

Debt

Jahresausstellung 2014

14.12.2024-16.02.2025

Schuld ist ein vielschichtiges Konzept, das aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann – emotional, sozial, historisch und wirtschaftlich. Symbolisch steht Schuld für jede Form von Ungleichgewicht. Sie kann auch als Verzerrung eines Versprechens verstanden werden. Die heutige Gesellschaft wird von Versprechen geprägt – von Sicherheit, Gemeinschaft und Fürsorge –, die oft durch wirtschaftliche Verträge, historische Ungerechtigkeiten und gesellschaftliche Erwartungen diktiert werden. Schuld fungiert sowohl als „Investition in das Selbst“ als auch als ein Mechanismus der eng mit Kontrolle und Disziplin, aber auch mit Verantwortung, Verpflichtung und Schuldgefühlen verbunden ist. Zwischen der Zerbrechlichkeit und der Hartnäckigkeit der (Macht-)Strukturen, die uns zusammenhalten, reagiert die Ausstellung auf das Thema in materieller – überwiegend skulpturaler – sowie schriftlicher und gesprochener Form.

Künstler:innen: Gleb Amankulov, Benjamin Hirte, David L. Johnson, Tammy Langhinrichs, Artur Scherthaner-Lourdesamy, Miriam Stoney, Magdalena Stückler, Frank Wasser

Kuratorin: Hana Ostan-Ožbolt-Haas

Mit großzügiger Unterstützung von Tectus Risk Management, der Galerie Thaddaeus Ropac Salzburg und des Slowenischen Kulturinformationszentrum Wien.

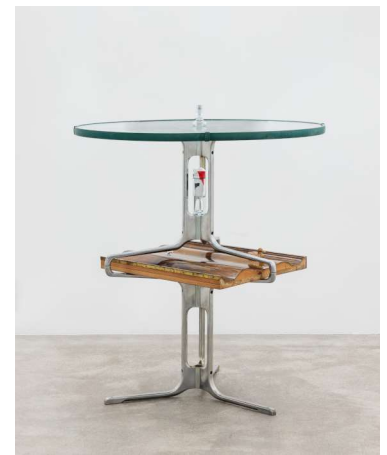
Hana Ostan-Ožbolt-Haas (sie/ihr, geb. in Slowenien) ist Kunsthistorikerin, unabhängige Kuratorin, und Autorin. Von 2019 bis 2023 war sie Direktorin der ULAY Foundation, wo sie für verschiedene (kuratorische) Projekte im Zusammenhang mit dem Nachlass des Künstlers verantwortlich war. Eine Auswahl ihrer jüngsten kuratorischen Projekte umfasst Ausstellungen bei SOPHIE TAPPEINER (Wien, 2024), Gregor Podnar (Wien, 2024), Schauraum MuseumsQuartier Wien (Wien, 2023/2024), Sector Gallery 1 (Bukarest, 2023), Eva Kahan Foundation (Wien, 2023), HOW Art Museum (Shanghai, 2022/2023), Georg Kargl Fine Arts im Rahmen des Curated by Festivals (Wien, 2022) und Stedelijk Museum (Amsterdam, 2020/2021). Ostan-Ožbolt-Haas schreibt für Artforum und ihre Texte wurden in Frieze und ArtReview veröffentlicht. Bis vor kurzem hatte sie eine Gastprofessur an der Angewandten, Universität für angewandte Kunst Wien. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Eröffnung im Salzburger Kunstverein:

13.12. 20:00

21:00 Performative Lesungen von Miriam Stoney und Frank Wasser

22:00—24:00 *Money Doesn't Matter Tonight*. Curated Playlist im Appendix



Gleb Amankulov, *Cover*, 2024, courtesy of the artist. Foto: kunst-dokumentation

28.01.2024, 19:00

Kuratorische Führung mit Hana Ostan-Ožbolt-Haas, gefolgt von performativen Lesungen von Miriam Stoney und Frank Wasser

Pressekontakt:

Michaela Lederer

T +43 662 842294-15

lederer@salzburger-kunstverein.at

Salzburger Kunstverein

Hellbrunner Straße 3

5020 Salzburg

www.salzburger-kunstverein.at

Öffnungszeiten: Di-So 12:00-19:00

Öffnungszeiten Bistro Tula:

Mo-Fr 11:00 – 21:00

Schuld

Text von Hana Ostan-Ožbolt-Haas

Zurückzahlen ist eine Pflicht, aber verleihen ist eine Option?

Ein Mann kann sicherlich seine Schulden einfordern:
Aber wenn es Geld zu leihen gibt,
muss der Mensch wählen dürfen
Die Zeit zu wählen, die ihm genehm ist!¹

So lautet eine Passage aus Lewis Carrolls Gedicht *Peter und Paul* – eine lange, gereimte Erzählung über zwei Figuren, die durch Schulden miteinander verbunden sind. Dieser vielschichtige Begriff und das umfassende Konzept können aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, einschließlich seiner emotionalen, sozialen, historischen und wirtschaftlichen Dimensionen.

Was ist Schuld in ihrem grundlegendsten Sinne?

