

Peter Friedl Teatro Popular



KOW

Peter Friedl is a historian. Historians want to tell (hi)stories, and that, we might say, is what Friedl does, though he doesn't tell them in linear fashion and certainly not through to the end.

Rather, Friedl creates spectacles—in Greek, *theatra*—: scenes where there is something to see. Situations in which something happens, or perhaps put more precisely: is inclined to happen. We stand in sculptural settings, contemplating plastic figures or their outer shells, which manifestly have a lot to say and relate—we believe, we can see they're capable of it. Just as you believe, you see an actor will deliver who leaves her dressing room in full costume to go onstage, and before the play even begins you can see it coming, before you even know what she'll play.

In fact, the cast Friedl arrays at KOW consists of famous as well as ostensibly marginal protagonists who in their day played their parts in events we know now more, now less about, events that are considered more or

less momentous and that Friedl now makes it impossible for us to avoid (as long as we keep to the point, which is to say: keep looking). Who are they? What did they do? What was done to them, which violence was inflicted on them? What happened? What do we see coming? How do they relate to one another and to us? And what is it we don't know about all this?

What Friedl shows us are open-ended narrative models and sometimes also models of history that stand as alternatives to, athwart or against, the narratives we typically have down pat—or that were drilled into us—and that the artist now breaks up.

He does that not by rounding out counter-narratives but, and this is remarkable, by releasing his historical material into an aesthetic autonomy that makes it available for a reconsideration of realities in which a story can be told (in this way) (or in that).

No prey, no pay, 2018–2019

Seven plinths, each lovingly handcrafted as though for a colorful circus arena, each a little stage, the site of an exposition. Each (save one) comes with pirate costumes, dropped on the floor as though after a show—or laid out ready for a performance that is yet to come? Above them, a large green flag with a white skeleton, the pirates' emblem. What has been spread out so matter-of-factly and indeed casually in the gallery's ground-floor showroom contains a wealth of historical and critical as well as ironic material that summons us to take a closer look.

Each of the “scenes” (see above) has its own subtitle, referring to seven historic figures or contexts. Contrary to what one might think, not all are pirates. Friedl invokes real as well as fictional, peripheral as well as more widely known characters in history. Characters in a larger play in which they performed their parts, they're now given a stage, though it's we if anyone who





figure on that stage, or at least our searching gaze.

Here is Benjamin Lay (1682–1759): A Quaker with a small and malformed body, he was a passionate abolitionist who publicly spoke against slavery with great pathos.

Here is Rafael Padilla (1865/68–1917): Afro-Cuban by birth, he was the first Black clown and entertainer to rise to fame in Paris; his stage name was *Chocolat*.

Here is Joice Heth (ca. 1756–1836): The African-American slave was around eighty years old when she was sold to P.T. Barnum, the ruthless entertainment entrepreneur, who exhibited her as George Washington's 161-year-old nursemaid. To wring every last bit of profit from the story, Barnum sold 1,500 tickets to Heth's public autopsy.

Black Caesar (early 18th c.): A pirate from West Africa, he's a figure shrouded in myths, while little actual factual

knowledge exists about him, as about most pirates.

Here, too, is the Dragon Lady, a minor character in Milton Caniff's comic strip *Terry and the Pirates* (1834), who became the template for a stereotypical character in numerous Hollywood films: the Oriental femme fatale. She's also an echo of the powerful Chinese woman pirate Zheng Yi Sao (1775–1844).

One plinth, titled *Hunt the Squirrel*, is a reference to John Gay's ballad opera *Polly* (1729). A frenzied plot chock-full of role switches, travesty, blackface, and piracy set in the Caribbean.

And there is *M*. The colors on the round plinth are taken from the Ethiopian flag. But who is *M*? That remains a mystery.

And then, finally, there is the green flag with the skeleton. Title: *King Death*. The original pirate flags, also known as *Jolly Rogers*, were black. We know

green flags from the Islamic world, including the Libyan flag between 1977 and 2011 and the flags flown by Hamas and the IS today. Muslim pirates were dominant in large parts of the Mediterranean world from the sixteenth to the early nineteenth centuries. In this way, Friedl's flag en passant raises questions about battles over limited spoils in the past and present that were and are no less real for being interwoven with myths of resistance and outlandish stories of rebellion.

No prey, no pay, the work's title puts it succinctly: that was the pirates' battle cry and their moral code. The above-mentioned figures conform to this logic or withstand it. The cast and signifiers the artist has mustered are mostly drawn from Black history.

