Dora Budor: MY ENERGY COMES FROM FREEDOM
Auftakte von Camilla Wills, Eleanor Ivory Weber, Henrik Olesen, and Yvo Cho
27. Juni – 6. September 2026

„Ich war verloren, es war bereits Dämmerung, ich war schon seit Stunden am Fahren und nun praktisch ohne Benzin."
—*Ice*, Anna Kavan, 1967

Dora Budors Ausstellung begreift Dissoziation als ihren Wahrnehmungsmodus, in dem der Verlust des Bodens unter den Füßen zu einer sich aufstauenden, formgebenden Kraft wird. Im Bonner Kunstverein setzt sich Budor mit dem Mitte der 1980er-Jahre von Haus-Rucker-Co realisierten Umbau der ehemaligen Blumenhalle zu einem Ort für zeitgenössische Kunst auseinander, als der sie bis heute wirkt. Anstatt die Halle als singulären Raum zu bespielen, bewegt sie sich durch die gesamte Architektur und bezieht ihre Formen aus den psychosozialen Energien des gesellschaftlichen und ökonomischen Lebens. Skulptur, Video, Sound, Installation und Werke anderer Künstler*innen greifen strategisch in ein vermeintlich neutrales und nicht-hierarchisches Ausstellungssystem ein und befragen zugleich das Konzept von Freiheit, das dieses System zu inszenieren versucht.

Die Ausstellung wird von einem Essay von Eleanor Ivory Weber begleitet und durch einen Auftakt aus Bewegtbildarbeiten von Camilla Wills, Eleanor Ivory Weber, Henrik Olesen und Yvo Cho strukturiert. In den Räumen installiert, die der Ausstellung vorgelagert sind oder sie umgeben, verhandeln diese Arbeiten die Grenzen und das Scheitern von Sprache, sozialen Strukturen, Moral und Wertvorstellungen.

Dora Budor (*1984, Zagreb) ist eine in New York lebende Künstlerin und Autorin. In ihrer Arbeit, die Video, Skulptur, Installation und Sound umfasst, entwickelt Budor Ausstellungen als Reaktion auf räumliche und psychosoziale Bedingungen.

Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen zählen der Neuer Berliner Kunstverein / n.b.k. (2026), Nottingham Contemporary (2024), De Ateliers (2024), Galerie Molitor (2023), Kunsthaus Bregenz (2022), GAMeC Bergamo (2022), Progetto (2021) und die Kunsthalle Basel (2019). Ihre Arbeiten waren zuletzt in bedeutenden internationalen Ausstellungen wie der Whitney Biennial (2024), der 15. Gwangju Biennale (2024) und der 59. Biennale von Venedig (2022) zu sehen. Budor erhielt 2019 ein Guggenheim Fellowship sowie Stipendien der Pollock-Krasner Foundation in den Jahren 2018 und 2026. Zu ihren jüngst erschienenen Publikationen zählen *Autoreduction*, *Continent* sowie *By the Highway* (gemeinsam mit Ser Serpas und Rafik Greiss). Seit 2025 ist sie Professorin an der Städelschule in Frankfurt am Main.

