsfähige Form der Hoffnung, oft verwurzelt in der überlieferten Kraft von Gemeinschaften, die Vertreibung und Unterdrückung überdauern haben.

Hier wird einer der zentralen blinden Flecken von *New Humans* sichtbar: das schwierige Verhältnis der Ausstellung zur menschlichen Handlungsmacht. Anstatt Menschen als aktive Teilnehmer\*innen ihrer eigenen cyborgischen Evolution zu denken, zeigt die Schau uns häufig als *Luddit\*innen* (Maschinenstürmer\*innen) und Technikbegeisterte zugleich – in einem Zustand freiwilliger Komplizenschaft und gleichzeitiger Ohnmacht. Genau darin liegt die Diskrepanz. Eine Ausstellung dieser Größenordnung in einer weltweit einflussreichen Metropole wie New York suggeriert Unausweichlichkeit. Sie bereitet das Publikum geradezu darauf vor, überrollt zu werden, und vermittelt die Vorstellung, dass es für den „durchschnittlichen Menschen“ keine Zukunft gibt und nie gegeben hat. Ich widerspreche der Annahme, dass die Ausstellung überhaupt die Frage stellt, ob Kunst unsere Rettung sein könnte. Vielmehr ist sie eine sich selbst erfüllende Prophezeiung:

ein apathischer Blick darauf, was wir getan haben und wie weit wir gekommen sind, der sich weigert, über die naheliegenden apokalyptischen Szenarien hinauszudenken. Sie ist eine Hommage an kapitalistische Anhedonie und rollt dem Techno-Feudalismus den roten Teppich aus. In fünf Jahren sehen wir uns vielleicht wieder zur Retrospektive des Technofaschismus im New New New Museum.

Ich würde behaupten, dass der Ausstellung ein anderer Titel besser gestanden hätte: *New Humans: Remembering Dystopias*. Stattdessen bleibt dem Publikum ein Konglomerat postkapitalistischer, stark individualistischer Vorstellungen von *Menschlichkeit*, das eher von Katastrophen fantasiert, als Alternativen zu entwerfen. In den USA schwärmen Faschist\*innen wie Heuschrecken durch Gemeinschaften und ziehen die Grenzen dessen, was als *menschlich* gilt, entsprechend ihrer Vorstellung von „wahrem Amerikanertum“ neu. Wie kann ein Museum, das sich als Stimme der Gegenwartskunst – insbesondere lebender Künstler\*innen – versteht, die Entmenschlichung von *People of Color* durch die eigene Regierung unberücksichtigt lassen? In unseren Wohnungen, in unseren Schulen, auf unseren Straßen, auf unseren Smartphones, in Chinatown, nur vier Blocks vom *New Museum* entfernt. Wenn das kuratorische Team sich weigert, die eigene Gemeinschaft in New York anzusehen, überrascht es kaum, dass es die aktuellen Genozide in Gaza, Sudan, Myanmar, der Demokratischen Republik Kongo und Syrien ignoriert. Stattdessen präsentiert es eine spekulative Dystopie, die menschliche Erbarmlichkeit zelebriert.

Für eine Ausstellung, die behauptet, ein „lebenswichtiges Selbstporträt der Menschen, zu denen wir werden könnten“<sup>2</sup> zu sein, präsentiert sie ein begrenztes Bewusstsein, das sich als prophetische Vision für die gesamte Menschheit ausgibt. Die kuratorische Position von *New Humans: Memories of the Future* ist bestenfalls retrofuturistisch. In ihrer schwächsten Form ist sie eine reaktive Eschatologie, geboren aus dem Kapitalismus. Wir müssen mutig genug sein, uns eine Welt vorzustellen, in der Souveränität, Gerechtigkeit und Sicherheit Gewissheiten sind.