Ein Versprechen der Rückzahlung. Die Konzepte von Versprechen und Wert stehen im Mittelpunkt der Beziehung zwischen Gläubiger und Schuldner. Friedrich Nietzsche beschreibt diese Beziehung als „die älteste und persönlichste Beziehung, die es gibt“ – eine Beziehung, in der „der Mensch dem Menschen zum ersten Mal begegnete und sich mit dem Menschen maß“.² Nach Nietzsche besteht die wesentliche Aufgabe einer Gemeinschaft oder Gesellschaft darin, Individuen hervorzubringen, die Versprechen machen können – solche, die innerhalb der Gläubiger-Schuldner-Dynamik für sich selbst bürgen und in der Lage sind, ihre Schulden zu erfüllen. Dies erfordert den Aufbau eines Gedächtnisses im Individuum, das die Fähigkeit sichert, Versprechen zu halten. Ein solches Gedächtnis umfasst die Entwicklung eines Gewissens. Im Bereich der Schuldverpflichtungen, so Nietzsche, nimmt die Subjektivität also Gestalt an.

Schuld ist eng mit Zeitlichkeit verbunden: Wer ein Versprechen einhält, übernimmt die Rolle, für seine Zukunft verantwortlich zu sein – eine Zukunft, die immer unvorhersehbar ist, egal wie nah oder fern sie ist.

¹ Das Gedicht „Peter und Paul“ in Kapitel 11 von Lewis Carrolls Roman *Sylvie und Bruno* (1889) kontrastiert ein skurriles Märchen mit einem ernsthaften sozialen Kommentar. Die Charaktere führen Diskussionen über Religion, Philosophie und Moral im viktorianischen Großbritannien. Das Buch kann über das Projekt Gutenberg abgerufen werden:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/620/pg620-images.html>

² Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality and Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 45.

Wenn Schuld auf das Abwesende – das, was nicht ist – verweist, trägt sie zugleich eine Potenzialität – das, was sein könnte – in sich: Die dem Mangel innewohnende Unzulänglichkeit birgt ein aktives Potenzial, das sich sowohl durch Möglichkeiten als auch durch Unmöglichkeiten entfaltet. Es waren genau solche Möglichkeiten, die mich bei der Auswahl der Künstler:innen und ihrer Werke für die Ausstellung interessierten.

Was ist Schuld?

Eine „Perversion eines Versprechens“, so David Graeber.³ Die moderne Gesellschaft wird von Versprechen geprägt – Versprechen von Sicherheit, Gemeinschaft und Fürsorge – und wird gleichzeitig oft von wirtschaftlichen Verträgen, historischen Ungerechtigkeiten und gesellschaftlichen Erwartungen bestimmt. Der wirtschaftliche Aspekt der Schuld – die finanzielle Verschuldung – ist für viele, die unter den prekären Bedingungen der Kunstwelt arbeiten, eine unausweichliche, alltägliche Realität: für diejenigen, die von einem Honorar und Auftrag zum nächsten leben und kaum über Null bleiben. Wer also ist privilegiert genug, Teil eines Systems zu sein, das so klassenbasiert ist?

In Anbetracht sinkender Löhne und einer weitgehend auf das spätere Leben verschobenen Rente wurden der Zugang zu Krediten und persönlichen Investitionsportfolios als ein Instrument vorgeschlagen – als eine Form der Investition in das Selbst –, mit der sich die veränderten sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen ausgleichen lassen. Das Recht auf (höhere) Bildung, Wohnraum, Formen des sozialen Schutzes und soziale Dienstleistungen wurde als Privileg neu definiert, das von der Annahme von Krediten und privaten Versicherungen abhängig ist. Schulden sind daher ein Mechanismus, der untrennbar mit Kontrolle und Disziplinierung verbunden ist – sie organisieren das soziale Leben und verstärken die Ausbeutungs- und Herrschaftsmechanismen zwischen den Eigentümern (des Kapitals) und den Nichteigentümern (des Kapitals). Darüber hinaus bildet die Defizitfinanzierung (Deficit Spending) die Grundlage aller modernen Nationalstaaten.⁴

³ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years* (New York: Melville House, 2011), 391.

⁴ Durch die öffentliche Verschuldung – die Höhe der Schulden, die Regierungen gegenüber externen (ausländischen Regierungen oder internationalen Finanzinstitutionen) oder inländischen Gläubigern haben - werden ganze Gesellschaften verschuldet. In Österreich scheint die Diskussion um den Umgang mit Staatsschulden und finanzieller Instabilität derzeit sehr präsent zu sein. Die Zeitung *Der Standard* berichtet im Oktober 2024 unter dem Titel „Zu hohe Schulden: Wie straft uns Europa, wenn wir auf die Regeln pfeifen?“ darüber, dass „Österreichs kommende Regierung jährlich zwischen zwei und drei Milliarden Euro konsolidieren muss, um die Vorgaben des EU-

Schuld ist ein so aufgeladenes Wort, da es im Bereich der Moral angesiedelt ist und sich zwischen Verantwortlichkeiten, Verpflichtungen und Schuldgefühlen bewegt. Sowohl Verpflichtung als auch Schuld, als „die gemeinsame Bedingung derer, die das Gefühl haben, in der Schuld zu stehen“, können laut Nietzsche auf die sehr materialistische Idee der Schuld selbst zurückgeführt werden.⁵ Es ist das deutsche Wort „Schuld“, das diese Dualität einfängt und beide Bedeutungen umfasst: Der moralische Begriff der Schuld (Schuldgefühl / guilt) hat seinen Ursprung in der greifbaren Vorstellung von Schulden (debts).

