



# Editorial

Sehr geehrte Leserin, sehr geehrter Leser,

zeitlos sein – wie wäre es wohl, nicht von einem Takt bestimmt zu werden, über Terminschienen und Wiederholungsmühlen hinwegzugehen? Versetzt zur disziplinierenden Zeitordnung der Alltagsexistenz – eine attraktive Vorstellung, nicht synchronisiert zu sein, die Zeit dem persönlichen Rhythmus anzupassen. Das Bedürfnis derer, die der abstrakten Ordnung und dem verbindlichen Takt den Vorzug geben, trifft diese Vorstellung vermutlich nicht. Einerlei, welchen Persönlichkeitsstil man pflegt, mehr, als dann und wann mal uhrzeitlos sein, ist praktisch nicht drin – doch immerhin. Auch jene Zeitlosen, die an der No Time gearbeitet haben sollen, stehen am Ende des Tages mit beiden Füßen auf dem Boden der „bürgerlichen Zeit“. Doch es gibt sie, die wahren Zeitlosen, die sich nicht an die geltende Ordnung von Zeitskalen halten. Diese verpflanzen den Frühling in den Herbst und besorgen das reguläre Herbstgeschäft im Frühjahr; sprich, sie blühen und bilden Samen außerhalb der Zeit und sind, mit Friedrich Rückerts Worten, „hierin der Blumen Widerspiel“. Was unter dem Namen Herbstzeitlose als blassviolette Blüte ohne Blatt, quasi nackt, die zeitliche Verschiedenheit so prächtig bis November darbietet, trägt – was allgemein bekannt sein dürfte – ein tödliches Gift. Die wenigsten aber dürften wissen, dass die krokusähnliche Blume ein Kapitel der historischen Taschenlosigkeit der Frau mitverantwortet. Als „Ligne Corolle“ oder „Colchique“ hat sie den New Look der Nachkriegsjahrzehnte, bei dem die Röcke an umgedrehte Blütenkelche erinnern, mitgeformt. Von Eingriffstaschen – dem Privileg des Mannes – war der reaktionäre Zuschnitt des Blütenkelchs weit entfernt, die Handtasche ergänzte die durch Miedergürtel eingeschnürte Taillenkontur. Apropos: Tasche und Trivialnamen für die Herbstzeitlose zielen sprachgeschichtlich unter die weibliche Gürtellinie. Sie teilen sich gleiche historische Namen mit Genitalbezug, die – hier nicht zur Wiederholung geeignet – Weiblichkeit verächtlich machten, wo man(n) sie als bedrohlich ansah: als zügellos, einverleibend, todbringend. Vom Blumenblütensujet oder -klischee sagten sich im Nachkrieg die „informellen“ Künstlerinnen los, die mit neuen Praktiken der Abstraktion in ein männerdominiertes, körperbetontes Metier eintraten. Im Widerspiel von Torselett und Tasche entwickelten Aktion und befreite Geste, ob kraftvoll oder feingliederig, eigenständige weibliche Positionen – vom männlich getriebenen Kunstgeschehen jedoch weitgehend verdeckt. Auf historisch gewachsene Ungleichheiten blicken wir in dieser Ausgabe. Mit einigen Anregungen zum Herbst laden wir Sie dazu ein, manche Tage aus dem Zeitkorsett zu lösen und diese in genialer Herbstzeitlosigkeit zu verbringen.

Ich wünsche Ihnen eine kurzweilige Lektüre!

