

ANJA
KIRSCHNER

UNICA

FOR REFERENCE ONLY

FLUENTUM

TABLE OF CONTENTS

9
“WAS THAT YOU, WAS
IT ME?”—LOOSE ENDS
IN ANJA KIRSCHNER’S
UNICA
Dennis Brzek and
Junia Thiede

55
PLANNING WITHOUT A
BRAIN
(2009–2022)
Luisa Lorenza Corna

99
SURREPTITIOUS
IMMERSION
Lisa Jeschke

133
UNICA (Z)
Claire Finch

150
CV
FILM CREDITS
BIOGRAPHIES
COLOPHON

15
„BIST DU DAS, BIN ICH
DAS?“ – LOSE ENDEN
IN ANJA KIRSCHNERS
UNICA
Dennis Brzek und
Junia Thiede

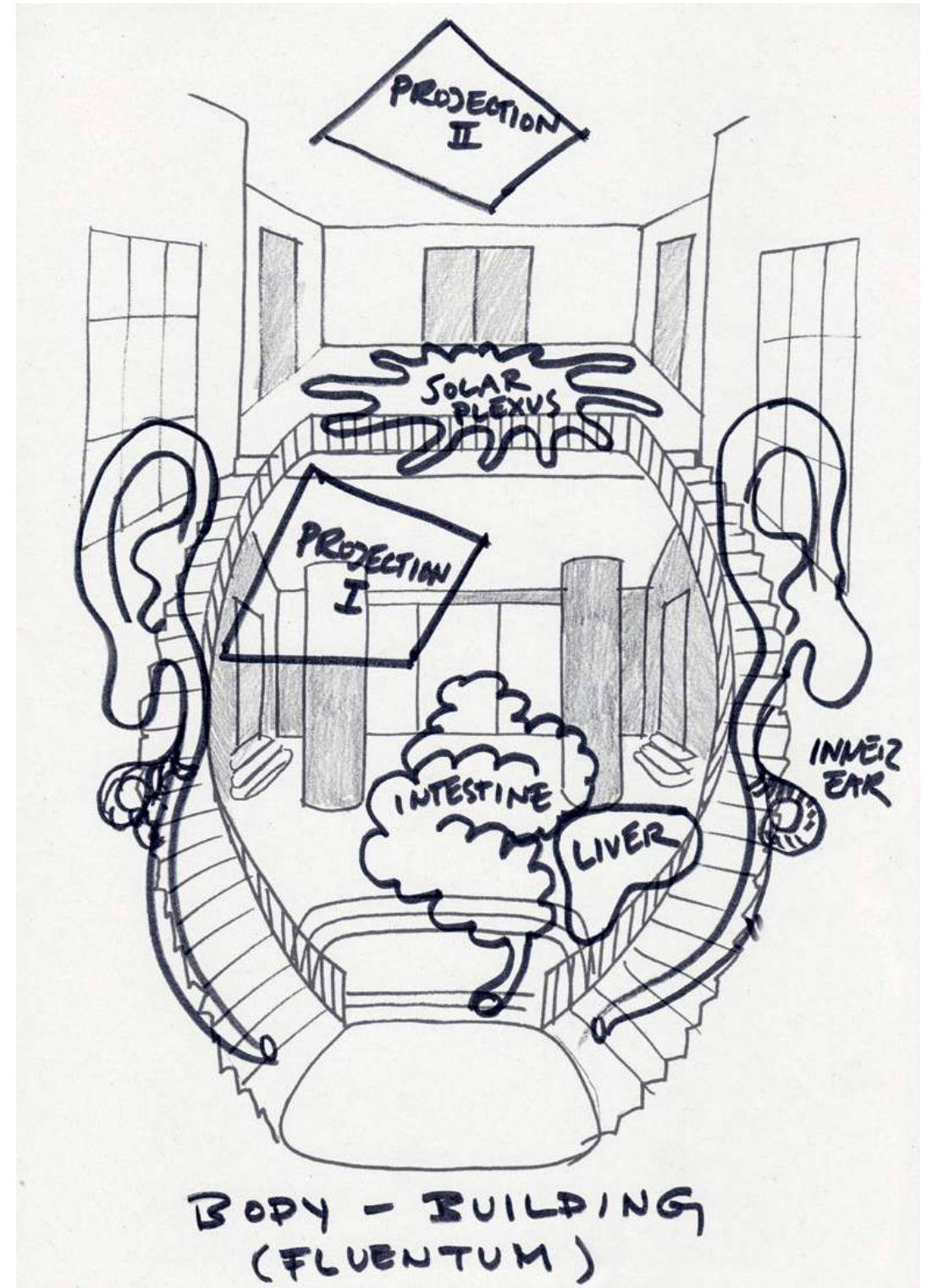
75
OHNE GEHIRN
PLANE SCHMIEDEN
(2009–2022)
Luisa Lorenza Corna

109
HEIMLICHE
IMMERSION
Lisa Jeschke

141
UNICA (Z)
Claire Finch

FOR REFERENCE ONLY

FOR REFERENCE ONLY



Sketch for UNICA exhibition design, 2022
Pencil and marker pen on paper, 29,7 x 21 cm

“WAS THAT YOU,
WAS IT ME?” —
LOOSE ENDS IN
ANJA KIRSCHNER’S
UNICA

DENNIS BRZEK AND
JUNIA THIEDE

FOR REFERENCE ONLY

¹
Rudolf Conrads, “Marmor von
der Lahn: Kulturerbe Europas und
der Welt,” *Rheinische Heimatpflege*,
55 (2018).

While researching points of reference that might link Anja Kirschner’s new filmic work to the history of the site for which it was conceived, the name “Unica” came up several times. Fluentum’s exhibition space is located in the former Nazi-era Luftgaukommando III, and the material used for cladding the military facility’s imposing entrance hall was sourced from a Hessian marble quarry that is also home to a type of stone carrying this peculiar name.¹ Even if this chance encounter would play no further role for Kirschner, something appeared here that would later run through all the elements of her exhibition *UNICA* at Fluentum: recurring moments in which repetition simultaneously contains the traits of difference, of displacement, of being beside the point.

UNICA is both an exhibition title and a film title, a reference, the name of the film’s characters, and thus, above all, a principle. Like an algorithmic schema, the marker *UNICA* almost automatically generates links between historical contexts and their images, between bodies and their environments, and between reality and virtuality. The (cultural) technique

of immersion, so relevant to Kirschner, spills over into Fluentum's exhibition space, and likewise into the curatorial negotiation of history and its presence today. The multi-part video installation Kirschner created at Fluentum's invitation invokes these resonances of the past into the visual worlds of the future as both a two-channel video work along with large-scale drawings and an extensive seating element.

This approach of destabilizing Fluentum's historical site is central to the multi-part project series *In Medias Res: Media, (Still) Moving*, which seeks to commission new video and film works. The artistic works developed as part of the project series may outline a concrete object or draft a method of encounter—what they all have in common, however, is a reaction to the lingering presence of historical meanings, events, and characters in the now. The artists look at the material and narrative formations that turn the former Luftgaukommando III and later US headquarters into a testament of remembering and storytelling. In doing so, they address the fundamental as well as pressing questions of what kind of knowledge is generated and taken as naturally given, how places are narrativized, and from what perspectives histories can be written and differently perceived.

Kirschner's multi-year research that also provides the foundation for *UNICA* has looked at the sheer number of pop cultural examples in which the smoky remains of a catastrophe mark the beginning of a story. Examining the motif of catastrophic destruction as a means of expressing historical and contemporary trauma, Kirschner located its pervasiveness in the technological and aesthetic potentials of immersive media. Computer games, animated films, and other contemporary formats often draw catastrophe as the thematic starting point for plots depicting the lives and survival of its characters in a post-apocalyptic world. For Kirschner, the concept of catastrophe, usually seen as a marker for history's supposed endpoint, a history "as we know it," rather becomes a productive concept that allows to break with the linearity of modern narratives of progress. By asking "What if you are still in the middle of it?"² Kirschner initiates a shift in perspective: instead of a premonition of catastrophe, she directs our attention to a post-apocalyptic reality which we already find ourselves in; a reality following the feared event that continues to impact our present in material and narrative ways, shaping and defining our inner world as well as our contemporary environment. Already in her feature-length film *Moderation* (2016), a fictional director falls into precisely this chasm opening between the fictionalized horror she plans to shoot and her own surroundings,

2

Anja Kirschner, "Wasted Temporalities, Contaminated Subjects," in *Post-apocalyptic Realism*, exh. cat., Museum Brandhorst, Bayerische Staatsgemäldesammlung (Cologne, 2018), p. 14.

which increasingly seem haunted. Ominous narratives of foreboding are transformed into metaphors of our past.

In the central two-channel video work *UNICA* (2022), it is likewise the latent presence of a catastrophe that seems to guide the film's characters. Thus we see Unica B, played by Grete Gehrke, filming a post-apocalyptic video game in a motion capture studio. In this post-cinematic form of image production, ceiling-mounted cameras collect visual information that is no longer designed to be processed by the human eye. We therefore perceive the sparse studio as a rehearsal stage; the catastrophe here only emerges in its subliminal nature for us. Accompanied by generic video gaming sounds, sporadically interspersed throughout the video, Unica B opens cardboard cabinets, studies empty book pages, jumps over rocks made of foam, and collects points as well as valuable items necessary for her virtual survival. The pantomimic actions mix with these sounds to form an incipient destabilization between the virtual and what constitutes its supposed real counterpart.

Alternating with these scenes we see Unica A, the mother of Unica B played by Gabrielle Scharnitzky, whose dreams, thoughts, and drawings are haunted by entangled bodies, removed organs, and a snake-like creature. Between sleep and wakefulness, the perception of her physical and emotional state blurs with the recurring dream of a fascinating girl that has the body of a snake and whose forced preservation in an almost taxidermic state triggers her into a rage. This very scenario is the basis for a hand-drawn animated sequence that Kirschner commissioned from animator Diana Gradinaru, which is presented as a separate video on the exhibition space's upper floor. Resembling a recurring chorus, this animation, lasting only a few minutes, plays continuously in the acoustic background.

In it a child is rescued from a destroyed city by a serpentine creature and carried into the clouds, where both figures anamorphically distort and transform.³ As a subtle reinterpretation, the dream described by Unica A, brimming with rage and violence, turns into a primal scene of potential liberation.

Unica A's increasing agitation is captured by a collage of images on her studio wall, a cartography of corporeal representations in art and biology reminiscent of Aby Warburg. Some are drawings by Unica Zürn, in whose notes from 1958—as the film later indirectly reveals—the previously recounted dream appears. Zürn, an artist and writer, created anagrams, illustrated texts, and fantastic representations of the body, practicing an automated, quasi-algorithmic rupture with the normative rules she found

FOR REFERENCE ONLY

3

See the range of film stills on pp. 122–131.

herself subjected to. Kirschner allows us to read Zürn's process as working with the codes she is enclosed by and which she is able to undermine through constant rearrangement. In this way, digital image production also connects with Zürn's analog worlds in the film's plot. For a brief moment, Zürn's drawing *Plan des Hauses der Krankheiten* (Plan of the House of Illnesses) [→ p. 17] can be seen in Unica A's collection, a document that is closely intertwined with Kirschner's work on the exhibition project *UNICA* both allegorically and formally. The drawing shows a two-dimensional floor plan of a hospital in which the individual rooms represent different body parts. Zürn considered this house an analogy of her body, to which she assigned new responsibilities and functions that cannot be pressed into any (anatomically) standardized rulebook. This form of self-description enabled her to escape the institutionalization of her (female) body. In the course of planning the exhibition, Kirschner drew up an early sketch of that kind of "body-building" that breaks down all spatial boundaries, confronting Fluentum's meticulously axisymmetric exhibition space and its machismo-militaristic, National Socialist logic of representation with the soft interior of a body [→ p. 7]. By way of the seemingly organic seating installation meandering across the exhibition space's two floors, part of the confrontation with architecture materialized here.

