

A Humanity Condemned to Disappear?

#blacktivist #approximation #again #nocheinmal #oneducationandfear
#polarization #policebrutality #society #truth #civildcourage #vigilantism

The Phenomenon of Disunion in Certain Works by Mario Pfeifer

GEORG IMDAHL is a freelance art critic living in Düsseldorf and has held the Chair of Art and Public Space at the University of Fine Arts Münster since 2011. He works primarily for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Deutschlandfunk*, and the magazine *Texte zur Kunst*. His most recent publication is *Ausbeute: Santiago Sierra und die Historizität der zeitgenössischen Kunst* (Hamburg 2019), translated into Spanish as *Explotación:*

Santiago Sierra y la Historicidad del Arte Contemporáneo (Madrid 2020). Since 1995, he has been a member of the International Association of Art Critics (AICA); in 1997, he gained his doctorate with the dissertation *Das Leben verstehen: Heideggers formal anzeigende Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen 1919 bis 1923* (Würzburg 1997).

18 We live in divided societies. This sobering insight converges with a certain “apocalyptic perspective,” the sense that “something is always coming to an end, with nothing new taking its place: the age of grand narratives or of ideologies, history, modernity, liberalism, truth, etc.,” and now the “end of democracy’ as an imminent threat.”¹

¹ Philip Manow, (*Ent-*)*Demokratisierung der Demokratie* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020), 7–8.

The split in Western civil societies can be measured empirically—it is provoked, felt, feared, or, indeed, quite simply talked into existence at times. The word has become part of our everyday language and a given aspect of the present: consequently, it sees itself repeatedly reconfirmed, ostensibly based on evidence and logic, in the experience of heightened alienation and fragmentation. The erosion of democratic principles in institutions and in the public consciousness is reflected in expressions like “fake news,” and crystallizes, as it were, in the observation that a consensus that was once termed the social contract, has become porous or is being explicitly revoked.

There are always reasons for polarization on a global scale, as has been demonstrated in recent years by Brexit, migration, climate change, and, latterly, the coronavirus pandemic. It is clear that anyone looking for suitable conflicts to weaken democracy and fragment societies will have no trouble finding them. As the COVID-19 virus has spread, accompanied by protests against the containment measures, there has already been discussion in Germany of “a kind of pandemic Pegida” or “Corona Pegida.”²

² “Entsteht da eine Art Pandemie-Pegida?,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, May 18, 2020, 3; interview with Armin Nassehi, “Soziologe: ‘Corona-Pegida’ kann entstehen,” ZDF, May 16, 2020, <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/coronavirus-nassehi-demos-pegida-100.html>.

At the time of writing, an African American has once again met a violent death in the United States as the result of a brutal police intervention: this time in Minneapolis, where George Floyd was killed on May 25, 2020. For those observing events, the protests against this homicide have evoked memories of the assassination of Martin Luther King in 1968.³

³ See “America’s Protests Won’t Stop Until Police Brutality Does,” *The New York Times*, June 1, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/06/01/opinion/george-floyd-protest-police.html>.

Shortly afterwards, on June 12, 2020, African American Rayshard Brooks was killed in Atlanta in the course of a police check when he was shot in the back by a law enforcement officer. Meanwhile, the protests on the streets in America bear out Judith Butler’s observations about the relevance of physical presence, of the body in public

space, if the will of the people is to be expressed in some form and resolutely asserted.⁴

⁴ See Judith Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), esp. chap. 5, “‘We the People’—Thoughts on Freedom of Assembly,” 154–92.

In recent years, Mario Pfeifer has devoted several works—providing a key to his oeuvre up to this point—to the breakdown of our democratic consciousness and the withdrawal of society’s basic consensus, which is essential for the survival of a democracy. In them, he looks at the causes and consequences of racism and xenophobia from various angles, drawing, in formal terms, on pop culture, documentary filmmaking, and theatre. The Pegida movement referred to above, whose name is as pretentious as it is absurd (in translation, the acronym stands for “Patriotic Europeans against the Islamization of the Occident”), also becomes a focus for Pfeifer. What he dramatizes in these works are fundamental questions within a contemporary discourse: Who speaks for society and in the name of the people? How are we to view the claim to truth asserted by language and speech? In what way do levels of linguistic meaning shift—to the point where a word, term, or linguistic usage can be turned on its head?

Pfeifer has addressed the phenomenon of a divided society in several of his works—accordingly, adopting a dogmatic attitude is as foreign to him as dwelling on conflict for its own sake. Rather, all of these complex works take the form of a dialogue with their protagonists, who, for their part, are elements in the thematic weave of these works: *#blacktivist* (2015) came out of a collaboration with Flatbush ZOMBIES; *On Fear and Education, Disenchantment and Justice, Protest and Disunion in Saxony, Germany* (2016) is a series of interviews with Saxons (in the main); *Again* (2018) gives space to a group of observers to discuss a bizarre episode that took place in Arnsdorf, Saxony, and discuss the tragic death of a Kurdish Iraqi refugee there. For all the critique that runs through Pfeifer’s oeuvre, the works aim at the same time to point up the things that merit such criticism.

Pfeifer’s critical positioning does not preclude the creation of a rich visual texture in his work; it serves him as a naturalistic tool, enabling him to approximate the reality he portrays with the necessary clarity and depth of focus and to render the element that constitutes the present’s value added—a form of perception that combines multiple perspectives and contains the possibility of perceiving one’s own way of seeing. This aspiration gives rise to a thematic and formal complexity in his oeuvre, which extends through to the level of content and goes a long way beyond the scope of this essay; it can be seen, for example, in the three-channel work *Approximation in the Digital Age to a Humanity Condemned to Disappear* (2015), which also formed part of the exhibition *If you end*

19 up with the story you started with, then you're not listening along the way. Shot in southern Patagonia, where the last surviving Yaghan live, *Approximation* montages high-resolution 4K images of stunning grandeur and archaic roughness, merging different temporal planes relating to indigenous life and civilization, transposing age-old songs into contemporary techno. Pfeifer's survey of the local area illustrates how colonialism and globalization—here in the form of the crab industry—have forced their way into one of the last corners of the world, while at the same time demonstrating how digital technologies can be used productively to generate discussion with the tribe's descendants about their own history. For example, he brought in his iPad to show them photos of their Yaghan ancestors taken a hundred years earlier at the southern tip of South America by missionary and anthropologist Martin Gusinde (1886–1969)—absurdly enough, the original copies of these pictures are now held in an institute in St. Augustin in Germany. First and foremost, Pfeifer set out in his own style to vividly convey the life of this tribe rather than tracking its extinction and witnessing it in awe: "In stupendous and sometimes hypnotizing images, he has created an aesthetic model that runs counter to the conventional templates of anthropological and documentary representation."⁵

⁵ Alexander Koch, "Approximation in the digital age to a humanity condemned to disappear," trans. Gerrit Jackson, KOW, accessed June 30, 2020, <https://www.kow-berlin.com/exhibitions/approximation-in-the-digital-age-to-a-humanity-condemned-to-disappear>.

One of the outcomes of the project—beyond the work of art presented in the exhibition space—is an LP by New York musician Kamran Sadeghi with the songs in question transposed into contemporary form and, not to be forgotten, a "Song from the Youth Initiation sung by the Yámana Indian Masemikens Pedro in Mejillones, 1923."⁶

⁶ Kamran Sadeghi, *Approximation*, handle with care manufacturing (Berlin: Sternberg Press, 2015).

Lastly, a detailed book has been published on the work, documenting the artistic approach Pfeifer adopted for *Approximation* as well as all the invisible research that indirectly went into the work.⁷

⁷ Mario Pfeifer and Thomas Seelig, eds., *Approximation in the Digital Age to a Humanity Condemned to Disappear* (Berlin: Sternberg Press, 2015).

One unifying element in Pfeifer's work is the thorough research that he undertakes prior to embarking on a project. "I would also say that the way I research—in archives, libraries, cinemas, or the Internet—follows intuitive patterns. Maybe some researchers wouldn't agree that I even conduct accurate research, but as an artist one can loosen up a bit and therefore get lucky if information comes up that one would never have thought about otherwise.

This is probably the situation I'm most interested in."⁸

⁸ Pfeifer and Seelig, 165.

It is this interest in discrepancy in the artistic process of working up and preparing information that guides Pfeifer's practice. His oeuvre is anything but shallow. For *On Fear and Education* and *Again*, Pfeifer delved into the political developments in Germany and, more particularly, in Saxony that can be seen as the long-term outcomes of reunification—here, it should be remembered that Pfeifer was born in 1981 in Dresden, the capital of Saxony, and has retained very vivid memories of the GDR from his childhood, in the period before the fall of the Berlin Wall. Thus, it is his past too that has prompted him to produce works on the political and social developments in Saxony.