Eva Claudia Scholtz  
Geschäftsführerin der  
Hessischen Kulturstiftung



## Mitgetragen

Die Tasche – eine bekannte Unbekannte. Zum Eintauchen in deren Kulturgeschichte lohnt ein Blick in das *Mittelhochdeutsche Taschenwörterbuch* (Matthias Lexer). Unter „tasche“ findet sich die Bedeutung, die man einst in das Wort für das Tragebehältnis hineingelegt und die sich weitergetragen hat: „leib, eingeweide; weibl. schamteile; verächtl. weibsperson“. Nach diesem sprachgeschichtlichen Vorläufer gibt der Bedeutungsinhalt eine suspektere Innenschau wieder. Mit dem Sexus der Frau verbunden – wie übrigens auch das Synonym „sac(k)“ als Schmähdwort –, schließt dieses Innenreich moralische Verworfenheit und alle erdenkliche Zügellosigkeit ein. Der „taschenmarkt“, eine Erfindung Martin Luthers, die so viel bedeutet wie „nicht zum Punkt kommen“, ist eine Zuschreibung an das weibliche Geschlecht. In Sack und Tasche zeigte sich eine Bedrohung für Mann und Moral, im Bild einer verschlingenden, allzu autarken Weiblichkeit. Mit evolutionären Folgen: In Merkmalen wie flach, klein, gefälliger als die des Mannes, mit dem Hauch von nichts befüllt, spiegelten die Behältnisse den an soziale Erwartungen und männliches Begehren angepassten Leib wider. Zur Tasche fiel Sigmund Freud nicht von ungefähr die „Leibespforte“, das weibliche Genital, ein als tradiertes Überbleibsel jener alten Wortgleichheit. Das Ding, das einmal gleich geheißen habe wie das Genital, könne im Traum als Symbol für dieses eintreten. Mit Freud: Innen wie außen steht die Tasche als allein auf die weibliche Sexualität anwendbares Symbol für lustvolle oder kompensatorische Handlungen.



gen. Das feministische Urteil über das Objekt und dessen Symbolkraft warf die geschlechterpolitische Taschenfrage auf; weibliche Selbstbestimmtheit wurde in dem Maße weiter eingeeengt, wie die Silhouette um 1900 schmäler wurde, wodurch für die verborgen unter dem Stoff an der Hüfte getragenen Beuteltaschen als geheimer Ort für Hab und Gut kein Platz

mehr war. Wie bereits in der Mode à la grecque um 1800 baumelte in der Verlängerung des Armes das Täschchen oder Säckchen, *réticule*/Retikul genannt – ein dekoratives Etwas, dem der Spottname *ridicule*/Ridikül, sprich Lächerlichkeit, anhaftete. Handtaschenpetitesse erzeugte Gegenwind: Die Suffragetten forderten neben dem Wahlrecht in die Kleidung integrierte Taschen, versprach diese Unterbringungsmöglichkeit doch eine Form von Autonomie und Mobilität. Provokant waren übergroße Umhängetaschen. Unter dem Rollen- und Modediktat der Kriegs- und Nachkriegszeit machte das Anhängsel mit Henkel die Frau, wie Simone de Beauvoir es ausdrückte, zum „schleppenden“ Geschlecht. Taschenlos gingen auch die Männer nicht durch die Zeiten. Doch waren ihre



jahrhundertlang sichtbar an Gürteln getragenen und sonstigen Taschen mit einem „hegemonialen“ Selbstverständnis ausgestattet, bevor Jacken- und Hosentaschen für den Griff in die Privatsphäre die längste Zeit ihnen vorbehalten waren. Die Tasche als Spiegelaccessoire und sexistisches Klischee der Weiblichkeit ist wie die Vorstellung, ihr Gebrauch und modischer Auftritt stehe im Widerspruch zur Männlichkeit, heute ein alter Schuh. Die Tasche erfüllt nicht mehr nur Frauenträume, Herr Freud, und die Schlepping Bag dekoriert auch den Mann, Madame de Beauvoir! Das Accessoire ist weniger denn je ein Zeichen von Geschlecht.

Ein themenreicher „Taschenmarkt“ von kulturgeschichtlicher Tiefe, ethnologischer Breite sowie globaler Fülle öffnet im Herbst im Deutschen Ledermuseum. In einer umfassenden Schau wird nicht nur die Entwicklung der Handtasche vom ältesten Nutzobjekt zum Luxusartikel nachgezeichnet, sondern auch mit jenem Vorurteil aufgeräumt, dass es sich bei Taschen um rein weibliche Modeaccessoires handelt. Das Spektrum der ausgestellten Stücke reicht vom altägyptischen Lederbeutel über mittelalterliche Gürtel- und frühe Reisetaschen bis hin zum recycelbaren Plastikshopper und internationalen Taschenadel. Das Publikum sollte wissen: Die Moralkeule „volle Tasche von zweifelhaftem Ruf“ bleibt im Sack – „What’s in your bag?“ wird gefragt.