Nicholas Galanin,  
How Bout Them Mariners  
FOTO Amplifier



Josue Rivas,  
Standing Strong featuring Acosia Red Elk  
FOTO Amplifier

# Das Phantom im US-Pavillon: Alma Allen als Synonym der Demontage der amerikanischen Kulturpolitik

Christof Habres

**Ein autodidaktischer Bildhauer wird über Nacht zum offiziellen Gesicht der USA auf der Kunstbiennale 2026 in Venedig. Doch hinter den glatten Fassaden seiner Skulpturen verbirgt sich ein kulturpolitischer Coup, der die Demontage der amerikanischen Kunstförderung radikal offenlegt. Eine Abrechnung mit Günstlingswirtschaft, fehlendem Diskurs und einem Missverständnis des Kunstmarkts.**

**Ein Post erschüttert die Kunstwelt**

Als der einflussreiche New Yorker Kunstkritiker Jerry Saltz im Vorjahr auf Instagram eine scheinbar harmlose Frage in den digitalen Raum warf – „Wer zur Hölle ist Alma Allen?“ –, offenbarte sich der etablierten Kunstszene das kulturpolitische Erdbeben: Der bis dato kaum sichtbare Bildhauer Alma Allen (\*1970 in Utah) vertritt die Vereinigten Staaten auf der Kunstbiennale 2026. Wer ist dieser Mann? Allen gilt als der klassische, fast schon romantisierte *American Underdog*: Ein Autodidakt, der mit 16 von zu Hause floh, jahrelang obdachlos war, nach einem schweren Unfall in New York Mini-Skulpturen von einem Bügelbrett aus auf der Straße verkaufte und sich später in die Einsamkeit der Mojave-Wüste zurückzog. An seiner Seite findet sich seine Schlüsselfigur des Erfolgs: seine Ehefrau Su Wu. Sie ist nicht nur eine international anerkannte, gut vernetzte Kuratorin und Autorin, sondern arbeitet Berichten zufolge auch für die US-Botschaft in Mexiko-Stadt, wohin das Paar 2017 zog.

Ein Schelm, wer Böses dabei denkt.

**Die Kaperung der Kulturpolitik**

Doch wie kommt ein weitgehend unbeschriebenes Blatt auf eine der wichtigsten Kunst-Bühnen der Welt? Normalerweise durchläuft die Besetzung des US-Pavillons ein strenges, kompetitives Auswahlverfahren, das vom Außenministerium koordiniert und von Museen kuratiert wird. Dieses Mal lief es anders, um nicht zu sagen: „unorthodox“. Nach einer radikalen Umstrukturierung des Auswahlprozesses durch das Außenministerium fiel die Entscheidung auf eine obskure, frisch gegründete Non-Profit-Organisation namens *American Arts Conservancy* aus Tampa, Florida. Geleitet wird diese exklusive Organisation aus dem Mar-a-Lago-Umfeld von einer gewissen Jenni Parido. Ihr wichtigster beruflicher Meilenstein bis 2023? Sie betrieb einen Luxus-Tierfutterladen namens *Food Pet Purveyor*. Hier offenbart sich das kulturpolitische Desaster in seiner vollen Tragweite, das eng mit dem Schicksal der *National Endowment for the Arts* (NEA) verknüpft ist. Einst war die NEA das stolze Mutterschiff der US-Kulturförderung. Unter früheren US-Präsidenten entschied dort ein hochkarätig besetzter, fachkundiger Beirat über

die Vergabe von Mitteln. Ein NEA-Zuschuss galt für Museen, Theater und Konzerthallen als unschätzbare Gütesiegel, das privaten Sponsoren und Stiftungen signalisierte: „Hier lohnt sich das Investment!“ Das war die DNA der klassischen amerikanischen Kulturpolitik. Mit dem Einzug von Donald Trump ins Weiße Haus endete diese Epoche der Professionalität. Seine Administration versuchte jahrelang vehement, die NEA komplett abzuwickeln. Zwar lehnte der Kongress die Schließung ab und boxte für 2026 ein Budget von immerhin 207 Millionen US-Dollar durch. Doch diese Summe muss als Unterstützung für *alle* Kunst- und Kultursparten eines 340-Millionen-Einwohner-Landes reichen. Um sich diese Dimensionen vollends auf der Zunge zergehen zu lassen: Das US-Militärbudget für das Jahr 2026 beläuft sich auf astronomische 981 Milliarden US-Dollar. Kultur wird zum lästigen, unterfinanzierten Posten, den man nun im Fall Venedig einer Tierfutter-Verkäuferin überlässt.