They are part of a (political) economy of bodies and their trajectories through time and subject to the larger forces of their period that continually buffet humans' physical and moral existence. They're characters whose shoes we

can symbolically step into, whose podiums we might get up on amid this polyphony of historic voices to pick up on their example and—do what? Say what?

No prey, no pay. If you don't have money coming in, you've got nothing. It's a phrase that might be coined by the minister of finance, if for once he chose to be honest, and the installation may in fact be read as an allegory of neoliberalism. But the formula also takes aim at us, and it hits home. If, confronted with Friedl's works, you don't fight for (or else score) your experience, your reflection, your voice, you'll go home poorer than this history allows.



No prey, no pay, 2018–2019

7 plinths, 1 flag, garments

Dimensions variable















Teatro Popular, 2016–2017

Four decorated fabric-covered cubes are placed in the gallery's upstairs showroom; their designs derive from the Portuguese street puppet theater known as *Teatro Dom Roberto*, whose history goes back to the eighteenth century. The small and simple stages, called barracas, concealed the puppeteers and enabled a critical play with fictional voices in the public sphere. These four barracas are accessorized with twenty-two highly individualized glove puppets, some hanging limply on the edge of the stage, others lying on the floor. The fourfold mobile theater awaits activation—or it will remain mute and without action, like a theatrical model arrangement.'

This arrangement and the historic form of popular theater serve Peter Friedl as the basis for a tour de force across lives, themes, and contexts, continents and centuries bound up with the changeful history of the Lusophone world, a tour he realizes solely



through his selection of textiles and the tableau of performing—or rather, available—characters.

Among those who might take the stage are the Sephardic Jew Abraham Zacuto (1452–ca. 1515), who, after fleeing Spain, rose to the post of Royal Astronomer at the court of King John II of Portugal until the incipient persecution of Jews again forced him into exile. His *Almanach Perpetuum* remained one of the most important theoretical works aiding navigators at sea for many years. He shares his barraca with Queen Nzinga of Ndongo and Matamba (1583–1663), famous for her diplomatic skills and her tenacity in resisting the Portuguese invaders, and others.

Also ready to play is the Armenian art collector and philanthropist Calouste Gulbenkian, who was allegedly the world's richest man when he died in Lisbon in 1955, having made his fortune in the oil business. Plus Isabel dos Santos, born in 1973, the African



continent's first billionaire, and her father Eduardo dos Santos, who was president of Angola from 1979 until 2017 and led one of the most important liberation movements against Portuguese colonial rule in the 1960s and 1970s.

In Ricardo Salgado (b. 1944), we have the former head of Portugal's biggest



private bank, Banco Espírito Santo, at our disposal. Or António de Spínola (1911–96): the general was Portugal's interim president following the Carnation Revolution in 1974. He might meet Ilsa Lund a.k.a. Ingrid Bergman, who, in Michael Curtiz's 1942 classic *Casablanca*, has fled Nazi-occupied Europe for Morocco and is waiting for a visa that will allow her to escape via Lisbon to the U.S. Or Bonga Kuenda, the widely revered Angolan singer (b. 1942). A monster and the devil, too, are on the scene. Their parts? Uncertain.

Friedl's installation may be read as the plain reality of complex and never straightforward or logical interplays of forces involved in historical processes (in this instance, within the "Portuguese" world)

Or, alternatively, as an explicit statement against populisms that construct cultural spaces and identities under whose roof the twenty-two puppets of this silent puppet show could never be united.

Teatro Popular, 2016–2017

4 “barracas”: wood, aluminum, fabric

190 x 100 x 100 cm (2x); 180 x 90 x 90 cm;

180 x 100 x 100 cm

22 glove puppets, mixed media

Dimensions variable





The Dramatist (Anne, Blind Boy, Koba), 2016

In the gallery's smaller upstairs showroom, three marionettes are suspended from the ceiling so as to stand on the floor in the beam of a spotlight. Once again, though, no dramaturge or workable playbook is on hand.