---

*immer dabei: DIE TASCHEN*

---

Deutsches Ledermuseum

---

12. Oktober 2024 – 10. August 2025

---

Frankfurter Straße 86, Offenbach am Main

---

Telefon +49 69 829798-0

---

ledermuseum.de

---

# Freiheitlich

Der Wille zum radikal Neuen – ein rebellischer Impetus, der zur Gestaltung drängt –, die intuitive künstlerische Geste, die souverän den Griff nach Originalität vollzieht – innovativer Schaffensprozess, bei dem der Funke zündet, die Farbe spritzt: Solche Inszenierungsformen wurden exklusiv Männern auf den Leib geschrieben. Das entfesselte Genie, seit dem Sturm und Drang als Männlichkeitsideal kultiviert, ist noch unter den Künstlern der Nachkriegsabstraktion lebendig. Im frenetischen Umgang mit Form, Farbe und Material performt es den Bruch mit Kunsttraditionen – nach gewohnter Rollenlogik – auf der fest gegründeten Ungleichheit der Geschlechter. Der männliche Geniekult hatte nicht nur das Vorurteil zementiert, dass Weiblichsein und Schöpferkraft unvereinbar sind, sondern auch um 1900 das Genie als „nicht weiblich“ und antifeministische Norm entworfen. Nazizeit und Nachkrieg drängten Frau in die der Fürsorgemoral verpflichtete Rolle zurück – die geniale Unterstützerin. Künstlerinnen, die das Regelkorsett nicht hinderte, fanden nach 1945 mit schöpferischer Verve zu eigener informeller Haltung. Im gestischen Entwerfen freier Formen löste sich Frauenhand von naturabbildenden Sujets und folgte der Dynamik innerer Kreativität für einen zeitgemäßen, freiheitlichen Ausdruck. Jahrzehnte blieben die Neuerinnen der Abstraktion im Schatten ihrer Kollegen oder Ehepartner, wurden sie mehr mit klischeehaften Zuschreibungen bedacht als mit anerkennender Sichtbarkeit.

Starken weiblichen Positionen des Informel gilt eine Ausstellung in Kassel: *InformELLE* würdigt Werke von Frauen, die kollektiv vernetzt oder auch in Partnerschaften arbeiteten, deren Kreativitätskonzepte mitunter das männliche Künstlergenie ablösten. Reinszeniert *InformELLE* die Trennung der Geschlechter? Nein, der Verzicht auf Kunst von Männern ist der systematischen Zurücksetzung von Frauen in der Kunst- und Geniegeschichte geschuldet und weist sogleich auf das unverzichtbare Ziel, Kunst vom Kriterium des Geschlechts zu lösen.



---

*InformELLE. Künstlerinnen der 1950er/60er Jahre*

---

Hessen Kassel Heritage · Neue Galerie

---

11. Oktober 2024 – 26. Januar 2025

---

Schöne Aussicht 1, Kassel

---

Telefon +49 561 31680-400

---

[heritage-kassel.de](http://heritage-kassel.de)

---



## Funkenschlagend

„Er“, der Künstler Melvin Edwards, „beginnt mit dem Funken einer Idee, setzt dann auf der Basis dessen, was er sieht, (thematisch) anfasst, erinnert, assoziativ fort“ – diese Betrachtung hebt den unmittelbaren Schaffensprozess des Künstlers, der sich selbst als *blacksmith* (engl. Schmied) bezeichnet, auf die überzeitliche Ebene des Mythos: Wo der Funke das kompositorische Feuer entfacht und unter Schmiedeschlägen die Idee originelle Form annimmt, da wirkt Hephaistos' alias Vulcanus' Genie, welches die westliche Genietradition begründet hat. In deren Erzählung bleiben die unabgebildet, die darin nie eine Anwartschaft auf Genie hatten – weil sie schwarz sind: Ogun Alagbede, der kämpferische Heros und Gott der Schmiede aus der Yoruba-Mythologie, und jene, die sich auf ihn und andere ‚black heroes‘ dieser Parallelgeschichte berufen, die mit der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre ins Bewusstsein dringt. Mit der Organization of Black American Culture (OBA-C) tritt das kollektive Genie der Künstler:innen mit afrikanischen Wurzeln in die Sichtbarkeit, als kraftvoller Akt der Gemeinschaftsbildung im Kampf gegen Schwarzenfeindlichkeit. Einer, der sein Genie auf die ‚community of their roots‘ richtet, ist Edwards. 1970 erhält er als erster schwarzer Künstler im New Yorker Whitney Museum eine Einzelausstellung. Als Ogun's Friend wird der Pionier der afroamerikanischen Abstraktion poetisch gewürdigt – Antipode des ‚white masculine genius‘. In Werken wie *Gate of Ogun* verschränkt sich die machtvolle Symbolik des kulturellen Erbes mit der US-amerikanischen Kunst, Geschichte und Gesellschaft, in der Schwarze versklavt und gelyncht wurden. Edwards Arbeiten erzeugen metaphorische Assoziationen, ein Leitmotiv ist die Stahlkette: Kettenglieder bilden stabile Verbindungen oder knechtende Fesseln, die gemahnen, gebrochene verweisen auf den Triumph der Befreiung, offene darauf, dass gegen weltweit herrschende Probleme noch viel zu tun ist – doch strahlt helle Zukunftshoffnung aus dem Werk von Oguns Freund.