Interacting with the exhibition space's historical-aesthetic markers, the undeniable presence of architecture's violent vocabulary of forms, *UNICA* refers to yet another location in Berlin whose substance was fed by twentieth century catastrophes. Located not far from Fluentum, on the Western outskirts of Berlin, Teufelsberg is a hill heaped up from the rubble of World War II, burying the foundation walls of the monumental National Socialist project "Germania." In the film, Teufelsberg becomes the setting for scenes showing Unica B running through the forest and collecting fragments of ruins, the kind of simulation being produced in the motion capture studio ambiguously intersecting with what looks like the dry reality of the landscape. Its history serves as a leitmotif in *UNICA*, exemplifying the subliminal presence of historical moments of violence and their artificial naturalization in everyday consciousness. In this way, the film draws attention to its historical involvement in a destructive past, with Teufelsberg echoing Fluentum's site. At the same time, it becomes clear how history and processes of remembering—as well as forgetting—resonate in these different material constellations.

As the project's final chapter and as a key for the entangled references, intersections, and repetitions, this publication understands itself as a con-

tinuation of the *UNICA* principle. The typography developed in collaboration with graphic designer Katja Gretzinger destabilizes the letters U, N, I, C, A in headlines and other text elements by inserting small flickering shifts. In the three extensive essays by Luisa Lorenza Corna, Claire Finch, and Lisa Jeschke, who were all closely involved in Kirschner's development of the project, the ideas predisposed in *UNICA* are rearranged, coded, and interpreted anew.

After interacting with *UNICA*, Fluentum's exhibition space is not the same—a present testimony to what once was, a silent remnant of a catastrophic time, and a dense, stubborn, violent code; a space in which Kirschner successfully creates a crack whose direction is anything but linear.

FOR REFERENCE ONLY

„BIST DU DAS,
BIN ICH DAS?“ –
LOSE ENDEN IN
ANJA KIRSCHNERS
UNICA

DENNIS BRZEK UND
JUNIA THIEDE

FOR REFERENCE ONLY

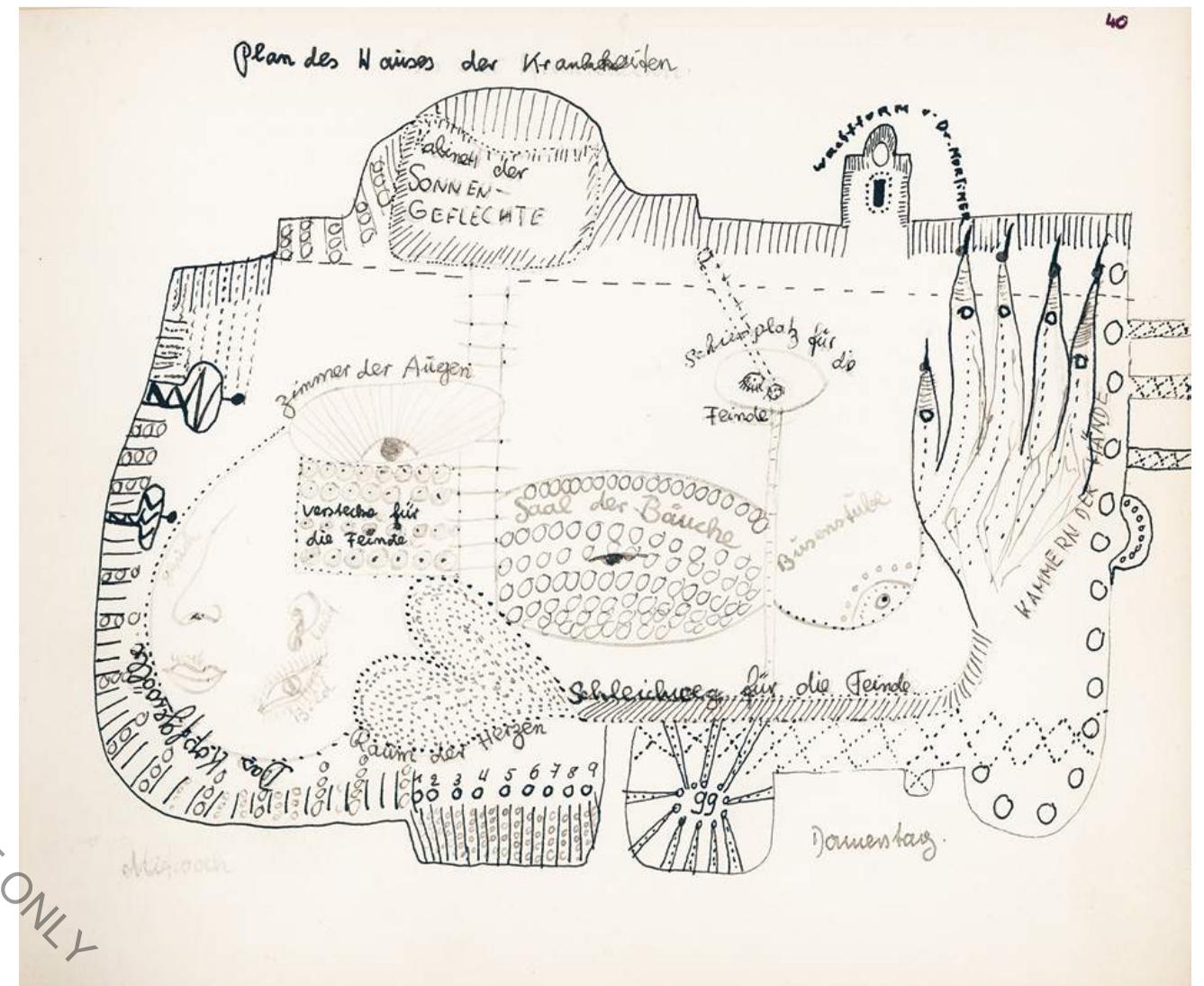
¹
Vgl. Rudolf Conrads, „Marmor von der
Lahn. Kulturerbe Europas und der Welt“,
in: *Rheinische Heimatpflege*, 55, 1, 2018,
S. 27 ff.

Auf der Suche nach Anhaltspunkten, die Anja Kirschners neue filmische Arbeit mit der Geschichte ihres Ausstellungsortes verbinden könnten, tauchte der Name „Unica“ gleich mehrfach auf. Die Räume von Fluentum befinden sich im früheren Luftgaukommando III aus der Zeit des Nationalsozialismus und der hessische Marmorbruch, aus dem in den 1930er-Jahren Teile des Materials für die Verkleidung der imposanten Eingangshalle der Militäranlage gewonnen wurden, ist auch Quelle für eine Steinsorte mit eben diesem eigenartigen weiblichen Vornamen.¹ Auch wenn diese zufällige Begegnung für Kirschner später keine Rolle mehr spielte, schien hier doch etwas auf, das sich später durch alle Elemente ihrer Ausstellung *UNICA* bei Fluentum ziehen würde: Die immer wiederkehrenden Momente, in denen jede Wiederholung auch immer den Zug der Differenz, der Verschiebung, des Danebenliegens in sich trägt.

UNICA ist sowohl Ausstellungstitel als auch Filmtitel, Referenz, Name der Filmcharaktere und damit allem voran ein Prinzip. Wie eine algorithmische Setzung erzeugt der Marker *UNICA* beinahe automatisch Verbindungen zwischen historischen Zusammenhängen und ihren Bildern, zwischen Körpern und ihren Umwelten, zwischen Realität und Virtualität. Die für Kirschner so relevante (Kultur-)Technik der Immersion überschwappt ebenso Fluentums Ausstellungsräume wie auch das kuratorische Aushandeln von Geschichte und ihrer Gegenwärtigkeit im Heute. Die mehrteilige Videoinstallation, die Kirschner auf Einladung von Fluentum schuf, ruft in einer Zweikanal-Videoarbeit, großformatigen Zeichnungen und raumerschließenden Sitzelementen stetig Resonanzen der Vergangenheit in Bildwelten der Zukunft auf.

Bei der mehrjährigen Projektreihe *In Medias Res: Media, (Still) Moving*, mit der die Produktion neuer Video- und Filmwerke gefördert wird, steht eine Destabilisierung der historischen Räumlichkeiten von Fluentum im Zentrum. Die im Rahmen der Projektreihe entstehenden künstlerischen Arbeiten können einen konkreten Gegenstand umschreiben oder eine Methode der Begegnung skizzieren – ihnen gemeinsam ist eine Reaktion auf die latente Präsenz historischer Bedeutungen, Geschehnisse und Charaktere in der Gegenwart. Die Werke blicken auf die materiellen und narrativen Formationen, die das ehemalige Luftgaukommando III und spätere US-Hauptquartier zu einem Zeugnis des Erinnerns und Erzählens machen. Dabei stellen sie sich den grundlegenden wie drängenden Fragen, welches Wissen generiert und als natürlich gegeben betrachtet wird, wie Orte narrativiert und aus welchen Perspektiven Geschichten anders geschrieben und rezipiert werden können.

Kirschners Recherche, auf die auch *UNICA* fußt, blickt auf die schiere Anzahl an popkulturellen Erzeugnissen, in denen die noch qualmenden Überreste einer Katastrophe den Beginn einer Erzählung markieren. In einer groß angelegten Forschung hat sie über mehrere Jahre das Motiv der katastrophischen Zerstörung als Ausdrucksmittel für historische und gegenwärtige Traumata untersucht und dieses vor allem in den technologischen und ästhetischen Potenzialen immersiver Medien verortet. In Computerspielen, Animationsfilmen und anderen zeitgenössischen Formaten bildet eine Katastrophe häufig den Ausgangspunkt für ein Narrativ, das das Leben und Überleben seiner Charaktere in einer postapokalyptischen Welt schildert. Für Kirschner ist das Konzept der Katastrophe als Markierung eines vermeintlichen Endpunktes der Geschichte, *wie wir sie kennen*, eine produktive Denkfigur, durch die es möglich wird, mit der Linearität



Unica Zürn
Plan des Hauses der Krankheiten, 1958
 Pen and ink on paper, 17 x 20,5 cm
 Copyright Brinkmann & Bose, Berlin

moderner Fortschrittsnarrative zu brechen. Mit der Frage „What if you are still in the middle of it?“² tritt Kirschner eine Verschiebung unserer Perspektive los: Statt auf eine Vorahnung der Katastrophe lenkt sie den Blick auf eine postapokalyptische Gegenwart, in der wir uns schon längst befinden, auf eine Zeit *nach* dem befürchteten Ereignis, das in unser Jetzt hineinwirkt, auf materielle und narrative Weise präsent ist und unser Inneres sowie unsere zeitgenössische Umwelt gestaltet und definiert. Bereits in ihrem Langspielfilm *Moderation* (2016) fällt eine fiktive Regisseurin in genau diese sich öffnende Kluft zwischen dem fikionalisierten Horror, den sie zu drehen plant, und ihrer eigenen Umgebung, die wie heimgesucht erscheint. Narrative der Vorahnung wandeln sich zu Metaphern für unsere Vergangenheit.

Auch in der zentralen Zweikanal-Videoarbeit *UNICA* (2022) ist es die latente Präsenz einer Katastrophe, die die Charaktere des Filmes anzuleiten scheint. So sehen wir Unica B, gespielt von Grete Gehrke, bei den Dreharbeiten für ein postapokalyptisches Computerspiel in einem Motion-Capture-Studio. In dieser post-cinematischen Form der Bildproduktion sammeln an der Decke montierte Kameras visuelle Informationen, die nicht mehr auf die Verarbeitung durch das menschliche Auge ausgerichtet sind. Das karge Studio nehmen wir daher als Probestübne wahr, die Katastrophe taucht für uns hier nur in ihrer Unterschwelligkeit auf. Untermauert von sporadisch eingestreuten, generischen Gaming-Sounds öffnet Unica B Pappschränke, studiert leere Buchseiten, springt über Felsen aus Schaumstoff und sammelt dabei Punkte sowie wertvolle Gegenstände für ihr virtuelles Überleben. Der versperrte Blick auf die pantomimischen Handlungen vermengt sich mit diesen Sounds zu einer sich anbahnenden Destabilisierung von Virtualität und dem, was als Realität sein vermeintliches Gegenüber bildet.

