

Industrial Witchcraft

Bless, Marc Brandenburg, Ursula Döbereiner/Thomas Rehnert, Eliza Douglas, Harun Farocki, Stephanie Kloss, Julia Schmelzer, Cosey Fanni Tutti, S.M. van der Linden

Industrial Witchcraft bringt industrielle, prekäre, pornographische, magische, moderne Looks, mit dem Nachdenken über Produktionsverhältnisse und (künstlerische) Arbeit zusammen. Das Projekt ist eine Reaktion auf die omnipräsente pseudo-aktivistische, pseudo-poetische Donna Haraway-Édouard- Glissant-Bullshit-Sprache in der Gegenwartskunst, mit der wir voll passiv-aggressiv abgefertigt werden – und den systemischen, affirmativen Zombie Art Talk, der klingt, als wäre man in einem Raumschiff, oder einem Tennisplatz in einem Atombunker.

Anstatt in die kaputte, faschistoide, brennende, super-ordinäre Gegenwart des Soilent-Green-Ozempic-Kapitalismus zu blicken, werden wir mit endlosen, tugendhaften Rückbesinnungen auf indigenes Wissen, die Natur, die Ahnen, die Erde zugehörnt, mit Symbolik, Ritualen, Ersatzhandlungen. Oder es werden „Culture Wars“ gegen Wokeness, Trans-Rechte, „Antisemitismus“, islamischen Fundamentalismus, linke Positionen, gegen „Hexen“, alle möglichen Formen von nicht heteronormativer Weiblichkeit geführt, an denen niemand wirklich teilnehmen möchte. Während Deutschland nach rechts rückt, Babys in Gaza verhungern, Geiseln sterben, die Welt brennt, feiern wir die Rückkehr zu verllorener Ursprünglichkeit und Spiritualität, zu Keramik und Folklore, exklusiven, feinsinnigen Gemeinschaften, zu queerer, apolitischer und völlig opportunistischer Sensibilität, lokalen Mythen und alten Handwerkstechniken.

Industrial Witchcraft will als improvisierte, experimentelle Ausstellung und Fanzine erst mal weg von dieser Tugendhaftigkeit, dem Bullshit und eine eher prekäre, „billige“, unsichere, vulgäre Position beziehen. Inspirationen sind die Industrial- Band Throbbing Gristle, in diesem Fall das Mitglied Cosey Fanni Tutti (die auch in der Ausstellung vertreten ist), das Plattencover des Throbbing Gristle Albums *D.O.A.*, Krautrock, Kabelsalat, Synthesizer, Pornografie und Sex Work, die große Depression der 1930er Jahre, Silly Symphonies, der *Wizard of Oz*, klassische Disneyfilme wie *Schneewittchen*, *Fantasia*, *Bambi*, *Pinocchio*, Harun Farockis „Arbeiter verlassen die Fabrik“, Copyshops, Ein-Euro-Shops, Euros, William S. Burroughs Idee von Sprache als Virus, Wiccass, Kunstgalerien für Touristen, Gentechnik, Krebsforschung.

Ein wesentlicher Einfluss ist auch das Denken von Donna Haraway und Anna Tsing, das den Kunstbetrieb zwar schon lange beschäftigt, aber immer wieder verniedlicht oder systemisch instrumentalisiert wird. In dessen Mittelpunkt steht „Kinship“, die Verwandtschaft zwischen

menschlichen und nicht menschlichen Lebensformen. Das heißt, das gemeinsame Leben und Sterben, das gemeinsame Verrotten zum Kompost, aus dem neues Leben und Denken entstehen können. Dabei geht es nicht um einen paradiesischen, utopischen Gegenentwurf oder eine Katharsis in letzter Minute, sondern um das gemeinsame Überleben unter absolut prekären Bedingungen.

Das Einlassen auf das Prekäre ist Teil des Ausstellungskonzepts. „Jeden Tag hören wir in den Nachrichten von prekären Lagen“, schreibt Anna Tsing in „Der Pilz am Ende der Welt“ (2015), „Die Leute verlieren ihre Arbeit oder sind wütend, weil sie nie eine hatten. Gorillas und Flussdelphine stehen kurz vor dem Aussterben. Steigende Meeresspiegel überfluten ganze pazifische Eilande. Meistens betrachten wir solche Prekaritäten als Ausnahmen im Getriebe der Welt. Als etwas, das aus dem System ‚fällt‘. Was aber, wenn wie ich behaupte, Prekarität die Grundbedingung unserer Zeit ist – oder, um es anders zu sagen, was, wenn unsere Zeit reif ist, diese Prekarität zu spüren? Was wenn Prekarität, Unbestimmtheit und das sogenannte Triviale im Zentrum jener Systematik stehen, nach der wir suchen?“

Diese Systematik bekommt im Kunst- und Kulturbetrieb, in der Mode, in der Unterhaltungsindustrie eine neue Wendung – durch den Zwang aus allem, symbolisches oder monetäres Kapital zu generieren, eben auch aus der Prekarität. Sie wird auf Biennalen und in Ausstellungen wie dieser, ebenso wie in Looks, Filmen, Performances, Literatur in eine Art industrielles Produkt verwandelt, während die Welt immer prekärer wird. Wir alle verlieren die Kontrolle, steuern, begleitet von KI, TikTok, Meta und Palantir ins Ungewisse, werden zu Kompost oder Cyborgs, Bewohnern von *Alien Earth*.