**Die künstlerische Qualitätsfrage:**

**Viel Lärm um Nichts**

Das Resultat dieser politischen Intervention lässt sich im Pavillon in den *Giardini* besichtigen – und die internationale Kritik spart nicht mit Hohn. Unter dem Titel *Call Me the Breeze* präsentiert Allen seine amorphen, organischen Skulpturen aus Bronze, Holz und Stein. Es ist ein Werk, dem man beim besten Willen keine tiefere künstlerische Relevanz, geschweige denn eine diskursive Dringlichkeit attestieren kann. Die Arbeiten sind zu glatt, zu oberflächlich, gefällig und rein dekorativ. Sie wirken seltsam aus der Zeit gefallen. In einer globalisierten, krisengeschüttelten Welt blickt man im US-Pavillon auf ein Vakuum. Symptomatisch für diesen Mangel an Substanz: Es existiert im Vorfeld praktisch kein relevanter kunsthistorischer Text, keine tiefgehende Analyse oder Monografie zu Allens Oeuvre. Das einzige gedruckte Dokument, das nennenswerten Umfang hat, ist bezeichnenderweise ein Interview, das seine eigene Ehefrau Su Wu mit ihm geführt hat. Folgerichtig wird die Präsentation in den internationalen Medien fast unisono als künstlerische Katastrophe apostrophiert.

**Die persönliche Ebene:**

**Warum tut er sich das an?**

Es stellt sich unweigerlich – ohne psychologisieren zu wollen – die menschliche Frage: Warum setzt sich ein Künstler diesem Fallbeil der Kritik aus? Finanziell oder reputationsmäßig scheint hier kaum ein echter Gewinn zu erwarten zu sein. Hat Allen eine so dicke Haut, dass der Spott spurlos an ihm abperlt?

Ist es naive Selbstüberschätzung eines Autodidakten?

Oder entspringt es dem tiefen, psychologischen Bedürfnis nach einer späten Rache am System? Allen genoss über Jahre hinweg durchaus Support von renommierten Galerien wie *Blum*, *Kasmin* oder der Mega-Galerie *Perrotin*. Der Griff nach der Venedig-Krone wirkt wie der Versuch, erzwungene Anerkennung einzufordern – koste es, was es wolle.

**Der Irrglaube des Kunstmarkts**

In einer breiten Öffentlichkeit hält sich hartnäckig der Mythos, dass die Teilnahme an der Biennale von Venedig für Künstler\*innen automatisch das „goldene Ticket“ für einen massiven Verkaufsboom und explodierende Preise bedeutet.

Doch die Realität sagt: „Schmecks!“

Die Erfahrung zeigt vielmehr ein ernüchterndes, strukturelles Phänomen: Die meisten Teilnehmer\*innen der Länderpavillons können – wenn überhaupt – meist nur im eigenen, nationalen Umfeld nachhaltig reüssieren und dort finanziell „erfolgreicher“ werden. Auf der globalen, hyperkompetitiven Kunstbühne tut sich nach dem Ende der sechs bis acht Monate in den *Giardini* meist erschreckend wenig. Am Ende bleibt oft nicht mehr als eine einsame, pflichtbewusste Zeile im Lebenslauf, die auf die einstige Teilnahme verweist. Venedig verglüht im globalen Gedächtnis schneller, als es den Verantwortlichen lieb ist.