From left to right:

Anne. Anne Bonny (ca. 1699–1720 or longer). Arguably the most famous woman pirate in history, Bonny led a swashbuckling life. She's said to have been born in Ireland and lived in the Caribbean. The bastard child of a plantation owner, she supposedly passed as a boy when she was young, married into the pirate milieu, signed on dressed up as a man and soon met another woman likewise dressed up as a man with whom she allegedly struck up a lasting and widely feared business as well as private partnership. It's unclear whether Anne Bonny was executed or lived to enjoy her sunset years. More generally, we pretty much don't know if we have any actual facts



about her. Biographies and portraits of pirates are almost always works of the imagination of later generations. Peter Friedl's Anne has Creole (or Métisse) features and bears resemblance not to a historic source but to an individual from Friedl's own life.

Koba. The protagonist of Alexander Kazbegi's novel *The Patricide* was a Caucasian bandit who is revered as a folk hero in Georgia. The young Stalin chose the *nom de guerre* Koba.

Blind Boy. This character resembles little Peter, Friedl as a child, but it's also a reference to another figure of the stage: *Blind Boy* was a puppet character in the unpublished manuscripts (*The Drama for Fools*) of the great theater reformer Edward Gordon Craig (1872–1966). Craig's radical critique of the actor-centric theatrical tradition led him to develop the concept of the "über-marionette," which was to replace the human actor on the stage in order to do away with realism of any kind. Perhaps more than the other two, this



last marionette underscores how adamantly the trio in the spotlight's glare resists simplistic readings, how much distance it produces—how much aesthetic space this work establishes.



The Dramatist (Anne, Blind Boy, Koba), 2016

Wood, metal, fabric, leather, glass,
hair, straw, oil paint, nylon strings

Dimensions variable







Everyone is a conspiracy theorist, 2023

Peter Friedl's newest work, created for this exhibition, is a shack-as-model. It hangs atilt from a wedge-shaped wall platform, on the verge of tumbling down. Friedl has painstakingly recreated the cabin in which Charlie Chaplin finds refuge high up in the snowbound mountains in *The Gold Rush* (1925)—and which, near the end of the film, crashes down from the mountaintop seconds after Chaplin and his fellow prospector Big Jim have escaped in a bravura slapstick performance.

Yet this isn't about Chaplin. Friedl repurposes a famous and widely circulating image. In reconstructing the film cabin, he revisits concerns he already grappled with in the architectural models in his *Rehousing* series (2012–19): if new structures are typically built after maquettes, though the finished buildings never quite resemble those models, model-like reconstructions of existing (and, a fortiori, of vanished) buildings are conversely never exact



replicas of reality. They're approximations, in part imaginations—a critique of realism that cuts to the heart of art's role.

Friedl's approximation of the cabin from *The Gold Rush* further complicates the process. When the black-and-white movie was made a hundred years ago, film historians believe, different mockups of the cabin were used for exterior shots and, in the studio, for interior scenes. Friedl's shack, by contrast, is real and in color, meticulously executed down to the smallest detail. It's not a representation—it's an image. A very accurate image that asserts its aesthetic autonomy and indeed constructs it through the subtraction of context (film) and the reduction to visual contemplation. A stratagem characteristic of Friedl's oeuvre.

And so a small cabin hangs on the gallery wall and threatens to tumble down from its podium, though—being a sculpture—in the end it doesn't. Making its precariousness a permanent

state of affairs, the work urges us to see it as an allegory.

It's a simple, humble dwelling; millions of its kind exist all over the world. That it's teetering on the edge of an abyss is something millions of people in 2023 would confirm, were one to ask them about their circumstances and future prospects, about the angle of inclination of their own shacks and existences.

In 1925, *The Gold Rush* gave a haunting portrait of precarious living circumstances and the capitalist dynamics that underlay them. The reasons for such precarity? Complex, then as now. And there is no single truth that explains it all. Everyone is a conspiracy theorist—because to explain such vast and varied imbalances we have no more than models. Approximations. Attempts to grasp the real and give a name to the positions of our own shacks. Something must have happened for so much to be teetering on the edge. But what was it?

History doesn't provide answers, or succor. Friedl's shack is empty, the door is wide open, whoever was inside has fallen from it. There's nothing left to correct or rebalance. Lopsided is lopsided, and crash is crash. It's a somber, a pessimistic work that Peter Friedl has made. Even the greatest precision in the (re)production of ostensible facts cannot but bring us back to the one reality that the shack is, and remains, atilt.



Everyone is a conspiracy theorist, 2023

WPC, wood, plywood, brass, copper,

Plexiglas, polystyrene, PVC,

aluminum hydroxide, acrylic paint

32 x 38 x 36 cm









Peter Friedl ist Historiker. Und wie für Historiker üblich, erzählt Friedl Geschichte(n). Er erzählt sie, so könnte man sagen, aber nicht durch, und schon gar nicht zu Ende.