---

**Melvin Edwards. *Some Bright Morning***

---

**Fridericianum**

---

**31. August 2024 – 12. Januar 2025**

---

**Friedrichsplatz 18, Kassel**

---

**Telefon +49 561 70727-20**

---

**[fridericianum.org](http://fridericianum.org)**

---

# Zusammengetragen

Aus- und Einblicke



An der Wand ein Tafelgemälde, das sich wie ein Buch mit vier Rücken auffalten lässt, oder ist es ein aufgehängtes Architekturmodell oder ein minimalistisches Objekt, das zu all diesen Kategorien querliegt? – Eindeutig ist es nie, denn **Sunah Choi** setzt in ihren Arbeiten Zuschreibung Ambiguität entgegen, hält die Assoziation in der Schwebe. Das Konkrete bleibt im Vagen, die Antithese einander widersprechender Prinzipien oder Materialien wird zum Spiel mit der Wahrnehmung. Sunah Chois neue Monografie ist eindeutig ein Buch mit Cover, Rücken und Hinterseite, doch zugleich ein vielschichtiges Bild, das Einblick gibt in eine Arbeitsphase der Künstlerin. Es vereint grafische, fotoperformative sowie räumliche Werke, die sie in den letzten fünf Jahren geschaffen hat, und offenbart einen Entwicklungsprozess, der sowohl durch Kontinuität als auch durch Unvorhersehbarkeit gekennzeichnet ist. Die oszillierende Welt von Sunah Choi im Festeinband ist bei Spector Books OHG (ISBN: 978-3-95905-834-6) erschienen.



Die neue Bewerbungsrunde der Internationalen **Reise- und Residenzstipendien** hat begonnen. Bis 30. September 2024 können sich Bildende Künstler:innen mit biografischem Bezug zu Hessen für ein Reise- oder Residenzstipendium bewerben. Die Ateliers der Hessischen Kulturstiftung befinden sich in den Kunstmegapolen London, New York, Paris und Istanbul. Mehr zum Stipendienprogramm und Link zum Bewerbungsportal hier: [hkst.de/reise-und-residenzstipendien/bewerbung/](https://hkst.de/reise-und-residenzstipendien/bewerbung/)



---

Britta Lumer  
*NO EGO · Galerie Perpétuel*  
bis 8. Oktober 2024  
Oppenheimer Straße 39, Frankfurt am Main  
[perpetuel.net](https://perpetuel.net)

---

---

Britta Lumer und andere  
*Mehr als die Summe der Teile*  
bis 22. September 2024  
Ausstellungshalle  
Schulstraße 1A, Frankfurt am Main  
[ausstellungshalle.info](https://ausstellungshalle.info)

---

---

Fides Becker andere  
*Ikön / Ikone / Kultbild*  
Eine Ausstellung der Darmstädter Sezession  
Bis 8. September 2024  
Designhaus Darmstadt  
Eugen-Bracht-Weg 6, Darmstadt  
[darmstaedtersezession.net](https://darmstaedtersezession.net)

---

---

Max Brück und Tatjana Stürmer  
*PATTERNS OF ACCUMULATION*  
bis 1. November 2024  
Oberfinanzdirektion Frankfurt am Main  
Zum Gottschalkhof 3, Frankfurt am Main

---

---

Herbert Warmuth  
*Arzneipackungen – Interventionen im Museum Wiesbaden*  
bis 31. Dezember 2024  
Museum Wiesbaden · Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur  
Friedrich-Ebert-Allee 2, Wiesbaden  
[museum-wiesbaden.de](https://museum-wiesbaden.de)

---



**maecenas** erscheint viermal jährlich. Wenn Sie den **maecenas** regelmäßig zugesandt oder weitere Informationen über die Hessische Kulturstiftung erhalten möchten, wenden Sie sich bitte an unsere Geschäftsstelle:

T +49 611 585343-40 · [info@hkst.de](mailto:info@hkst.de)

Hessische Kulturstiftung, Luisenstraße 3 HH, 65185 Wiesbaden, [hkst.de](http://hkst.de)

Abonnieren Sie  
den **maecenas**:



Folgen Sie uns  
auf Instagram...