Again demonstrates, almost didactically, how one of the conceptual pillars of civil society has been hijacked in the name of resentment and hostility toward strangers and foreigners: the idea of civil courage. In a real-life incident in Saxony, it was co-opted for an act of vigilantism, which it was used to legitimize, while being passed off as a requirement of society. Presenting the episode in the form of a re-enactment, *Again* reviews the events that took place in May 2016 in a supermarket in Arnsdorf, a few miles east of Dresden, while also relating the background circumstances leading up to the incident and its depressing denouement—a reflection of how the undesirable trends that developed in Germany in response to the influx of migrants have been concentrated together in a kind of social pressure cooker. An obstreperous asylum seeker from Iraq named Schabas Saleh Al-Aziz was overpowered by four men at the checkout counter in the store, whereupon they took it upon themselves to act as vigilantes, tying him to a tree in front of the door using cable ties before calling the police, who duly arrived and took him into custody. It is a clear case of people taking the law into their own hands, which would have passed by almost unnoticed if an anonymous person hadn't filmed the event on their phone and uploaded the video to YouTube ten days later. Pfeifer incorporates this video into his work, acknowledging how important the visual record on the bystander's phone was for generating publicity.

His two-channel video installation, shown on two screens set at an angle to one another, relativizes the possibility of an unambiguous perspective and creates a discrete dynamic in the exhibition space. At the start of *Again*, we are led into an old, disused cigarette factory in Berlin that looks like a parking structure, the kind you might imagine as the backdrop to an American gangster film; a younger man—the artist himself—leads a group of older people through the garage, which is at once washed out and dramatically lit, and seats them each on one of the chairs, which are arranged in two rows, much as you would expect to find for a jury in an American court, or

20 rather the movie depiction of one. These observers are sat facing a film set where the events in the supermarket are reconstructed as a didactic drama. All the witnesses have themselves experienced migration in one form or another, with the result that *Again* predetermines a certain attitude to the event. Since the work was produced in cooperation with ARTE, the publicly owned German French TV station, and is intended for broadcast, Pfeifer enlisted the services of mainstream actors: Dennesch Zoudé, the first Afro German actress to play a police inspector on German television, and Mark Waschke, a familiar face in Germany on account of the *Tatort* crime series and known internationally from the Netflix series *Dark*. The two of them moderate, examine, and explain the events surrounding the disorientated refugee, bringing up extremely pithy questions and expressing astonishment that the set-to over a SIM card for the Iraqi's cell phone could have escalated at all. Gradually, we learn from the two actors about Schabas Saleh's past, about the epilepsy that he is seriously afflicted by after suffering a head injury in a motorcycle accident in Iraq; we hear too that he had a history of abusive behaviour in the various hostels he had passed through in Saxony and had a police record; lastly we are told that he was reported missing and his whereabouts was unknown for several weeks until his corpse was found in April 2017 in the Tharandt Forest. Cause of death: exposure. Pfeifer shrouds the end of this man's life in the image of a dead body in a freezer—the macabre metaphor is an allusion to the death of seventy-one people from Iraq, Afghanistan, Syria, and Iran, whose bodies were discovered in 2015 in a refrigerated truck in the breakdown lane of the A4 in Parndorf, Austria; Irish artist John Gerrard's 2018 video simulation *Untitled (near Parndorf, Austria)*, which was shown at Manifesta 12 in Palermo, was dedicated to this event.

Schabas Saleh's case caused a remarkable stir, and not just in the media—in a detailed, in-depth report published just over a year after his death, the magazine *Der Spiegel* concluded that it served as a “projection screen for activists with a huge range of different world views.”⁹

⁹ Steffen Winter, “Tief im Wald,” *Der Spiegel* 30 (2017): 52–57, here: 52.

The incident was also the subject of legal proceedings—on several occasions, in fact—firstly when a lawsuit against Schabas Saleh for threatening a cashier was dropped, and then later when a case was brought against the four men from Arnsdorf who had overpowered the Iraqi and tied him up. These proceedings were also immediately suspended again—on the day the trial opened—owing to a purported lack of public interest in the case.

To support the defendants, a local citizens' initiative with the distinctive name “One Percent” was founded. They collected donations and made a video that can be

seen on YouTube: *Fall Arnsdorf: Zivilcourage ist kein Verbrechen* (The Arnsdorf case: Civil courage is not a crime). *Again* contrasts the statements of the four defendants with the perceptions of the jurors—if you can call them that—on Pfeifer's film set. What each of them expresses in the space of a few minutes embodies a truth claim relating to language and speech: “hate,” “pure racism,” and “vigilante justice” are deplored as expressions of a sad normality and no cause for surprise. We see the witnesses giving their vivid testimony in close-up and on split screen—the camera is trained on their faces, eyes, and mouths, showing them in profile and *en face*. In this way, *Again* depicts its protagonists speaking thoughtfully and with due reflection.

According to research conducted by the daily newspaper *Der Tagesspiegel* and the weekly journal *Die Zeit* in 2018, considerably more people have died in Germany since 1990 as a result of right-wing violence perpetrated by “neo-Nazis and other right-wing extremists” than has been reported by the German government. The figures produced by the newspapers indicate that there have been at least 169 victims, not 83; there have been a further 61 deaths where the evidence suggests that the violence was motivated by right-wing attitudes.¹⁰

¹⁰ See Frank Jansen, Heike Kleffner, Johannes Radke, and Toralf Staud, “Todesopfer rechter Gewalt in Deutschland seit der Wiedervereinigung,” *Der Tagesspiegel*, September 27, 2018, <https://www.tagesspiegel.de/politik/interaktive-karte-todesopfer-rechter-gewalt-in-deutschland-seit-der-wiedervereinigung/23117414.html>. (The editors of the two publications documented all the cases individually.)

For all the tragedy inherent in Schabas Saleh's life story, his death cannot be directly ascribed to the assault that *Again* focuses on. Rather, the case is symbolic, pointing paradigmatically to the threshold at which violence may become socially acceptable. *Again* shines a light on the blind spots in the story of a life characterized by refugeeism, memorializing it in the process. What was narrowed down and reduced in the mindsets and patterning of the people involved is condensed in *Again* into a nuanced image of an individual life that scarcely registers in the public perception.

However, the claim to truth—even if it is a challenge to use this term in the context—finds equal expression in the remarks of a woman in the video produced by the citizens' initiative, who cannot see (or rather refuses to see) that an intervention like the one in Arnsdorf should be classed as a crime; another woman disparages the asylum seekers as “scroungers.” Some men in front of the court express their intention to “make their presence felt” in support of the accused. Feelings ranging from aversion to unconcealed animosity are palpable here, and at the same time we can clearly see the schism in society that is made evident in such statements. One of the delayed consequences of the Schabas Saleh case is the resignation, in 2019, of the long-

21 time mayoress of Arnsdorf, Martina Angermann. The position she took up against the four defendants had made her the target of verbal attacks, which wore her down and ultimately led to her resignation.

In 2017, Georg Seeßlen wrote an illuminating essay on the semantic shift in language. In his view, it is not just “the Right”—which Seeßlen contrasts with “democratic civil society”—that is actively involved in recoding language and ways of speaking; civil society, he argues, also erodes its democratic credibility when there is constant discussion of a “cap” in the day-to-day political debate on refugees, for which, quite explicitly, no provision is made in German Basic Law, whose spirit it contravenes. Seeßlen identifies, as a strategic tool of the Right, the “situating of concepts,” the “new occupation of words, signs, and symbols,” “the ideological occupation of general terms” designed to achieve a form of “cultural hegemony” (in a right-wing Gramscian sense) by exerting ascendancy over language: “In the rhetorical clash, the Right appropriated terms from ecology and from leftist social criticism.” Civil courage is undoubtedly part of a conceptual canon that has been appropriated by the Right. According to Seeßlen, in the process of a “return to premodern language,” rhetorical practices are pushed through that actually make conversation impossible: “Prejudgment, pathologization, delegitimization, more or less cultivated contempt, pedagogic disapprobation.”¹¹

¹¹ Georg Seeßlen, “Vorsicht! Sprache von rechts! Versuch über Sprechweisen und semantische Strategien,” in *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18*, ed. Ulrike Blumenreich, Sabine Dengel, Wolfgang Hippe, and Norbert Sievers (Bielefeld: transcript, 2018), 101–12, here: 107 and 110.

In *Again*, such observations make perfect sense.

The insidious, pervasive alienation from itself of a liberal society, coupled with an alarming loss of confidence in the democratic process, has been documented in Pfeifer’s previous work—in *On Fear and Education, Disenchantment and Justice, Protest and Disunion in Saxony, Germany*, which he made before *Again*. Pfeifer, who was living in New York in the period before making these works, had found out about the Pegida movement from *The New York Times* and immediately identified the distorted political developments in his old home as a possible subject. *On Fear and Education* was made in 2016, at a time when social battle lines had been drawn, and positions were evidently hardening and being appropriated by right-wing parties and organizations, although this phenomenon was not nearly as advanced as it is today. In this respect, the work represents a resolute attempt to counteract this emerging process of hardening with all the threat it carries.