Als Kuratorin der Mitgliederausstellung stieß ich auf eine deutliche Asymmetrie zwischen mir und den fast dreihundert Künstler:innen, die sich auf die offene Ausschreibung beworben hatten.⁶

Symbolisch gesehen steht Schuld für jede Form von Ungleichgewicht. Inwieweit kann man also sagen, dass der Begriff der Schuld das Wesentliche ist?

Ontologische Schuld bedeutet eine fundamentale Verschuldung, die dem Wesen der menschlichen Existenz inhärent ist (wir schulden und werden gleichzeitig etwas geschuldet); sie entsteht bereits durch den Akt der Geburt in die Welt. Dabei ist unsere Existenz nicht selbstgenügsam, sondern wird durch verschiedene – familiäre, soziale, kulturelle und ökologische – wechselseitige Beziehungen geprägt und

Schuldenpakts zu erfüllen. Wer die Regeln bricht, muss Strafe zahlen. Es gibt aber auch Schlupflöcher.“

<https://www.derstandard.at/story/3000000240988/zu-hohe-schulden-wie-straft-uns-europa-wenn-wir-auf-die-regeln-pfeifen> (17.10.2024)

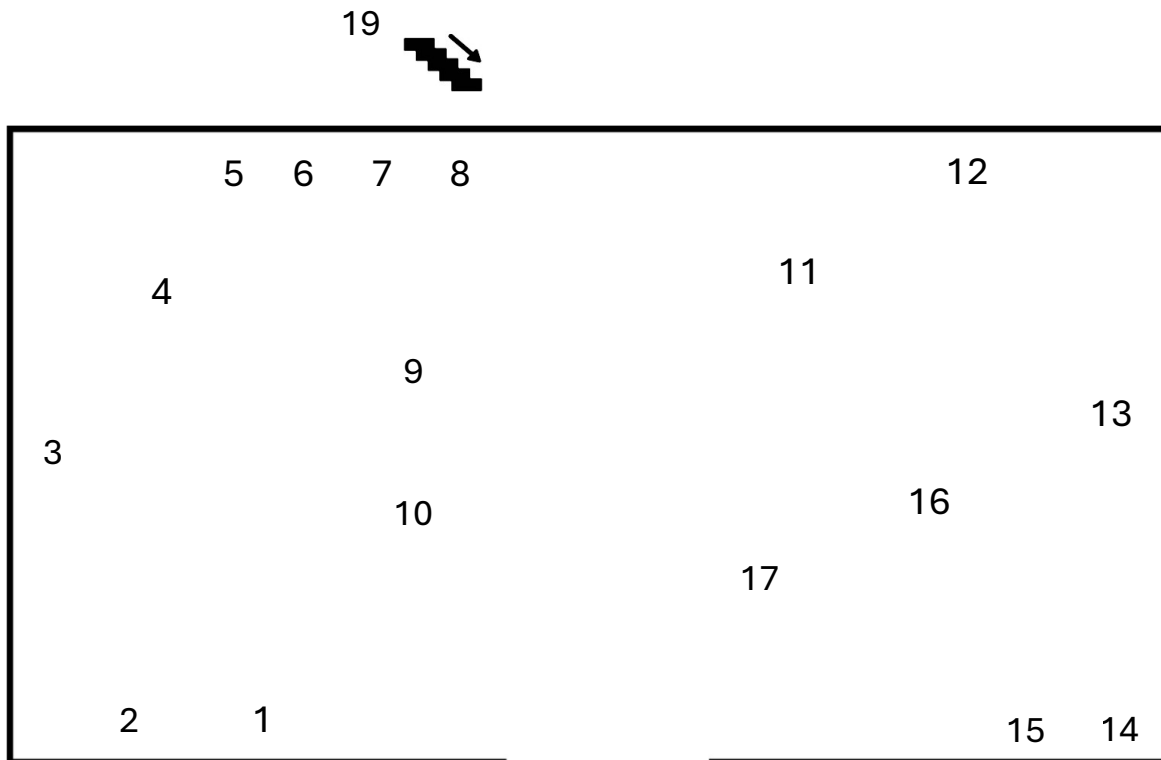
⁵ Elettra Stimilli, *The Debt of the Living: Asceticism and Capitalism* (New York: State University of New York Press, 2017), 138. Siehe auch Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, 161.

⁶ Obwohl ich schon früher an Jurys teilgenommen hatte, war ich noch nie die einzige Person, die am Auswahlverfahren für eine offene Ausschreibung mit so vielen Bewerber:innen beteiligt war. Eine beträchtliche Anzahl von Künstler:innen reagierte auf meine Aufforderung zur Einreichung von Texten, in denen ich um eine kurze Antwort (maximal 150 Wörter, auf Englisch oder Deutsch) auf die Frage bat: „Wie steht die Bedeutung von Schulden – auf persönlicher oder gesellschaftlicher Ebene – im Zusammenhang mit Ihrer Arbeit?“ Die Künstler:innen lieferten aussagekräftige, intime Reflexionen, die mir viel Stoff zum Nachdenken boten und in gewisser Weise auch die Ausstellung einrahmten. Mein langwieriger Auswahlprozess war eine privilegierte Erfahrung, die jedoch von Gefühlen der Verantwortung und Schuld begleitet wurde, da ich wusste, dass ich 30 sehr unterschiedliche Ausstellungen zu diesem Thema hätte kuratieren können. Ich hoffe – und fühle mich in gewisser Weise verpflichtet –, dass sich aus dieser Erfahrung künftige Kooperationen ergeben werden, insbesondere mit den Künstler:innen, mit denen ich bei dieser Gelegenheit nicht zusammenarbeiten konnte. Die Künstler:innen, die sich beworben haben, haben ihre Zeit und ihre Ressourcen in ihre Bewerbungen investiert, wurden aber nicht ausgewählt, so dass sie sich in einem Zustand der Schuld und des Geschuldetseins befinden. Inwieweit bin ich ihnen etwas schuldig?

aufrechterhalten. Bei Schulden geht es also auch um die Anerkennung der Beiträge vergangener Generationen und der gegenseitigen Abhängigkeiten mit denen, die noch kommen werden.