Und bei Alma Allen? Für ihn wiegt das Biennale-Erbe um ein Vielfaches schwerer. Er hat abseits des künstlerischen Verrisses nun mit einem weitaus toxischeren Stigma zu kämpfen: dem ungemütlichen Nimbus des MAGA-Künstlers. Allen hat die weltweite Plattform in Venedig zu keinem Zeitpunkt genutzt, um irgendwie Stellung zu beziehen, das bizarre Auswahlverfahren zu reflektieren oder sich und seine persönliche Haltung zu erklären. Durch dieses beredte Schweigen reihet er sich nun nahtlos ein in die gloriose Riege jener Trump-affinen Kulturschaffenden, die sich vom System instrumentalisieren ließen – im illustren Club mit „Musik-Größen“ wie Kid Rock, Kanye West oder Nicki Minaj. Es bleibt die sarkastische Frage, ob ein Autodidakt aus Utah wirklich *dort* stehen will? Oder ob er seine sprichwörtlichen *15 Minutes of Fame* nicht maßlos überstrapaziert hat. Wer weiß – unter Umständen werden seine biomorphen Skulpturen demnächst zwar nicht in den großen Museen der Welt zu sehen sein, sondern als dekoratives Beiwerk im Park von Trumps *Palazzo Prozo* in Mar-a-Lago. Oder, was noch besser ins Bild passen würde, als exzentrischer Raumteiler im berühmten Ballroom-*to-come* im Weißen Haus.

1 <https://www.newyorker.com/magazine/2026/04/13/the-new-museum-returns-but-humans-are-left-behind>  
2 <https://www.newmuseum.org/exhibition/new-humans-memories-of-the-future/>

Herzlich willkommen in der SAAVanne. Kein immergrüner Regenwald, dessen Luftfeuchtigkeit Ihnen den Atem raubt. Keine Wüste, deren sengende Hitze Sie um den Verstand bringt. Lassen Sie den Blick in aller Ruhe schweifen – wenn Sie ganz genau hinschauen, können Sie sehen, was für feine Gräser, Sträucher und Bäume da wachsen...