In this video, we hear the voices of Saxons—whose birthplace and background we can guess at from their accents, although we are not introduced to the speakers—giving their thoughts on the ideas mentioned in the title of

the work. They include an activist with pronounced right-wing tendencies who cofounded Pegida; a dance teacher from Freital who quit the SPD after being a member for seventeen years; the mayoress of Seiffenhennersdorf—a town that was a showpiece of production and craftsmanship in the GDR and is now a major centre for synthetic drugs—who despairs at the provincial government’s attempts to close down rural schools; an educationalist and a psychotherapist; a Bavarian entrepreneur whose firm operates out of Saxony; a trade union secretary at IG Metall Dresden; a conflict researcher from Bielefeld; and a long-serving local journalist from Dresden with a distinguished track record of investigative research. The questions they respond to are kept hidden from the viewer.

In *On Fear and Education*, Pfeifer’s use of close-ups elevates the technique into a stylistic principle. The work applies the methodology of oral history, directing the same questions to different contemporary witnesses and cutting together answers of equal length, so that in the end all the people interviewed have just over an hour on screen. This gives them plenty of time to express their views on how society developed as the process of reunification unfolded in 1990 and in the period through to 2015 when migration to Germany began to rise dramatically. In the studio, all the interviewees get into the narrative flow of the stories they are telling and speak articulately: in terms of what they have to say, it would seem that in reality their only commitment is to themselves. Ultimately, then, they express their (sometimes depressing) political views with corresponding clarity.

On Fear and Education is, to use Walter Kempowski’s expression, an “echo sounder” that offers a diagnosis of the time. Once again, we see the speakers in close-up, looking directly into their faces, with the colour suppressed and the bleak, placeless setting of the studio bathed in a leaden gray; we register all the indicators that give a face a discernible age—pores, wrinkles, gaps between the teeth—while the use of close-ups allows the work as a whole to oscillate between sober realism and a sense of naturalism tinged with emotion. In the interlocking of word, text, and image, *On Fear and Education* confronts us ineluctably with the nine protagonists—whom we find out about on Pfeifer’s homepage rather than in the work itself. Thus, it is not until we have listened for a good while that we discover that there are, in fact, a total of nine people interviewed and find out about the social milieus they come from. As such, listening is a basic motif of the work, which goes to a kind of extreme in this respect, provided you are willing to take in its entire length. Naturally, sympathies and aversions develop, and these shift or are consolidated as the work progresses. All in all, the many hours of *On Fear and Education* (granted, again, that you are prepared to invest the time) turn out to be a decidedly painful lesson about the present-day

22 situation in Saxony, in Germany, in 2016 and the years that have followed, one that could easily be reproduced elsewhere, probably in any civil society in the West: regional disadvantages such as wage inequalities and working poverty, emigration and labour migration, school closures, xenophobia, or rather racism, lack of political education—none of these manifestations of our present-day crisis are exclusive to Saxony. Wherever they occur, they are weaponized by populists. *On Fear and Education* also touches on this when the psychotherapist from Halle goes on at length about what he diagnoses as a “normopathy” in modern-day society and the lack of “internal psychic democracy” (before allowing himself subsequently to be used by the AfD [Alternative für Deutschland]). By contrast, the mild-mannered sociologist from Bielefeld seems almost unconscionably relaxed. From today’s perspective, in particular—knowing what we do about the radicalization of parties like the AfD, whose deputy leader Beatrix von Storch the analyst from Halle was filmed with—*On Fear and Education* is an example of disillusionment, its value added demonstrated by its relativization of false notions about dialogue and the integrative power of talking to one another. In some cases, the offer to engage in dialogue should actually be regarded as futile.

The epic length of *On Fear and Education* is emblematic of the present’s complexity, which it is impossible to properly grasp, represent, and reflect upon by taking it bit by bit.¹²

¹² In the course of a discussion at the Kunstsammlungen Chemnitz in October 2018, Pfeifer was asked whether he had been influenced by Claude Lanzmann’s *Shoah* in determining the length of *On Fear and Education*—Pfeifer replied that this was not the case.

It overtly runs athwart an attention economy, which calculates benchmarks in terms of surges of emotion, outrage, and exclamation marks, and is thus opposed to a mode of public life led by affect, which is the usual form of reaction in today’s social media and is politically created.¹³

¹³ On this, see the exhibition *Affect Me* at Kai 10, Düsseldorf.

On Fear and Education counters this with the unspectacular sustainability of unlimited speech, which appertains to civil society or, rather, should be characteristic of it. At the same time, the work makes it clear that consensus as a result of discourse cannot necessarily be counted on and that—as Chantal Mouffe puts it—conflicts must take an “agonistic” form “in order to avoid the emergence of antagonistic ones.”¹⁴ As necessary as consensus is for

¹⁴ Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013), 19.

democratic society, it must be established through dissent: “Adversaries fight against each other because they want their interpretation . . . to become hegemonic, but

they do not put into question the legitimacy of their opponent’s right to fight for the victory of their position. This confrontation between adversaries is what constitutes the ‘agonistic struggle’ that is the very condition of a vibrant democracy.”¹⁵

¹⁵ Mouffe, 7.

On Fear and Education and *Again* use different approaches to bring out the basic conditions of conflict in a democracy and to trace at the same time the insidious process of alienation that leads all the way to radicalization. One of the fruits yielded by the act of listening in *On Fear and Education* is not so much understanding as an avenue of approach; many of the statements made about the state of institutional democracy are too obscure or too bizarre and far-fetched. In the face of the rather limited return in terms of activism, the work documents another kind of analytical value added: by spelling out, for example, some of the logic used in Pegida’s arguments and its supposed legitimacy, and by presenting an often abstract discussion of problems that are not specified, it delineates the depth of the divide. All in all—in visual terms too, incidentally—just a few years after it first appeared, it now seems like a dystopian flashback into the future.

As a counterpoint to the flat, extremely horizontal progression of *On Fear and Education* with its almost endless expanse of time, Pfeifer had already worked with Drew Arnold and Flatbush ZOMBiES in 2015 to produce a two-channel video together with an EP, which, in keeping with the music clip, intensifies the images, text, and content in an extremely compact and blatant way as expressed in the compound word *#blacktivist*, which gives its name to the piece. Providing an immediate insight, the word coinage bespeaks urgency and vehemence. These qualities are expressed in a compelling onslaught of disturbing visual sequences. Where, as mentioned earlier, Pfeifer had worked with the television station ARTE to produce *Again*, for *#blacktivist* he wanted to get close to the music industry, working on a scale that aimed to achieve maximum distribution with a count to date of over 3.5 million clicks on YouTube.¹⁶ Like Halil Altindere in his

¹⁶ *Flatbush ZOMBiES: Blacktivist*, YouTube, September 11, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GceUUcXP7yE>.

works *Wonderland* (2014) and *Homeland* (2016), Pfeifer politicizes hip-hop in *#blacktivist*. One of his inspirations was Questlove’s 2014 essay “How Hip-Hop Failed Black America,” which “gave me the confidence for a project [and] challenged the context of music and art. It would create resonance with the current debate and point to the relationship between hip-hop and a capitalistic, split society whose citizens seek a voice to resist in public.”¹⁷

¹⁷ Mazza, "This Is a Nation of Lost Souls #Blacktivist," A Nation of Billions, July 5, 2016, <https://nationofbillions.com/a-blacktivist-conversation-flatbush-zombies-mario-pfeifer>.

#blacktivist displays the traumatic kaleidoscope of a society that sees, open-eyed, the conflicts within it escalating or—to borrow from Stanley Kubrick's *Clockwork Orange*—is forced to watch with eyes wide open scenes of horror, madness, and excess as well as its own paranoia in the face of the violence unfolding on a day-to-day basis. Behind every snippet of found footage, there lurks a stereotype, a narrative, a nexus of problems relating to drugs, discrimination, death-dealing institutional violence, hate, and division in the United States (Arthur Jafa's 2016 video *Love Is the Message, the Message Is Death* is based on this principle).¹⁸ One of the images in

¹⁸ See Georg Imdahl, "Der infektiöse Groove der schwarzen Bilder," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, February 26, 2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kuenstler-arthur-jafa-in-der-julia-stoschek-collection-15467247/wechselbad-der-extreme-und-15467250.html>.