Zwischen der Zerbrechlichkeit und der Hartnäckigkeit der (Macht-) Strukturen, die uns zusammenhalten, reagiert die Ausstellung auf das Thema in materieller – größtenteils skulpturaler, mit einer Vielzahl von Materialien und Ansätzen – sowie schriftlicher und gesprochener Form. Performative Lesungen von zwei Künstler:innen im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung und an einem weiteren Abend im Verlauf der Ausstellung sind integraler Bestandteil der Erzählung der Ausstellung.

Debt. Jahresausstellung 2024
Saalplan & Werkliste



18

1
David L. Johnson, *Snow*, 2014, HD Video, 8 min 49 sec, Ton, courtesy of the artist and THETA

2
Benjamin Hirte, *Cover*, 2024, Carrara-Marmor, 95 × 95 × 3 cm, courtesy the artist & Layr, Wien

3
Gleb Amankulov, *Display on Demand*, 2024, Lederreste aus lokaler Fabrikproduktion, gefundener Metalldraht, Serviettenhalter aus Marmor, hölzerne Staffelei von Anfang der 30er Jahre, 4 Holzbeine vom Tagesbett Kovona aus den 30er-40er Jahren, lederne Militärleggins aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, Handtuchhalter aus Metall, Teil eines gusseisernen Dreierhalters aus der Vorkriegszeit, kleine Holzdecke, alte gefundene Fußstütze aus Holz, zwei Regalhalter aus Metall, 5 Ledergürtel, kleines gefundenes Keramikstück, kleines Holzregal in Form von zwei Büchern, unterschiedliche Größen, courtesy of the artist and Commune Gallery.

4

Frank Wasser, *Lectern (From One State to Another State)*, 2024, 18,3 kg
Sägespäne von einem abgeschliffenen Museumspult in einem
industriellen Staubbeutel in einem Koffer, 77,5 × 55 × 33 cm, courtesy of
the artist. Performance: 13.12. 21:00 und 28.01. 19:00

5

David L. Johnson, *Loiter (Joseph)*, 2024, entfernter Standrohrdorn,
48,3 × 29,2 × 16,5, courtesy of the artist and THETA

6

David L. Johnson, *Loiter (Corey)*, 2024, entfernter Standrohrdorn,
44,5 × 30,5 × 15,2 cm, courtesy of the artist and THETA

7

David L. Johnson, *Loiter (Aaron)*, 2024, entfernter Standrohrdorn,
29,2 × 27,9 × 21,6 cm, courtesy of the artist and THETA

8

David L. Johnson, *Loiter (Seror)*, 2024, entfernter Standrohrdorn,
34,3 × 30,5 × 19,1 cm, courtesy of the artist and THETA

9

Magdalena Stückler, *limited endlessness*, 2024, Siebdruck auf
Leinwand, 160 × 15 × 5 cm, courtesy of the artist

10

Magdalena Stückler, *limited endlessness*, 2024, Siebdruck auf
Leinwand, 245 × 159 cm, courtesy of the artist

11

Tammy Langhinrichs, *ohne Titel*, 2022/2024, Wolle, Mischgewebe,
Fiberfill, 25 × 130 × 230 cm, courtesy the artist & Elektrohalle Rhomberg

12

Benjamin Hirte, *Spender*, 2024, Trinkbrunnen, Marmor, verschiedene
Materialien, 97 × 30,5 × 45 cm, courtesy the artist & Layr, Wien

13

Miriam Stoney, *du sourd, du teigneux, de la grisaille*, 2022/2024, Serie
von sechs Farbdrucken, courtesy of the artist. Performance:
13.12. 21:00 und 28.01. 19:00

14

Artur Scherthaner-Lourdesamy, *Corner Gesture*, 2024, MDF, USB,
Elektronik, 6 Module, Größe variable, courtesy of the artist

15

Benjamin Hirte, *Dress*, 2024, Carrara-Marmor, 94,5 × 94,5 × 3 cm,
courtesy the artist & Layr, Wien

16

Gleb Amankulov, *Cover II*, 2024, Metalltischbeine, Fronttür aus Nussbaumholz des österreichischen Kleiderschranks aus den 60er Jahren, Keramikfigur einer Ente, zwei Glasstopfen, kleine dekorative Glasvase, T-Shirt mit A1-Logo, 125 × 141 × 125 cm, courtesy of the artist

17

Benjamin Hirte, *Shrine*, 2024, Roter Sandstein, Kunststoff, Lack, 124,5 × 81 × 65 cm, courtesy the artist & Layr, Wien

18

In der Ringgalerie

Artur Schernthaner-Lourdesamy, *Fragments (Stored Together)*, 2024, Kupfer, Stahl, 8 Stück, Größe variable, courtesy of the artist