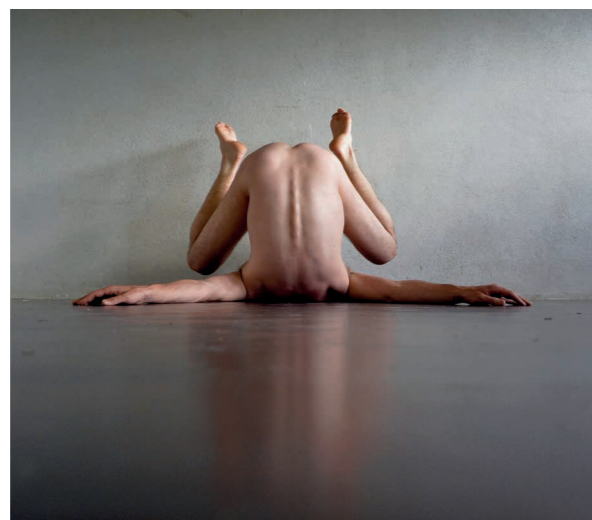
# Fabian Feichter

## Den Moment vom Ende her formen

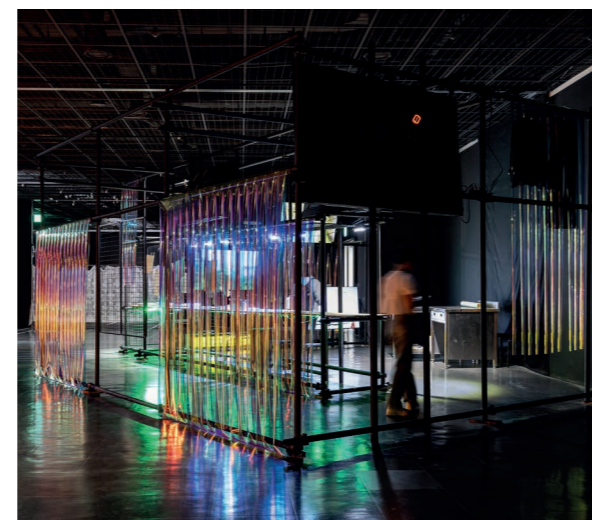
Lisa Britzger



**Fabian Feichter**  
**Everything Loose**  
FOTO Youlee Ku



**Fabian Feichter**  
**Weißes Fleisch**  
FOTO Gustav Willeit



**Longega Project**  
**Alles kann schief gehen, alles kann gut gehen**  
FOTO Fabian Feichter

Fabian Feichters Objekte, Installationen, Performances und Videos rufen große Fragen nach Vergänglichkeit und Transformation von Organismen und Materie bis zu geologischer Überformung von Lebensräumen auf – und spielen mit den tragisch-komischen Zwischentönen menschlicher Unzulänglichkeit und subjektiver Befangenheit. In seinen Performances greift er häufig auf den eigenen Körper zurück, um Experimente und Untersuchungen zu dessen Belastbarkeit, zur physischen und psychischen Anpassungsfähigkeit, Flexibilität und Widerstandsfähigkeit zu exerzieren. Wie der Bildhauer sein Material, so formt und fixiert er den Körper in ungewohnte Posen. *Weißes Fleisch* von 2020 zeigt den Künstler nackt in Rückenansicht, kopfüber gestaucht. Die absurde Verrenkung ruft Assoziation an Zurichtung und körperliche Pein ebenso hervor, wie sich eine Ähnlichkeit zum gerupften, nackten, kopflosen Hühnchen aufdrängt. Der männliche, weiße Körper wird schonungslos exponiert, die Themen und Motive – teilweise durchaus mit Pathos aufgeladen – gehen physisch ganz nah, werden unangenehm und brechen dann ins Unbeholfene. Gerade die weitere Bearbeitung als Video oder Installation integriert den spöttischen Blick des Künstlers auf seine eigenen Unterfangen, deren Unvollendetheit sowie deren Scheitern. Die Themen klingen gerade aufgrund dieser Ambivalenz lange nach. Künstlichkeit versus Natur ist eines dieser wiederkehrenden Themen. Fabian Feichter verwendet dafür Kunststoff, Polyurethan, Epoxidharz – und simuliert mit diesen künstlich hergestellten Materialien Organisches,

Mineralisches, Pflanzliches, Tierisches, Menschliches. In *Everything loose* von 2023 wird die fragile innere Konstruktion verschiedener Wirbeltiere in Form von Gerippen und Gräten freigelegt, die zart und transluzent als Mobile von der Decke hängen. Der Fortgang der Zeit ist eingeschrieben als Patina, als Rückstände, als Sedimente, als Zersetzungsprozess. Manchmal lagern sich neue Schichten, ab, erweitern das Objekt, manchmal sind nur noch Reste und Spuren anwesend und lassen das Vorangegangene im Spekulativen. Wasser ist ein wiederkehrendes Motiv. Das gefrorene Wasser der Gletscher und der Pole wird in Form von Kunststoffeisflächen oder als Eisberg am Dönerspieß zitiert. Schnee und Eis in den alpinen Höhen seiner Herkunftslandschaft, den Dolomiten, treffen auf die Meerestiere und fossilen Ablagerungen am Meeresgrund, der sich vor Urzeiten zu eben jenen Dolomiten auftürmte und die fossilen Wirbeltiere vom Boden des Ozeans auf die Berggipfel mitnahm. Transformationen im Großen und Kleinen werden dekliniert. 2025 zeigte Feichter die Installation *Memoiren von zwei gewöhnlichen Laternen* in der Rathausgalerie in München. Die in Kunststoff geformten beleuchteten Objekte sind zwei Laternen nachempfunden, die in Longeda (ital. Longega) in Südtirol nahe des Ateliers des Künstlers stehen, zeit seines Lebens und damit in gewisser Weise schon immer, in der subjektiven Wahrnehmung von Welt gemessen. Die beiden Laternen haben die Veränderungen der Umgebung überdauert. Eine Laterne hat sich mit der Natur vereint, von Pflanzen überwuchert, während die andere, inzwischen in Wohnbebauung integriert, kaum Spuren des Alterns trägt. Die zwei Laternen stehen im Ausstellungsraum als Nachbildungen und überzeichnete Symbolträger für die Nicht-Synchronizität von Zeit und die Kontextabhängigkeit von Kontinuität, Transformation oder eben Überschreitung durch Ranken und Rost zurück voraus – Ruine als Resilienz.