Wir wollen wie in Ursula K. Le Guins *The Carrier Bag Theory of Fiction* unsere prekären Stories gemeinsam in einen Behälter werfen, vielleicht einen Plastikbehälter für Mayonnaise oder Weichspüler, den wir neben der Straße oder an einem dreckigen Fluss finden. Wir wollen dazu Vaporwave hören. Wir wollen Chris & Cosey hören, einen Karen Carpenter Altar bauen, uns Retro-Junk Food reinziehen, Curly Wurly, Bugles, Quality Street. Hail Saint Pepsi! Wir wollen zusammen high und diabetisch werden. Wir wollen Meme-Spells für die neue Trans-Welt machen. Fuck you und Merry meet, merry part, and merry meet again!

Industrial Witchcraft Tour

Oliver Koerner von Gustorf

Erster Raum/ Eingangsbereich

Auf der rechten Wand hängen zwei riesige Gemälde, beide *Untitled* (2023) von **Eliza Douglas**, die mit ihren BANG BANG- Motiven an Geschenkpapier, oder T-Shirt Stoffe erinnern. An der Stirnwand das kleinere, mit einer Schleife wie ein Geschenk verzierte Porträt *From Dusk Till Don* (2024).

Die comicartigen Schriftbilder und der lachende Junge mit den Bubbles im Mund und den Farben, die wie flüssiges Weingummi auf ihn herabregnen, haben etwas Grelles, Ordinäres, Glattes und zugleich Unperfektes, wie prekäre Pop-Art. Sie lassen an diese Läden für Touristen denken, die es in Paris, Barcelona oder Venedig gibt – diese Mischungen aus Gift-Shop, Designshop und Galerie, die parasitär immer in der Nähe von Museen, Kirchen oder Touristenattraktionen liegen. Abseits des „gebildeten“ und „geschmackvollen“ High-End Kunstbetriebs ist hier ein Kunstmarkt entstanden, der eigenen Regeln folgt, und die Massen bedient. Es gibt immer ein ähnliches Sortiment: Jacken mit Picasso-Gesichtern oder Warhol drauf, digital bedruckte, superteure Leinwände mit fotorealistischen Frauenmotiven, einheimische Landschaften in Öl, Originalwerke von "Graffiti- Künstlern", Gipskulpturen von Michelangelo, surreale Skulpturen mit „witzigem“ Twist. Das Besondere ist auch, dass diese Kunst oft als Geschenk oder Souvenir gekauft wird, genauso wie ein Lippenstift von Chanel, oder eine gefälschte Gucci-Tasche. Das hat nicht die aufgeladene Aura eines klassischen Kunstwerks, sondern eher einer Ware, die Status signalisiert.

Genau dieses kalte, hybride Feeling von Industriellem und zugleich Handgemachtem vermitteln auch Douglas' fotorealistische Bilder. Viele KünstlerInnen lassen im Auftrag in China malen, als eine Form von konzeptioneller Malerei. Doch Eliza Douglas ist nicht nur eine US- Künstlerin, die am Städel in Frankfurt bei Monika Baer, Willem de Rooij und Amy Sillman studiert hat. Sie hat jahrelang mit Anne Imhof bei deren Performances kollaboriert, ist ein prominentes Model und hat als Musikerin mit Modelabels wie Burberry oder Versace zusammengearbeitet. Sie ist Teil von Demna Gvasalias engstem kreativem Umfeld, „Muse“, war das Gesicht von Balenciaga. Auch die Schleife auf dem Porträt wurde von Balenciaga produziert. Niemand steht so sehr für die Vereinigung von High-End-Fashion, Theorie, Lifestyle, Pop- und Clubkultur, Kreativindustrie, Musik und Kunstwelt wie sie.

Das Besondere an Douglas Gemälden sind nicht das Konzept, die Appropriation, die Bild- und Medientheorien, die Malerei, oder die Idee, dass auch die Kunstwerke im etablierten Kunstbetrieb

nichts anderes als Waren sind. Das Besondere, ist dass diese „Kritik“ von einer Künstlerin formuliert wird, die in ihrer Kunst, ähnlich wie Demna in der Modeindustrie, Prekarität, prekäre Looks, massenhafte, industrielle Imitationen in symbolisches oder monetäres Kapital transformiert und ihnen die fetischisierte Aura eines „echten“ Kunstwerks verleiht. Eliza Douglas Bilder sind in diesem Sinne weniger Kritik, sondern eher eine Bestandsaufnahme, wie Material greifbar und begreifbar. Sie zeigen ohne Didaktik oder Wertung, mit nur minimaler Emotion, wie die Wirklichkeit im Kunstbetrieb ist, den Prozess der Produktion, der Aufladung und Vermarktung, der Rezeption.