19

Beim Hinterausgang rechts

Artur Schernthaner-Lourdesamy, *Harbour Story*, 2024, Papier, A4, courtesy of the artist

Texte zu den einzelnen Arbeiten

Gleb Amankulov

Als Reaktion auf prekäre Lebens- und Kunstproduktionsweisen hat Gleb Amankulov eine ganz eigene Arbeitsökologie entwickelt. Seine skulpturalen Objekte, die von kleinen hängenden Arbeiten bis hin zu großformatigen Installationen reichen, sind temporäre, ortsspezifische Arrangements. Sie bestehen aus geliehenen und gefundenen Gegenständen, darunter Second-Hand-Möbel, Utensilien und Einrichtungsstücke, die er oft günstig auf Flohmärkten oder Online-Marktplätzen erwirbt. Häufig werden Materialien und Objekte verwendet, die vor Ort, in der Institution oder in den Räumlichkeiten, in denen die Ausstellung stattfindet, gefunden wurden. Amankulovs Werke werden für einen bestimmten Anlass – eine Ausstellung – geschaffen und nach ihrer Präsentation wieder abgebaut. Die Bestandteile werden dann in ihren ursprünglichen Zustand „zurückversetzt“: Sie werden an Freunde zurückgegeben, verkauft oder über Online-Plattformen an Kollegen oder Fremde verschenkt. Dieser Ansatz macht seine Werke wie **Cover II (2024)** und **Display on Demand (2024)** von Natur aus instabil; die Arbeiten können zwar wieder hergestellt werden, existieren aber nur in ständig wechselnden Varianten. Amankulovs Methode reflektiert kritisch die Ökonomie der Kunstproduktion, ihre Kommerzialisierung und Fetischisierung, und thematisiert gleichzeitig die Anforderungen, die an Künstler:innen gestellt werden, um mobil und anpassungsfähig zu bleiben. Ein nomadischer Künstler, wie auch ein nomadischer Kulturschaffender im Allgemeinen, verkörpert Amankulov eine Arbeitsweise, die einfallsreich und flexibel ist – zu sehr an jemanden oder etwas gebunden (verschuldet) zu sein, ist ein limitierender Faktor.

Aber mit weniger zu schaffen, wiederzuverwenden, bedeutet auch, von der Neugier auf die Archäologie des Alltäglichen angetrieben zu werden. Indem er die formale oder historische Bedeutung der von ihm verwendeten Objekte in Frage stellt, berücksichtigt Amankulov die sich verändernden Kontexte, in denen diese Gegenstände wieder auftauchen oder neue Bedeutung erlangen.

Gleb Amankulov, (*1988 in Minsk, BLR), lebt und arbeitet in Wien, AT.

Benjamin Hirte

Die Frage der Machtdynamik im öffentlichen Raum und im sozialen Wohnungsbau ist eines der zentralen Anliegen in der Entstehung von Benjamin Hirtes Praxis. Mit einem skulpturalen Vokabular, das an den Rändern der Bedeutungsgebung operiert, verunsichert Hirte die Grenzen zwischen bildender und angewandter Kunst und formuliert die Rolle und Ikonografie vertrauter Objekte durch Prozesse der Dekontextualisierung, Neuskalierung und Abstraktion neu. Seine skulpturalen Objekte ahmen oft funktionale Vorrichtungen und Elemente alltäglicher architektonischer Strukturen nach oder ähneln ideologischen Artefakten – Fragmente oder Ruinen mit unklarem oder vergessenem Zweck – und beschwören das Gespenst von Ideen aus der Vergangenheit herauf, die die Gegenwart heimsuchen. Die beiden Wandarbeiten aus Marmor, **Dress (2024)** und **Cover (2024)**, vereinen industrielle und figurative Elemente und erinnern gleichzeitig an Gedenktafeln.

Im Kontext des Salzburger Kunstvereins zeigt Hirte mit seiner Arbeit **Shrine (2024)** aus rotem Sandstein eine rustikale Stirnwand mit einer bewusst rauen Textur, die an die Architektur des Gebäudes anknüpft. Der rote Sandstein, der für *Shrine* verwendet wurde, stammt aus Regionen entlang des Mains, darunter Frankfurt, Heidelberg oder Mainz; seine Textur und Farbe erinnern stark an die roten Ziegelwände, die für diese Gebiete typisch sind, und verstärken so die Verbindung zu ihrem architektonischen Erbe. Auf der Rückseite sind kleine Schlitz eingearbeitet, die von den Formen von Uhrenauslagen in Schaufenstern inspiriert sind. Während sich die zentralen Elemente der Vorderwand nach außen erstrecken, weist die Rückseite zurückgesetzte Gewölbe auf, wodurch ein Wechselspiel von positiven und negativen Formen entsteht.

Spender (2024), ein voll funktionsfähiger Wasserbrunnen mit Marmorsockel, zeigt Wasser, das in einer kontinuierlichen Schleife fließt. Sein Design erinnert an Trinkbrunnen, wie sie typischerweise in öffentlichen oder halböffentlichen Räumen zu finden sind, wo Wasser für die Öffentlichkeit oder Kunden angeboten wird. Der untere Teil aus Stein nimmt eine surreale Qualität an, indem er die urinal- oder waschbeckenartige Form des oberen Teils spiegelt. Die Verwendung von Marmor erhebt das Werk jedoch und verleiht ihm eine sakrale, beinahe rituelle Aura. Dies verdeutlicht, dass viele sakrale Formen ihren Ursprung in funktionalen Gegenständen und Bräuchen haben.