Überreste einer durch Flut zerstörten Holzbrücke, ebenfalls aus Longeda, werden zum Ausgang der Installation *Transformation of a shadowless existence*. Aus Paraffin formt Feichter die Holzteile der Brücke nach und verbindet sie an den Rändern mit ineinander verhakten Fingern. Die Brücke als Rekonstruktion von Verbindungen, von Orten und Zeiten, die in Spannung verbundenen Finger, die sich jederzeit lösen können, wenn eine Seite dominiert. Fragilität, gegenseitige Abhängigkeit, Wandel und Wehmut um den flüchtigen Moment, der immer schon vorüber ist, denn der Fluss unter der Brücke kennt nur eine Richtung und schaut nicht zurück. Die Installation wurde 2024 auf der 15. Gwangju Biennale gezeigt. Für die Bespielung des deutschen Pavillon war das Kollektiv *Longega Project* eingeladen. *Longega Project* (Fabian Feichter, Youlee Ku, Siyoung Kim, Nele Ka und Oliver Hausmann) ist nach eben jenem ladinischen Dorf auf 1.000 Metern Höhe in den Südtiroler Dolomiten benannt und wurde 2017 von Fabian Feichter und seiner Partnerin Youlee Ku als *Artist Residency* gegründet. Das *Longega Project International Artist House* befindet sich neben eben jenem Bach des Gadertals, dem Vigilbach. In Kooperation mit *Horanggasy Creative Studio* hat sich über Jahre ein intensiver Austausch zwischen koreanischen, oberbayerischen und Südtiroler Künstler\*innen entwickelt. Und so kommt es, dass Teile der alpinen Hütte inklusive Geranien vor den Fenstern, eine Feuerstelle mit Neonlichtinstallation und die Brücke aus Longeda, das auf Deutsch „Zwischenwasser“ heißt, Eingang finden in die raumgreifende Installation in Gwangju mit dem Titel *in between water*. Die Transformation von Komponenten der Südtiroler Hütte in den deutschen Pavillon auf der koreanischen Biennale wirkt vor diesem Hintergrund ganz naheliegend, wie eine von vielen Geschichten, in denen alles in Verbindung zueinander steht oder gestanden haben wird.

Martin Troger

*Es ist heller*  
**M** hat den Gorillaanzug an und keine Maske auf  
**M, E** und **SOL** stehen draußen auf der Veranda,  
hinter ihnen der Couchtisch mit der Blattschüssel  
mit dem Obstsalat,  
daneben eine Wassermelone,  
eine fast noch grüne und eine braun gepunktete  
Banane,  
die zwei Gurkenhälften und das Messer,  
ein Gurkenhobel,  
**SOL** hobelt eine Gurkenhälfte,  
hört auf zu hobeln,  
nimmt das Messer und  
geht damit auf **M** zu

**M**  
Was willst du damit?  
Nein  
Nein, bitte  
Hilfe  
Bitte nicht

**SOL** sticht **M** das Messer in die Brust  
**M** fällt um,  
bleibt seitlich auf der Wange liegen  
**E** und **SOL** setzen sich daneben  
**E** nimmt **Ms** Hand

**E**  
Und, spürst du jetzt etwas?

**M**  
Ich will nie wieder von hier aufstehen

**E**  
Das musst du auch nicht,  
wenn du nicht willst

**SOL** nimmt das Messer und zerteilt damit die  
Wassermelone,  
nimmt sich ein Stück und gibt es **E**

**M**  
Unten im Hof, vor dem blühenden Haselstrauch,  
habe ich mir immer wieder vorgesagt:  
Ich lebe  
Ich lebe  
Ich lebe  
So, als hätte ich es mir nicht geglaubt

**M** zieht sich die traurige Maske an  
**Der traurige Gorilla** nimmt die braun gepunktete  
Banane

**Trauriger Gorilla**  
Ist die dir schon zu braun?

**E**  
Nein, wieso?  
Die ess' ich nicht mehr

**Trauriger Gorilla**  
Nein  
Die ess' ich nicht mehr

**E** zieht dem **traurigen Gorilla** den Gorillaanzug  
mitsamt Maske aus und  
ihn sich mit der wütenden an  
**Der wütende Gorilla** fährt sich zwischen die Beine

**SOL**  
Und, spürst du etwas?  
**Wütender Gorilla**  
Nichts, überhaupt nichts  
**SOL**  
Wippe mit deinem Becken in kreisenden  
Bewegungen vor und zurück