...und auf  
Facebook:



Autor: Alexander Kaczmarczyk

ViSdP: Eva Claudia Scholtz, Hessische Kulturstiftung, Wiesbaden

Lektorat: Dr. Eva Dewes, Saarbrücken

Konzept und Gestaltung: FINE GERMAN DESIGN · Carsten Wolff, Frankfurt am Main

TITEL Melvin Edwards, *Tan Ton Dymnins*, 1974, lackierter geschweißter Stahl in zwei Teilen, Teil 1: 214,6×91,4×94 cm; Teil 2: 217,17×91,44×93,98 cm, Foto: Timothy Doyon © Melvin Edwards, Courtesy Melvin Edwards; Alexander Gray Associates/New York; Stephen Friedman Gallery/London INNEN: Publikation: *Sunah Choi*, Spector Books · Unterarmtasche in Form eines Flugzeuges, Lindbergh, Georg Ruff, Offenbach bzw. Frankfurt am Main, 1928, Kalbsleder, Metall © Deutsches Ledermuseum, Foto: M. Url · Reisetasche, *Bon Voyage*, Europa, 2. Hälfte des 19. Jh., Glasperlen- und Gobelinstickerei auf Stramin, Leder, Metall © Deutsches Ledermuseum · Foto: M. Url · Abendtasche (Minaudière), KIGU Ltd. London, Großbritannien, 1950er Jahre, Messing, vergoldet, ziseliert, Spiegelglas © Deutsches Ledermuseum, Foto: M. Url · Marie-Louise von Rogister: *Über dem Rot*, 1958, Öl auf Hartfaserplatte, 50×61 cm, Hessen Kassel Heritage, Neue Galerie · Melvin Edwards, *Augusta*, 1974, lackierter geschweißter Stahl, 167,6×156,8×143,5 cm, Foto: Timothy Doyon © Melvin Edwards, Courtesy Melvin Edwards; Alexander Gray Associates/New York; Stephen Friedman Gallery/ London



## Stipendiat Enad Marouf

Enad Marouf ist ein syrisch-deutscher Künstler, der in Berlin lebt. Maroufs Arbeit umfasst Choreografie, Text, Video und Installation. Er absolvierte seinen Master in Choreografie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. Seine Arbeiten und Kollaborationen wurden unter anderem auf der Athens Biennale of Contemporary Art, auf dem Kunstenfestivalde-sarts Brüssel, in der Shedhalle Zürich und in der Neuen Nationalgalerie Berlin gezeigt. 2023 wurde er mit dem Will-Grohmann-Preis ausgezeichnet.

Elisa R. Linn (Elisa Linn Roguszcak) ist Autorin, Ausstellungsmacherin und Pädagogin. Sie ist Co-Leiterin der Halle für Kunst Lüneburg und lehrt an der Leuphana Universität Lüneburg sowie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie ist Absolventin des Whitney Independent Study Program (ISP) und schreibt unter anderem für das amerikanische Kunstmagazin *BOMB* und das Magazin *Jacobin*. Sie ist außerdem Co-Organisatorin des Clubs der polnischen Versager\*innen e.V. in Berlin.



**Elisa R. Linn** Für dein jüngstes Forschungsprojekt *All Roads are Open*, das im Zentrum dieses Interviews steht, willst du die Loci-Methode anwenden, eine beliebte Strategie zum Einprägen von Information. Was bedeutet für dich dieser imaginäre Spaziergang als eine Form der Kartierung, bei der du mit persönlichen, imaginativen und symbolischen Interpretationen von Räumen arbeitest, die über ihre funktionale, territoriale oder geplante Nutzung hinausgehen?