Im Wechsel mit diesen Szenen sehen wir Unica A, die Mutter von Unica B, gespielt von Gabrielle Scharnitzky, deren Träume, Gedanken und Zeichnungen von verschlungenen Körpern, entnommenen Organen und einem Schlangwesen heimgesucht werden. Zwischen Schlaf- und Wachzustand verschwimmt die Wahrnehmung ihrer körperlichen und emotionalen Verfassung mit dem immer wiederkehrenden Traum an ein faszinierendes Mädchen mit Schlangenkörper, dessen forcierte Bewahrung in einem beinahe taxidermischen Zustand in ihr Zorn auslöst. Genau dieses Szenario ist Grundlage für eine handgezeichnete Sequenz, die Kirschner bei der Animatorin Diana Gradinaru in Auftrag gegeben hat und als separates

²
Anja Kirschner, „Wasted Temporalities, Contaminated Subjects“, in *Post-apocalyptic Realism*, hrsg. von Tonio Kröner, Laura Preston, Tanja Widman, Ausst.-Kat. Museum Brandhorst, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Köln 2018, S. 14.

³
Siehe hierzu auch die Bilderstrecke auf S. 122–131.

Video im Obergeschoss von Fluentum platziert ist. Wie ein Refrain läuft diese nur wenige Minuten umfassende Animation stetig im akustischen Hintergrund. In ihr wird ein Kind von einem schlangenartigen Wesen aus einer zerstörten Stadt gerettet und in die Wolken getragen, wo beide Figuren sich anamorphotisch verzerren und verwandeln.³ Als subtile Neuinterpretation wird der von Unica A geschilderte Traum, erfüllt von Wut und Gewalt, zu einer Ur-Szene der potenziellen Befreiung.

Unica As zunehmende Aufwühlung wird von einer Bildercollage an ihrer Atelierwand festgehalten, eine an Aby Warburg erinnernde Kartografie korporaler Darstellungen in Kunst und Biologie. Teil hiervon sind auch Zeichnungen von Unica Zürn, in deren Aufzeichnungen aus dem Jahr 1958 – wie der Film später indirekt anklingen lässt – der geschilderte Traum auftaucht. Die Künstlerin und Schriftstellerin Zürn schuf Anagramme, illustrierte Texte und fantastische Körperdarstellungen, in denen sie einen automatisierten, quasi-algorithmischen Bruch mit den normativen gesellschaftlichen Regeln, denen sie sich ausgesetzt sah, praktizierte. Kirschner erlaubt uns, Zürns Verfahren als ein Arbeiten mit Codes zu lesen, von denen sie zwar umschlossen wird, die sie jedoch durch das Umstellen auszuhebeln vermag. Und so verbindet sich auch in der Handlung des Filmes die digitale Bildproduktion mit den analogen Welten Zürns. In Unica As Sammlung ist für einen kurzen Moment Zürns Zeichnung *Plan des Hauses der Krankheiten* [→ Abb. S. 17] zu sehen, die sowohl allegorisch wie formal eng mit Kirschners Arbeit an dem Ausstellungsprojekt *UNICA* verzahnt ist. Die Zeichnung zeigt einen zweidimensionalen Grundriss eines Krankenhauses, in dem die einzelnen Zimmer verschiedene Körperteile darstellen. Zürn versteht das Haus als eine Analogie ihres Körpers, dem sie neue Zuständigkeiten und Funktionen zuspricht, die sich in keinen (anatomisch) normierten Regelkatalog pressen lassen. Diese Form der Selbstbeschreibung ermöglicht es ihr, der Institutionalisierung ihres (weiblichen) Körpers zu entkommen. Kirschner entwarf im Zuge der Ausstellungsplanung in einer frühen Skizze ein alle räumlichen Grenzen sprengendes „Body-Building“, das die penibel achsensymmetrischen Ausstellungsräume von Fluentum und deren machismo-militaristische, nationalsozialistische Repräsentationslogik mit dem weichen Inneren eines Körpers konfrontiert. [→ Abb. S. 7] Mit der sich über die zwei Etagen schlängelnden, organisch anmutenden Sitzinstallation wurde hier ein Teil dieser Konfrontation mit der Architektur konkret materialisiert.

In der Interaktion mit den historisch-ästhetischen Markern der Ausstellungsräume, der nicht von der Hand zu weisenden Gegenwart des gewalttätigen Formenvokabulars der Architektur, wird in *UNICA* auf einen weiteren Ort in Berlin verwiesen, dessen Substanz von den Katastrophen des 20. Jahrhunderts unterfüttert ist. Am westlichen Rande Berlins, nicht unweit von Flumentum, liegt der Teufelsberg, der aus Schutt aus dem Zweiten Weltkrieg aufgehäuft wurde und in seinem Inneren die Grundmauern des nationalsozialistischen Großprojekts „Germania“ begräbt. Im Film wird der Teufelsberg zum Schauplatz für Szenen, die Unica B beim Laufen durch den Wald und Sammeln von Ruinenfragmenten zeigen und in denen sich Simulation und Realität durchkreuzen. Seine Geschichte dient *UNICA* als Leitmotiv für die unterschwellige Gegenwart historischer Gewaltmomente und ihrer künstlichen Naturalisierung im allgemeinen Bewusstsein. Damit lenkt der Film die Aufmerksamkeit auf die historische Einbindung in eine zerstörerische Vergangenheit, die den Teufelsberg zum Echo der Räume von Flumentum machen. Gleichsam wird deutlich, wie unterschiedlich sich in diesen materiellen Resonanzkörpern Geschichte und Prozesse des Erinnerns – wie auch des Vergessens – entladen.

Als letzter Teil der Auseinandersetzung und als Schlüssel zur Konvergenz von Referenzen, sich wandelnden Überschneidungen und Wiederholungen versteht sich die vorliegende Publikation als Anreicherung und Fortführung des Prinzips *UNICA*. Die Destabilisierung in der immer wieder erfolgenden Repetition ist grundlegendes formales Element der Typografie, die gemeinsam mit der Grafik-Designerin Katja Gretzinger entwickelt wurde und in flüchtigen Verschiebungen die Buchstaben U, N, I, C, A aus Überschriften und anderen Textelementen heraushebt. In drei umfangreichen Essays von Luisa Lorenza Corna, Claire Finch und Lisa Jeschke, die das Projekt eng begleitet haben, werden all die in *UNICA* veranlagten Ideen neu arrangiert, kodiert und interpretiert.

Auch die Ausstellungsräume von Flumentum sind nach der Interaktion mit *UNICA* andere – ein gegenwärtiges Zeugnis für das Dagewesene, ein stilles Überbleibsel einer katastrophischen Zeit und ein dichter, störrischer, gewalttätiger Code; Räume, in denen Kirschner es schafft, eine Öffnung zu finden, deren Weg alles andere als eindeutig ist.