Benjamin Hirte (*1980, Aschaffenburg, DE), lebt und arbeitet in Wien, AT.

David L. Johnson

David L. Johnson beschäftigt sich in seiner Praxis mit Fragen des öffentlichen Raums und der städtischen Umwelt, insbesondere in New York City - als einem Ort, der zunehmend von Feindseligkeit und Privatisierung geprägt ist. Seine fortlaufende Serie von skulpturalen Objekten, **Loiter (2020-heute)** befasst sich mit der fortlaufenden, illegalen Entfernung verschiedener Formen von feindlicher Architektur aus öffentlichen Räumen. Dazu gehören Elemente wie Metallspitzen, die an Bänken, Stufen oder Standrohren angebracht sind, um Menschen davon abzuhalten, sich zu setzen oder Schutz zu suchen. Johnson rekontextualisiert diese Stacheln als Skulpturen und stellt sie in etwa auf der gleichen Höhe wie ihre ursprüngliche Installation aus.

Die Geschichte der Gesetze zum Herumlungern und Vagabundieren in den Vereinigten Staaten reicht bis ins 17. Jahrhundert zurück und hat ihre Wurzeln in den „Sklaven Codes“, die später zu den „Black Codes“ weiterentwickelt wurden. Diese Gesetze dienten den weißen Sklavenhaltern zur Kontrolle und Unterdrückung der Schwarzen, indem sie öffentliche und private Versammlungen, Freizeit und Erholung unter Androhung von Gefängnis, Folter oder Tod reglementierten. Diese Gesetze trugen maßgeblich zur Aufrechterhaltung des rassistischen Kapitalismus bei. Der Einfluss dieser Gesetze, zusammen mit anderen diskriminierenden Formen der Gesetzgebung wie den „Ugly Laws“, die sich gegen behinderte Menschen im öffentlichen Raum richteten, wirkt bis heute materiell und rechtlich fort. *Loiter* agiert als ständiger Antagonismus zu einigen dieser materiellen Formen. Wie Johnson anmerkt, „spiegeln diese fortlaufenden Beseitigungsbemühungen die unbezahlbare Schuld und Wiedergutmachung wider, die diese Strukturen – physisch und ideologisch – zu unterdrücken versuchen“.

Das Video **Snow (2014)** zeigt einen Wartungsarbeiter, der während eines Schneesturms Schnee vor einem Geschäftsgebäude fegt. Im Foyer des Gebäudes eröffnen der Immobilienentwickler Edward Minskoff und der zeitgenössische Künstler Jeff Koons eine Skulptur eines roten Ballonhundes. Der Fokus des Videos wechselt zwischen diesen beiden Szenen, bis Minskoff und Koons das Gebäude verlassen und zu einem direkt davor geparkten Auto gehen.

David L. Johnson (*1993, New York, USA) lebt und arbeitet in New York, USA.

Tammy Langhinrichs

Die ausgestellte Arbeit **Untitled (2022/2024)** und die Praxis von Tammy Langhinrichs im Allgemeinen beschäftigt sich mit Fragen der Identitätszuschreibung in Bezug auf kulturelle Konstruktionen von Bedeutung und Erinnerung. Ein wesentlicher Bestandteil dieser künstlerischen Erkundung sind Textilien, insbesondere Mode. Textil als Material ist von Natur aus visuell und somit bereits mit verschiedenen Codes behaftet. Für die Künstlerin sind diese Kodierungen, die persönliche und kulturelle Erfahrungen und Erinnerungen miteinander verweben, von entscheidender Bedeutung für ihre Arbeit. Durch eine kritische Auseinandersetzung mit Form, Stoff und den geschlechtsspezifischen Assoziationen von Handwerkstechniken sprechen die ausgestellten Werke breitere Fragen der Sozialisation und Zugehörigkeit an.

Für Langhinrichs geht das Konzept der Schuld über seine finanzielle Definition hinaus und stellt eine tiefere emotionale und soziale Last dar. Diese Perspektive verweist auf Erfahrungen von Dissonanz und Schuld, die entstehen, wenn man sich in Räumen bewegt, die als weit entfernt von vertrauten Werten wahrgenommen werden. Durch eine langsame und bewusste Auseinandersetzung mit Textilien wird versucht, dem beschleunigten Tempo des Kunstmarktes zu widerstehen. In diesem Sinne zielt die Praxis darauf ab, Schuld als einen Raum für kontinuierliches, selbstbestimmtes Handeln neu zu definieren – einen Raum, in dem eine alternative Logik entstehen kann.

Tammy Langhinrichs (*1995, Hamburg, DE) lebt und arbeitet in Salzburg, AT und Hamburg, DE.