**Enad Marouf** *All Roads are Open* begann mit der Idee, Straßen im Libanon, in Jordanien und Ägypten zu filmen, die denselben Namen haben wie die Straßen in meinem Herkunftsland Syrien. Ausgehend von dieser identischen Namensgebung wollte ich mich den Straßen in Damaskus annähern, in denen ich früher gelebt habe. Als Weg, den Menschen und Orten näherzukommen, die ich verloren habe. Für mich ist dieser Titel von Bedeutung, weil er wie eine Bekanntmachung nach einer Blockade oder einer Situation wirkt, die den Zugang zu diesen Straßen verhinderte. Ich war an einem Forschungsprojekt mit diesem speziellen Titel interessiert, weil er für mich wie eine Bekanntgabe ist, dass ich nun Zugang zu diesen Straßen in meiner Heimat habe, der mir rein physisch jedoch verwehrt bleibt.

**Linn** Was bedeutet es, eine Karte zu (re-)konstruieren – eine Art „poetische Geografie“ anzuwenden, wie Michel de Certeau es beschrieben hat – und welche Art von öffentlichen Orten sind für dich in diesem Prozess von großer Bedeutung?

**Marouf** Für mich ist die Loci-Methode eine konkrete Methode, um Zugang zu diesen Straßen zu erhalten. Zum Beispiel, indem ich gedanklich auf der Al-Hamra-Straße in Damaskus spazieren gehe, während ich in Wirklichkeit die Al-Hamra-Straße in Amman entlanglaufe. Mein imaginärer Spaziergang wurde von meiner Kamerabewegung geleitet, als ich den Anfang der Al-Hamra-Straße filmte. Während ich mich an Damaskus erinnerte und dem Parlamentsgebäude folgte, schwenkte die Kamera auf den Garten daneben, doch in Wirklichkeit filmte ich ein Einkaufszentrum in Amman in Echtzeit. Ich folgte meinem imaginären Spaziergang mit meiner Kamera durch die Straße. Die Al-Hamra-Straße in Damaskus ist in erster Linie eine lange Einkaufsstraße, ähnlich wie die



Al-Hamra-Straße in Jordanien. Abgesehen von diesen strukturellen Unterschieden wurde die Verbindung zwischen Nachverfolgung und Erinnerung, Gedächtnis und Bild immer deutlicher erkennbar.

**Linn** Dein Forschungsprojekt knüpft an deine früheren Arbeiten an, wie etwa an die Videoarbeit *Memory*. Du verwendest ortsspezifische 3D-Renderings von queeren Cruising-Räumen in Damaskus sowie Filmmaterial von queeren Cruising-Räumen in Berlin. Welche Rolle spielen die Ideen von Unvollständigkeit, Erinnerung und Gedanken als ästhetische Strategie und Thematik in deinem künstlerischen Schaffen?



**Marouf** Für mich ist der Erinnerungsprozess eine Methode, Erinnerungen in eine Art der Erkenntnis zu externalisieren. Um mich an diese ortsspezifischen Schauplätze zu erinnern oder ihnen wieder zu begegnen, musste ich sie mithilfe dieser 3D-Renderings nach außen verlagern. Interessanterweise war es auch ein sehr ähnlicher Prozess, als ich die Straßen in Amman filmte. Um mich an die Straßen in Damaskus zu erinnern, musste ich sie durch die Kamerabewegung aus meinem Gedächtnis heraus externalisieren – oder ich sah mir ein Bild einer Straße an, die denselben Namen trägt, aber nicht dieselbe Straße ist. Dieser Prozess macht das Abwesende präsent und das Unbekannte irgendwie vertraut, indem er Erinnerungen und die Wirklichkeit des Raums hinterfragt, abstrahiert und destabilisiert. In diesem Forschungsprojekt oder in meiner Videoarbeit *Memory* setze ich die Loci-Methode als eine Möglichkeit ein, Poesie und eine ästhetische Navigationserfahrung zu erzielen, um dein Zitat von de Certeaus räumlichem Erzeugen einer „poetischen Geografie“ aufzugreifen.

**Linn** Hier muss ich auch an die Vielfalt von Erzählperspektiven und die Unvollständigkeit von Erinnerungen denken – an jene Momente und Realitäten, die nie festgehalten werden. Ariella Aisha Azoulay zum Beispiel beschreibt das Potenzial des „nicht aufgenommenen Fotos“, das viele Formen annehmen kann: eine mündliche Beschreibung, ein Zeugnis, eine Zeichnung oder ein Foto vom Nachstellen des nicht fotografierten Ereignisses auf der Grundlage einer Beschreibung durch Teilnehmende an diesem Ereignis. Inwieweit geht es dir in deiner Arbeit darum, marginalisierte und häufig unterdrückte Erfahrungen und Lebenswirklichkeiten nachzuziehen, die in den vorherrschenden visuellen und historischen Erzählungen nicht berücksichtigt oder anerkannt werden?