Auf dem Monitor auf dem Fußboden läuft eines der tollsten und wichtigsten Filmkunstwerke des späten 20. Jahrhunderts, ein echter Klassiker: *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) von **Harun Farocki** (1944 – 2014). Farocki selbst hat es als Projekt über "filmische Ausdrucksweisen" bezeichnet. Man kann es auch wie der Filmwissenschaftler Volker Pantenburg als „Abfolge von genauen Bildlektüren“ bezeichnen: „Farocki entnimmt den Bildern ein ihnen einbelichtetes gesellschaftliches Wissen, ohne sie in der Lektüre einer forcierten Deutung unterzuordnen. Darin ist der Film beispielhaft für Farockis Verfahren, den Bildern selbst argumentatives Potential zuzusprechen.“ *Arbeiter verlassen die Fabrik* ist dabei ein filmisches Essay über die Produktion von Film, von Bildern, ideologischen Narrativen, natürlich auch über Arbeit, Klassenkampf, Arbeiterklasse, Produktionsverhältnisse, Freizeit, Utopie, industrieller Ausbeutung von Arbeitskraft.

Das Werk entstand 1995 als Auftragswerk zum 100sten Geburtstag des Films und besteht aus vorgefundenem Material aus diesen 100 Jahren, Fragmente aus Dokumentar- und Spielfilmen, die, wie es der Titel ankündigt, immer wieder dasselbe Motiv zeigen: Arbeiter, die die Fabrik verlassen. Farocki beginnt mit einem der ersten Filme der Filmgeschichte. Er zeigt Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik zur Herstellung fotografischer Artikel, der „Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses Fils“ in Lyon. Im Pulk gehen die Frauen und Männer durch das Fabriktor, bevor sie nach links und recht aus dem Bild verschwinden. „Der kaum einminütige Film“, schreibt Pantenburg, „wie die meisten Lumière-Filme in einer Einstellung gedreht, markiert die Geburtsstunde der Kinematographie. Für Harun Farocki ist er zugleich der Ausgangspunkt einer ikonographischen Untersuchung, für die er eine Vielzahl von Varianten dieses „filmischen Topos“ montierend in Beziehung setzt und aus dem Off kommentiert. „ Farocki kombiniert dabei Found Footage, Teile aus Spielfilmen, Dokumentarfilmen, Wochenschauen: Marilyn Monroe, die in Fritz Langs „Clash by Night“ von ihrem Freund nach der Arbeit abgeholt wird; Betriebskampfgruppen in der DDR, die aus der Fabrik ausrücken; ein Lautsprecherwagen der IG Metall, der in den siebziger Jahren skeptische Arbeiter vor dem Volkswagenwerk in Emden mit Ernst Busch-Musik zu agitieren versucht; ein Streikbrecher in Pudovkins „Desertir“, der unter der Last von Kisten zusammenbricht, die am Hamburger Hafen entladen werden, und dabei von den Streikenden argwöhnisch

beobachtet wird. „Farocki hat den Schauplatz vor dem Fabrikator – eine Schwelle zwischen profitorientierter Produktionsstätte und öffentlichem Raum – nicht zufällig gewählt.“, sagt Pantenberg.

Douglas und Farocki beschäftigen sich auf sehr unterschiedliche Weise mit der Produktion von Bildern, mit Produktionsverhältnissen und Arbeit. Die Idee, dass Bilder selbst argumentatives Potential haben, wie Lektüre sind, dass sie gesellschaftliches Wissen enthalten, das sich erschließt, ohne es einer forcierten Deutung unterzuordnen, ist auch eine Inspiration für diese Ausstellung. In diesem Sinne soll hier kein „Dialog“ entstehen, sondern eine Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Lesarten, die sich berühren, Bezug aufeinander nehmen und immer wieder verlieren, Leerstellen produzieren. Das gilt für die gesamte Struktur der Show.

Die Arbeit an der linken Wand stammt von der britischen Musikerin, Künstlerin, Performerin und Autorin **Cosey Fanni Tutti**, die vor allem als Mitglied der legendären Industrial Band *Throbbing Gristle* und das Projekt *Chris & Cosey* (mit Chris Carter) bekannt geworden ist. 1969 gründet sie in Hull gemeinsam mit dem Drop Out Genesis P-Orridge *COUM Transmissions*, ein Künstlerkollektiv, das erst mit anarchischen, von der Fluxus-Bewegung geprägten öffentlichen Aktionen und später mit immer extremer werdenden, für die Zuschauer kaum zu ertragenden rituellen Performances mit Körperflüssigkeiten, Sex und Sadismus für Aufsehen sorgt. 1973 ziehen sie nach London, wo Peter „Sleazy“ Christopherson und Chris Carter zur Gruppe stoßen, aus der schließlich die Band *Throbbing Gristle* (1976-1981) und das Label *Industrial Music* hervorgehen. Ihr Hauptquartier nennen sie in Anspielung auf die Konzentrationslager der Nazis „Death Factory“.