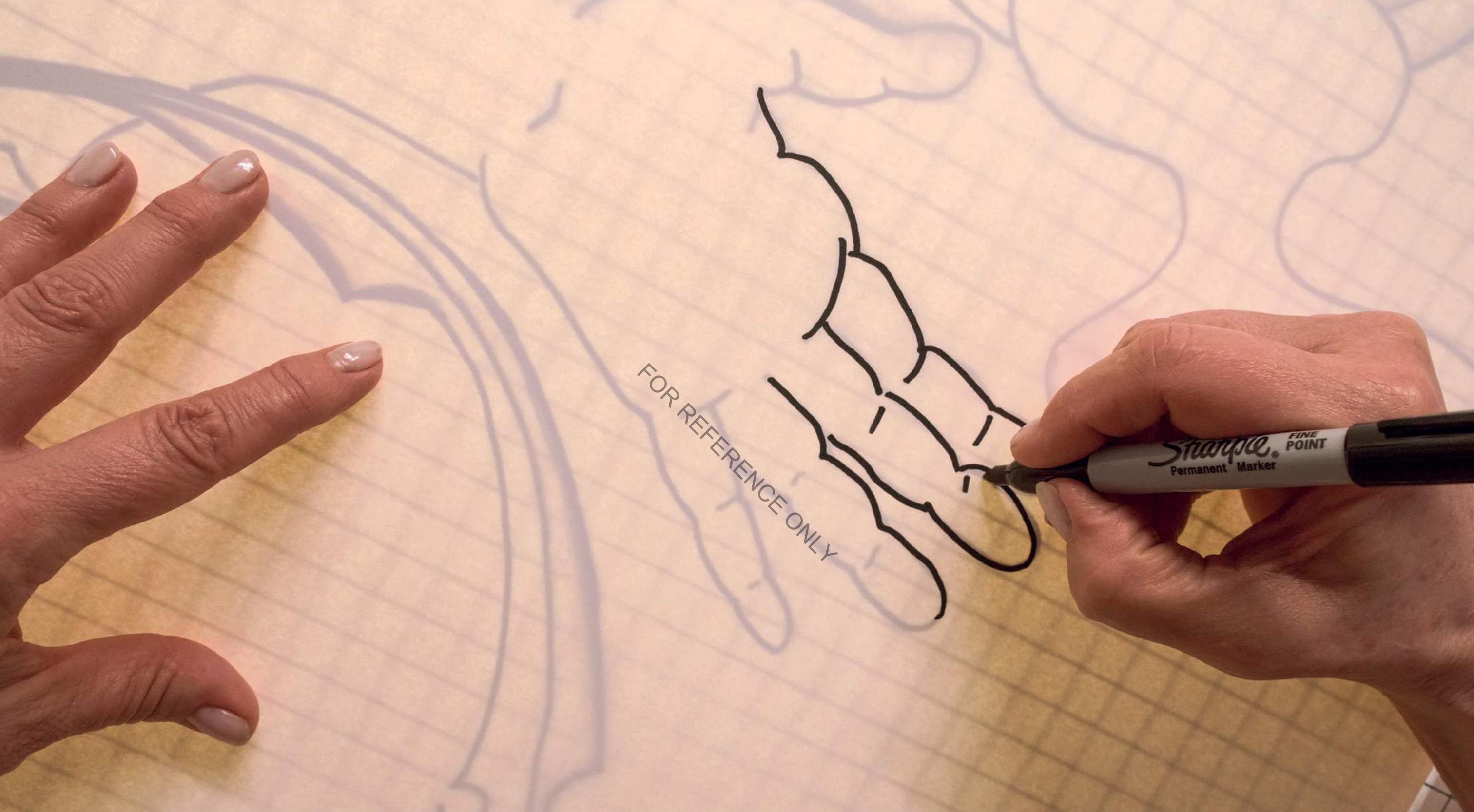
FOR REFERENCE ONLY



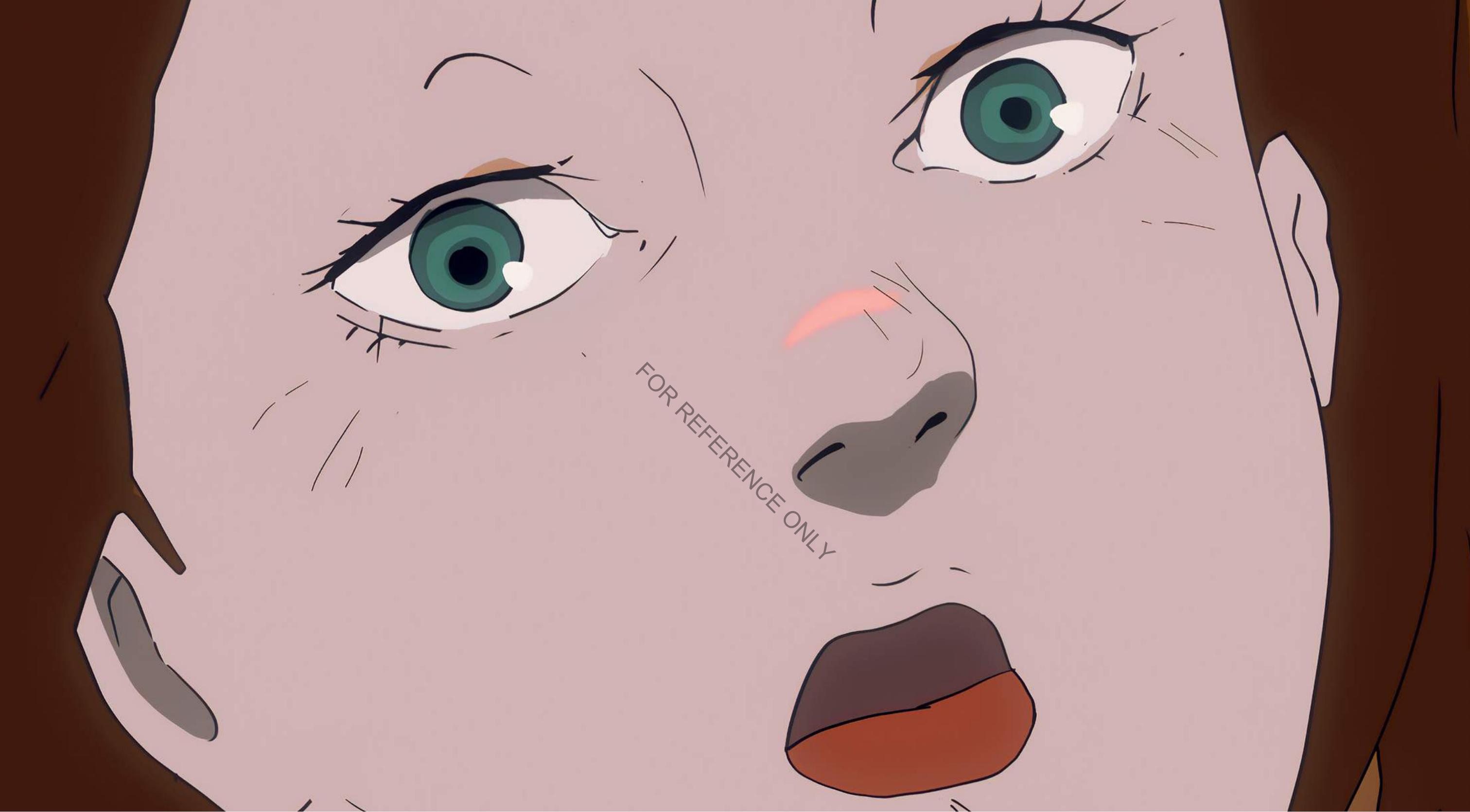


FOR REFERENCE ONLY



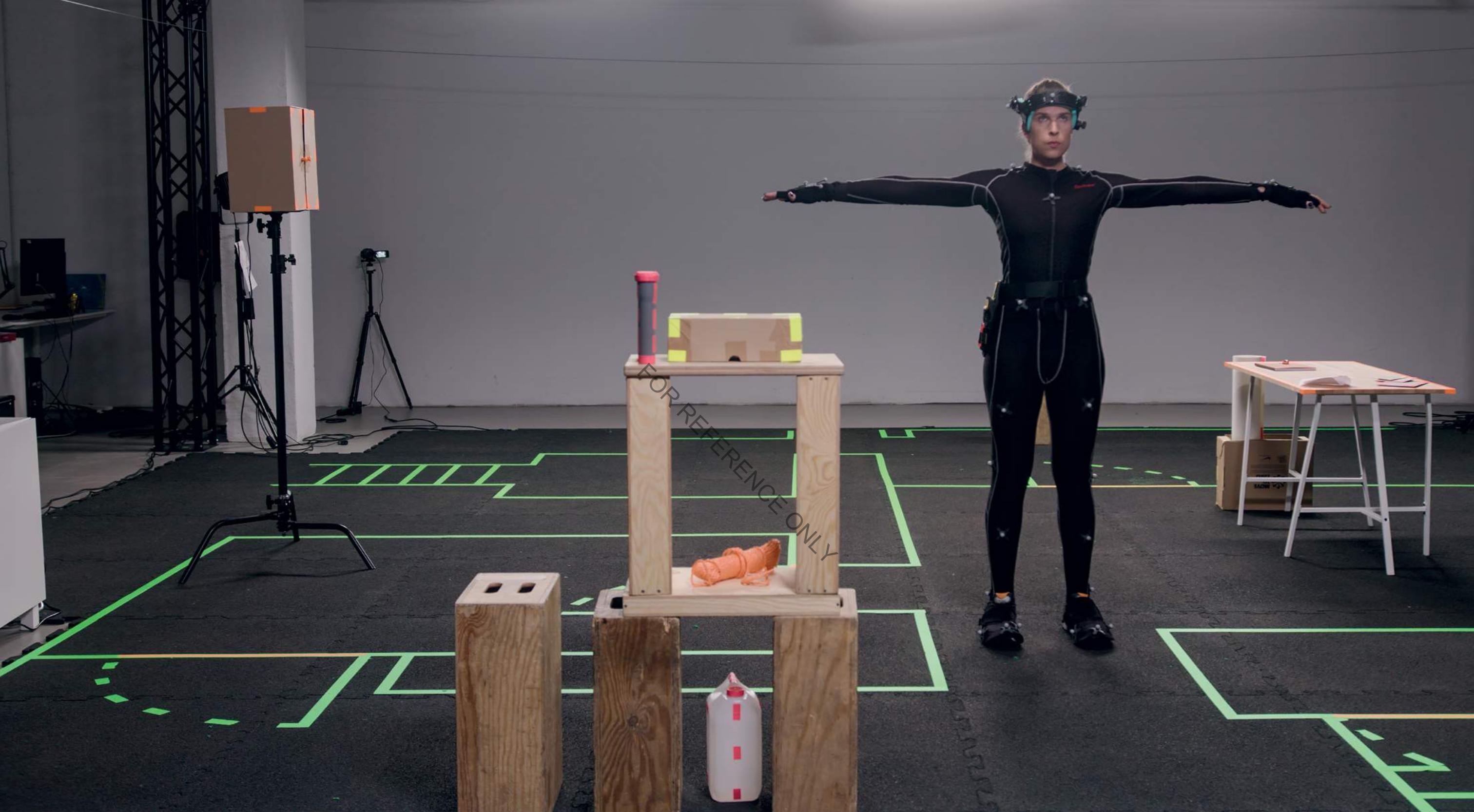


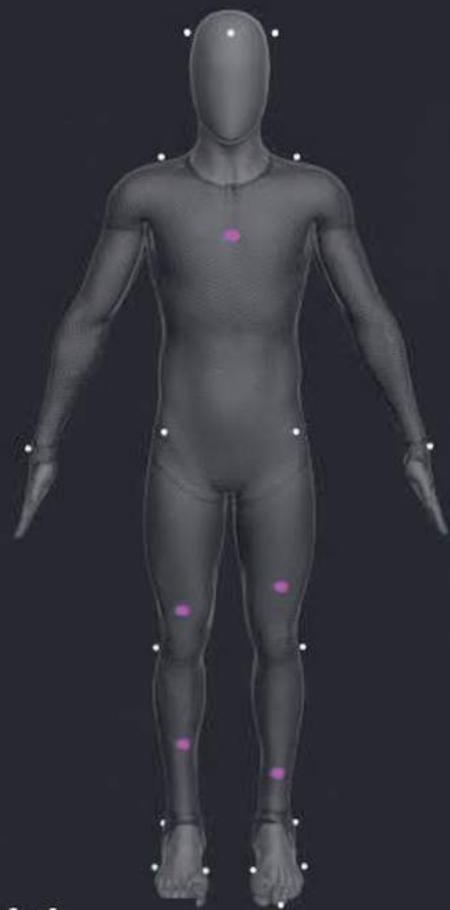
FOR REFERENCE ONLY











41

Markers Detected

41

Markers Required

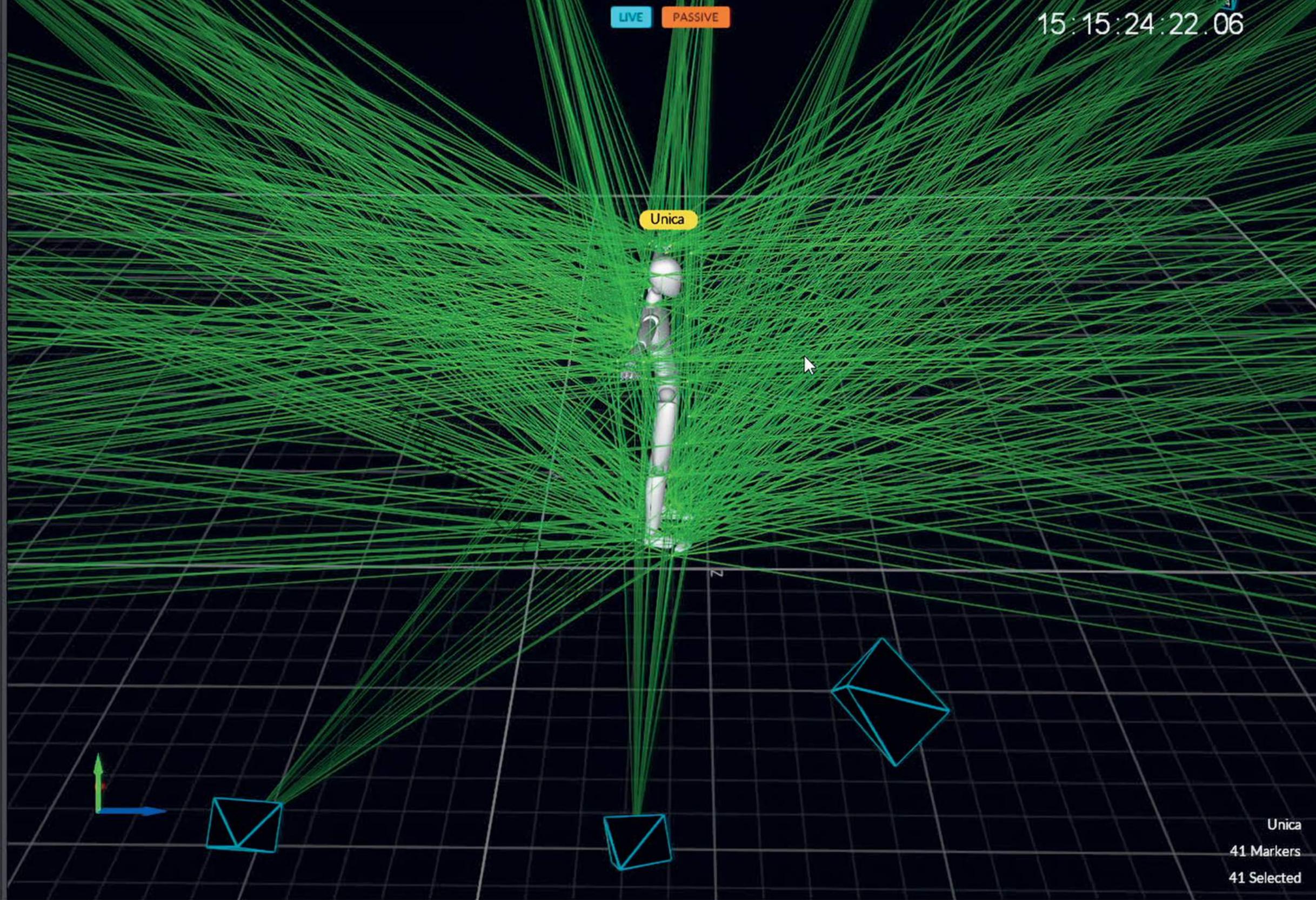
"Unica" Created

Rigid Bodies

Skeletons

LIVE

PASSIVE

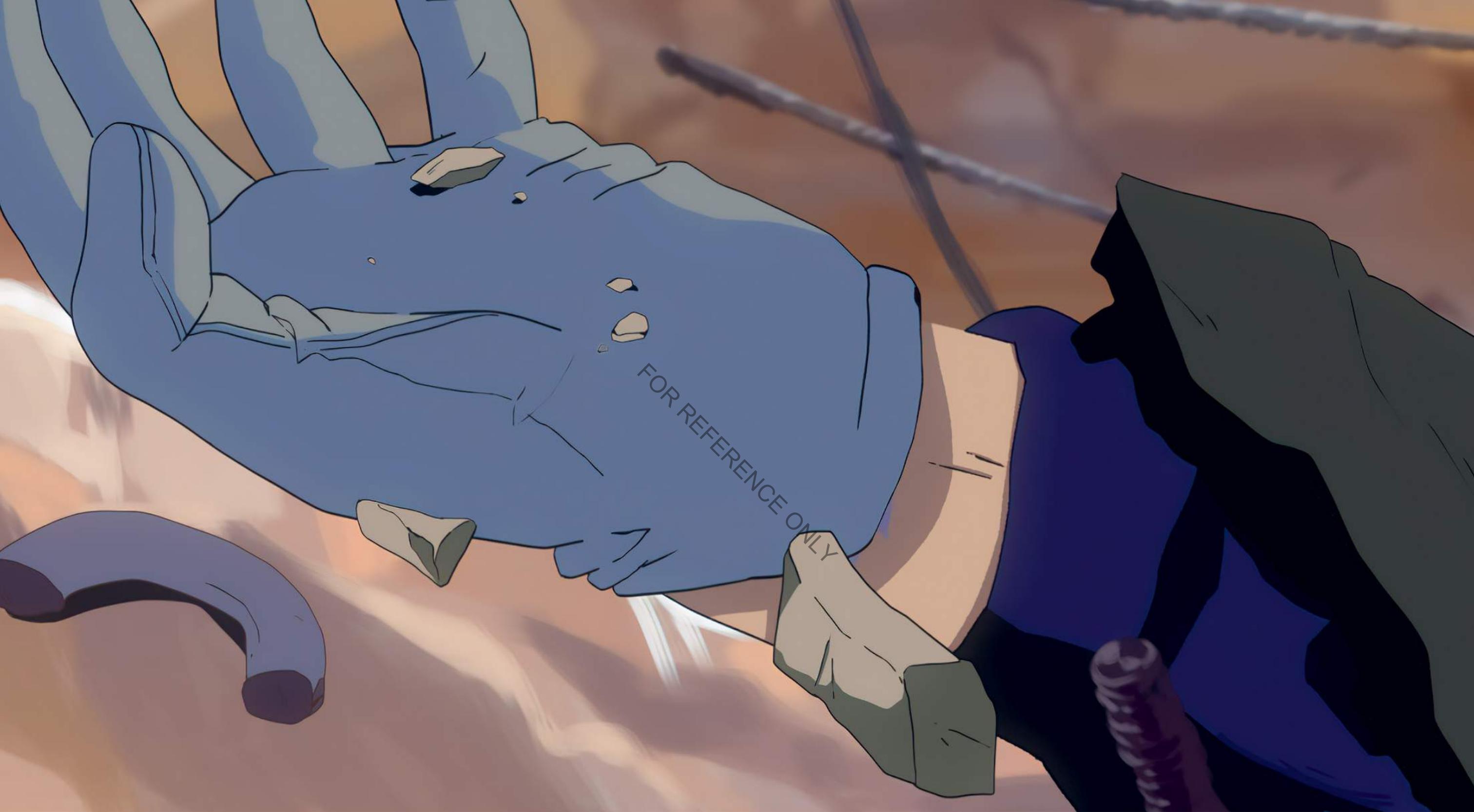


Unica
41 Markers
41 Selected











FOR REFERENCE ONLY



FOR REFERENCE ONLY

DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE FRASS LECHE SEHTA SAGTE
DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE LECHE FRASS SAGTE

DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE FRASS LECHE SEHTA SAGTE
DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE LECHE FRASS SAGTE

DER GEIST AUS DER FLASCHE,
SCHLAGE DAS RUDER FESTE
SAU DER GRACHE SIEGEL FESTE
DIE FRAU INAS SEBEL RECHTS
LEG AUS DER ERSTE FISCHIDA
FAUCHT DES GROSSES ADLER
DER FELSGESICHT DER AUS
DER FLASCHE STICKE DER
FAUCHT DER ADLER: GIESSEN
DAS FEUCHTEGLASS DER GIER

DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE FRASS LECHE SEHTA SAGTE
DER GEIST AUS DER FLASCHE
DRUHE LECHE FRASS SAGTE

Unica Zürich
Excerpt from Eisenbahnheft, 1960-1970
Ballpoint pen on paper, 22 x 16,8 cm
Copyright Brinkmann & Bose, Berlin

PLANNING WITHOUT A BRAIN (2009–2022)

LUISA LORENZA
CORNA

FOR REFERENCE ONLY

ANAGRAMS

A a a a I don't know what language is.
One one one one shall I never learn to count

Kathy Acker¹

¹
Kathy Acker, *My Mother: Demonology*
(New York, 1994), p. 10.

A scrap of loose paper is filled with rows of handwritten, crossed-out letters and words, divided by horizontal lines into three sections. Below the lines, the same sentence—“*Der Geist aus der Flasche*” (the ghost out of the bottle)—is broken into its individual characters and then rearranged to form a new, legible phrase. Each line separates a cycle of trials and errors, a combinatorial game that transits from “meaning” to “meaning” by passing through semantic pandemonium.

I found the image of this scrap of paper online while searching for “Unica Zürn’s anagrams.” Born in Berlin in 1916, Zürn was a known figure among the Surrealist cabaret *Die Badewanne* and later in the artistic

scene of Paris, where she relocated with her partner, the artist Hans Bellmer, in 1953. Over the course of the 1960s and 70s, she produced a wealth of visual and textual material, including a hundred anagrammatic poems, which are dispersed across graphic notebooks, longer prose narratives, and scraps of loose paper—like the one that was now displayed before my eyes. Rather than the final poetic arrangements that Zürn arrived at, it was her process that intrigued me: a methodical act of decomposing and recomposing, registered in the mingling of lines and letters, that transformed the anagram into a graphic object.

Much has been written about Zürn's anagrammatic obsession and drawings. Her detractors, such as Luce Irigaray, saw her fragmented style as relinquishing a coherent "feminine" identity.² Contemporary criticism has instead read Zürn's anagrams as a tactic for eluding the tyranny of individual consciousness, in line with other post-war automatic writing. A further and perhaps more generative interpretation pairs Zürn's anagrammatic experiments with an oracular practice.

Less in vogue, this last line of inquiry is explored by Anja Kirschner in her dissertation combining theory and artistic work. The research for her PhD also informs her multimedia installation *UNICA* (2022)—first exhibited at Fluentum—which combines drawing, film, and animation. In Kirschner's compelling analysis, the anagram is an inanimate interlocutor that answers Zürn's questions, rather than a symptom of loss or a technique of self-distancing. Kirschner sees the systematic breaking down and reconstitution of words as acquiring a semiautonomous rhythm, filling in the gap between speaking and being spoken. This perspective develops through her reading of *The House of Illnesses* (1958), a notebook of texts and drawings made by Zürn during a period of intense psychic malaise that recounts the hallucinatory experience of being possessed by her "Mortal Enemy." Central to both the notebook and Kirschner's interpretation of it is a hand-drawn floor plan of the "House of Illnesses," an imaginary space where body parts and organs figure as the building's rooms. The house acts as a theater of Zürn's fractured condition, with different events taking place simultaneously in each room, splitting the first-person narrator into multiple others. The space has a remarkable inward quality, which seems to align with the protagonist's mutilated vision. At the very beginning, we learn that "[the] two hearts of [her] eyes have been shot right through the chest."³