Deutsch

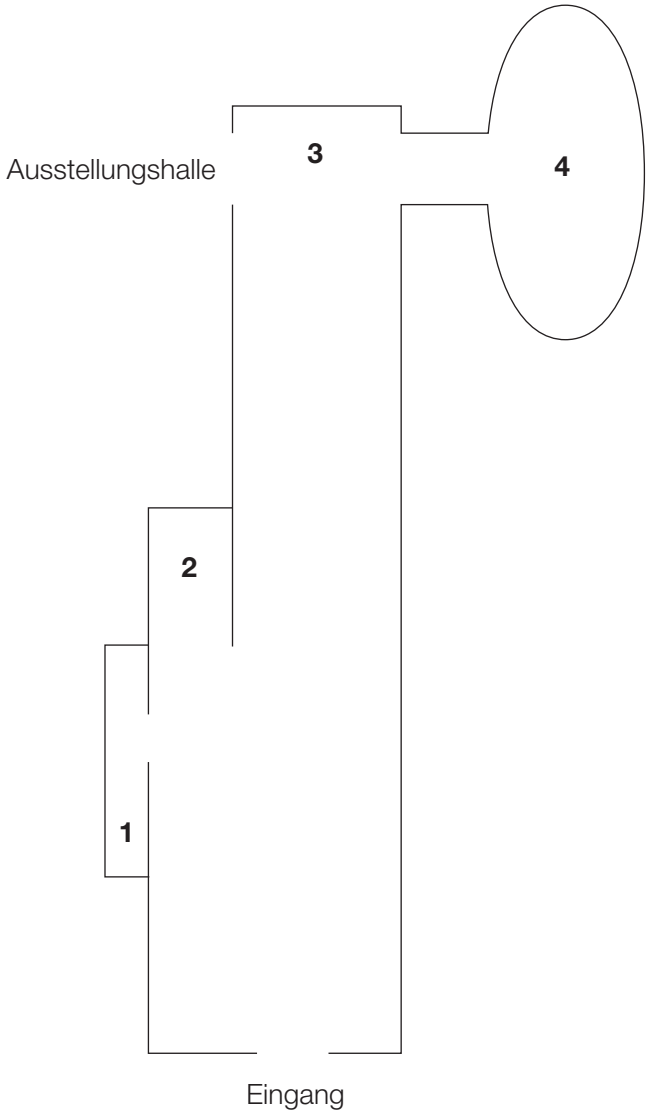
Auftakt

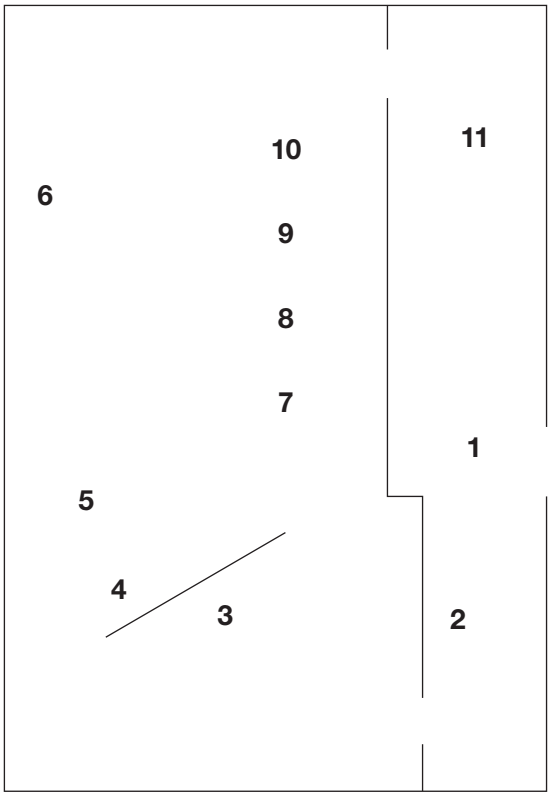
1 Henrik Olesen
Le corps sous la peau est une usine surchauffée / The Body Underneath the Skin is an Overheated Factory, 2005
SD Video, Farbe, 31:40 Min.
Courtesy der Künstler, Galerie Buchholz, Köln/Berlin/New York und dépendance, Brüssel

2 Yvo Cho
Room 304, 2022
HD Video, Farbe, Ton, 5:38 Min.
Courtesy der Künstler

3 Eleanor Ivory Weber
Smoking is good, 2023
Texte auf gefundener LED-Anzeigetafel, ca. 11 Min.
Courtesy die Künstlerin und Alma Sarif

4 Camilla Wills
Dictated from the bed, 2011
Video, Farbe, Ton, 2:57 Min.
Courtesy die Künstlerin und dépendance, Brüssel





Ausstellungshalle

1 Dora Budor
Pucks (back-formation), 2026
Heißkleber, 300 Teile, Maße variabel

2 Dora Budor
I was lost, it was already dusk, I had been driving for hours and was practically out of petrol., 2026
Videostandbilder, Lambda-Fotodruck auf Glanz-RC-Papier, MDF, je 26 × 46 cm