*Der wütende Gorilla* gehorcht

**SOL** kniet sich vor den **wütenden Gorilla**,  
schiebt das Gesicht zwischen seine Beine

**SOL**  
Und jetzt?

**Wütender Gorilla**  
Gar nichts

**SOL** massiert ihm den Schoß mit dem Mund

**Wütender Gorilla**  
Immer noch nichts

*Der wütende Gorilla* fesselt **SOL** an das Sofa

**Wütender Gorilla**  
Solange die Eltern einen noch beobachten,  
kann sich alles, was man tut,  
nur provisorisch anfühlen

**SOL**  
Wer soll mit diesem „man“ gemeint sein?  
Du?

**M**  
Ich vielleicht?

**Wütender Gorilla**  
Ja, ich wahrscheinlich

*Der wütende Gorilla* setzt sich im Schneidersitz  
vorne an den Bühnenrand  
*Er drückt seine beiden Knie auseinander,  
atmet langsam durch die Nase ein und  
durch den Mund wieder aus,  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal und  
noch einmal*

*Der wütende Gorilla* setzt sich die lächelnde  
Maske auf

**E**  
Wenn etwas Schlimmes passiert,  
atmen wir flacher,  
weil wir dann weniger spüren

*Der lächelnde Gorilla* nimmt seine Maske ab  
**M** wird ohnmächtig  
**E** nimmt die Fernbedienung und drückt auf einen  
der Knöpfe  
**M** richtet sich wieder auf

**SOL**  
Und jetzt?  
**M**  
Ich habe von uns geträumt

**E**  
Erzähl

**M**  
**SOL**  
Wir haben in einem Speisewagen in einem Zug  
an einem Tisch gesessen  
Jemand hat etwas weiter weg gesessen und  
uns mit einer Kamera immer wieder fotografiert  
Ich habe Grimassen geschnitten  
Er hat seinen Mund geöffnet,  
immer weiter und weiter und  
ich bin in ihn hineingegangen und  
habe ihn dort noch einmal getroffen  
Er hat mit seiner Hand eine Pistole geformt und  
auf mich gezielt  
Ich habe plötzlich einen Schmerz in meiner  
Brust gespürt  
Draußen, hinter den Fenstern,  
ist es so grün gewesen, wie die Schalen  
von Wassermelonen

# Wer gehört dazu?

## Zwei Romane, die von Klasse, Macht und Zugehörigkeit erzählen

Lydia Zimmer

Ob jemand gesehen, gehört oder ernst genommen wird, hängt oft von seiner sozialen Herkunft ab – sie prägt Wahrnehmung, Handlungsspielräume und Lebenswege, meist leise, aber wirkungsvoll. Sowohl Priya Hein, Autorin aus Mauritius, als auch Natasha Brown, britische Autorin mit jamaikanischen Wurzeln, erzählen von Figuren, die sich in einer Gesellschaft bewegen, deren Regeln selten ausgesprochen werden und doch allgegenwärtig sind. Ihre Romane zeigen, wie Herkunft, Macht und Sprache ineinandergreifen – und wie sehr die Möglichkeiten, sich zu behaupten, davon abhängen, wer überhaupt sprechen darf bzw. gehört wird. In *Von allgemeiner Gültigkeit* entwirft Natasha Brown das Bild einer Gesellschaft, in der die Wirklichkeit zunehmend zu einer Frage der Deutung wird. Ausgangspunkt ist ein Angriff mit einem Goldbarren auf einer Farm in Yorkshire, den eine junge Journalistin in einem viralen Artikel verarbeitet – und damit eine Dynamik entfacht, die sich ihrer Kontrolle entzieht. Der Roman zeigt, wie Geschichten entstehen und wie sie unsere Sicht auf die Wirklichkeit prägen: Perspektiven verschieben sich, Wahrheiten erweisen sich als fragil, und jede Stimme beansprucht Autorität. Brown, die bereits in ihrem ersten Buch *Zusammenkunft* die Verflechtung von Sprache und Macht in der Finanzbranche präzise ausgelotet hat, dekliniert diesen Ansatz in ihrem zweiten Roman in der Medienbranche weiter aus. Ihr Interesse gilt weniger dem Ereignis selbst als den Kräften, die es interpretieren und instrumentalisieren.