**Marouf** Die Beziehung zwischen Erinnerung, Bild und Sprache spielt in meinen Performances und Videoinstallationen

eine wesentliche Rolle. Meistens beginne ich mit dem Persönlichen, um Themen zu artikulieren, die um Verlust, Trauer, Erinnerung, Begehren und Ungenügsamkeit kreisen. Hannah Arendt verbindet in meinen Augen persönliches und politisches Denken, wobei „das Denken aus der lebendigen Erfahrung entspringt“. Diese Verknüpfung spricht mich sowohl persönlich als Mensch als auch als Künstler an.

**Linn** In deiner Videoarbeit *Promise* (2021), die ich zum ersten Mal 2023 in der Ausstellung *An AIDS Walkthrough* bei Instinct in Berlin gesehen habe, konzentriert sich die Kamera beispielsweise auf die fragmentierte, intime Bewegung der Hände eines Tänzers oder einer Tänzerin und später auf seine oder ihre choreografierten Ballettschritte, ohne jemals das Gesicht oder die Identität zu enthüllen. Stattdessen scheint du in deiner Videoarbeit den Grenzzustand produktiv zu gestalten, indem du Identitäten, Räume, Vergangenheit und Gegenwart durchquerst und das Filmmaterial mit einer transzendierenden Konversation zwischen einem fiktiven „Ich“ und einem „Du“ überlagerst – letzteres lebte im Nahen Osten und erlebte den AIDS-Tod einer Szene und die traurigen



Nachwirkungen. Welche Bedeutung haben die Poetik des Übergangs und der Mehrdeutigkeit in deinem künstlerischen Schaffen?

**Marouf** Weil die Poetik des Übergangs und der Mehrdeutigkeit den Themen innewohnt, mit denen ich arbeite, entwickeln diese Begriffe in meiner Praxis vielleicht eine große Präsenz. Ich habe explizit mit der Fragmentierung als ständigem operativen Verfahren gearbeitet. Ich habe eine Praxis der Fragmentierung entwickelt. Dies betrifft nicht nur den Inhalt – die fragmentarische Natur von Erinnerung, Verlust und Begehren –, sondern auch die Form: allgemeine ästhetische Entscheidungen sowie meine Arbeitsmethodik bei der Entwicklung von Werken, ihrer Komposition, Strategien und der gewählten Formate.

In der Videoarbeit *Promise* gebe ich die Identität oder das Gesicht des Tänzers oder der Tänzer:in nicht preis, weil ich das Gefühl hatte, dass es für Betrachtende persönlicher und intimer ist, ein Gefühl der Anonymität gegenüber dem Text und der Bewegung zu haben, während er\*sie die Arbeit betrachtet. Deshalb erwähne ich das Wort AIDS auch nicht im Text. Wenn Worte in einem historischen Kontext verwendet werden, habe ich mitunter das Gefühl, dass überstrapazierte Bilder und Klischees entstehen und das Potenzial der Arbeit in den Hintergrund tritt.

**Linn** Wie wichtig sind Collage- und Montagetechniken bei der Arbeit mit Video- und Textfragmenten, die sich auf Mnemotechniken beziehen – das Zusammensetzen von Puzzleteilen und die Herausbildung einer Erinnerung (die absichtlich rätselhaft bleibt)? Wenn man zum Beispiel die choreografierten Schritte des Tänzers oder der Tänzerin in *Promise* verfolgt, liest man: „Promise“ heißt auf Arabisch *Wa'd*. *Mawa'd* oder *Date* hat die gleiche arabische Wurzel wie *Wa'd*/Versprechen [...]. Zwei verschiedene Wörter teilen sich die sprachliche Wurzel und einen Moment in der Zeit. Eine Art von Zukunft.

**Marouf** Hier war es für mich eine Methode, mit der nichtlinearen Verflechtung von Ereignissen zu arbeiten und eine Zeitlichkeit von Verlust und Wiederherstellung zuzulassen, die für das Werk spezifisch ist.