3 Dora Budor
Medium, 2025
HD Video, Farbe, Ton, 8:52 Min.

4 Dora Budor
Robert Budor: Bez naziva (Rotten Fruit), 1984, 2025
Öl auf Leinwand, 29,5 × 38,4 cm

5 Dora Budor
Autophone (Cylinder), 2022
Klangholz, Stahl, Sexspielzeuge, Elektronik
39 × 93 × 29 cm
Courtesy Anastasia Sgoumpopoulou

6 Dora Budor
Atomizer: Everything is here., 2026
Mikrofotografien, Farbe, Ton, 3:48 Min.

7 Dora Budor
Autophone (Sleeper), 2024
Klangholz, Sexspielzeuge, Elektronik,
93,9 × 31,3 × 11,1 cm

8 Dora Budor
Autophone (Bull), 2022
Klangholz, Sexspielzeuge, Elektronik,
25 × 42 × 38 cm
Courtesy Beacon Collection

9 Dora Budor
Autophone (Silencer), 2026
Klangholz, Sexspielzeuge, Elektronik,
15 × 45 × 80 cm

10 Dora Budor
Autophone (Beam), 2026
Klangholz, Sexspielzeuge, Elektronik,
17,5 × 126 × 14 cm

11 Dora Budor
Autophone (Chamber), 2026
Klangholz, Sexspielzeuge, Elektronik,
60 × 45 × 30,5 cm

Falls nicht anders erwähnt, alle Werke:
Courtesy die Künstlerin und Galerie Molitor, Berlin.

What is the value of a hundred bucks?
Eleanor Ivory Weber

Schmuggeln
Es – womit ich Freiheit meine – hat mit einer hohlen Struktur zu tun. Das ist es, was mich an den Schuhen anzieht. Der Fuß steigt hinein, und du läufst herum, so wie immer. Niemand weiß, was du trägst, vielleicht nicht einmal du selbst, seien wir ehrlich. Und die schmuggelnden Schuhe zeigen es explizit: trotz ihrer polizeilichen Platzierung als Beweismaterial, ist da etwas, was sich nicht sehen und nicht benennen lässt, etwas, das die Struktur aufrechterhält, das den Gang antreibt. Auch Sprache und Geld funktionieren so. Sie veranlassen uns, uns die Frage zu stellen: Aber von was ist es Beweis? Dora Budor versteht es, diese Struktur spürbar zu machen. Es ist nicht notwendig, dich wegen der Antwort auf das Rätsel unter Druck zu setzen, es ist schließlich dein Eigenes. Erinnere dich einzig daran, dass ein völliges Durchschauen-Können der Schuhsohle das Ende der Faszination wäre. Lass uns das Bild also nicht als Exposé missverstehen; die Freiheit des Geldes kommt von dir. *What is the value of a hundred bucks?* Halt dich an die Oberfläche, deine erste Intuition: ein Versprechen.

Ich laufe durch die Lobby. Ich sehe vier Hundertdollarscheine, mit den folgenden Namen: *Le corps sous la peau est une usine surchauffée (The Body Underneath the Skin is an Overheated Factory)*, *Dictated from the bed*, *Room 304* and *Smoking is good*. Henrik Olesen montiert die exorbitanten Gewinne von Milliardären neben Bildern ihrer Produkte; Camilla Wills diktiert vom Bett aus die Ontologie von Schweinen, Katzen und Wahnsinn in Gegenüberstellung zur grauen Skyline von Rotterdam; Yvo Cho filmt seinen früheren Klassenraum in Düsseldorf, zum Ton zweier Godard-Figuren, die versuchen, Sprache gänzlich neu zu lernen; und ich schuf eine unvollständige Liste von Wörtern, die *gut* und *schlecht* sind, und über ein Börsenschild laufen. Ein anderes Wort für Energie ist *Power*. Wir alle stecken in etwas, das uns aufleuchten lässt wie ein Hundertdollarschein.