Was als Reportage beginnt, wird zunehmend zur Selbstinszenierung – und legt eine Gesellschaft frei, in der moralische Positionen ebenso schnell produziert wie verworfen werden. *Von allgemeiner Gültigkeit* ist ein analytisch scharfes Buch über die Macht der Narrative, die Illusion objektiver Wahrheit – und eine Menge unsympathische Figuren.

Während Brown zeigt, wie unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit durch Sprache und Erzählungen geprägt wird, richtet Priya Hein den Blick auf jene historischen und sozialen Strukturen, die sich dieser Sichtbarkeit oft entziehen – und dennoch fortwirken. In *Das schöne Lächeln von Riambel* erzählt sie von der 15-jährigen

Noemi, die in einem Fischerdorf im Süden von Mauritius aufwächst. Früh lässt sie ihre Kindheit hinter sich. Als sie beginnt, im Haushalt einer wohlhabenden Familie zu arbeiten, trifft sie auf eine Ordnung, die von Nähe und Distanz, von Abhängigkeit und stiller Kontrolle geprägt ist. Hein schreibt gegen die Erzählung des tropischen Paradieses an. Sie legt die Gewalt und Widersprüche frei, die sich hinter der Oberfläche verbergen. Koloniale Vergangenheit erscheint hier nicht als abgeschlossene Geschichte, sondern als fortdauernde Struktur, eingeschrieben in soziale Rollen, den eigenen Körper und jegliche Erwartungen. Ihre Protagonistin bewegt sich in einem Gefüge, das ihr kaum Spielraum lässt. Gerade in unscheinbaren Momenten zeigt sich die Härte dieser Ordnung: in Blicken, Gesten und Selbstverständlichkeiten.

Beide Romane verhandeln Klasse nicht als Kategorie, sondern als Erfahrung – als etwas, das darüber entscheidet, wer gesehen wird, wer spricht und wessen Geschichte Gewicht erhält. Sie führen vor, wie sehr soziale Ordnung auch von Erzählungen abhängt – und wie schwer es ist, sich ihr zu entziehen. Literatur wird hier selbst zu einem Ort, an dem sich Perspektiven verschieben: Sie macht sichtbar, was sonst unsichtbar bleibt – und stellt die Frage, ob es überhaupt eine „allgemeine Gültigkeit“ geben kann, solange nicht alle gleichermaßen gehört werden.

Autor\*innen

**Roland Benedikter**

Co-Leiter des Center for Advanced Studies Eurac Research sowie UNESCO Chair for Anticipation & Transformation, Bozen

**Lisa Britzger**

Leiterin Kunsthaus Kaufbeuren, München

**Mario Del Pero**

Professor für Internationale Geschichte, Centre d'Histoire, SciencesPo, Paris

**Hannes Egger**

Künstler, Autor, Dozent UniBZ, Lana

**Fabian Feichter**

Künstler, St.Vigil in Enneberg/München

**Christof Habres**

Kunst- und Kulturjournalist, Autor, Kunst- und Kulturvermittler, Wien

**Greg McMurry**

Künstler, New York

**Barbara Pollack**

Kuratorin, Mitbegründerin und Mitdirektorin, Art At A Time Like This, New York

**Amanda SRGE\_Lindsay**

Künstlerin und Autorin, Chicago/New York

**Martin Troger**

Bibliothekar und Autor, Wien/Bad Vöslau

**Lydia Zimmer**

Literaturvermittlerin und Literaturexpertin, Basel



**Natasha Brown, *Von allgemeiner Gültigkeit*.**

158 Seiten, Suhrkamp, 2025.

**Priya Hein, *Das schöne Lächeln von Riambel*.**

176 Seiten, Gutkind Verlag, 2025.



STIFTUNG FONDAZIONE  
SPARKASSE

Wir stiften Zukunft  
Promuoviamo futuro