#blacktivist shows the African American man Eric Garner, who died in 2014 as a result of police violence on New York's Staten Island—struggling for air and gasping out eleven times, "I can't breathe," words that have now gone around the world again as the George Floyd case has unfolded.¹⁹

¹⁹ For more on this, see the truly harrowing report by Mike Baker, Jennifer Valentino-DeVries, Manny Fernandez, and Michael LaForgia, "Three Words. 70 Cases. The Tragic History of 'I Can't Breathe.'" *The New York Times*, June 29, 2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/28/us/i-cant-breathe-police-arrest.html>.

At the same time, Pfeifer combines the found footage—which includes a variety of police assaults on African Americans—with a documentary he produced himself about weapons made using 3D printers and put out by the private company Defense Distributed. The company invokes the right to bear arms and to defend oneself enshrined in the American Constitution: it was, by its own account, "founded as the first private defense contractor in service of the general public. Beginning with 2012's Wiki Weapon project, DD has advanced the state of the art in small scale, digital, personal gunsmithing technology ever since."²⁰

²⁰ See "About," Defense Distributed, accessed July 23, 2020, <https://defdist.org/>.

In pin-sharp, hyperrealistic close-ups, we see the perverse weapons factory in operation.

The lyrics in #blacktivist about drugs, violence, and marginalization come from Flatbush ZOMBIES. Pfeifer worked together with them to produce individual sequences in the studio, including a macabre execution scene that shows Barack Obama crouching on the floor waiting for his head to be cut off by three jihadists, played by the Flatbush ZOMBIES themselves—Erick Arc Elliott, Meechy Darko, and Zombie Juice: an acerbic comment on the first African American president of the United States and his success in overcoming racism. In the background, a banner modelled on the Confederate flag bears Arabic characters that translate as "Open your fucking mind."

But then comes a surprise: the machete-toting jihadists do not behead their prisoner—instead, they decapitate themselves. Their heads gyrate in a psychedelic orbit and return to the lap of a black goddess decked in gold chains, who graciously takes the warriors into herself. In the closing sequence that follows, a large group of African Americans march side by side on Brooklyn Bridge as they turn their backs on Manhattan.

Mario Pfeifer's works #blacktivist, *On Fear and Education, Disenchantment and Justice, Protest and Disunion in Saxony, Germany*, and *Again* reflect a vicious circle at work in civil societies today. Breaking the cycle is a long-term challenge if these societies are to avoid being shunted off the political map. The aesthetic discourse has recently been made aware—in a more emphatic and less forbearing manner—of a discrepancy between moral aspiration and formal verisimilitude and, deriving from this, a new "responsibility in terms of the capacity to actively respond (and not merely react) in dealing in and with the aesthetic" has been called for:²¹ an aesthetic practice,

²¹ Tom Holert, "Für eine meta-ethische Wende: Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (2018): 538–54, here: 551.

then, that does not simply rely on hasty reactions to the exigencies of day-to-day politics.

Mario Pfeifer's work positions itself in this continuum.



A Humanity Condemned to Disappear?

#blacktivist #approximation #again #nocheinmal #überangstundbildung

#polarisierung #polizeigewalt #gesellschaft #wahrheit #zivilcourage #selbstjustiz

Zum Phänomen der Spaltung in einigen Werken von Mario Pfeifer

GEORG IMDAHL lebt als freier Kunstkritiker in Düsseldorf und hat seit 2011 die Professur für Kunst und Öffentlichkeit an der Kunstakademie Münster inne. Er arbeitet vorwiegend für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, den *Deutschlandfunk* und das Magazin *Texte zur Kunst*. Jüngste Veröffentlichung: *Ausbeute. Santiago Sierra und die Historizität der zeitgenössischen Kunst*, Philo Fine Arts,

Hamburg 2019 (spanische Übersetzung: *Explotación. Santiago Sierra y la Historicidad del Arte Contemporáneo*, Madrid 2020). Seit 1995 ist er Mitglied des Kritikerverbands AICA; 1997 promovierte er mit der Dissertation „Das Leben verstehen. Martin Heideggers formal anzeigende Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen“, Würzburg 1997.

177 Wir leben in gespaltenen Gesellschaften. Der ernüchternde Befund trifft sich mit einer gewissen „Endzeitperspektive“, der Wahrnehmung, dass „immer etwas zu Ende geht, aber nichts Neues an seine Stelle tritt: das Zeitalter der großen Erzählungen oder das der Ideologien, die Geschichte, die Moderne, der Liberalismus, die Wahrheit usw.“, nun die „drohende Gefahr eines ‚end of democracy‘“.¹

¹ Philip Manow, *(Ent-)Demokratisierung der Demokratie* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020), S. 7f

Die Spaltung der westlichen Zivilgesellschaften ist empirisch messbar, provoziert, gefühlt, befürchtet oder, auch dies, bisweilen nur arglos herbeigeredet. Die Vokabel ist in den alltäglichen Sprachgebrauch eingegangen und der Gegenwart selbstverständlich geworden, dementsprechend sieht diese sich immer wieder aufs Neue, scheinbar evident und folgerichtig, in der Erfahrung zugespitzter Entfremdung und Zerrissenheit bestätigt. Die Erosionen demokratischer Prinzipien in Institutionen und im allgemeinen Bewusstsein schlagen sich in Vokabeln wie Lügenpresse und Fake News nieder und sammeln sich gleichsam in der Beobachtung, dass und wie ein Konsens, den man früher als Gesellschaftsvertrag bezeichnet hat, porös geworden ist bzw. ausdrücklich aufgekündigt wird.

Anlässe für Polarisierung in globalen Größenordnungen sind ständig vorhanden, wie in den zurückliegenden Jahren der Brexit, die Migration, der Klimawandel und neuerdings die Pandemie bewiesen haben, und es liegt auf der Hand, dass, wer nach geeigneten Konflikten sucht, mit denen Demokratie geschwächt und Gesellschaften zerlegt werden können, diese mühelos finden wird. Im Zuge der Ausbreitung des Covid-19-Virus und den Protesten gegen die Eindämmungsmaßnahmen ist in Deutschland denn auch schon von „einer Art Pandemie-Pegida“ bzw. „Corona-Pegida“ die Rede gewesen.²

² „Entsteht da eine Art Pandemie-Pegida?“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.05.2020, S. 3; Interview mit Armin Nassehi – Soziologe: „Corona-Pegida‘ kann entstehen“, ZDF, 16.05.2020. <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/coronavirus-nassehi-demos-“Pegida“-100.html> (Abruf 18.05.2020).

Während dieser Text entsteht, wurde in den Vereinigten Staaten abermals ein Afroamerikaner bei einem brutalen Polizeieinsatz gewaltsam ums Leben gebracht, so widerfahren George Floyd am 25. Mai 2020 in Minneapolis. Das Aufbegehren gegen dieses Tötungsdelikt erinnert Beobachter*innen an die Situation nach dem Attentat auf Martin Luther King 1968.³

³ „America’s Protests Won’t Stop Until Police Brutality Does. This country has failed to provide one of the most fundamental protections in the Constitution: the right to life“. The Editorial Board, New York Times vom 01.06.2020. <https://www.nytimes.com/2020/06/01/opinion/george-floyd-protest-police.html> (Abruf 30.06.2020)

Kurz darauf, am 12. Juni 2020 in Atlanta, wurde bei ein-

er Polizeikontrolle der Afroamerikaner Rayshard Brooks von Polizisten durch Schüsse in den Rücken getötet. Der Protest auf der Straße in Amerika bestätigt wiederum die Überlegungen, die Judith Butler über die Relevanz physischer Präsenz, des Körpers in der Öffentlichkeit, angestellt hat, wenn sich so etwas wie ein Volkswille äußern und auf unterschiedene Weise geltend machen soll.⁴

⁴ Judith Butler, Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2016), darin vor allem das Kapitel „We the people“ – Gedanken zur Versammlungsfreiheit“, S. 201-248.

Der Auflösung von demokratischem Bewusstsein und der Aufkündigung von basalem Konsens, wie er für eine Demokratie überlebenswichtig ist, hat Mario Pfeifer in den vergangenen Jahren mehrere, für sein bisheriges Werk zentrale Arbeiten gewidmet. In ihnen reflektiert er Ursachen und Folgen von Rassismus und Fremdenhass aus unterschiedlichen Perspektiven in popkultureller, dokumentarischer und theatraler Form. In Pfeifers Fokus geriet auch jene erwähnte Bewegung mit dem ebenso anmaßenden wie absurden Namen „Pegida“ (das Akronym steht für „Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes“). Es sind prinzipielle Fragen eines gegenwärtigen Diskurses, die Pfeifer in diesen seinen Werken in Szene setzt: Wer spricht für die Gesellschaft, im Namen des Volkes? Wie steht es um den Wahrheitsanspruch von Sprache und Sprechen? In welcher Weise verschieben sich Bedeutungsebenen der Sprache – so weit, bis eine Vokabel, ein Begriff, ein Sprachgebrauch in sein Gegenteil verkehrt werden kann?