Kunst ist nicht etwas, was über der Wirklichkeit steht, als wäre die Wirklichkeit ein einfaches Gegebenes, auf dem wir laufen, um uns von jenem Gegebenen abzulenken.[1] Was wir Wirklichkeit nennen, ist bereits eine Art Szene, in der ein Prinzip, das uns niemals direkt zugänglich ist, bereits die Kulisse säumt. Es geht nicht darum, die Kulisse mit *Licht* zu fluten. Das würde allenfalls bedeuten, dass die Vorstellung zu Ende wäre, aber, mehr noch, es gibt dort schlichtweg nichts aufzudecken. Das Prinzip kann nicht beobachtet werden. Es geht vielmehr darum, so zu spielen, dass das Prinzip, in dessen Namen deine Rolle geschrieben werden wird (zu dem du jedoch keinen direkten Zugang hast), die Szene erhellt. Das ist der situative, imaginale Raum, wo Energie aus nichts entsteht. Ich öffne die Sohlen meiner Schuhe und sehe das Geld. Das für mich undurchsichtige Prinzip, das es dort hingebracht hat ist, was fasziniert und nicht die Scheine selbst.

Bewölken [Clouding]
In vielen ihrer Arbeiten bildet die Stadt – New York, Paris, Oslo, Bonn, etc. – den Schauplatz Budors Schaffens eines ausgesetzten, virtuellen Raums – einer Art Schwelle. Ihre Videoarbeiten präsentieren industriell produzierte Formen und Resonanzen als von ihrer unmittelbaren Wiedererkennbarkeit entrückt, entleert. Der Klang einer hohlen Struktur ist hörbar, weil er unbestimmt ist. So wie in *Autophones* (2022–), wo die automatisierte Welt fremdartig wird und die Emission von unsichtbaren Vibrationen die Arbeiten „weder rein abstrakt noch rein konkret und vernünftig“[2] macht. Demnach ist Budors Praxis weniger ortsspezifisch als vielmehr *situativ*. Wenn die Ortsspezifik anhand voretablierter Koordinaten organisiert ist, so schafft das Situative die Distanz zwischen den Koordinaten eines präfigurierten Raumes, ohne diesen zu überschreiben, sodass die Imagination ins Zirkulieren kommt. Das Situative ist weder streng physisch noch streng geistig; es ist eine Art Materialismus, der sich nicht im Materiellen begründet.

1 Vgl. dazu ausführlicher Joan Copjec: „The Unvermögender Other: Hysteria and Democracy in America“, in: dies., *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, Cambridge, MA: The MIT Press 1994, S. 141.
2 Joan Copjec: „The Imaginal World and Modern Oblivion: Kiarostami’s Zigzag“, in: dies., *Cloud: Between Paris and Tehran. Kiarostami/Corbin/Lacan, Cambridge*, MA: The MIT Press 2025, S. 17.

Ich möchte mit dem neuen Buch der lacanischen Philosophin Joan Copjec, *Cloud: Between Paris and Tehran: Kiarostami/Corbin/Lacan* (2025), darauf hinweisen, dass die hohle Struktur nicht nur eine Voraussetzung für den situativen Raum ist, sondern auch ein spezifisches Verständnis des Sichtbaren sowie eine entsprechende Definition von passendem *Licht* impliziert. In *Cloud* hebt Copjec die Unterscheidung zwischen zwei Konzeptualisierungen von Licht hervor: *lux* und *lumen*. Um diese Unterscheidung zu treffen, muss sie bis ins 9. Jahrhundert und zu einem Wandel zurückgehen, der sich im christlichen Dogma und im weiteren Sinne auch in der Kunst vollzog, und die Darstellung Christi betrifft. Copjecs Bemühungen, diesen Wandel zu theoretisieren, müssen im Kontext ihrer jahrzehntelangen Anstrengungen gegen das historistische Denken[3] gedacht werden, das als Überhöhung von Rückverfolgbarkeit, Forensik und Transparenz der Motive verstanden werden könnte. Wenn wir unseren Blick all die Jahrhunderte zurückrichten, können wir die Wurzeln dafür erkennen, wie Bilder heute als bloße Beweise verstanden werden. Was hat uns das Konzept des Göttlichen – als das einer gewissen Entzogenheit – im Kontext allgegenwärtiger Enthüllung zu bieten?