Vielmehr schafft Friedl Schauplätze – griechisch „theatra“ –, an denen es etwas zu sehen gibt. Situationen, in denen sich etwas ereignet, oder sollte man präziser sagen: geneigt ist, sich zu ereignen. Wir stehen an skulpturalen Orten vor plastischen Figuren oder deren Hüllen, die augenscheinlich viel zu sagen und zu berichten haben – man traut es ihnen zu, sieht es ihnen an. So wie man es einer Schauspielerin zutraut und ansieht, die voll kostümiert die Garderobe in Richtung Bühne verlässt, und noch bevor das Stück beginnt, sieht man es kommen, ohne schon zu wissen, was gespielt werden wird.

Tatsächlich besteht das von Friedl bei KOW aufgestellte Personal aus berühmten ebenso wie vermeintlich marginalen Protagonistinnen und Pro-

tagonisten, die zu ihrer Zeit eine Rolle in Geschehnissen hatten, von denen wir mal mehr und mal weniger wissen, die als mehr oder weniger bedeutend angesehen werden, und die uns Friedl nun unausweichlich macht (solange wir bei der Sache bleiben, das heißt: zuschauen). Wer sind sie? Was haben sie getan? Was hat man ihnen angetan? Was ist geschehen? Was sieht man kommen? Was sind ihre Beziehungen zueinander und zu uns? Und was wissen wir von alledem nicht?

Was Friedl uns zeigt, sind offene Erzählmodelle und mithin auch Geschichtsmodelle, die alternativ, quer zu oder wider die Erzählungen stehen, in die wir in der Regel so gut eingeübt sind – oder die uns eingehämmert wurden.

Der Künstler bricht sie auf, nicht, indem er Gegenerzählungen rund macht, sondern indem er, und das ist bemerkenswert, sein historisches Material in eine *ästhetische* Autonomie entlässt, die es freigibt für eine Neu-

betrachtung der Verhältnisse, in denen etwas (so) (oder so) erzählt werden kann.

Gehen wir ins Detail:

No prey, no pay, 2018–2019

Sieben Podeste, jedes liebevoll gefertigt wie für eine bunte Zirkusarena, jedes eine kleine Bühne, Ort einer Exposition. Jedem (bis auf einem) beigefügt sind Piratenkostüme, fallengelassen wie nach einer beendeten Aufführung – oder bereitgelegt für eine noch kommende Darbietung? Darüber eine große grüne Flagge mit weißem Skelett, dem Zeichen der Piraterie. Was so einfach, ja lapidar im Erdgeschoss der Galerie ausgebreitet ist, birgt viel historisches und kritisches, auch ironisches Material, das fordert, sich ihm zu nähern.

Jeder der „Schauplätze“ (s.o.) hat einen eigenen Untertitel, dahinter stehen sieben historische Figuren oder Zusammenhänge. Nicht nur Piraten, wie man vermuten könnte. Es sind reale und fiktive, periphere wie bekanntere Figuren der Geschichte, die Friedl hier aufruft. Figuren in einem größeren Spiel, in dem sie ihre Rollen hatten, die nun eine Bühne bekommen, die indes nicht sie, sondern wenn überhaupt wir betreten.

Da ist Benjamin Lay (1682–1759): Ein kleinwüchsiger und missgebildeter Quäker, der leidenschaftlich und voller Pathos öffentlich gegen die Sklaverei auftrat.

Da ist Rafael Padilla (1865/68–1917): Der gebürtige Afrokubaner erlangte als erster schwarzer Clown und Entertainer in Paris unter dem Künstlernamen *Chocolat* Berühmtheit.

Da ist Joice Heth (ca. 1756–1836): Die afroamerikanische Sklavin wurde rund 80-jährig an P.T. Barnum verkauft, den skrupellosen Event-Unternehmer, der sie als George Washingtons 161 Jahre altes Kindermädchen ausstellte. Um aus der Geschichte noch letzten Profit zu schlagen, ließ Barnum 1.500 Zuschauer für Heths öffentliche Autopsie Eintritt zahlen.

Black Caesar (Anfang 18. Jahrhundert): Ein aus Westafrika stammender Pirat, um den sich zahlreiche Mythen ranken und von dem man – wie von den meisten Piratinnen und Piraten –

eigentlich wenig weiß.