Wenn Pfeifer sich in mehreren Werken mit dem Phänomen der gespaltenen Gesellschaft befasst hat, dann liegt ihm ein rechthaberischer Gestus ebenso fern wie ein konfliktueller Ton um seiner selbst willen. Vielmehr entstanden sämtliche dieser aufwendigen Arbeiten in dialogischer Form mit ihren Protagonisten, die ihrerseits in die Motive dieser Werke involviert sind: *#blacktivist* (2015) geht auf eine Kooperation mit den Flatbush ZOMBiES zurück; *Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest und Spaltung in Sachsen/Deutschland* (2016) ist eine Interviewreihe mit (vorwiegend) sächsischen Bürgerinnen und Bürgern; *Again – Noch einmal* (2018) lässt Beobachter*innen über eine bizarre Episode und den tragischen Tod eines kurdisch-irakischen Geflüchteten im sächsischen Arnsdorf zu Wort kommen. Bei aller Kritik, die Pfeifer in seinen Arbeiten erhebt, erheben diese den Anspruch, zugleich aufzeigen, wofür es sich lohnt, diese Kritik zu erheben.

Kritikalität schließt in Pfeifers Œuvre Bildopulenz keineswegs aus, sie dient ihm als veristisches Instrument, um der von ihm bespiegelten Realität in der nötigen Klarheit und Tiefenschärfe nahezukommen und eben auch das abzubilden, was den Mehrwert von Gegenwart ausmacht – eine multiperspektivische Wahrnehmung, die Möglich-

178 keit, die eigene Wahrnehmung wahrzunehmen. Aus diesem Anspruch begründet sich eine inhaltliche, thematische und formale Komplexität seines Œuvres, das weit über das in diesem Beitrag angesprochene Thema hinausweist und sich zum Beispiel in der 3-Kanal-Arbeit *Approximation in the digital age to a humanity condemned to disappear* (2014-2015) zu erkennen gibt, die auch Teil der Ausstellung *If you end up with the story you started with, then you're not listening along the way war*. Entstanden im südlichen Patagonien, wo die allerletzten Überlebenden der Yaghan beheimatet sind, vereint *Approximation in the digital age to a humanity condemned to disappear* Bilder in hochauflösender 4K-Technik von überwältigender Erhabenheit und archaischer Rohheit, verschmilzt unterschiedliche Zeitebenen von indigener Existenz und Zivilisation, übersetzt Gesänge aus der Vorzeit in zeitgenössischen Techno. Pfeifer inspizierte den Ort, um zu zeigen, wie Kolonialismus und Globalisierung in Gestalt der Krabbenindustrie in einen der letzten Winkel der Welt vorgedrungen sind, wie zugleich digitale Technologien produktiv genutzt werden können, um mit den Stammesnachfahren ins Gespräch über ihre eigene Geschichte zu kommen. So zeigte er ihnen auf dem iPad Fotos ihrer Vorfahren, die der Missionar und Anthropologe Martin Gusinde (1886-1969) vor hundert Jahren am südlichen Ende Südamerikas von den Yaghan aufgenommen hatte – und deren Originale sich heute, eigentlich absurderweise, in einem Institut in St. Augustin in Deutschland befinden. Vor allem war es Pfeifer darum zu tun, die Existenz dieses Stamms auf seine Weise mit Leben zu erfüllen, anstatt dessen finalem Atemhauch nachzuspüren und ihn staunend zu bezeugen: „In erstaunlichen, teils hypnotisierenden Bildern entstand ein ästhetisches Gegenmodell zu den eingespielten Mustern anthropologischer und dokumentarischer Repräsentationen.“⁵

⁵ Alexander Koch, zitiert nach: <https://www.kow-berlin.com/exhibitions/approximation-in-the-digital-age-to-a-humanity-condemned-to-disappear> (Abruf 30.06.2020).

Zu den Resultaten über das im Ausstellungsraum präsentierte Kunstwerk hinaus zählt weiterhin eine LP des New Yorker Musikers Kamran Sadeghi mit besagten, in die Gegenwart transformierten Gesängen sowie, nicht zu vergessen, ein „Song from the Youth Initiation sung by the Yámana Indian Masemikens Pedro in Mejillones, 1923“.⁶

⁶ Kamran Sadeghi, *Approximation*, Manufactured by Handle with Care, (Berlin: Sternberg Press, 2015).

Schließlich ist der Arbeit eine ausführliche Buchpublikation gewidmet, die Pfeifers künstlerischen Ansatz für *Approximation* und zudem die Recherchen dokumentiert, die nicht direkt sichtbar in das Werk eingegangen sind.⁷

⁷ Mario Pfeifer, Thomas Seelig (Hrsg.), *Approximation in the digital age to a humanity condemned to disappear*, (Berlin: Sternberg Press, 2015).

Ein verbindendes Element in den Werken Mario Pfeifers liegt in der ausgiebigen Recherche, die er ihnen vorausgehen lässt. „Ich würde sagen, dass die Art und Weise, wie ich recherchiere – in Archiven, Bibliotheken oder im Internet –, einem intuitiven Vorgehen folgt. Wahrscheinlich würden einige Wissenschaftler das gar nicht als akkurate Rechercheform wahrnehmen. Doch als Künstler kann ich mich natürlich von gewissen Vorgaben oder Richtlinien befreien und dadurch manchmal das Glück haben, auf Dinge, Fakten und Informationen zu stoßen, über die man ansonsten vielleicht nie nachgedacht hätte. An solch einer Situation bin ich schlussendlich am meisten interessiert.“⁸

⁸ Ebd., S. 165.

Es ist dieses Interesse an Differenz in der künstlerischen Verarbeitung und Aufbereitung von Information, das Pfeifers Praxis leitet. Sein Œuvre ist das Gegenteil von kurzatmig. Für *Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest und Spaltung in Sachsen/Deutschland* und *Again* vertiefte sich Pfeifer in die politischen Entwicklungen in Deutschland und insbesondere im Bundesland Sachsen als Spätfolgen der Wiedervereinigung, wobei daran erinnert werden darf, dass Pfeifer 1981 in der sächsischen Landeshauptstadt Dresden geboren wurde und aus seiner Kindheit – in der Zeit bis zum Mauerfall – durchaus lebhaftere Erinnerungen an die DDR behalten hat. Es ist mithin auch seine Biografie, die ihn zu den Werken über die politisch-sozialen Entwicklungen in Sachsen motiviert hat.

Again legt fast schulmäßig dar, wie ein zentraler Begriff der Zivilgesellschaft im Namen von Ressentiment und Aversion gegen Fremde und Ausländer okkupiert wird: der Begriff Zivilcourage. In einem authentischen Fall in der Provinz wurde er für einen Akt von Selbstjustiz vereinnahmt und diese selbst damit nicht nur legitimiert, sondern als gesellschaftliches Gebot ausgegeben. In Form eines Reenactments rollt *Again* die Vorkommnisse in einem Supermarkt vom Mai 2016 in Arnsdorf, wenige Kilometer östlich von Dresden, samt Vorgeschichte und deprimierendem Ende auf, in denen sich die Fehlentwicklungen in Deutschland im Zuge der Migration wie in einem sozialen Brennglas bündeln. Einen renitenten Asylsuchenden aus dem Irak namens Schabas Saleh Al-Aziz hatten vier Männer an der Ladenkasse überwältigt und, in Bürgerwehrmanier, draußen vor der Tür mittels Kabelbinder an einen Baum gefesselt, bis die herbeigerufene Polizei eintreffen und ihn in Gewahrsam nehmen sollte. Ein klarer Fall eben von Selbstjustiz, der kaum öffentlich geworden wäre, hätte ihn nicht ein Anonymus mit dem Mobiltelefon gefilmt und das Video der Episode zehn Tage später auf YouTube hochgeladen. Pfeifer integriert dieses Video in seine Arbeit und bestätigt damit die außerordentliche Bedeutung des mit dem Mobiltelefon aufgenommenen