Schauplatz: 869 n. Chr., Konstantinopel. Nach jahrhundertelangen Debatten setzt sich die berüchtigte *Filioque*-Klausel, welche die östliche und westliche christliche Tradition spalten sollte, siegreich durch. Im Westen beibehalten, besagte die Klausel, dass der Heilige Geist nicht nur vom Vater, sondern sowohl vom Vater als auch vom Sohn ausging – beziehungsweise verursacht wurde –, wodurch *beide* gleichermaßen göttlich wurden. Es gab keine dreieinige Struktur mehr, sondern einzig eine Dualität: menschlich-göttlich. Der minimalen Unterscheidung zwischen Gott dem Vater und Seinem Sohn Jesus, dem fleischgewordenen Menschen, beraubt, hielt Gott keinen leeren Platz mehr irgendwo für Ihn gewahrt. Die wörtliche Auffassung der Inkarnation erstarrte Gott im Körper und machte Jesus zu einem einzigen Beweis. Die Fragen, die Jesus selbst aufgeworfen hatte – nach der unaufhörlichen Wiederholung der Schöpfung, nach der Vorstellung, dass Gott durch uns alle erscheint, nach Seinem Beharren darauf, dass das Eine nicht selbstidentisch ist, sondern „Eins, nur durch seine Pluralität“[4] –, diese Fragen verfestigten sich in der Abstraktion des numerischen, chronologischen Einen der historischen Ordnung. Jesus zur einzigartigen Erscheinungsform Gottes zu machen, die blind gefolgt werden muss, belebte paradoxerweise den Gehorsam gegenüber dem Gesetz wieder, gegen den sich Jesus selbst gewandt hatte: Es machte das Licht zu einer Abstraktion, nicht zu etwas, an dessen Wirkungen wir täglich teilhaben, gerade weil seine Substanz unsichtbar ist.

Der Wandel in der Konzeptualisierung von Licht und damit auch in der Frage, wie Kunst als eine Form des Beweises (für Gottes Fleischlichkeit) geschaffen werden sollte, setzte genau zu dem Zeitpunkt ein, als das *Filioque* im Westen ein für alle Mal übernommen wurde: „Während sich das lumen am Ort der Begegnung mit einer anderen Dimension offenbart, gilt das lux als ausschließlich dem vernünftigen Menschen zur Verfügung stehend, der mit seiner Hilfe die Wahrheit offenbart.“[5] Lux bezieht sich auf das Licht der Polizeistation, das darauf abzielt, das Verborgene aufzudecken, und die Welt so wahllos in abstraktes Licht taucht, in der Überzeugung, dass alles erkennbar wird, wenn nur genügend harte Fakten beleuchtet werden. Lux macht diejenigen, die das Bild betrachten, zu bloßen Konsumenten, zu Menschen, die nach dem Dogma des Tages erzogen werden sollen. Lumen bezieht sich auf das Licht des Künstlers, dessen grundlegendes Bestreben darin liegt, eine Distanz zwischen dem *Erkennbaren* und der unsichtbaren Lichtquelle zu schaffen. Dieses Lichtkonzept macht diejenigen, die das Bild betrachten, zu Trägern ihrer eigenen verborgenen Aspekte, denn „was dieses Licht beleuchtete, war unsere innige Beziehung zum Göttlichen, nicht das Göttliche selbst, dessen privilegierte Verborgenheit gewahrt blieb.“[6]

Mit anderen Worten: Wenn es beim Glauben nur darum geht, zu beweisen, dass Gott ein Mensch war – und der Polizei den Beweis hierfür vorzulegen –, dann ist ein Hundertdollarschein nichts weiter als ein rechteckiges Papierstück mit Tinte darauf.

3 Das ist „Die Reduktion der Gesellschaft auf ihr eigenes innewohnendes Netzwerk aus Macht- und Wissensverhältnissen“ Copjec: „Introduction: Structures Don’t March in the Streets“, in: dies., *Read My Desire,* S. 6.
4 Copjec: *Cloud*, S. 19.
5 Ebd., S. 34.
6 Ebd., S. 21.