² Luce Irigaray, "A Natal Lacuna," trans. Margaret Whitford, *Women's Art Magazine* 58 (May/June 1994), pp. 11–13.

³ Unica Zürn, *The House of Illnesses: Stories and Pictures from a Case of Jaundice*, trans. Malcolm Green (London, 1993), p. 9.

FOR REFERENCE ONLY



Baumuster #09, 2008
Watercolor and pencil on paper, 24 x 32 cm



Production still, Anja Kirschner and David Panos,
The Last Days of Jack Sheppard (2009), photo: Alexandra Chila

FOR REFERENCE ONLY

Throughout the notebook, distinctions between categories such as inside and outside or containment and fantasy are continually confounded—an aspect which Kirschner highlights in her dissertation. Expanding on a passage in the notebook where Zürn recounts, with disappointment, her foray into the “outside” and her subsequent voluntary return, Kirschner lays stress on the “house” as a productive site. Drawings and texts are reframed as a testimony to another space imbued with delirious yet magical energies from which Zürn cannot detach. Resuming her life and duties in the “outside world” would come at the cost of losing her feverish daydreaming and removing herself from the experience of what she calls the “miracle,” a term that perhaps alludes to the magical instant in which anagrams “talk back.”

Kirschner writes in solidarity with Zürn’s practice, sometimes taking a clear stand against the artist’s past detractors. The spirited prose of her dissertation acts as a counterpoint to academic restraint, finding creative and imaginative potential in rejecting the typically detached voice of critical writing. Kirschner’s close engagement with Zürn has also inspired a series of large-scale drawings collectively titled *PATTERNS* (2021), which she makes in direct response to Zürn’s drawings and anagrams. The work series *PATTERNS* is what we first encounter upon entering the exhibition space, acting as a generative matrix for the entirety of Kirschner’s new body of work.

MEDIUM INSTABILITY

Before we move on to consider *PATTERNS* and the film *UNICA*, I want to look at *Baumuster* (2009), a booklet of drawings conceived by Kirschner in preparation for her film *The Last Days of Jack Sheppard* (2009), made with David Panos. Though this earlier project is not included in the exhibition and addresses different thematic concerns, both it and *UNICA* share Kirschner’s distinctive use of drawings within the filmic process. Rather than focus on the mixed-mediality of Kirschner’s practice—which is plainly evident in her exhibition at Fluentum—I intend to highlight how, in both bodies of work, the drawings alternately function as discrete objects, generative matrixes, and elements of the filmic scenery.

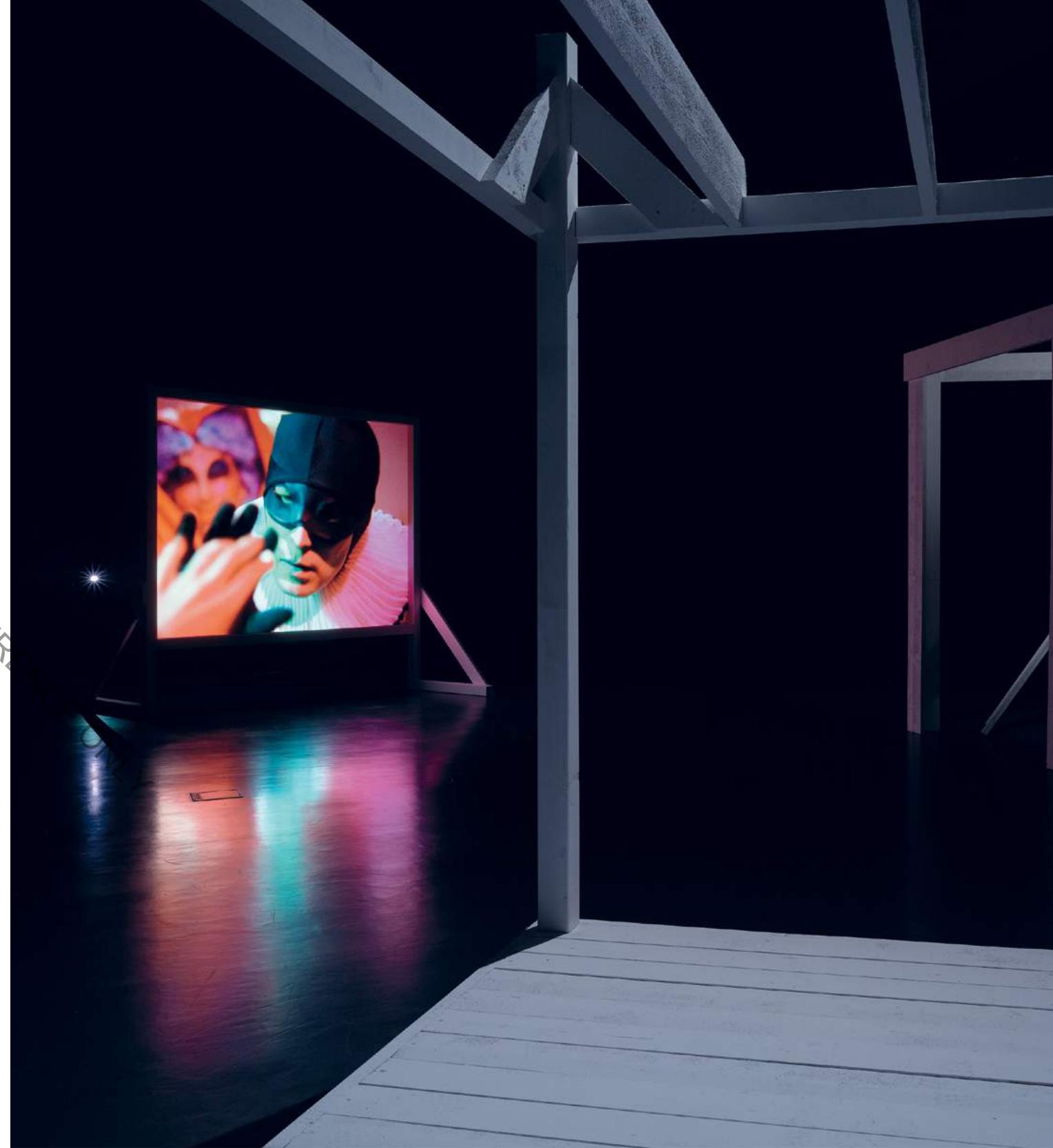
This medium instability can be traced to *Baumuster*, which combines geometrical drawings with etchings of the Newgate prison, where British criminal Jack Sheppard was imprisoned in the eighteenth century. The booklet also includes a film still from *Where’s Jack?* (1969) by director James

Clavell, depicting the site of his subsequent execution at Tyburn. The point of contact between these disparate components is the three-legged gallows (earning it the sobriquet “Triple Tree”), whether broken into modular parts and rearranged by Kirschner’s pencil or pictured in its fully operational form in the film still. At once a formal exercise in deconstruction and a snippet of a broader project examining the harshly punitive justice of eighteenth-century England, *Baumuster* indexes a mode of research that engages with how material artifacts impinge upon an epoch’s imagery. The gallows is first dissected, with each piece twisted and studied in its volumetric mass, before being haphazardly recomposed—a revenge that subverts the object’s repressive purpose.