179 Bilddokuments für die Herstellung von Öffentlichkeit.

Seine auf zwei im Winkel zueinander stehenden Projektionswänden präsentierte Zwei-Kanal-Video-Installation relativiert eine eindeutige Sehperspektive und schafft eine diskrete Dynamik im Ausstellungsraum. *Again* führt eingangs in eine alte, leerstehende Zigarettenfabrik in Berlin, die wie ein Parkhaus aussieht, wie man es als Kulisse amerikanischer Gangsterfilme zu erkennen meint; ein jüngerer Mann – der Künstler selbst – geleitet eine Gruppe von Menschen vorgerückten Lebensalters durch das ebenso fahl wie dramatisch beleuchtete Parkhaus und weist ihnen Sitzplätze zu, die in zwei Reihen geordnet sind und an eine Versammlung von Geschworenen in amerikanischen Gerichten bzw. Kinofilmen denken lassen. Der Blick dieser Beobachter*innen fällt auf ein Filmset, an dem das Geschehen im Supermarkt als Lehrstück rekonstruiert wird. Sämtliche Zeug*innen haben auf ihre Weise Erfahrungen mit Migration gemacht, womit *Again* eine bestimmte Haltung zu dem Geschehen präjudiziert. Da die Arbeit in Kooperation mit dem öffentlichen deutsch-französischen TV-Sender Arte produziert wurde und für eine Ausstrahlung im Fernsehen vorgesehen ist, engagierte Pfeifer populäre Schauspieler*innen: Dennesch Zoudé, die erste afrodeutsche Schauspielerin, die im deutschen Fernsehen eine Polizeikommissarin spielte, sowie Mark Waschke, in Deutschland durch die Krimireihe „Tatort“, international hingegen aus der Netflix-Serie „Dark“ ein bekanntes Gesicht. Beide moderieren, hinterfragen, erklären die Ereignisse um den verwirrten Flüchtling, werfen auf durchaus plakative Weise Fragen auf, zeigen sich erstaunt, dass die Auseinandersetzungen um eine SIM-Karte für das Mobiltelefon des Irakers überhaupt eskalieren konnten. Nach und nach werden wir durch die beiden Schauspieler*innen von der Biografie Schabas Salehs unterrichtet, erfahren von der Epilepsie, die ihm als Folge einer Kopfverletzung, die er sich bei einem Motorradunfall im Irak zugezogen hatte, schwer zusetzt; dass er in den unterschiedlichen sächsischen Unterkünften, die er durchlief, wiederholt ausfällig und auch polizeilich aktenkundig wurde und schließlich für einige Wochen als verschollen galt, bis man seinen Leichnam im April 2017 im Tharandter Wald auffand. Todesursache: Erfrieren. Pfeifer kleidet das Ende dieses Lebens in das Bild eines Toten in einer Tiefkühltruhe; die makabre Metapher spielt auf den Tod von 71 Menschen aus dem Irak, aus Afghanistan, Syrien und dem Iran an, deren Leichname 2015 in einem Kühltransporter auf der Standspur der A 4 im österreichischen Parndorf gefunden wurden; der irische Künstler John Gerrard hat dem Ereignis 2017 die Videosimulation *Untitled (near Parndorf, Austria)* gewidmet, die bei der Manifesta 12 in Palermo gezeigt wurde.

Nicht nur medial schlug der Fall Schabas Salehs ungewöhnlich hohe Wellen, diente er doch, wie das Magazin Spiegel in einer detaillierten, ausführlichen Reportage

etwas mehr als ein Jahr nach Schabas Tod resümierte, als „Projektionsfläche für Aktivisten unterschiedlichster Weltanschauungen“. Auch juristisch wurde die Begebenheit, sogar mehrfach, aktenkundig – zunächst, als ein Verfahren gegen Saleh wegen Bedrohung einer Verkäuferin eingestellt wurde, dann in einem Verfahren gegen die vier Männer aus Arnsdorf, die den Iraker überwältigt und gefesselt hatten. Auch dieses Verfahren wurde – am Tag seiner Eröffnung – wegen angeblich mangelnden öffentlichen Interesses umgehend wieder eingestellt.⁹

⁹ Steffen Winter, „Tief im Wald“, Der Spiegel, Nr. 30 (2017): S. 52–57, S. 52.

Zur Unterstützung der Angeklagten hatte sich in der Region eine Bürgerinitiative mit dem bezeichnenden Namen „Ein Prozent“ gegründet, es wurden Spenden gesammelt und ein Video erstellt, das bei YouTube abzurufen ist: „Zivilcourage ist kein Verbrechen“. *Again* kontrastiert die Äußerungen der vier Angeklagten mit den Einschätzungen der – wenn man sie so nennen will – Juror*innen am Set seiner Arbeit. Was diese in jeweils wenigen Minuten vorbringen, verkörpert einen Wahrheitsanspruch des Sprechens: Beklagt werden „Hass“, „purer Rassismus“ und „Selbstjustiz“ als Ausdruck einer „traurigen Normalität, nicht überraschend“. Im Close-up und gedoppelt sehen wir die Zeug*innen eindringlich Zeugnis ablegen, der Blick richtet sich auf Gesicht, Augen und Mund, zeigt sie im Profil und en face. Es ist ein reflektiertes, nachdenkliches Sprechen, das *Again* dergestalt abbildet.

Recherchen der Tageszeitung *Tagesspiegel* und der Wochenzeitung *Die Zeit* aus dem Jahr 2018 zufolge sind seit 1990 in Deutschland deutlich mehr Menschen aufgrund von rechter Gewalt durch „Neonazis und andere extrem Rechte“ ums Leben gekommen als von der deutschen Bundesregierung angegeben. Nach Zählung der Zeitungen sind es mindestens 169 Opfer, nicht 83; bei weiteren 61 Todesopfern gebe es Indizien für ein Motiv rechtsgerichteter Gewalt.¹⁰

¹⁰ Siehe Frank Jansen, Heike Kleffner, Johannes Radke, and Toralf Staud, „Todesopfer rechter Gewalt in Deutschland seit der Wiedervereinigung,“ *Der Tagesspiegel*, September 27, 2018, <https://www.tagesspiegel.de/politik/interaktive-karte-todesopfer-rechter-gewalt-in-deutschland-seit-der-wiedervereinigung/23117414.html>. (Abruf am 02.06.2020. Die Redaktionen beider Organe haben alle Fälle einzeln dokumentiert.)

Bei aller Tragik der Biografie des Schabas Saleh – sein Tod geht nicht auf die Gewaltanwendung zurück, die *Again* thematisiert. Der Fall symbolisiert vielmehr beispielhaft eine Schwelle, an der Gewalt gesellschaftsfähig werden kann. *Again* leuchtet die Blindstellen einer durch Flucht gekennzeichneten Biografie aus und weist ihr einen Platz in der Erinnerung zu. Was in den Haltungen und Mustern reduziert wurde, verdichtet sich in *Again* zum differenzierten Bild individueller Existenz, die in der öffentlichen Wahrnehmung kaum vorkommt.

Nicht minder äußert sich indessen der Wahrheits-

180 anspruch – selbst wenn einem die Vokabel in diesem Zusammenhang nur schwer über die Lippen kommt – auch in den Ausführungen einer Frau im Video der Bürgerinitiative, die nicht verstehen kann bzw. verstehen will, dass ein Eingreifen wie jenes in Arnsdorf kriminell sein soll; eine andere Frau verunglimpft die Asylsuchenden als „Schmarotzer“. Einige Männer vor dem Gericht bekunden ihren Willen, „Präsenz zu zeigen“ im Namen der Angeklagten. Aversion bis zum offenen Hass wird hier mit Händen greifbar und zugleich der Riss durch die Gesellschaft deutlich, der sich in eben solchen Bekundungen dokumentiert. Zu den späten Folgen des Falls Schabas Saleh zählt der Rücktritt der langjährigen Bürgermeisterin von Arnsdorf, Martina Angermann, im Jahr 2019. Sie hatte Position bezogen gegen die vier Angeklagten und war danach zum Ziel von verbalen Attacken geworden, woraufhin sie ihr Amt erschöpft aufgab.

Dem semantischen Shift in der Sprache hat Georg Seeßlen 2017 einen erhellenden Essay gewidmet. Nicht nur „die Rechten“, die Seeßlen der „demokratischen Zivilgesellschaft“ gegenüberstellt, betätigen sich Seeßlen zufolge in der Umkodierung von Sprache und Sprechweisen; auch die Zivilgesellschaft höhle ihre demokratische Verlässlichkeit aus, wenn im politischen Alltag der Flüchtlingsdebatte fortgesetzt eine „Obergrenze“ diskutiert worden sei, die vom Grundgesetz ausdrücklich nicht vorgesehen ist und dessen Geist zuwiderläuft. Als strategisches Mittel der Rechten nennt Seeßlen das „Setzen von Begriffen“, das „Neu-Besetzen von Begriffen, Zeichen und Symbolen“, „die ideologische Besetzung von allgemeinen Begriffen“, um mit der Vormacht über die Sprache eine „kulturelle Hegemonie“ (im Sinne eines Rechts-Gramscianismus) zu erlangen: „In der rhetorischen Auseinandersetzung eignete sich die Rechte Begriffe aus der Ökologie und von *linker* Gesellschaftskritik an.“ Zivilcourage zähle zweifellos in einen begrifflichen Kanon, der von den Rechten appropriiert werde. Im Zuge einer „Rückkehr zum vor-modernen Sprechen“, so Seeßlen, werden rhetorische Praktiken durchgezogen, die das Gespräch im eigentlichen Sinn unmöglich machen: „Vorverurteilung, Pathologisierung, Deligitimierung, mehr oder weniger kultivierte Verachtung, pädagogische Missbilligung“.¹¹

¹¹ Georg Seeßlen: „Vorsicht! Sprache von rechts!, Versuch über Sprechweisen und semantische Strategien“, in: Ulrike Blumenreich/Sabine Dengel/Wolfgang Hippe/Norbert Sievers (Hrsg.), Jahrbuch für Kulturpolitik, (Bielefeld: Transcript Verlag, 2017/18), S. 101–112, hier: S. 107 und 110. <https://doi.org/10.14361/9783839442524-011> (Abruf 30.06.2020).