Die Gründung von *Throbbing Gristle* fällt 1976 mit einer Retrospektive von *Coum Transmissions* im Londoner ICA zusammen, bei der die Band ein Konzert gab. Cosey hatte, auch als Teil ihrer künstlerischen Laufbahn eine lange Karriere als Stripperin und Pornodarstellerin in Filmen und Magazinen. Sie begann als Sex-Performerin, weil sie an Collagen arbeitete, in die sie pornographische Bilder von sich selbst integrieren wollte. Dabei ging es ihr darum, nicht nur Objekt in einer vom männlichen, patriarchalen Blick geprägten kommerziellen Bildproduktion zu sein, sondern sich selbstermächtigt an dieser Bildproduktion zu beteiligen, sich wie ein Virus und als Subjekt in die Produktion und Verbreitung dieser Bilder einzuschmuggeln, einen aktiven und subversiven Part darin einzunehmen. Cosey, die als Softcore- und Hardcore- Darstellerin arbeitete, trat 1978 mit anderen Frauen aus ihrer Londoner Stripper-Agentur auch in dem Musikvideo zu Sylvesters Disco-Hit *You Make Me Feel (Mighty Real)* auf.

In der *COUM*-Retrospektive im ICA wurden 1976 gerahmte Beiträge von Cosey in Hard-Core Magazinen gezeigt, zusammen mit einem 1,5 Meter langen, blutverschmierten Doppel- Dildo und

einer Plexiglasbox, die einen von Tutti benutzten, mit lebenden Maden übersäten Tampon enthielt. Die Ausstellung mit dem Titel *Prostitution* löste einen Aufschrei bei Feministinnen in den Boulevardmedien aus. Der Kulturskandal wurde sogar im im Unterhaus debattiert, wobei COUM in einem konservativen Redebeitrag als „Wreckers of Civilisation „Zerstörer der Zivilisation“ bezeichnet wurden. Aus dieser frühen Phase stammen die Motive für *Rustler*, Vol. 2, No. 7, 1977 *Revealed.. the Underside of Midnight* (2025), die Cosey als Model für das Hardcore Magazin *Rustler* zeigen. Auf der rechten Seite im zentralen Raum findet sich eine weitere Arbeit von Cosey: die Lithografie *TG Double Sided Promo Card* 1980, die Cosey in zwei verschiedenen Posen im Stripper-Outfit zeigt, daneben das Logo der „Death Factory“.

Zentraler Raum

Das Zentrum des Raumes bildet eine Arbeit von **Ursula Döbereiner** *Regal* (D.o.A: *The Third and Final Report von Throbbing Gristle*), (2025): Ein Metallregal mit MDF-Böden trägt die Video-Audio-Feedbackinstallation *wärme004*, bestehend aus zwei Monitoren und einem modularen Synthesizer-System. Die Arbeit ist eine Gemeinschaftsproduktion von **Ursula Döbereiner und Thomas Rehnert**. Das modulare System generiert und variiert Video und Audio. Der Videoprozessor, der Mixer und die Monitore sind so verschaltet, dass ein eigenständiger Video-Feedback-Loop entsteht. Aus den Sync-Fehlern, Störungen und Glitches entsteht das visuelle und akustische Rohmaterial der Installation. Die Signale und Klänge greifen direkt in die Videobilder ein und verändern sie permanent. Das Bild erscheint auf den beiden kleinen Monitoren, der Klang wird über einen Körperschallwandler direkt auf einen der Regalböden übertragen, Die Anlage läuft nicht dauerhaft, sondern aktiviert sich durch Körperwärme, sobald sich jemand in der Nähe befindet. *wärme004* untersucht Prinzipien von Selbstorganisation, die Kommunikation technischer Systeme und das ästhetische Potential generativer Störungen. Man kann in diesem miteinander verschalteten technischen System auch Bezüge zu sozialen Gemeinschaften zu sozialer Wärme, kommunikativen Feedbacks und Glitches sehen. Dabei interagieren Ursula und Thomas in einem kollektiven Prozess miteinander und mit den Maschinen.

Das Regal, in das *wärme004* eingebettet ist, ist inspiriert von einem Plattencover von *Throbbing Gristle: D.o.A: The Third and Final Report* (1978). Darauf sieht man ein blondes, noch vorpubertäres Mädchen in einem karierten Kleid und Clogs vor einem Holzregal mit einer Stereoanlage, verschiedenen technischen Geräten und persönlichen Dingen sitzen. Es guckt selbstbewusst und zugleich fragend in die Kamera. Das Mädchen ist die Tochter von Freunden der Band, die Genesis P-Orridge in Polen besuchte. Das Bild strahlt eine unterschwellige Sexualisierung

und Bedrohung aus. Auf dem umstrittenen Originalcover ist am unteren rechten Bildrand ein Foto von einem Mädchen zu sehen, das mit einem ähnlichen hochgezogenem Kleid auf einem Flokati liegt, Beine und die Unterhose entblößt und lächelnd in die Kamera blickt, was die Andeutung von sexuellem Missbrauch und Kinderpornografie verstärkt. Das kleine Motiv wurde auf den folgenden Veröffentlichungen entfernt.