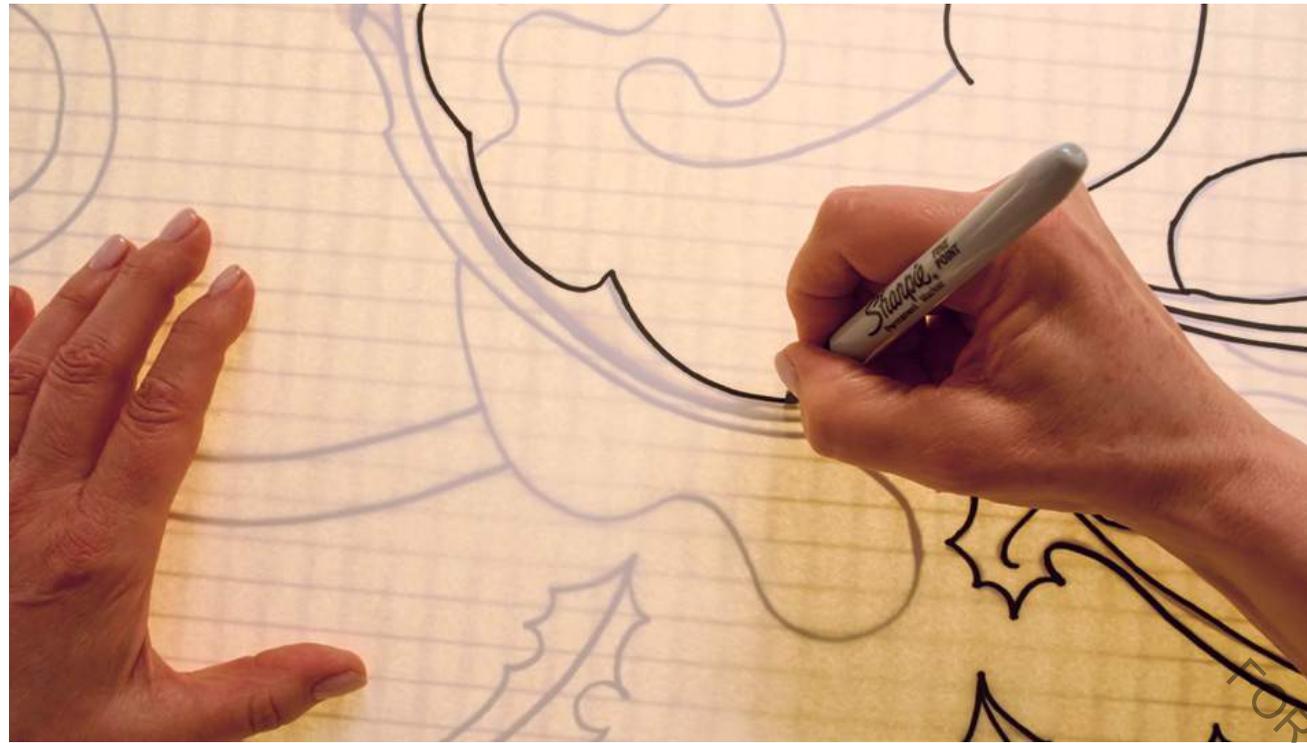
Kirschner describes these drawings as “plans for a future film,” turning the gallows into a scheme for generating a plot revolving around Sheppard’s spectacularized life in the wake of Britain’s first financial crisis. Sheppard ended his days at the gallows, convicted both for his thefts and his subsequent, repeated escapes from various prisons. Four times he escaped, four times he was recaptured—each time for crimes aimed at securing his survival amidst a life of poverty, incomparable to the legally-sanctioned scams of the wealthy that only serve to grow their riches. The wooden frame of the gallows appears in the very first scene of Kirschner’s subsequent film, soon becoming the catalyzing object for both class injustice and the spectacle of execution.

When considered in the context of the film’s production, Kirschner’s description of the drawings as a “plan for a film,” acquires a far more literal meaning. Photographic documentation reveals that the modular wooden elements, derived from Kirschner’s deconstructed drawings of the “Triple Tree” and its adjacent viewing platform, became a supporting structure for the entire set. Painted panels were fixed to these elements for the different scenes, forming an agile arrangement which could easily be moved and changed at will. The gallows had an afterlife, too. Disassembled and scattered across the exhibition space of Chisenhale Gallery in which the film was shown in 2009, it became an anti-memorial to Sheppard’s insubordination.

This permutational approach to drawing is deployed by Kirschner in the various works that form *UNICA*, although now in order to channel a new set of ontological concerns. In the earlier works, the endless transformation of the gallows metaphorically challenged the distinction between art and craft that was being aggravated by eighteenth-century financial capitalism. *UNICA* instead uses similar tactics of instability and permutation to invite



Installation view, Anja Kirschner and David Panos, *The Last Days of Jack Sheppard* (2009)
Badischer Kunstverein, Karlsruhe, photo: Stephan Baumann, bild_raum



UNICA, 2022, video stills

the viewer to transgress the supposed limits of the human—in the spirit of Zürn’s own miraculous reshuffling.

PATTERNS, BODIES, AND BUILDINGS

Upon entering Fluentum’s exhibition space, we are initially confronted by the large-scale *PATTERNS* drawings, which impose themselves upon our bodies. As we move into the all-encompassing installation, any distance is banned, our viewpoint is constricted, and the drawn surface of organs and abstract motifs lures us deeper into its structure. There are hands and lungs, testicles with hands, hands holding coiled ribbons, abstract forms mingled with natural motifs, testicles morphing into blobby shapes, a cut artery protruding from a heart—all intricately connected to form a new body with neither center nor limits. Everything inexplicably holds together in spite of the chaos, invoking the apparent irrationality of Zürn’s *House of Illnesses*. In a quasi-anagrammatic fashion, the same elements are scrambled and rearranged to produce a visual syntax that is simultaneously intricate and orderly, disturbing and decorative. Yet, Kirschner approaches this visual language with a leap of scale, suggesting a desire to seize the world by covering its walls with drawings, or to create a new and more habitable universe. To this latter end, *PATTERNS* also acts as a prompt for a large biomorphic seating element, whose kidney-shaped protrusions lie scattered across the gallery’s floor.

On entering the main exhibition space, we realize that the experience induced by the sequence of drawings is just the beginning of a more perplexing and absorbing journey. Two long, intestinal tubes lead us from kidney-shaped cushions up to the first floor, where they cumulate in a rope-like twist. This organ-like shape fills the main hall, countering the austere architectural style of a space that was once a military compound. In a sketch of the exhibition design, Kirschner compares her intervention to a “body building,” a description that at once evokes and mocks the soldier’s typical regimen of exercises designed to expand their “natural” muscle mass. Though *UNICA*’s gathering of organismic shapes gestures towards a construction of a body that supersedes the natural, it is a body that lacks muscles and other essential parts to properly function. Nonetheless, it holds itself together, summoning the intricate balance of the *PATTERNS* drawings.

We are invited to sit on the kidney-shaped cushions and watch the film *UNICA* from a reclining position, detaching ourselves from the imposed verticality of the building. The film represents the next step in the “anamersive”⁴ journey which commences with the drawings and ends with an animation on the upper floor that functions as an enigmatic refrain to the entire installation. As we move upwards and back downwards in a continuous loop, any distinctions between the installation’s various media are confounded, while the reverberation of *UNICA*’s soundtrack adds to the building’s disquieting atmosphere.

UNICA offers a glimpse into the parallel yet interconnected lives of a mother and a daughter, both of whom come into contact with ways of being that exceed the (biologically) human. Punctuating *UNICA*’s narrative are scenes of drawing and digital modelling, forming an additional representational layer on top of *PATTERNS*’ biological iconography. In the opening scene, a hand traces curvilinear forms on a large sheet placed on a gridded table. The motifs bear a familiar look. The perspective suddenly widens, allowing us to see where the action takes place. We are in the mother’s atelier, whose surrounding walls function as a research board for collecting black-and-white images with disturbing subjects. The hanging imagery includes Zürn’s spiderly lines, a portrait composed of a mass of intestines, and Barbara Rossi’s paintings of clusters of intermingling body parts. Behind this collection, a few drawings from the *PATTERNS* series are visible.

In the film’s next scene, the mother has a terrifying dream about a monstrous snake with a human head that possesses supernatural powers. In tears, she calls her daughter, who is on break from acting in a motion capture studio for a videogame set in a post-apocalyptic world. The conversation is almost one-sided. The daughter listens without expressing particular concern, as if her acting role had placed her in a different emotional space. Soon, she returns to work and begins to move in response to the instructions given by the director off camera. The camera moves from the motion capture stage to the monitor, where her digital avatar begins to emerge from a bundle of tracking lines. On the bottom left corner of a software window, one can read the name of her character, “Unica.”

4

“Anamersion” is a neologism coined by Kirschner to frame her ongoing PhD research. In Kirschner’s definition, “The prefix ana- (upward, toward; again, anew; backward, against) signals a de-bordering of immersion that abandons the prefix im- (in; into; within) and engages immersive technologies, without presuming a discreet separation between an *immersant* and an *immersive environment* as a prior stabilization. In suspending such prior stabilization, anamersion attends to the re-figuration of that which immersion implicitly divides, absorbs, and collapses. As such, in anamersion, neither critical distance, dialectical mediation (through structural oppositions) nor pure becoming can intercede as figures of resolution (as immersion’s logic would imply). Instead, the *anamorphic*, *anagrammatic*, and *algorithmic* become key to mapping, navigating and traversing (in the sense of ‘crossing with difficulty, going against) the ways in which something like a body and something like an environment are formed, together with the codes and violence that perpetuate themselves in and through such formations.” Excerpted from the final draft of Kirschner’s PhD’s thesis. Unpublished, in progress.

5

Unica Zürn, “Notizen einer Blutarmen,” in *Unica Zürn, Gesamtausgabe. Prosa 3*, ed. Günter Bose and Erich Brinkmann (Berlin 1991), p. 33 (translated).

The relationships between the characters become increasingly opaque as the film progresses. While the initial scenes suggest that the mother/artist is Unica Zürn’s doppelgänger, Unica is revealed halfway through to be the name of the daughter’s digital avatar. By the film’s end, a further parallel between the mother (or Zürn) and the Kirschner herself becomes apparent, as we realize that the drawings the mother is working on are the same ones hanging in the exhibition space. *Everyone* is Unica, a proposition which sounds contradictory if we consider the name’s etymology: Unica comes from *Unikat*, which in German means “unique.” But if we leave aside etymological restrictions and instead focus on the film’s conceptual framework, *UNICA* becomes the emblem of different methods for eschewing the fatalistic parameters of both humanhood and representation.