Selbstliebend

Ein maschineller Ton, der eines Miniprojektors, surrt neben kleinen Atemmaschinen, *coping mechanisms*. Für *Atomizer: Everything is here.* (2026), sammelte Budor Dutzende benutzte Einweg-Vapes von Fremden in New York City und fotografierte sie mit einer mikroskopischen Linse. Das ist nicht nur ein Kommentar über die Atomisierung der Gesellschaft und die andauernden isolierten, konsumorientierten, süchtig machenden Blasen, an denen wir alle beteiligt sind. Wir leben unter der Herrschaft der Verflüchtigung von öffentlichem und privatem Raum, und das liegt nicht nur an dem, was draußen geschieht, sondern auch daran, wie sich dieses auf das Innere auswirkt – gerade weil es das Subjekt als bloße Summe seiner Teile definiert und somit – wie eine Maschine – als bloße Generik.

Auch die Bilder in *Atomizer*, die als Mikrographen bezeichnet werden können, sind mit einem tragbaren Objektivaufsatz gemacht, der ein Smartphone in ein Mikroskop verwandelt, und so sein Objekt um das dreihundertfache vergrößert. Ich betrachte extreme Vergrößerungen, so extrem, dass ich die Perspektive verliere. Doch anstatt Details herauszuarbeiten, um sie wie die Forensiker genau unter die Lupe zu nehmen, beleuchten diese Mikrofotografien – um Deleuze mit Copjec zu zitieren „eine Dimension anderer Ordnung."[7] Budors Titel bezieht sich auf das Gedicht von Charles Baudelaire „Mein entblößtes Herz" [*Mon cœur mis à nu*], das 1887 posthum veröffentlicht wurde und wie folgt beginnt: „Von der Verflüchtigung und der Zentralisierung des Ichs. Alles ist hier." [*De la vaporisation et la centralisation du Moi. Tout est là.*] Diese Zeile evoziert eine widersprüchliche Bewegung, sie liest sich wie etwas Solides, das sich verflüssigt und zu Luft wird, eine Form des Verschwindens und Zerteilens. Und dennoch ist die Zentralisierung eine Konzentration, die disparate Teile zusammenbringt und sie als Kohärenz erscheinen lässt. Das Ich befindet sich unter diesen Stellungen, es ist plastisch, mit der Kapazität, sich zu verändern. Hier sind wir nicht in der Welt des Dualismus, sondern in jener der Imagination, in der eine dreieinige Struktur zugegen ist: Verflüchtigung, Zentralisierung, Ich.

Budor unterbricht den Dampf für eine Minute, sie zentralisiert, und wir können hinschauen, staunen und sogar die brennende Frage stellen. Ich denke: Wenn Zigaretten wie Uhren sind, dann sind E-Zigaretten wie Apps. Ich ziehe und ziehe. Das Vapen erzeugt das Gefühl, dass die Zeit entrinnt, gerade weil sie kein Ende hat. Aus diesem Grund ist das Gefühl der Kontrolle, das sie uns anbieten, lediglich die kümmerliche Kontrolle darüber, dass es kein Äußeres des Selbst gibt, und das erzeugt eine völlig entregelte (Lebens-)Zeit, in der der Genuss kein Ende hat und gerade deswegen nie erlebt wird. Trotzdem bereitet das Ziehen mit dem Mund an einem Vape auch ein inneres, unsichtbares Vergnügen. Budor rückt dieses Vergnügen in den Fokus, das zugleich das eigene und das des Fremden ist, denn die Zeit, die für die Erstellung dieser Bilder aufgewendet wird, dient nicht dazu, uns „direkte Erkenntnis" dessen zu vermitteln, was sie darstellen, sondern – wie Copjec in Bezug auf Johns Ablehnung des *Filioque* schreibt – „die primäre Funktion des Bildes bestand darin, ein Loch, eine Öffnung in die sichtbare Welt zu bohren, durch die das Unsichtbare hindurchscheinen konnte."[8]

Freiheit ist unmöglich ohne eine hohle Struktur: wenn nichts leer steht, nichts noch nicht mit Informationen aufgefüllt wurde, keine Bewegung mehr ohne Berechnung möglich ist, dann ist das Geld abhandengekommen und meine Sohle einzig ein Block aus Gummi.