Da ist auch die Dragon Lady, eine Nebenfigur in Milton Caniffs Comic *Terry and the Pirates* (1934), die als Stereotyp einer orientalischen Femme fatale Eingang fand in zahlreiche Hollywoodfilme. Zugleich ist sie ein Echo auf die mächtige chinesische Piratin Zheng Yisao (1775–1844).

Ein Podest, betitelt *Hunt the Squirrel*, bezieht sich auf die Ballad Opera *Polly* von John Gay (1729). Eine schrille Geschichte voller Rollenwechsel, Travestie, Blackfacing und Piraterie, die in der Karibik spielt.

Und da ist *M*. Die Farben auf dem runden Podest entstammen der äthiopischen Flagge. Wer aber *M*. ist, das bleibt im Unbestimmten.

Und dann ist da noch die grüne Flagge mit dem Skelett. Titel: *King Death*. Ursprünglich waren Piratenflaggen, auch *Jolly Roger* genannt, schwarz. Grüne Flaggen sind aus dem islamischen

Raum bekannt, so die libysche Flagge von 1977 bis 2011, aber auch heutige Flaggen der Hamas oder des IS. Muslimische Piraterie dominierte vom 16. bis Anfang der 19. Jahrhunderts weite Teile des Mittelmeerraums. So wirft Friedls Flagge nebenbei Fragen nach Verteilungskämpfen in Vergangenheit und Gegenwart auf, die so real sind und waren, wie sie mit Widerstandsmythen und wilden Rebellenstorys einhergehen.

No prey, no pay. So der Titel der Arbeit. Keine Beute, kein Lohn. So lauteten der Schlachtruf und der Moral-Kodex der Piraterie. Die obigen Figuren sind eingebunden in diese Logik oder widerstehen ihr. Das aufgebotene Personal und die dargelegten Zeichen beziehen sich vor allem auf Black History.

Sie sind Teil einer (politischen) Ökonomie der Körper und ihrer Wege durch die Zeit, die eingelassen sind in das Ziehen und Zerren ihrer Epochen an der physischen und moralischen Exis-

tenz. Es sind Figuren, an deren Stelle wir symbolisch treten können, deren Podest wir einnehmen könnten, um an ihrem Beispiel inmitten dieser Polyphonie historischer Stimmen – was zu tun? Was zu sagen?

Keine Beute, kein Lohn. Wer nichts einnimmt, hat nichts. Der Satz könnte vom Finanzminister stammen, wenn er mal etwas Ehrliches sagen würde, und die Installation ließe sich durchaus auch als eine Allegorie auf den Neoliberalismus lesen. Aber die Formel trifft auch uns, und zwar direkt. Wer sich vor Peter Friedls Arbeiten keine Erfahrung, keine Überlegung, und keine Stimme erkämpft (oder sie erbeutet), geht ärmer nach Hause, als die Geschichte erlaubt.

Teatro Popular, 2016–2017

Vier mit Textilien bespannte und geschmückte Kuben stehen im oberen Raum der Galerie; ihre Formen entstammen dem portugiesischen Stra-

ßen-Puppentheater, das ab dem 18. Jahrhundert als *Teatro Dom Roberto* bekannt wurde. Die einfachen kleinen Bühnen, barracas genannt, verbargen die Puppenspieler und erlaubten ein kritisches Spiel mit fiktiven Stimmen im öffentlichen Raum. An den vier barracas sind 22 stark individualisiert gestaltete Handpuppen angebracht, hängen leer vom Bühnenrand oder liegen am Boden. Das vierfache mobile Theater harrt seiner Aktivierung – aber es bleibt stumm und ohne Handlung, wie eine theatrale Modellanordnung.

In dieser Anordnung entwickelt Peter Friedl entlang der populären historischen Theaterform allein durch seine Auswahl von Textilien und durch das Personaltableau auftretender – oder vielmehr verfügbarer – Figuren eine Tour de Force quer durch Leben, Themen und Kontexte, Kontinente und Jahrhunderte, die mit der wechselvollen Geschichte der portugiesischsprachigen Welt verbunden sind.