Artur Schernthaner-Lourdesamy

Die künstlerische Praxis von Artur Schernthaner-Lourdesamy umfasst Kompositionen, Performances und Installationsstrategien, die oft direkt auf die Räume reagieren, in denen er ausstellt, und zu ortsspezifischen Ergebnissen führen. Seine Arbeit erfolgt häufig innerhalb explizit kollektiver Strukturen und Kollaborationen. Über das Thema Schuld schrieb Schernthaner-Lourdesamy: „Schuld als Gefühl. Eines wogegen ich mich ebenso unwillkürlich aber doch willentlich soviel wehre, meistens in Form von Erklärung, Herleitung, Drang nach Kausalität und Ergebnis. So weit dann, dass die Schuld an sich für mich etwas Abstraktes wird. Mir eigentlich weder durch Erinnerung, noch durch Erzählung anschaulich, spürbar werden will. [...]“

Die auf zwei Fensterbänken im Gang des Salzburger Kunstvereins ausgestellte Arbeit ***Fragments (Stored Together)* (2024)** umfasst acht kleine Skulpturen aus Kupfer und Stahl, die den Blick der Betrachter:innen nach außen lenken. Ursprünglich im Rahmen einer früheren Ausstellung entstanden und ausgestellt, durchliefen die Stücke während der Lagerung einen transformativen Prozess: galvanische Korrosion. Formal bezieht sich das Werk auf eine fiktive Bahnhofsszene. Für Schernthaner-Lourdesamy symbolisiert das Bahngleis in Bezug auf *Debt* einen möglichen Ort der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Schuld. Ein solcher Ort, an dem man wartet, stellt das Individuum immer wieder vor die Wahl: vorbeiziehen lassen oder einsteigen. Er verbindet diesen Moment mit einem Gefühl der Freiheit, da Handlungen in diesem Kontext scheinbar folgenlos sind – der Zug fährt ab, unabhängig davon, ob man einsteigt oder nicht. Die Szene suggeriert eine Einladung, Schuldgefühle auszuhalten und in der Gegenwart zu verweilen, die Mehrdeutigkeit des Untätigseins begrüßend. Während die Arbeit zur Reflexion über persönliche Handlungsfähigkeit und Schuld einlädt, lässt sie auch die belasteten historischen Konnotationen der österreichischen Vergangenheit unausgesprochen. Schernthaner-Lourdesamy weiß um die groteske Ironie, die darin liegt, das Einsteigen in einen Zug dabei als freiwilligen Akt zu beschreiben. ***Harbour Story* (2024)**, ausgestellt beim Hintereingang des Salzburger Kunstvereins, in der Nähe eines Fensters, konzentriert sich ebenfalls auf einen Transitraum.

Im Ausstellungsraum zeigt ***Corner Gesture* (2024)** Überbleibsel einer größeren Arbeit, die ursprünglich im brut Wien gezeigt wurde. Absichtlich in einer Ecke platziert, verbrauchen diese Objekte weiterhin Strom und geben Geräusche ab, obwohl sie ihren eigentlichen Zweck nicht mehr erfüllen, zu einem voll funktionsfähigen Kunstwerk beizutragen. Schernthaner-Lourdesamy macht auf die Banalität dieses

Akts aufmerksam: Die künstlerische Produktion ist auf Material und Energie angewiesen, der Schaffensprozess verbraucht von Natur aus Ressourcen.

Artur Schernthaler-Lourdesamy (*2001, Wien, AT), lebt und arbeitet in Wien, AT.

Miriam Stoney

Miriam Stoney arbeitet hauptsächlich mit Text, um die Architekturen des „Selbst“ und die Glaubenssysteme, die uns formen, zu erforschen. Als Teil ihrer erweiterten Schreibpraxis arbeitet Stoney oft kollaborativ und bezieht Sound, Fotografie und projizierte Bilder in Performances und Installationen ein. In ihrem Buch *Debt Verses* (2022) untersucht sie die relationalen, monetären, moralischen und kreativen Dimensionen von Schuld und Verschuldung. Ausgehend von antiken und zeitgenössischen Erzählungen, Trivialitäten, der Populärkultur sowie psychoanalytischer und kritischer Theorie erzählt das Buch, geschrieben aus der Perspektive einer Wahrsagerin, die Geschichte der Artikulationen, (Miss-)Verständnisse und Intuitionen von Schuld. Stoney erforscht, wie Schuld eine Art Fluch ist (wie ihn eine Wahrsagerin möglicherweise verhängen könnte) und wie Kredit und Debit grundlegend organisierende Glaubenssysteme sind. Während das Buch selbst nicht physisch ausgestellt wird, wird Stoney bei der Eröffnung eine kürzere performative Lesung präsentieren, gefolgt von einer vollständigen Lesung des Buches später im Verlauf der Ausstellung (28.01. 19:00)

Den *Debt Verses* und ihrer Genealogie entspricht eine Serie von sechs Schwarz-Weiß-Drucken mit dem Titel ***du sourd, du teigneux, de la grisaille (2022/2024)***. Bei den Bildern handelt es sich um vergrößerte Ausschnitte aus größeren Farbfotografien, die in Umgebungen aufgenommen wurden, in denen sich Stoney vor allem während des Schreibens des Buches aufhielt. Die Drucke dienen als autobiografisches Gegengewicht zu *Debt Verses* – ein undifferenziertes Plenum banaler Existenz, durch das ihre Worte gefiltert und zu poetischem Chromatismus organisiert wurden. Stoney bezeichnet das Werk als eine Entmythologisierung des „schreibenden Selbst“ und erkennt gleichzeitig den Reichtum und die Vielfalt im Grau des Alltags an. Dieses Grau, so schlägt sie vor, enthält unzählige Realitäten, und bei dem Versuch, alles auf einmal zu sehen, entsteht eine Art gedämpfte und schorfige Qualität. Im Zusammenhang mit Schuld erforscht die Arbeit *du sourd, du teigneux, de la grisaille* die Unvergleichbarkeit: Keiner der Grautöne ist gleich, auch wenn sie alle grau sind.