Throbbing Gristle greifen hier mit Missbrauch und kindlicher Sexualität Themen auf, die in den 1970er- und 1980er Jahren kontrovers diskutiert wurden und nicht nur ein Off-Phänomen, sondern Teil der Massenkultur waren. Filme wie Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976) mit Jodie Foster oder Louis Malles *Pretty Baby* (1978) mit Brooke Shields idealisierten die Figur der Kinderprostituierten. Wie weit die Faszination mit kindlicher Sexualität und erwachsenen, oft gewalttätigen Phantasien in den Mainstream reichte, zeigte das Cover zu *Virgin Killer* (1976) von der Hardrock-Band *Scorpions*, das ein nacktes 10-jähriges Mädchen zeigt, dessen Genitalien durch eine gesprungene Glasscheibe verdeckt werden.

Dagegen wirkt das Cover von *Throbbing Gristle* zurückhaltend. Aber gerade durch die Ambivalenz, die bürgerlich-liberale Inszenierung, das banale, aber realistische Setting wirkt es viel moderner, bedrohlicher – und ambivalenter. Es betont die Akzeptanz von kindlicher Sexualität und unterdrücktem „perversen“ Begehren. Es richtet das Augenmerk auf den progressiven Einrichtungsstil, den technologiebegeisterten und zugleich hippiehaften Look der Zeit, aber auch auf die latente Gewalt, die tatsächlich sehr brutalen Machtverhältnisse. Sexueller und physischer Missbrauch war, wie sich später herausstellte, ein verbreitetes Phänomen der narzisstisch gestörten Nachkriegsgeneration. Die misshandelte und missbrauchte ihre Kinder hinter der Fassade von Modernität und sexueller Befreiung. Viele der Künstler und Künstlerinnen in *Industrial Witchcraft* sind in diesem Umfeld aufgewachsen. Die persönlichen und kollektiven Traumata des Holocaust, des 2. Weltkriegs, die Folgen der oppressiven Nachkriegszeit wurden durch heteronormative Geschlechterrollen, Konsum, die hippiehaften Utopien der 68er-Generation verdeckt. Die psychischen Störungen, totalitären, gewaltsamen Ideologien und Phantasien, die die Gesellschaften in den späten 1970ern immer noch prägten, waren Themen nicht nur von *Throbbing Gristle*, sondern von *Industrial* und *Punk* die darauf mit regressiver Energie, Zynismus und experimenteller Grenzüberschreitung reagierten. Die Szene war dystopisch, anarchisch, fasziniert von allem, was verdrängt oder moralisch von der klassischen Linken bekämpft wurde: Militarismus, Faschismus, autoritärem Sozialismus, Persionen, rassistischer Symbolik und sexueller Gewalt, Okkultismus, Serienkillern, Verschwörungstheorien. Das erinnert an die heutige rechte Avantgarde, nur dass die Bewegung damals anarchisch war, nicht an fixe nationale, geschlechtliche oder

kulturelle Identität glaubte, sondern diese, genauso wie ideologische Überzeugungen zerstörte und unterwanderte, wo es nur ging. Es gab nichts, zu dem man „zurückkehren“ wollte.

Ursula Döbereiners Regal bezieht sich auf diesen ambivalenten Kontext. Alle Beteiligten der Ausstellung sind eingeladen, Objekte und Gegenstände in das Regal zu stellen, die für sie eine Art „Witchcraft“ besitzen. Zuhause und im Atelier hat Ursula selbst Objekte im Regal, denen sie eine geheimnisvolle Kraft zuschreibt. Für die Dauer der Ausstellung platzieren die Teilnehmer*innen ebenfalls ein Objekt, das für sie solch eine magische Kraft ausstrahlt – eine Art Gruppenzauber, der Verletzlichkeit und Intimität ausstrahlt, aber zugleich kühl und fasziniert auf psychische Störungen, traumatische Feedbacks und Glitches blickt.