Fahren

Der historistische Impuls, die Chronologie als königliches Gebot zu betrachten und jeglichen Anachronismus im Prinzip abzulehnen, ist eine ausdruckslose kapitalistische Position, die nichts vom Unbewussten wissen möchte. Die Imagination wiederzubeleben ist keine Nebensächlichkeit. Was Copjec und andere verurteilen und dabei der Zeit zuordnen, in der der Geist – die imaginative Welt – aus dem Westen geräumt wurde, ist der Verlust eines „Wissensorgans, einer Imagination, die sowohl vom Intellekt als auch den Sinnen unterschieden ist."[9] Dieses Organ bildet die eigentliche Möglichkeit, Formen – ob im plastischen oder konzeptuellen Sinne – als Träger eines inneren Veränderungspotentials zu denken. Dieses Wissensorgan ist das Medium, das Kunst erst erscheinen lässt.

Für *Medium* (2025) platzierte Budor würfelförmige Spionagekameras in Löcher und Kanalschächte entlang der 29th Street in Midtown Manhattan, auf der von Ost nach West laufenden Fahrstraße, wo sich ihr Atelier befand. Spionagekameras sind konzipiert, um fortlaufend alles aufzuzeichnen, was

7 Ebd., S. 38.
8 Ebd., S. 20.
9 Ebd., S. 18.

sich vor ihnen abspielt. In der Straße steckend und in den Himmel blickend, „sehen“ sie die Unterseite von Autos und Lastfahrzeugen. Jedes Fahrzeug bildet ein Einzelbild, das sich durch den Projektor – die Straße – bewegt und dabei den Film nach und nach zusammensetzt. Budor schnitt den Himmel aus, um ihn fast vollständig mit Leerstellen zu füllen. Lediglich ein Bild blieb erhalten: Es zeigt über dem Verkehr den Turm, in dem sich die psychoanalytische Klinik Rose Hill befindet, eingerahmt von einem bewölkten Himmel.

Spionagekameras könnten als Lux-Technologie schlechthin betrachtet werden, doch Budor blockiert den Wunsch dieser Kameras, bloßzustellen, nachzuweisen oder aufzudecken, indem sie ihre Funktion in Frage stellt. So entstehen geheimnisvolle Blickwinkel auf industrielle Formen, ein synkopierter Rhythmus, der uns physisch vertraut ist, und doch wirken die Bilder überladen, die Fahrzeuge zu nah. Die gewählte Kamera verweist auf die imaginäre Voreingenommenheit der technologischen Welt, in der wir leben; der Markt empfiehlt den Verbrauchern, winzige Kameras zu kaufen, um sie in Häusern, Kleidung oder Autos anzubringen und so ihre Ehemänner, Kunden, Kindermädchen, Angestellten oder praktisch jeden anderen auszuspionieren. Glücklicherweise machen Verbraucher wie Budor etwas anderes mit ihnen. Die Marktfunktion solcher Kameras ist nicht alles. Anstelle der Fantasie einer allumfassenden Sicht, in welcher diese Kameras vertrieben werden, stellt Budors Blick von unten das Überwachungsmaterial auf den Kopf. Mit dieser Kamera können wir in der Tat andere Dinge tun, als wahllos auf die Realität zu starren, als wäre die Realität lediglich eine Tatsache, die nicht selbst durch unsere Anwesenheit und *unseren Blick darauf* beeinflusst wird.

Viele Jahre lang gab es hier eine Dunkelkammer, in der Videoarbeiten gezeigt wurden, getragen von der Idee, dass sich das Licht auf den Lichtstrahl des Projektors beschränken sollte. Budor hat diese Konstruktion für ihre Ausstellung abgebaut. Eine der vormalig installierten Wände steht allein und trägt *Medium* (ein anderer Teil trägt *Atomizer*). Wir können ihre Rückseite betrachten; was hinter *Medium* hervortritt, ist ebenfalls *Medium*. Dieser Schnitt in die Dunkelkammer ist zugleich Konstruktion und Öffnung und wiederholt dabei die Logik von *Medium* selbst, wo wir ohne Überblick die Mechanik der Maschine, die Arbeit einer Arbeit sehen. Das ist keine einfache Tautologie, sondern Tautologie im starken Sinne: es zeigt, dass die Wiederholung nicht bloß entbehrlich und unnötig, sondern notwendig entbehrlich, geradezu überlaufend ist. Es gibt dort nicht bloß die Funktion der Technologie – der Maschine, der Wand, der Institution – es gibt, was überläuft, was nicht einfach da ist, sondern durch unsere Tätigkeit als deren Kehrseite erscheint.