Auftritt könnte zum Beispiel der se-

phardische Jude Abraham Zacuto haben (1452 – ca. 1515), der nach seiner Flucht aus Spanien am portugiesischen Hofe von König Dom João II. zum königlichen Astronomen aufstieg, bis er aufgrund der einsetzenden Judenverfolgung erneut gezwungen war, aus Portugal zu fliehen. Sein *Almanach Perpetuum* war lange Zeit eines der bedeutendsten theoretischen Werke für die Navigation auf See. Er teilt seine barraca unter anderem mit Königin Nzinga von Ndongo und Matamba (1583–1663), die berühmt war für ihr diplomatisches Geschick und ihre Beharrlichkeit im Widerstand gegen die portugiesischen Invasoren.

Bereit zum Spiel wäre auch der armenische Kunstsammler und Philanthrop Calouste Gulbenkian, der 1955 in Lissabon als angeblich reichster Mann der Welt starb, nachdem er sein Vermögen im Ölgeschäft gemacht hatte. Ebenso Isabel dos Santos, geboren 1973, die erste Milliardärin des afrikanischen Kontinents, sowie ihr Vater Eduardo dos Santos, der von 1979 bis

2017 Präsident von Angola war und in den Sechzigern und Siebzigern eine der bedeutendsten angolischen Befreiungsbewegungen gegen die Kolonialmacht Portugal anführte.

Mit Ricardo Salgado (*1944) steht das ehemalige Oberhaupt der größten Privatbank Portugals, der Banco Espírito Santo zur Verfügung. Oder António de Spínola (1911–1996): Der General war Portugals Übergangspräsident nach der Nelkenrevolution 1974. Er könnte auf Ilsa Lund alias Ingrid Bergman treffen, die in Michael Curtiz' Klassiker Casablanca von 1942 im marokkanischen Exil auf das Visum wartet, um vor den Nazis über Lissabon in die USA zu fliehen. Oder auf Bonga Kunda, den viel verehrten angolischen Sänger (*1942). Auch ein Monster und der Teufel sind vertreten. Ihre Rollen? Ungewiss.

Peter Friedls Installation lässt sich lesen als die schlichte Wirklichkeit komplexer und niemals geradliniger oder logischer Zusammenhänge in

geschichtlichen Verläufen (hier: der „portugiesischen“ Welt).

Sie kann aber auch explizit als ein Statement gegen Populismen gelten, die kulturelle Räume und Identitäten konstruieren, unter deren Dach sich die 22 Figuren dieses schweigenden Puppenspiels niemals bringen lassen würden.

The Dramatist (Anne, Blind Boy, Koba),
2016

Im kleineren Raum des Obergeschosses der Galerie hängen drei Marionetten von der Decke herab, und so stehen sie am Boden, im Lichtkegel eines Scheinwerfers. Abwesend bleiben indes erneut ein Dramaturg und eine spielbare Vorlage.

Von links nach rechts:

Anne. Anne Bonny (ca. 1699–1720 oder länger). Die wohl berühmteste Piratin der Geschichte hat eine abenteuerli-

che Biografie. Aus Irland soll sie stammen, in der Karibik soll sie aktiv gewesen sein. Als uneheliches Kind eines Plantagenbesitzers soll das Mädchen als Junge ausgegeben worden sein, heiratete dann ins Piratenmilieu ein, heuerte als Mann verkleidet an und traf alsbald eine gleichfalls als Mann verkleidete Frau, mit der sie fortan gemeinsame Sache gemacht haben soll, geschäftlich wie privat, und weithin gefürchtet. Ob Anne Bonny hingerichtet wurde oder in Ruhe alt wurde, ist ungeklärt. Überhaupt weiß man kaum, ob man Reales über sie weiß. Biografien und Portraits von Piratinnen und Piraten sind fast immer Imaginationen der Nachgeborenen. Peter Friedls Anne trägt kreolische (bzw. métisse-) Züge und ähnelt keiner historischen Vorlage, sondern einer Person aus Friedls eigener Biografie.

Koba. Die Hauptfigur in Aleksandre Qasbegis *Vatermord* war ein kaukasischer Bandit, der in Georgien als Volksheld verehrt wird. Der junge Stalin wählte sich den Namen Koba als

nom de guerre.

Blind Boy. Die Figur hat Ähnlichkeit mit dem kleinen Peter, dem Friedl als Kind, bezieht sich aber auch auf eine andere Theaterfigur: *Blind Boy* war ein Marionettencharakter in den unveröffentlichten Manuskripten (*The Drama for Fools*) des großen Theaterreformers Edward Gordon Craig (1872–1966). Craigs radikale Kritik am Schauspieltheater mündete in das Konzept der „Über-Marionette“, die den Menschen auf der Bühne ersetzen sollte, um jeglichen Realismus hinter sich zu lassen. Spätestens diese Marionette macht deutlich, wie resistent sich das im Scheinwerferlicht stehende Trio gegen einfache Zuschreibungen stellt, wie viel Distanz es produziert – wieviel ästhetischen Raum dieses Werk herstellt.