Die smaragdgrüne Tapete an der Wand trägt den Titel *Hart_Benton_Katastrophe* (2025) und stammt von **Oliver Koerner von Gustorf**. Sie entstand als Reaktion auf die Gespräche mit **Marc Brandenburg** und dessen Zeichnung *Ebay 02-07503-21202* (2025). Das ist die Bestellnummer für einen Lampensockel, den Brandenburg auf Ebay erwarb. Er ist mit Figuren aus dem Hollywoodklassiker *The Wizard of Oz* (1939) verziert: rund um den gespenstischen Rumpf des sprechenden Apfelbaums versammeln sich Dorothy aus Kansas, ihr kleiner Hund Toto, der silbern geschminkte Blechmann. Brandenburg hat für das Foto, auf dem die Zeichnung beruht, eine weitere Figur, einen grinsenden Clown hinzugefügt, die sich ganz organisch in das psychedelische Setting und den verschlüsselten schwulen Subtext einordnet. Er ist eine Miniatur des Serienkiller John Wayne Gacy, der zwischen 1972 und 1978 33 junge Männer, die vorwiegend aus dem schwulen Milieu stammten, vergewaltigte und brutal ermordete. Die Zahl der Opfer liegt wahrscheinlich weit höher. Man nannte Gacy auch den „Killer-Clown“, weil er in Chicago in selbstgenähten Kostümen als „Pogo, der Clown“ auf Kinderpartys auftrat. Natürlich ist das ein Verweis auf die Motive des „Industrial“.

Brandenburgs silbern schimmernde, auf graue Pappe monierte Gرافit-Zeichnung verbindet die Kultur seiner Kindheit in den 1970er-Jahren, die er in Texas auf einer Militärbasis verbrachte, mit dem historischen und politischen Kontext des *Wizard of Oz*. Der Film wurde mitten in der Großen Depression produziert und bot den Menschen eine Technicolor-Fantasiewelt, in die sie vor der trostlosen Realität der Arbeitslosigkeit und Armut fliehen konnten. Zugleich prägte der Film, ähnlich wie Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) Pinocchio und *Fantasia* (1940), ambivalente, Figuren, die die kapitalistische Ideologie, Geschlechterrollen, familiäre und romantische Beziehungen, kollektive und nationale Identität mitprägten. Zugleich gab es Archetypen, die sehr komplex und oft ziemlich furchteinflößend Ängste und Neurosen verkörperten,

Abweichungen von der Norm, sexuelle Persionen, unterdrücktes Begehren, Versagen: die böse, mörderische Stiefmutter, der effeminierte Blechmann, der kein Herz hat.

Auf ihrer lackierten, Anfang der 1990er entstandenen Zeichnung an der hinteren Wand, gleich neben den Monitor-Handscans *trinitron 200915.6* (2020) von Ursula Döbereiner, greift die niederländische Künstlerin S.M. van der Linden, die Ästhetik von Disneys „Silly Symphonies“, kurzen surreal- witzigen Zeichentrickfilmen auf, die zwischen 1929 und 1939 entstanden. Die beiden ineinander verdrehten Körper, die an Luftballonfiguren, Gummifetisch und Blackfacing erinnern, vermitteln eine komische, perverse und auch rassistische Energie. Sowohl Brandenburg als auch van der Linden betonen diese unterschwelligen, psychologischen Konnotationen. Doch gleichzeitig fasziniert sie die moderne Ästhetik der der krisengeschüttelten, prekären Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, der oft dekadente, bizarre, von Comics und Animationen inspirierte Stil, der beides in sich trägt: Unglaublichen Fortschritt, psychedelische Träume aus Celluloid, Stahl, Kunststoff, die in einer gigantischen Industrie produziert werden – und die sich anbahnende zivilisatorische Katastrophe. Die Alpträume, die Gefühle von Unwirklichkeit die Disney und Judy Garland in Kinderzimmer getragen werden, sind zugleich das Lebensgefühl einer gigantischen kollektiven Depression, die sowohl psychisch als auch ökonomisch ist, einer industrialisierten Gesellschaft, die ähnlich wie heute im Hinblick auf Digitalisierung und KI, sozial kaum mit dem technologischen Fortschritt mitkommt.

Die Angst vom Fortschritt überrollt zu werden, spiegelt auch das Motiv der Tapete wider, das von Thomas Hart Benton (1889-1975) stammt. Benton, der nach dem 2. Weltkrieg als Kunstprofessor in New York erst Jackson Pollock und dann später in Kansas den Schauspieler, Fotografen Dennis Hopper unterrichtete, war in der Zeit der Großen Depression und von Roosevelts New Deal einer der bekanntesten Künstler der USA. Er ist der wichtigste Vertreter des „Regionalismus“, der sich von der modernen Abstraktion abwendete und figurative Szenen aus dem ländlichen Mittleren Westen, US-amerikanische Folklore oder die harten Zeiten während der Weltwirtschaftskrise darstellte. Nach dem 2. Weltkrieg wurde der Regionalismus mit dem Vormarsch des Abstrakten Expressionismus als reaktionär diskreditiert, geriet völlig in Vergessenheit, während Abstraktion als „Weltsprache“ der „freien“ westlichen Nachkriegsmoderne gefeiert wurde.