Budor schrieb mir über die Arbeit und über den allgegenwärtigen Stau: „Die Stagnation wird als Fortschritt dargestellt; es ist ein endloser Stau, der sich dennoch vorwärtsbewegt (in Richtung Westen, aber wohin?)“ Stagnation ist die verleugnete Kehrseite dessen, was wir Fortschritt nennen; sie ist auch das, was Freud als Todestrieb bezeichnete, jene Kraft der Stagnation, von der Copjec sagt, dass sie „jenseits der Vernunft, jenseits der Überlebensbedürfnisse besteht“.[10] Budor selbst zog nach Westen. Wenn der „Westen“ Synonym des „Fortschritts“ ist, warum ist der Marsch nach vorne so kräftezehrend? Welches Element musste verworfen werden, damit der Westen fortlaufend im blendenden Licht des Lux verdeutlichen konnte, dass Freiheit erst im Jenseits, nicht aber heute zu finden ist?

Übersetzt aus dem Englischen
von Béla Andor Mohné

10 Copjec: „Battle Fatigue: Bodies and Resurrection“, in: dies., *Cloud*, S. 93.

Dora Budor
MY ENERGY COMES FROM FREEDOM

Auftakte von Camilla Wills, Eleanor Ivory Weber, Henrik Olesen und Yvo Cho

Bonner Kunstverein
27. Juni – 6. September 2026

Kuratiert von
Viktor Neumann

Produktion und kuratorische Assistenz
Janice Mitchell

Technische Leitung
Günter Maria Wagner

Aufbau-Team
Emilia Danninger
Leonard Düwel
Moritz Englebert
Melissa Heller
Ren Mihatsch
Alistair Overbruck
Sabrina Podemski
Mira Siering
Günter Maria Wagner

Grafik Design
Björn Giesecke und Sean Yendrys

Mit besonderem Dank an Dora Budor, Yvo Cho, Henrik Olesen, Eleanor Ivory Weber, Camilla Wills, dem Team und Vorstand des Bonner Kunstvereins, unseren Mitgliedern und Förder*innen, Galerie Molitor, Progetto, Paulina Caspari und Valentin Rupar (Beacon Collection), Anastasia Sgompopolou sowie Roland Adlassnigg, Noah Barker, Olga Balema, Eva Birkenstock, Agatha Carlson, Noemie Degen, Eidotech, Ella den Elzen, Rachel Fäth, Michele Graf, Niklas Goldbach, Gloria Hasnay, Philipp Krecklow, Zarah Landes, Cadre d'Or, Ingrid Ortner, Manfred Ortner, Béla Andor Mohné, Storage Museum, Nic Tammens, Mona Varichon und Max Wuchner.

Die Ausstellung wird gefördert von der Kunststiftung NRW, Kemmler Foundation, Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Art Explora (als Teil des Residenzstipendiums Art Explora – Cité internationale des arts) und Galerie Molitor.

Team Bonner Kunstverein

Direktor
Viktor Neumann

Kuratorin
Janice Mitchell

Technischer Leiter
Günter Maria Wagner

Leitung Artothek und Mitgliederverwaltung
Heike Kirchhoff

Buchhaltung
Nora Langen

Aufsicht
Dana Engeland
Anna-Naomi Kirchhoff
Friederike Luise Lang

Vorstand
Dr. Anke Schierholz (1. Vorsitzende)
Gisela Clement (2. Vorsitzende)
Thomas Weppelmann (Schatzmeister)
Marie-Theres Rau (Schriftführerin)
Prof. Dr. Nicolai Besgen
Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
Julia Krings
Dr. Antonia Nolte
Prof. Dr. Markus Nöthen
Frances Scholz

Bild Lichtkasten. Poster, Postkarte:
Archives de la Préfecture de Police, Paris.