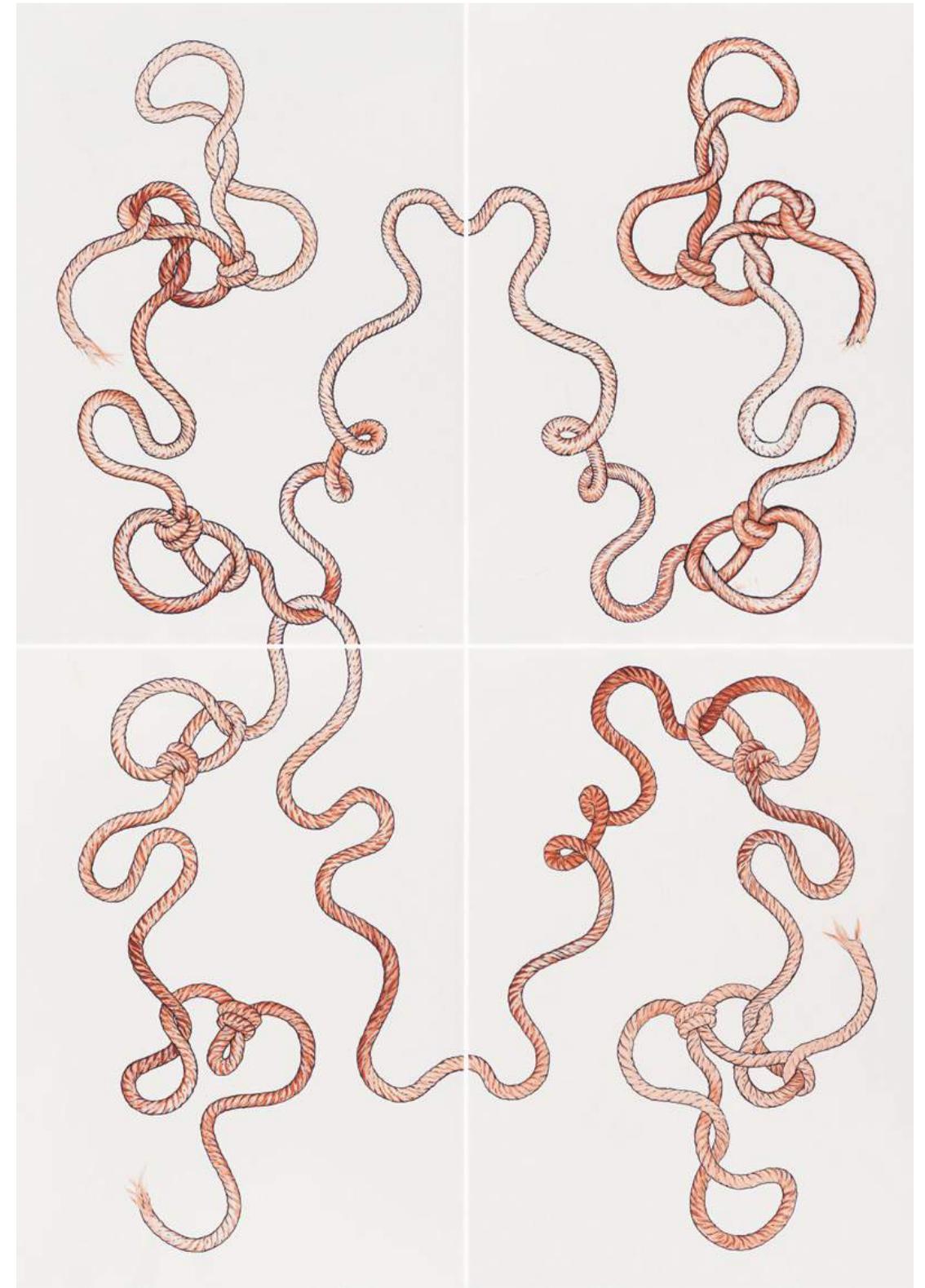
The (over)identification game foregrounding the film reaches its peak in the closing scene. There, the mother/artist reads a description of a dream by Zürn, which resembles her own:

So last night I dreamed of a beautiful, dangerous creature, half girl, half snake, who was murderous. For that reason, all important organs with which she could cause mischief were removed from her. They took away her eyes, tongue, heart, and the like to make her completely harmless. Since she was so beautiful, they wanted to preserve her for us as a feast for the eyes by mummifying her so skilfully that she appeared alive.

When this was done, it turned out to our horror that the creature spoke without a tongue, saw without eyes and lived without a heart, was of great strength without blood, and made plans without a brain.⁵

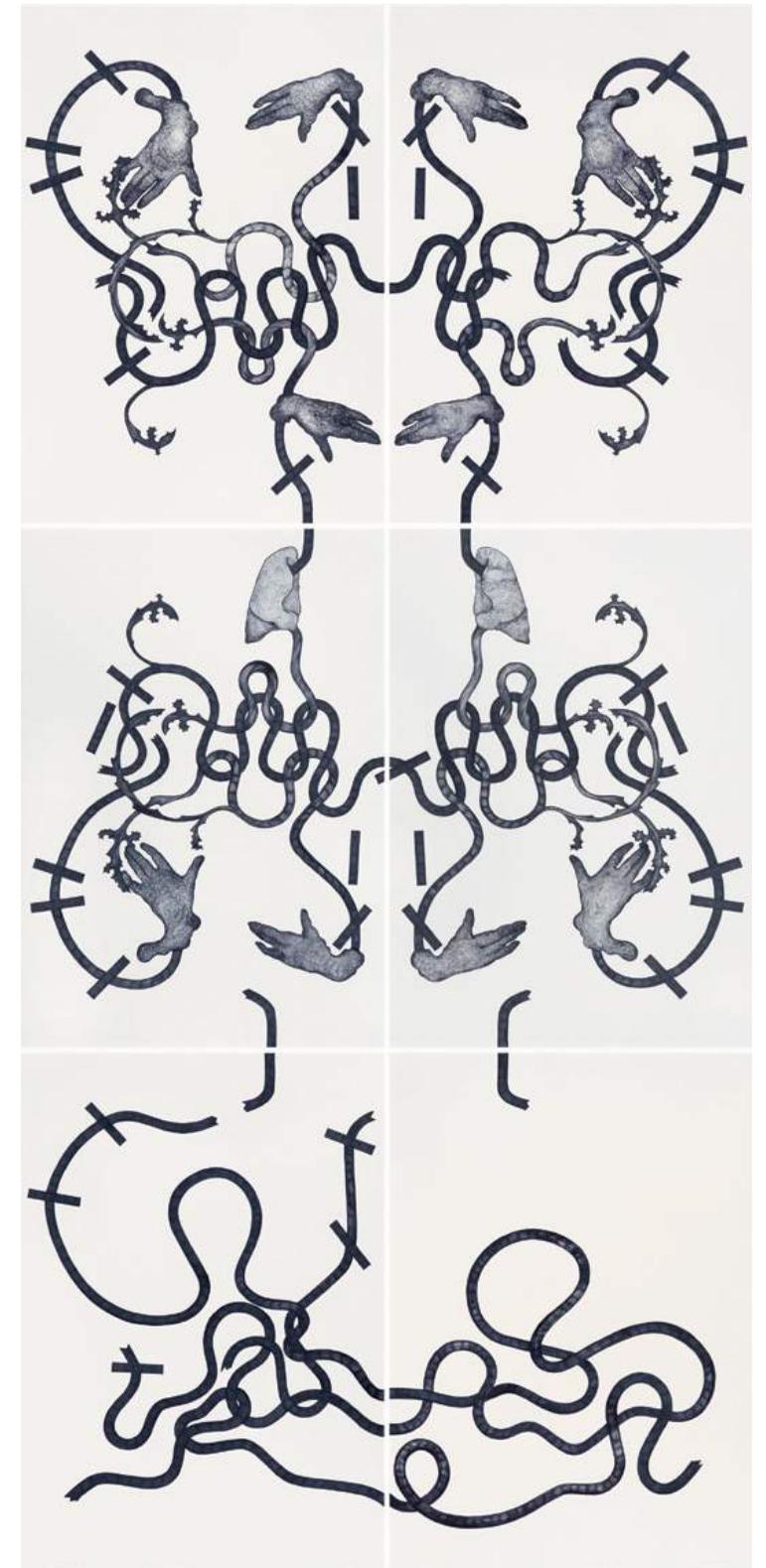
The scene is initially shot from within the flat—the mother, sitting at her table with a book in her hands, reads the text with anguish. The perspective soon shifts. We see the flat from outside through the eyes of a drone, which zooms in steadily and then pauses and wavers in the air while the reading continues as a voice over. A looping sound plays in the background, its sinister acoustic palette building anxiety. *UNICA* obsesses over a dream too riveting to be interpreted and too appalling to be forgotten, as all identities collapse under the weight of fear and wonder.

FOR REFERENCE ONLY



ROPES #01, 2021
Marker pen, watercolor, and acrylic on paper, 204 x 144 cm

FOR REFERENCE ONLY



PATTERN #02, 2020-21
Marker pen on paper, 306 x 144 cm



PRENCE ONLY

FOR REFERENCE ONLY



PATTERN #01B, 2021
Marker pen, watercolor, and acrylic on paper, 204 x 144 cm

OHNE GEHIRN PLANE SCHMIEDEN (2009–2022)

LUISA LORENZA
CORNA

FOR REFERENCE ONLY

ANAGRAMME

A a a a Ich weiß nicht, was Sprache ist.
Eins eins eins eins ich werde nie zählen lernen

Kathy Acker¹

¹
Kathy Acker, *Meine Mutter*.
Dämonologie, Wien 2015, S. 14.

Ein loses Blatt Papier, mit handgeschriebenen Reihen durchgestrichener Buchstaben und Wörter gefüllt und durch horizontale Linien in drei Abschnitte gegliedert. Unter den Linien wird immer wieder dieselbe Formulierung – „Der Geist aus der Flasche“ – in ihre Einzelteile zerlegt und dann so geordnet, dass ein neuer, lesbarer Satz entsteht. Jede Linie trennt einen neuen Zyklus von Versuchen und Fehlschlägen, ein Kombinationsspiel, das von Bedeutung zu Bedeutung führt, indem es ein semantisches Pandämonium durchquert. [→ Abb. S. 53] Die Abbildung dieser Seite fand ich, als ich online nach „Unica Zürn’s anagrams“ suchte. Zürn, 1916 in Berlin geboren, war eine bekannte Protagonistin im Umfeld des surrealistischen Kabarets *Die Badewanne* und später in der Künstler*innenszene von Paris, wohin sie 1953 mit ihrem Partner, dem Künstler

Hans Bellmer, gezogen war. In den 1960er- und 1970er-Jahren produzierte sie eine Fülle von Zeichnungen und Texten, darunter Hunderte von Anagramm-Gedichten, die sich über grafische Notizbücher, längere Prosaerzählungen und Blätter losen Papiers verteilen – wie eben jenes, das ich nun vor Augen hatte. Mich faszinierten weniger die endgültigen poetischen Arrangements, zu denen Zürn gelangte, als vielmehr ihre Vorgehensweise: ein methodischer Akt des Zerlegens und Wiederzusammensetzens, der sich in der Vermischung von Linien und Buchstaben niederschlägt und das Anagramm in ein grafisches Objekt verwandelt.

Viel ist über Zürns anagrammatische Obsession und Zeichnungen geschrieben worden. Ihre zeitgenössischen Kritiker*innen, wie Luce Irigaray, sahen in ihrem fragmentierten Stil den Verzicht auf eine kohärente „weibliche“ Identität.² Heute werden Zürns Anagramme dagegen – wie andere Formen Automatischen Schreibens der Nachkriegszeit – als Taktik verstanden, sich der Tyrannei des individuellen Bewusstseins zu entziehen. Eine weitere und vielleicht generativere Lesart bringt Zürns anagrammatische Experimente mit orakelhaften Verfahren in Verbindung.