Everyone is a conspiracy theorist,
2023

Peter Friedls neueste Arbeit, entstan-

den für die Ausstellung, ist eine Hütte als Modell. Sie hängt schräg von einem keilförmigen Wandpodest, dem Absturz nahe. Friedl hat sie mit viel Akribie der Hütte nachempfunden, die in Charlie Chaplins *The Gold Rush* (1925) hoch oben in den verschneiten Bergen Unterschlupf bietet – und gegen Ende des Films von der Bergkuppe herabfällt, nachdem sich Chaplin und sein Schicksalsgenosse Big Jim in letzter Sekunde und in Slapstick-Bravour aus der Hütte retten konnten.

Aber es geht nicht um Chaplin. Friedl bedient sich eines berühmt und verfügbar gewordenen Bildes. Indem er die Film-Hütte nachbaut, knüpft er an Fragestellungen an, die bereits seine Architekturmodelle der Werkgruppe *Rehousing* (2012–2019) behandelten: Während neue Bauten in der Regel von einem Modell ausgehen, denen sie nach Fertigstellung aber nie genau gleichen, ist auch der umgekehrte Fall des modellhaften Nachbaus bestehender (und zumal verschwundener) Bauten niemals ein genaues Abbild

der Realität. Es sind Annäherungen, zum Teil Imaginationen – eine Realismuskritik, die die Rolle der Kunst im Kern berührt.

Friedls Annäherung an die Hütte aus *The Gold Rush* verkompliziert das Verfahren noch weiter. Für den Schwarzweiß-Film wurden vor hundert Jahren, soweit bekannt, verschiedene Modellbauten verwendet: für die Außenaufnahmen und für die Innenaufnahmen im Studio. Friedls Hütte hingegen ist real und in Farbe, präzise bis ins kleinste Detail. Sie ist kein Abbild – sie ist ein Bild. Ein sehr genaues Bild, das seine ästhetische Autonomie behauptet, ja konstruiert durch die Wegnahme von Kontext (Film) und die Reduktion auf Anschauung. Ein für Friedls Werk typisches Verfahren.

Und so hängt da also eine kleine Hütte an der Galeriewand und droht von ihrem Wandsockel herabzufallen, was sie – als Skulptur – dann freilich doch nicht tut. Ihr prekärer Zustand ist auf Dauer gestellt und drängt darauf, eine

Allegorie zu sein.

Es ist eine einfache, ärmliche Behausung, eine schlichte Wohnstatt, wie es sie millionenfach in der Welt gibt. Dass sie am Abgrund kurz vor dem Absturz hängt, würden Millionen von Menschen bestätigen, wenn man sie 2023 nach ihren Lebensverhältnissen und Zukunftsaussichten, nach dem Neigungswinkel ihrer eigenen Hütte und Existenz fragt.

Prekäre Lebenslagen und die kapitalistische Dynamik dahinter thematisierte *The Gold Rush* 1925 eindrücklich. Die Gründe für diese Prekarität? Sind damals wie heute komplex. Und die eine Wahrheit, die alles erklärt, existiert nicht. *Everyone is a conspiracy theorist* – denn über die Gründe für so viele Schieflagen gibt es nicht viel mehr als Erklärungsmodelle. Annäherungen. Versuche, das Reale zu (be)greifen und der Position der eigenen Hütte Namen zu geben. Etwas muss passiert sein, sonst stünde nicht so viel am Abgrund. Aber was war es?

Aus der Geschichte kommen keine Antworten und auch keine Hilfe. Friedls Hütte ist leer, die Tür steht offen, wer auch immer darin war, ist herausgefallen. Es gibt nichts mehr zu korrigieren oder auszubalancieren. Schief ist schief, und Fall ist Fall. Es ist eine düstere, pessimistische Arbeit, die Peter Friedl da gefertigt hat. Alle Genauigkeit seiner (Re)Produktion vermeintlicher Tatsachen führt zu nichts anderem als dem Umstand, dass da eine Hütte ist. Und die ist und bleibt in prekärer Lage.





KOW