Doch blickt man heute, wieder angesichts von Krieg, Faschismus und Depression auf Bentons Bilder aus den 1930er Jahren, auf seine perspektivisch verzerrten Landschaften, die verdrehten Körper, die theatralischen urbanen Szenen und Inszenierungen von Arbeitern, Bauern, Soldaten und Industrieanlagen, erkennt man ihre extreme, oft comicartige und psychedelische Qualität. So auch auf dem Tapetenmotiv, auf dem ländliche Traditionen und Werte von einer gigantischen Lokomotive

bei einem apokalyptischen Zusammenstoß zwischen „Technologie“ und „Natur“ zerstört werden. Zugleich spiegelt sich hier das polarisierte binäre Denken dieser Zeit wider, das heute in Trumps USA neu belebt wird. Interessanterweise erfuhren die Filme, Mode, Design Architektur und Musik der Depression in der Wirtschaftskrise der 1970er-Jahre ein Revival. Filme wie *Paper Moon* (1973) oder *Der Große Gatsby* (1974), die sogenannte „Nostalgiewelle“ die sich, wie in *Cabaret* (1972) auch auf die Weimarer Republik und den anbrechenden Faschismus bezog, war Teil der Kindheit von vielen Mitwirkenden der Ausstellung.

Eine Arbeit, die **BLESS (Desiree Heiss, Ines Kaag)** für *Industrial Witchcraft* ausgesucht haben, spiegelt diese Stimmung im wahrsten Sinne wider. Für *BLESS N°41 Retroperspective Home, Sparschweinmöbel* (2010) transformierten die Situationsdesignerinnen einen gebrauchten Standard-Stuhl mit Anbauten aus Plexiglas und Acrylglas- Spiegeln in einen Hybrid aus Sitzmöbel, Spardose, Container für Kleingeld oder Spenden. Durch einen Schlitz in den an den Stuhlbeinen angebrachten Plexiglas-Röhren kann Geld eingeworfen werden, so dass er durch jede Münze schwerer wird und Gravitas entwickelt. In der Show wird er als Türstopper eingesetzt oder nach Bedarf im Raum platziert. Der Stuhl entstand im Rahmen einer BLESS- „Retrospektive“ in Graz und ist Teil einer Serie die die Idee des typischen Interieurs untersucht, um wie immer bei den Projekten von BLESS Alternativen im Sektor Möblierung und Einrichtung anzubieten.

Im Kontext der Ausstellung entwickelt er eine nostalgisch- futuristische Energie. Der ursprüngliche Stuhl verbindet Designeinflüsse der Nachkriegszeit mit Handwerk, Folklore und einer Prise Puritanismus. Man kann sich vorstellen, wie Kinder auf dem harten Strohgeflecht hin und her rutschen, am Esstisch gemäßregelt werden, oder man könnte auch fiktive Handmaids oder Hexen darauf verhören. Durch die Anbauten bekommt er etwas Kristallines, Magisches, die Struktur der Plexiglas-elemente und Verspiegelungen erinnert an Retro-Science Fiction, vergangene Fantasy-Vorstellungen von modernen, zukünftigen Welten.

Zugleich ist das *Sparschweinmöbel* mit einem der jüngsten Projekte von BLESS assoziiert. Im Frühjahr 2025 entwickelte BLESS im Rahmen von *BLESS N°81 Sozialisierung*, einer ortsbezogenen Intervention für *Phileas- The Austrian Office for Contemporary Art* in Wien eine besondere Form der Einladung: den *Informierenden Euro*. Der Euro war ein Verweis auf den Geldtransfer, mit dem das Büro für Kunstförderung alltäglich zu tun hat.

Das für *Phileas* entwickelte „Situationsdesign“ rückte die Organisation selbst in den Fokus und beschäftigt sich mit ihrer Funktion als Vermittlungsbüro sowie als Ort der Begegnung und des Austauschs. Dabei war auch Transparenz in der Institution ein wichtiger Aspekt. Der Titel der Intervention bezieht sich auf den Sozialisierer als Beifahrer:in, welche:r der fahrenden Person über die Schulter schaut und dabei eine Position zwischen Beobachtung und Teilhabe, Zuschauer:in und

Mitfahrer:in einnimmt. Dieses Prinzip des Beifahrens übertrug BLESS auf die Gestaltung des Euros, der mit einem Metallring versehen wurde, der wie ein Clip um die Münze montiert wurde. Auf den Ring prägten BLESS Informationen zur Einladung, Termin, Ort, Titel ein. Der Gedanke war dabei, dass die Informationen auch in den Geldkreislauf eingeschleust werden, wie ein Virus oder Sozios mitreisen, auch durch Kontakte und Zufälle alle möglichen Menschen erreichen, die mit dem ursprünglichen Kontext nichts zu tun haben.

Als Fortführung von *BLESS N°81 Soziosierung* haben BLESS für Industrial Witchcraft einen neuen Informierenden – Witchcraft Euro entwickelt, der als Wechselwährung für das Fanzine zur Ausstellung dient und neben Informationen zur Eröffnung auch einen traditionellen Wicca-Gruß enthält.