Solche Beobachtungen sind in *Again* sinnfällig niedergelegt.

Die schleichende, tiefgreifende Entfremdung einer liberalen Gesellschaft von sich selbst und einen bedenklichen Schwund an Vertrauen in das demokratische Verfahren dokumentiert bereits Pfeifers Arbeit *Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest*

und Spaltung in Sachsen/Deutschland, die *Again* vorausgegangen war. Pfeifer, der vor der Entstehung dieser Arbeiten in New York lebte, hatte aus der *New York Times* von der „Pegida“-Bewegung erfahren und die politischen Fehlentwicklungen in seiner ehemaligen Heimat sofort als mögliches Thema erkannt. *Über Angst und Bildung...* entstand 2016, als sich die Verhärtung gesellschaftlicher Fronten und ihre Vereinnahmung durch rechte Parteien und Organisationen abzeichnete, ohne bereits als so weit fortgeschritten gelten zu können, wie es aus heutiger Sicht der Fall ist. Insofern stellt die Arbeit einen dezidierten Versuch dar, der drohenden und sich abzeichnenden Verhärtung entgegenzuwirken.

Zu den im Werktitel genannten Themen äußern sich Stimmen aus Sachsen, deren Herkunft wir an ihrem Dialekt errahnen können, die uns aber nicht vorgestellt werden. Es handelt sich um einen Aktivist mit ausgesprochenem Rechtsdrill, der „Pegida“ mitbegründete; eine Tanzlehrerin aus Freital, die nach 17 Jahren Mitgliedschaft aus der SPD ausgetreten ist; eine Bürgermeisterin aus Seiffhennersdorf, Vorzeigeort von Produktion und Handwerk in der DDR, heute Hotspot für synthetische Drogen), die an den Versuchen der Landesregierung verzweifelt, Schulen auf dem Land zu schließen; eine Bildungswissenschaftlerin, einen Psychotherapeuten; zu Wort kommt zudem ein bayerischer Unternehmer, der seine Firma in Sachsen betreibt, ein Gewerkschaftssekretär der IG Metall Dresden, ein Konfliktforscher aus Bielefeld; ein langjähriger Lokaljournalist aus Dresden, der sich durch investigative Recherchen hervorgetan hat. Auch die Fragen, auf die sie antworten, bleiben den Betrachter*innen verborgen.

Schon in *Über Angst und Bildung...* erhebt Pfeifer die Großaufnahme von Sprecher*innen zum Stilprinzip. Die Arbeit folgt der Methode einer Oral History. Sie richtet dieselben Fragen an unterschiedliche Zeitzeug*innen und montiert die Antworten in paritätischer Länge, sodass am Ende allen Interviewten etwas mehr als eine Stunde Sprechzeit zukommt. Sie haben damit ausführlich Zeit, sich zu den sozialen Entwicklungen im Zuge der Wiedervereinigung von 1990 bis zur 2015 einsetzenden verstärkten Migration nach Deutschland einzulassen. Sämtliche Interviewte gerieten im Studio in einen Flow ihrer Erzählungen, sprechen flüssig und scheinen in dem, was sie zu sagen haben, tatsächlich nur sich selbst verpflichtet. Entsprechend deutlich bekunden sie schließlich ihre (teils deprimierenden) politischen Ansichten.

Über Angst und Bildung... ist, mit Walter Kempowski gesprochen, ein zeitdiagnostisches „Echolot“. Wiederum schauen wir den Sprecher*innen in Großaufnahmen direkt ins Gesicht, wobei die Farbe ausgeblendet und das kahle, ortlose Studiosetting in bleiernes Grau getaucht ist, sehen sämtliche Indikatoren, die ein Gesicht zu einem solchen mit erkennbarem Lebensalter machen – Poren,

181 Falten, Zahn­lücken, womit das Prinzip Close-up die Arbeit insgesamt zwischen nüchternem Realismus und pathosgeladenem Naturalismus changieren lässt. In der Verklammerung von Wort, Text und Bild konfrontiert *Über Angst und Bildung...* unausweichlich mit den neun Protagonist*innen, von denen wir auf der Homepage Pfeifers, nicht aber in der Arbeit selbst erfahren, wer sie sind. Wir müssen also lange zuhören, bis wir erfahren, dass es überhaupt neun Interviewte sind und aus welchen sozialen Kontexten sie stammen. Jenes Zuhören ist als solches ein Grundmovens der Arbeit, die dieses gleichsam zum Exzess treibt, so man denn bereit ist, sie über die volle Länge zu rezipieren. Naturgemäß entwickeln sich Sympathien und Aversionen, die sich im Lauf der Arbeit ändern oder verfestigen. Insgesamt geraten die vielen Stunden von *Über Angst und Bildung...* (wiederum: so man diese denn zu investieren bereit ist) zu einer ausgesprochen schmerzhaften Lektion über die Gegenwart in Sachsen, in Deutschland, 2016 ff., die sich dergestalt problemlos auch anderswo, wohl überall in den westlichen Zivilgesellschaften, abbilden ließe: Regionale Standortnachteile wie Lohnungleichheiten und Erwerbsarmut, Abwanderung und Arbeitsmigration, Schulschließungen, Fremdenfeindlichkeit bzw. Rassismus, mangelnde politische Bildung – all dies sind keine exklusiv sächsischen Krisenerscheinungen der Gegenwart. Wo immer sie sich manifestieren, werden sie populistisch instrumentalisiert. Auch davon berichtet *Über Angst und Bildung...*, wenn der Psychotherapeut aus Halle endlos über eine von ihm diagnostizierte „Normopathie“ der gegenwärtigen Gesellschaft und den Mangel an „innerseelischer Demokratie“ schwadronieren kann (und sich später dann auch vor den Karren der AfD spannen ließ). Wohingegen der milde gestimmte Soziologe aus Bielefeld einen geradezu unverschämt entspannten Eindruck hinterlässt. Gerade aus heutiger Sicht, in Kenntnis der Radikalisierung etwa der AfD, mit deren Vorsitzender Beatrix von Storch sich der Analytiker aus Halle vor die Kamera setzte, stellt *Über Angst und Bildung...* ein Exempel der Desillusionierung dar und erweist seinen Mehrwert auch darin, falsche Vorstellungen bezüglich des Gesprächs und seiner integrativen Kraft zu relativieren. In manchen Fällen muss das Angebot zum Dialog eben doch als vergeblich gelten.

Die epische Dauer von *Über Angst und Bildung...* steht für eine komplexe Gegenwart, die sich häppchenweise nicht adäquat erfassen, darstellen und reflektieren lässt.¹²

¹² Bei einer Diskussion in den Kunstsammlungen Chemnitz im Oktober 2018 wurde Pfeifer gefragt, ob er sich bei der Dauer von *Über Angst und Bildung...* an Claude Lanzmanns *Shoa* orientiert habe, was der Künstler verneinte.

Sie konterkariert ostentativ eine Ökonomie der Aufmerksamkeit, die in Bezugsgrößen von Gefühlsaufwallung, Empörung, Ausrufezeichen rechnet, und wendet sich

somit gegen eine affektgeleitete Form von Öffentlichkeit, die, in den sozialen Medien, heute eine übliche Reaktionsform darstellt und mit der Politik gemacht wird.¹³

¹³ Vgl. dazu die Ausstellung *Affect me* – Kai 10, Düsseldorf.

Dagegen setzt *Über Angst und Bildung...* die unspektakuläre Nachhaltigkeit einer unlimitierten Rede, wie sie der Zivilgesellschaft eignet bzw. eigen sein sollte. Zugleich macht die Arbeit deutlich, dass mit Konsens als Resultat von Diskurs nicht notwendigerweise zu rechnen ist und Konflikte, um mit Chantal Mouffe zu sprechen, eine „agonistische“ Form annehmen müssen, „um der Entstehung von antagonistischen Konflikten vorzubeugen“. So notwendig Konsens für die demokratische Gesellschaft sei, er müsse im Dissens ermittelt werden: „Kontrahenten bekämpfen einander, weil sie wollen, dass ihre Interpretation [...] hegemonial wird, stellen aber das legitime Recht ihrer Kontrahenten, für ihre Position zu streiten, nicht infrage. Dieser Widerstreit zwischen Kontrahenten stellt die ‚agonistische Auseinandersetzung‘ dar, die Grundbedingung einer lebendigen Demokratie ist.“¹⁴

¹⁴ Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, (Frankfurt: Suhrkamp Verlag) 2016, S. 45.

Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest und Spaltung in Sachsen/Deutschland und *Again* eruieren in unterschiedlichen Ansätzen jene konfliktuellen Grundbedingungen einer Demokratie und zugleich die schleichende Entfremdung bis zur Radikalisierung. Ein Ertrag des Zuhörens in *Über Angst und Bildung...* besteht weniger in einem Verstehen als Annäherung; zu obskur, zu bizarr und abwegig sind viele Äußerungen über den Zustand der institutionellen Demokratie. Gegenüber einem eher limitierten Ertrag im Sinne des Aktivismus dokumentiert die Arbeit einen anderen analytischen Mehrwert: Indem sie etwa manche Argumentationslogiken über die Pegida-Bewegung und ihre angebliche Legitimation ausbuchstabiert und ein häufig abstraktes Sprechen über Probleme vorführt, die nicht konkretisiert werden, konturiert sie die Tiefe der Spaltung und erscheint insgesamt, übrigens auch visuell, bereits wenige Jahre nach ihrer Entstehung wie ein dystopischer Rückblick in die Zukunft.¹⁵

¹⁵ Ebd. S. 29.

Gegenüber dem flachen, extrem horizontalen Verlauf von *Über Angst und Bildung...* mit seinem schier endlosen Zeitbudget hatte Pfeifer bereits 2015 mit Drew Arnold und den Flatbush ZOMBiES ein Zwei-Kanal-Video nebst EP produziert, das Bilder, Text und Content, ganz im Sinn des Musikclips, extrem verdichtet und sinnfällig schon im titelgebenden Kompositum *#blacktivist* zuspitzt. In unmittelbarer Evidenz zeugt die Wortschöpfung von Dringlichkeit und Vehemenz. Diese äußern sich in einem unwiderstehlichen Drive verstörender Bildsequenzen. Hatte

182 Pfeifer mit *Again* wie erwähnt mit dem Fernsehsender Arte kooperiert, suchte er mit *#blacktivist* die Nähe zur Musikindustrie, zielte in deren Größenordnungen auf maximale Verbreitung und erreichte denn auch auf YouTube eine Quote von bis heute über 3,5 Millionen Klicks.¹⁶

¹⁶ Flatbush ZOMBiES: Blacktivist, *YouTube*, 11. September, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GceUUcXP7yE> (Abruf 11.06.2020)

Ähnlich wie Halil Altindere in seinen Arbeiten *Wonderland* (2014) und *Homeland* (2016) politisiert Pfeifer den Hiphop in *#blacktivist*. Zu seinen Anregungen zählte Questloves Essay „How Hip-Hop Failed Black America“ aus dem Jahr 2014 – „das gab mir den Mut, ein Projekt anzugehen, das Musik und bildende Kunst gleichermaßen herausfordert. Dieses Projekt würde sich innerhalb der aktuellen Debatte im Genre des Hip-Hop verorten und gleichsam auf eine gespaltene, vom Kapitalismus geprägte Gesellschaft Bezug nehmen, deren Bürger*innen eine Stimme des Widerstandes in der Öffentlichkeit suchen“.¹⁷

¹⁷ Mazza, „This Is a Nation of Lost Souls *#Blacktivist*“, *A Nation of Billions*, 5. Juli, 2016, <https://nationofbillions.com/a-blacktivist-conversation-flatbush-zombies-mario-pfeifer>.

#blacktivist entfaltet das traumatische Kaleidoskop einer Gesellschaft, die ihre Konflikte offenen Auges eskalieren sieht bzw. (unter Anleihen an Stanley Kubricks *Clockwork Orange*) gezwungen wird, Horror, Wahnsinn und Exzess sowie der eigenen Paranoia vor dem, was sich täglich an Gewalt auftut, mit weit aufgerissenen Augen zuzuschauen. Hinter jedem Schnipsel an Found Footage verbirgt sich ein Klischee, ein Narrativ, eine Problemlage von Drogen, Diskriminierung, institutioneller tödlicher Gewalt, Hass, Spaltung in den Vereinigten Staaten (auf diesem Prinzip beruht auch Arthur Jafas Video *Love is the Message – The Message is Death* von 2016).¹⁸

¹⁸ Vgl. Georg Imdahl, „Der infektiöse Groove der schwarzen Bilder“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.02.2018; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kuenstler-arthur-jafa-in-der-julia-stoschek-collection-15467247/wechselbad-der-extreme-und-15467250.html> (Abruf 30.06.2020).

Eines der Bilder in *#blacktivist* zeigt den Afroamerikaner Eric Garner, der 2014 auf Staten Island in New York durch Polizeigewalt umgebracht wurde, wobei er elfmal mit jenen Worten „I can't breathe“ um Luft rang, die nun, im Zuge des Falls George Floyds, wieder um die Welt gegangen sind.¹⁹

¹⁹ Siehe dazu die schlechterdings erschütternde Dokumentation von Mike Baker, Jennifer Valentino-DeVries, Manny Fernandez und Michael LaForgia: „Three Words. 70 Cases. The Tragic History of 'I Can't Breathe.'“, *New York Times*, 29.06.2020.

Zugleich synchronisiert Pfeifer das gefundene Bildmaterial – wie etwa eine Auswahl polizeilicher Übergriffe gegen Afroamerikaner – mit einer von ihm selbst produzierten Dokumentation über Waffen, die mittels 3D-Druckern hergestellt und von dem privaten Unternehmen „Defense Distributed“

angeboten werden. Das Unternehmen beruft sich auf das Selbstverteidigungsrecht und das Recht auf Waffenbesitz in der amerikanischen Verfassung und war nach eigenem Bekunden „der erste private Waffenlieferant im Dienst der Öffentlichkeit. Seit seinen Anfängen mit dem Wiki Weapon Project im Jahr 2012 hat DD [Defense Distributed] viele technologische Fortschritte bei der digitalen Herstellung von Kleinwaffen für den persönlichen Gebrauch gemacht“.²⁰

²⁰ Siehe dazu <https://defdist.org/>.

In gestochen scharfen, hyperrealistischen Nahaufnahmen sehen wir die perverse Waffen-Manufaktur in Betrieb.

Die Lyrics von *#blacktivist* über Drogen, Gewalt, Ausgrenzung gehen auf die Flatbush ZOMBiES zurück; mit ihnen zusammen produzierte Pfeifer einzelne Sequenzen im Studio, so auch eine wiederum makabre Enthauptungsszene: Ein auf dem Boden kauender Barack Obama blickt der eigenen Exekution durch drei Dschihadisten entgegen, die von den Flatbush ZOMBiES selbst – Erick Arc Elliott, Meechy Darko und Zombie Juice – dargestellt werden. Ein galliger Kommentator zum ersten afroamerikanischen Präsidenten der Vereinigten Staaten und dessen Erfolgen bei der Überwindung des Rassismus. Im Hintergrund eine der Konföderierten-Flagge nachempfundene Fahne mit arabischen Schriftzeichen, übersetzt: „Open your fucking mind“.

Die mit Macheten bewehrten Gotteskrieger köpfen dann aber, überraschend, nicht ihren Gefangenen. Sie enthaupten sich selbst. Ihre Köpfe wirbeln in einem psychedelischen Orbit und kehren zurück in den Schoß einer mit Goldketten geschmückten schwarzen Göttin, die die Krieger denn auch wohlwollend in sich aufnimmt. Seit an Seit marschiert in der folgenden Schlussequenz eine größere Gruppe von Afroamerikanern auf der Brooklyn Bridge und kehrt Manhattan den Rücken.

Mario Pfeifers Arbeiten *#blacktivist*, *Über Angst und Bildung*, *Enttäuschung und Gerechtigkeit*, *Protest und Spaltung in Sachsen/Deutschland* und *Again* bespiegeln einen Teufelskreis der gegenwärtigen Zivilgesellschaften. Ihn zu durchbrechen bleibt auf lange Sicht die Herausforderung, wollen sie nicht von der politischen Landkarte verdrängt werden. Im ästhetischen Diskurs ist zuletzt entschiedener und ungeduldiger auf eine Diskrepanz zwischen moralischem Anspruch und formaler Evidenz hingewiesen und, daraus abgeleitet, eine neue „Verantwortung im Sinne einer Befähigung zu einem aktiv antwortenden (nicht bloß reaktiven) Handeln im Ästhetischen und am Ästhetischen“²¹ angemahnt worden – somit eine ästhetische Praxis, die nicht einfach nur hastig auf tagespolitische Dringlichkeit reagiert.

²¹ Tom Holert, „Für eine meta-ethische Wende: Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (2018): 538–54, here: 551.

Auf dieser Linie ist Mario Pfeifers Werk zu verorten.