**Linn** Welche Bedeutung hat für dich der Umgang mit Texten anderer Autoren als Material, als etwas Wiederverwendbares, das aus dem Zusammenhang genommen und umgeschrieben werden kann und sich schließlich in etwas Neues (wenn auch nicht Utopisches) auflöst? Du hast zum Beispiel Bezüge zu Shoshana Zuboffs *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus* (2018) und zu Hannah Arendts *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958) in deinen Arbeiten hergestellt.

**Marouf** Das Schreiben ist ein wichtiger Teil meines künstlerischen Schaffens. Ich habe Zitate und Anekdoten aus Theorie, Queer Studies und Literatur als meditative, intime Gespräche verwendet und mich vom Schreiben in einer konventionell-akademischen argumentativen Tradition entfernt, um diese Themen zu personalisieren und sie für mich greifbarer zu machen. Diese Strategie hilft mir, meine persönlichen Erfahrungen und meine künstlerische Arbeit gleichermaßen zu artikulieren. Ich habe mit Prosa, Lyrik und Essayistik gearbeitet. Da diese Genres eine offene, fragmentierte Form haben, halte ich sie für am besten geeignet, um die fragmentarische Natur von Erinnerung, Trauer, Sehnsucht und so weiter zu artikulieren, was eine nicht lineare Artikulationsmethode sowie ästhetische Erfahrung ermöglicht.

**Linn** Das führt mich wieder zurück zum Titel deines Forschungsprojekts, *All Roads are Open*, der die Nichtlinearität jenseits des linearen Modells von einer Bewegung vom Ursprung zum Ziel und der normativen Vorstellungen von

Zugehörigkeit betont – wie zum Beispiel die Vogelzugrouten, die auch in deinem Forschungsprojekt eine Rolle spielen. In welchem Stadium deiner Recherche befindest du dich gerade?

**Marouf** Die Straße bringt ein Gefühl der Offenheit mit sich. Wir verwenden Sätze wie „auf der Straße“ als Hinweis auf das Unterwegs-Sein, einen Zustand des ständigen Übergangs, etwas, das ich bei diesem Forschungsprojekt unbedingt thematisieren wollte. Vor allem angesichts der derzeitigen verheerenden, instabilen politischen Lage im Nahen Osten wurden einige meiner Reisen abgesagt, verschoben oder neu geplant.



Dies hat gezeigt, mit welcher großen Hindernissen man im Alltag konfrontiert und wie stark die Bewegungsfreiheit in bestimmten Gebieten eingeschränkt ist, was auch ein ständiges Aushandeln des Privilegs bedeutet, dass man sich in der Region aufhalten oder sie verlassen darf. Nichtsdestotrotz ist mein Projekt schon weit gediehen, und ich plane für den gesamten Herbst einige Reisen in den Libanon und nach Ägypten. Derzeit befasse ich mich mit dem Vogelzug: Millionen von Vögeln ziehen zweimal im Jahr zwischen Europa, Asien und Afrika durch ein so genanntes Nadelöhr oder einen Korridor, der am Bosphorus in der Türkei beginnt und in den nordägyptischen Küstenstädten am Roten Meer endet. Als ich in Jordanien war, habe ich die Vogelwarte und das Team in der Stadt Akaba gefilmt. In diesem Herbst, der Hauptzeit des Vogelzugs, werde ich auch die Vogelwarte im Libanon und in Ägypten besuchen und weitere Straßen in Beirut und Kairo filmen. Ich glaube, es gibt zwei Gründe, warum ich mich für die Vogelwanderung interessiere. Zum einen liegt es einfach daran, dass die Kartierung aus der Vogelperspektive erfolgt. Zum anderen interessiert mich dieser Weg, den die Vögel zweimal jährlich zurücklegen und den sie durch ihr genetisches Gedächtnis unter Anwendung ihrer eigenen Navigationstechniken steuern, die uns weitgehend unbekannt sind.

Abbildungen (v.l.n.r.):

**All Roads are Open**, 2024, Recherchematerial

**All Roads are Open**, 2024, Recherchematerial

**In My Hand a Word**, 2022, Performance

Performer: Ewa Dziarnowska, Steph Quinci, Sophiensäle Berlin / Skulpturen: *Untitled (In My Hand a Word – Geländer)*, 250 x 110 cm, Edelstahl · *Untitled (In My Hand a Word – Treppe)* 60 x 50 x 120 cm, Edelstahl (Foto: Joseph Kladow)

**Memory**, 2021, HD-Video, 16 Min. 6 Sek. Videostill

**Promise**, 2021, HD-Video, 8 Min. 4 Sek., Videostill