Hinterer Raum

Die Dresdener Künstlerin **Julia Schmelzer** beschäftigt sich in ihren Videoarbeiten mit Transformationen und Fiktionen, die verschiedene „Zukünfte“ beeinflussen und neugestalten könnten. In ihrem am Nationalen Centrum für Tumorerkrankungen in Dresden entstandenem Film *Domestication* (2023) verbindet sie den dokumentarischen Blick auf die Technologie der modernen Krebsmedizin und -forschung mit spekulativen poetischen Narrativen. Die Eröffnungssequenz des Films zeigt die Nachtsicht- Aufnahme eines Fuchses, dieses wilden Überlebenskünstlers und mystischen Tricksters, der immer weiter in urbane Lebensräume vordringt, sich symbiotisch anpasst. Die Erzählerinnen-Stimme aus dem Off ist ein fiktiver Tumor, der mit KI- generierter Frauenstimme zu den Aufnahmen von Untersuchungsgeräten, der Gewebebank und Laboren einen Monolog über seine eigenes Verhältnis zum Menschen hält. Er fordert eine andere Wahrnehmung, quasi als Mitbewohner ein, der in der den Wirtskörper in einer ähnlichen Manier besiedelt, wie der Mensch die Erde.

Er erinnert daran, dass er von Anfang an den Menschen besiedelt hat und nun durch die Genforschung und neue hochkomplexe Behandlungsmethoden nicht mehr „wild“ ist, sondern in Zukunft domestiziert sein wird. Dabei wechseln sich im Film mikrobiologische und organische Details, Makroaufnahmen von Staubpartikeln, ab. Schmelzer bezieht sich dabei auf die von Denkerinnen wie Donna Haraway Theorien des Ökofeminismus und „Posthumanismus“, für die „Kinship“, also die Verwandtschaft zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen zentral ist. Das heißt, das gemeinsame Leben und Sterben, das gemeinsame Verrotten zum Kompost, aus dem neues Leben und Denken entstehen können. Dabei geht es nicht um einen paradiesischen, utopischen Gegenentwurf oder eine Katharsis in letzter Minute, sondern um das

gemeinsame Überleben unter absolut prekären, schwierigen Bedingungen. Schmelzer fokussiert sich in *Domestication* nicht ohne Ironie auf mikrobiologische Welten, die nicht außerhalb, sondern innerhalb des Menschen liegen und ihn mit dem Kosmos verbinden.

Der Kühle der Forschungsanlagen, der wissenschaftlichen Diagnose- und Konservierungstechnologien steht auf den Fotoarbeiten der und Macherin von *Möglichkeit einer Insel*, **Stephanie Kloss** eine andere Art von metallischer Kälte gegenüber. Die Künstlerin, Fotografin und ausgebildete Architektin hat sich in ihrem Werk kontinuierlich mit der Konstruktion von Welten – seien diese größenwahnsinnig, futuristisch, utopisch, intim oder fragil – beschäftigt. In ihren oft analytischen, von formalem Interesse bestimmten fotografischen Arbeiten stehen die Auseinandersetzung mit Architektur und der belasteten Geschichte der Moderne und Nachkriegsmoderne im Mittelpunkt. Dabei interessiert sich Kloss ebenso für die räumliche Konstruktion und Repräsentation von Utopie wie auch für den Verfallsprozess der einst ambitionierten Projekte und inzwischen historischen Orte. Doch im Gegensatz zu der Nüchternheit und Strenge der Fotografen und Fotografinnen der Düsseldorfer Schule, wie etwa Candida Höfer oder Thomas Struth, scheut sich Kloss nicht vor einer gewissen Dramatik, Elementen der offensichtlichen Inszenierung, Metaebenen, die sehr reduzierte Narrative andeuten.

Für ihre Serie *Avalon* begibt sich Kloss auf Spurensuche in einen geschützten und zugleich gewaltsamen (Fantasie)-Raum. Hierbei untersucht sie lesbare Versatzstücke von Machtverhältnissen und Gesellschaft und erstellt eine Art Psychogramm des Studios „Avalon“ in dem sie unterschiedliche S-M Welten fotografierte. Die Dominas, die ihre Klienten in klaustrophobische Kisten stecken, fesseln, in einer klinischen Umgebung mit chirurgischen Instrumenten behandeln, in Gummi-Fetisch oder Rollenspielen unterwerfen, sind abwesend. Auch wenn Kloss dramatische Lichtsetzungen macht, immer wieder mit Farben und Stimmungen experimentiert, gilt auch hier eine gewisse Distanz. Die Arbeiten *Avalon I- III* (2025) zeigen weniger eine verborgene „exotische“ Welt, sondern auf eine fast profane Weise den Arbeitsplatz von Sex-Workerinnen. Damit stellt sie ähnliche Fragen, die Cosey Fanni Tutti mit ihren Sexwork- Arbeiten, die eine radikale performative Praxis verkörpern. Die fotografische Distanz in Kloss' Bildern macht auch deutlich, dass hier Machtverhältnisse verhandelt und gehandelt werden, die sich in der männerdominierten Welt außerhalb dieses „Fantasie-Raumes“, der Teil einer gigantischen Industrie ist, sehr schnell umdrehen können.