Miriam Stoney (*1993, Scunthorpe, UK), lebt und arbeitet in Wien, AT.

Magdalena Stückler

In ihrer vorwiegend skulpturalen Praxis beschäftigt sich Magdalena Stückler mit Fragen von Normen, Systemen und standardisierten Maßen sowie mit Themen der Effizienz und Funktionalität. Ihre Arbeiten gehen oft von zweidimensionalen zu dreidimensionalen Formen über, die aus Zeichnungen oder Mustern hervorgehen. Indem sie den Raum zwischen gesellschaftlich konstruierten Gegensätzen – Aktivität und Passivität, Überschuss und Mangel, Anwesenheit und Abwesenheit – erforscht, greifen ihre Arbeiten häufig auf architektonisches Denken oder Techniken aus der Textilindustrie zurück. Stückler reflektiert auch über die Themen Materialabfall und Effizienz und integriert sie in ihren Formfindungsprozess, wie in ihrem Projekt *limited endlessness* (2024) zu sehen ist.

Der Prozess hinter *limited endlessness* (2024) begann mit zwei kleinen Skizzen, die als Vorlagen für die Herstellung von Holzkisten dienten. Anhand dieser Zeichnungen berechnete Stückler, wie viele Einzelteile aus einer Sperrholzplatte geschnitten werden können, ohne dass dabei Abfall entsteht. Anschließend übertrug sie diese Schnittvorlage mit Hilfe von Leinwand und Siebdruck in den Originalmaßstab. Das Ergebnis sind Werke (einschließlich des gerollten Stücks), die 2500 x 1250 cm groß sind – die Standardgröße der Sperrholzplatten, aus denen die Holzteile geschnitten wurden.

Die Linien der *limited endlessness* (2024) wurden nicht auf einmal, sondern in mehreren Schritten im Siebdruckverfahren gedruckt, wobei sich jede X-Form allmählich durch die Überlagerung verschiedener Linien bildete. Diese Methode ahmt den Prozess des Zeichnens nach, indem sie die Siebdrucktechnik, die traditionell zur Reproduktion und Vervielfältigung verwendet wird, wiederverwendet.

Magdalena Stückler (*1996, Neunkirchen, AT) lebt und arbeitet in Wien, AT.

Frank Wasser

Frank Wasser, der zwischen den Rollen des Künstlers, Schriftstellers und Pädagogen wechselt, arbeitet in den Bereichen Performance, Installation und Text. In seiner Praxis setzt er sich intensiv mit Fragen der institutionellen Macht, der Autorenschaft und der Politik der Kunstproduktion auseinander. In seinen performativen Vorträgen verwischt Wasser oft die Grenzen zwischen Lehrer und Schüler, Künstler und Publikum und verwandelt die pädagogische Begegnung in einen Ort des kritischen Engagements und der kollektiven Untersuchung.

Im Rahmen von *Debt* wird Wasser zwei Versionen seiner Performance ***Split (Zero-Hour Fragments)*** präsentieren, die auf seinem gleichnamigen Buch basiert, das zwischen 2013 und 2018 vollständig auf einem Smartphone geschrieben wurde, während Wasser mit Null-Stunden-Jobs an Universitäten, Museen und Kunstinstitutionen in London arbeitete. Der namenlose Protagonist des Textes wird nur durch die vielen Namensschilder identifiziert, die er tragen muss. *Split* ist eine Aneinanderreihung von Beobachtungen, Fiktionen und Plaudereien aus dem Inneren der Institutionen, die den Fluss von Kapital und Kultur durch lebende Körper aufrechterhalten, kontrollieren und propagieren. Jedes Fragment zeichnet den Verfall des Protagonisten unter dem Druck des Arbeitskampfes nach, der zu Krankheit, Schulden und schließlich zum Tod führt.

Für seine Arbeit ***Lectern (From One State to Another State) (2024)***, die im Ausstellungsraum zu sehen ist, hat Wasser ein Rednerpult aus dem Auditorium der Tate Modern geborgen, wo er einst Vorlesungen gehalten hatte, nachdem es während einer Renovierung unbrauchbar wurde. Er lagerte das Pult drei Monate lang im Atelier und stellte es im Rahmen seiner Doktorandenausstellung aus, bevor er es für diese Ausstellung akribisch zu Staub abschleifte. Das Abschleifen des Lesepults (der Prozess dauerte zehn Stunden) fand während der Mittagspausen von Wasser an der Goldsmiths, University statt, wo er derzeit als Dozent für bildende Kunst arbeitet. Die daraus resultierenden 18,3 Kilogramm Staub wurden dann per Flugzeug in einem Koffer von London nach Wien transportiert, wo sie in beiden Ländern insgesamt sechs Stunden lang von den Zollbehörden geprüft wurden, die den Status des Inhalts als Material für die Herstellung eines Kunstwerks infrage stellten. Durch das Verwirrspiel von miteinander verknüpften Kontexten unterstreicht das Werk die Prekarität künstlerischer Arbeit und die unsichtbaren Prozesse, die mit der Aufrechterhaltung einer Praxis verbunden sind.

Frank Wasser (*1989, Dublin, IE) lebt und arbeitet zwischen London, UK und Wien, AT.