Diesen Ansatz, heute weniger en vogue, verfolgt auch Anja Kirschner in ihrer wissenschaftlich-künstlerischen Dissertation. Ihre Forschung bildet zugleich die Grundlage für ihre erstmals bei Fluentum ausgestellte Multimedia-Installation *UNICA* (2022), die Zeichnung, Film und Animation verbindet. In Kirschners überzeugender Analyse ist das Anagramm weniger ein Symptom des Verlustes oder eine Technik der Selbstdistanzierung als ein unbelebter Gesprächspartner, der Zürns Fragen beantwortet. Kirschner erkennt in der systematischen Zerlegung und Rekonstitution von Wörtern einen halbautonomen Rhythmus, der die Lücke zwischen Sprechen und Gesprochen-Werden füllt. Diese Sichtweise entwickelt sie anhand der Lektüre von *Das Haus der Krankheiten* (1958), einem Notizbuch mit Texten und Zeichnungen, das Zürn in einer Phase intensiver psychischer Malaise anfertigte und das von der halluzinatorischen Erfahrung berichtet, von ihrem „Todfeind“ besessen zu sein. Im Mittelpunkt des Notizbuchs und Kirschners Interpretation steht ein handgezeichneter Grundriss des „Hauses der Krankheiten“, eines imaginären Gebäudes, in dem Körperteile und Organe als Räume figurieren. Das Haus wird zum Theater für Zürns Gebrochenheit, wobei in jedem Raum verschiedene Ereignisse simultan stattfinden und die Ich-Erzählerin in mehrere Personen aufgespalten wird. Der Ort verfügt über eine bemerkenswerte, nach innen gerichtete Qualität, die mit dem verstümmelten Sehvermögen der

2

Luce Irigaray, „Λ Natal Lacuna“, in: *Women's Art Magazine*, 58, Mai/Juni 1994, S. 11 f. [Übersetzung].

3

Unica Zürn, *Das Haus der Krankheiten*, Berlin 1999, S. 2.

Protagonistin übereinzustimmen scheint. Gleich zu Beginn erfahren wir, dass „die beiden Herzen in Ihren Augen [...] mitten durch die Brust geschossen“³ sind.

Das gesamte Notizbuch hindurch werden Unterscheidungen zwischen Kategorien wie Innen und Außen, Beherrschung und Fantasie aufgelöst – ein Aspekt, den Kirschner in ihrer Dissertation hervorhebt. Ausgehend von einer Passage, in der Zürn enttäuscht von einem Vorstoß nach „draußen“ und der anschließenden freiwilligen Rückkehr erzählt, betont Kirschner die Bedeutsamkeit des „Hauses“ als produktive Stätte. Zeichnungen und Texte werden zu Zeugnissen eines anderen, von delirierenden und magischen Energien durchdrungenen Ortes, von dem Zürn sich nicht lösen kann. Die Rückkehr zu ihrem Leben und ihren Pflichten in der „Außenwelt“ würde zum Verlust ihrer fiebrigen Tagträume und dem Erleben dessen, was sie das „Wunder“ nennt, führen – ein Begriff, der womöglich auf den magischen Moment anspielt, in dem Anagramme „zurücksprechen“.

Kirschner zeigt sich solidarisch mit Zürns Arbeitsweise, bezieht mitunter auch klar Stellung gegen frühere Kritiker*innen der Künstlerin. Die lebendige Prosa ihrer Dissertation widersetzt sich kontrapunktisch der akademischen Zurückhaltung und bezieht aus der Verweigerung der für die kritische Analyse typischen Distanziertheit ihr kreatives und imaginatives Potenzial. Ihre enge Auseinandersetzung mit Zürn inspirierte Kirschner auch zu einer Serie großformatiger Zeichnungen, die sie unter dem Titel *PATTERNS* (2021) in direkter Reaktion auf Zürns Zeichnungen und Anagramme anfertigt. Die Werkserie der *PATTERNS* ist das Erste, dem wir im Ausstellungsraum von Fluentum begegnen. Sie dient als generative Matrix für Kirschners neue Arbeit in ihrer Gesamtheit.

DIE INSTABILITÄT DES MEDIUMS

Bevor wir uns näher mit *PATTERNS* und dem Film *UNICA* beschäftigen, möchte ich den Fokus auf *Baumuster* (2009) richten, einen Band mit Zeichnungen, die Kirschner in Vorbereitung auf ihren mit David Panos gedrehten Film *The Last Days of Jack Sheppard* (2009) schuf. Auch wenn dieses frühere Projekt nicht in der Ausstellung zu sehen ist und andere thematische Anliegen verfolgt, ist ihm Kirschners charakteristische Verwendung von Zeichnungen *innerhalb* des filmischen Prozesses mit *UNICA* gemein. Statt auf die mediale Vermischung in Kirschners Arbeitsweise – die in ihrer Ausstellung bei Fluentum unübersehbar ist – möchte ich mich darauf konzen-

trieren, wie die Zeichnungen in beiden Werken abwechselnd als eigenständige Objekte, generative Matrixen und Elemente der filmischen Szenerie fungieren.

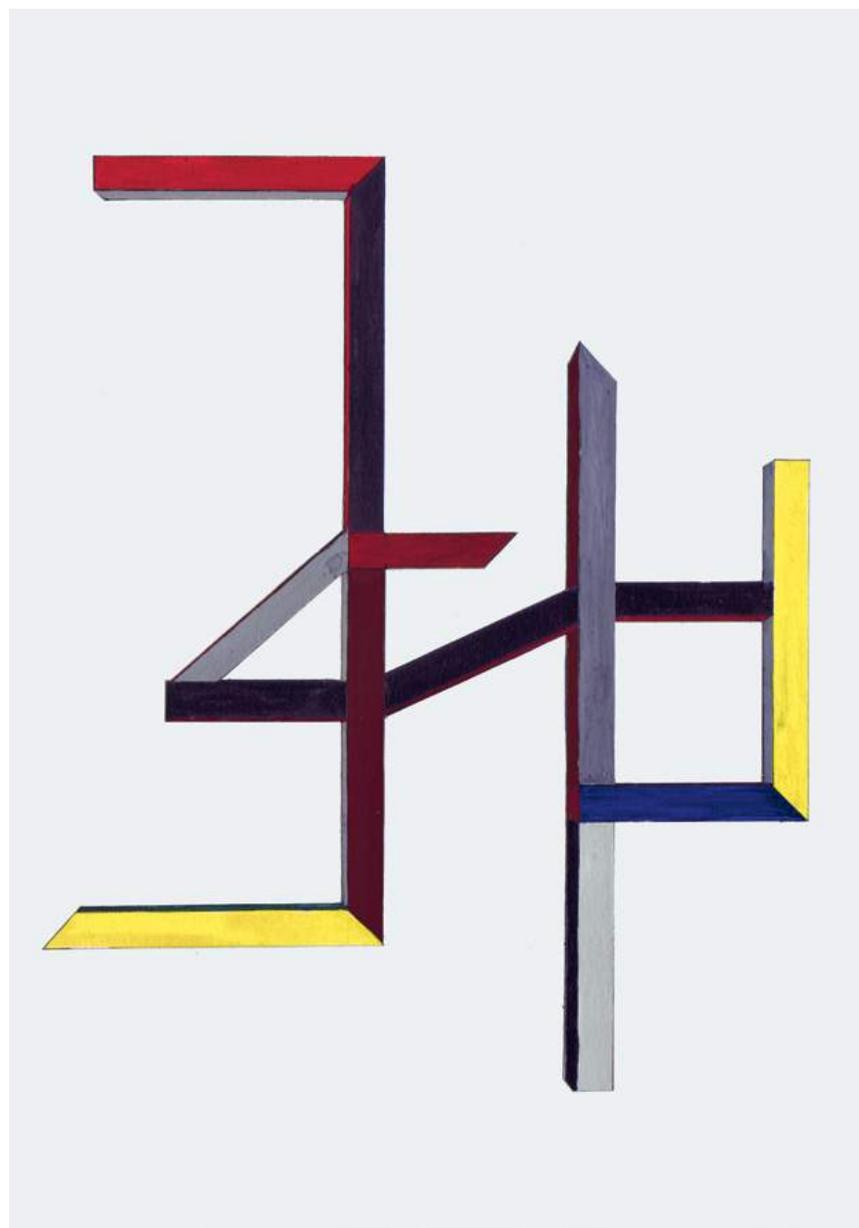
Diese mediale Instabilität lässt sich bis zu *Baumuster* zurückverfolgen, wo geometrische Zeichnungen mit Radierungen des Gefängnisses von Newgate kombiniert sind, in dem der britische Kriminelle Jack Sheppard im 18. Jahrhundert einsaß. Der Band enthält auch einen Filmstill aus *Where's Jack?* (1969) vom Regisseur James Clavell, das den Schauplatz von Sheppards späterer Hinrichtung in Tyburn zeigt. Berührungspunkt dieser disparaten Komponenten ist der dreibeinige Galgen (was ihm den Beinamen „Triple Tree“ einbrachte), ob in modulare Teile zerlegt und von Kirschners Bleistift neu arrangiert, oder in seiner voll funktionsfähigen Form im Filmstill festgehalten. *Baumuster* ist zugleich eine formale Übung in Dekonstruktion wie auch ein Ausschnitt aus einem umfassenderen Projekt, das sich mit der brutal strafenden Justiz im England des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Es verweist auf eine Forschungsmethode, die sich damit befasst, wie materielle Artefakte die Bildsprache einer Epoche prägen. Der Galgen wird zunächst auseinandergenommen, wobei jedes Teil in seiner volumetrischen Masse verdreht und untersucht wird, bevor er willkürlich wieder zusammengesetzt wird – ein Racheakt, der die repressive Bestimmung des Objektes unterwandert.

Kirschner beschreibt diese Zeichnungen als „Pläne für einen zukünftigen Film“ und verwandelt den Galgen in ein Schema für eine filmische Handlung über Sheppards zum Spektakel erhobenes Leben im Zuge der ersten britischen Finanzkrise. Sheppard starb am Galgen, verurteilt sowohl für seine Diebstähle als auch für seine wiederholten Ausbrüche aus diversen Gefängnissen. Viermal entkam er, viermal wurde er wieder gefasst, jedes Mal für Straftaten, die auf die Sicherung seines Überlebens in größter Armut abzielten – und in keinem Verhältnis standen mit den gesetzlich sanktionierten Betrügereien der Reichen, die einzig der Vermehrung des eigenen Wohlstands dienten. Das hölzerne Gestell des Galgens taucht gleich in der ersten Szene von Kirschners späterem Film auf und wird darin zum Katalysator für die Klassenungerechtigkeit wie auch für das Spektakel der Hinrichtung.

Betrachtet man die Zeichnungen im Kontext der Filmproduktion, erhält Kirschners Beschreibung der Zeichnungen als „Plan für einen Film“ eine weitaus wörtlichere Bedeutung. Wie die Fotodokumentation zeigt, wurden die modularen Holzelemente, die aus Kirschners dekonstruierten Zeichnungen des „Triple Tree“ und der angrenzenden Aussichtsplattform



UNICA, 2022, video stills



Baumuster #12
Watercolor and pencil on paper, 32 x 24 cm

FOR REFERENCE ONLY

abgeleitet waren, zu einer tragenden Struktur für das gesamte Set. An diesen Elementen wurden für die verschiedenen Szenen bemalte Tafeln befestigt, die ein bewegliches Arrangement bildeten, das leicht ausgetauscht und nach Belieben verändert werden konnte. Auch der Galgen hatte ein Leben nach dem Tod. Demontiert und in den Räumen der Chisenhale Gallery, in denen der Film 2009 gezeigt wurde, verstreut, wurde er zu einem Anti-Mahnmal für Sheppards Ungehorsam.

Diese permutative zeichnerische Herangehensweise wendet Kirschner ebenso in *UNICA* an, wenn auch in diesem Fall, um eine neue Serie ontologischer Anliegen zu kanalisieren. Hinterfragt die endlose Verwandlung des Galgens in der früheren Arbeit metaphorisch die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk, die durch den Finanzkapitalismus des 18. Jahrhunderts verschärft wurde, so verwendet *UNICA* vergleichbare Taktiken der Instabilität und Permutation, um die Betrachtenden zum Überschreiten vermeintlicher Grenzen des Menschlichen einzuladen – ganz im Sinne von Zürns eigener wundersamer Umstrukturierung.

MUSTER, KÖRPER UND GEBÄUDE

Beim Betreten der Ausstellung in den Räumen von Fluentum werden wir zunächst mit den großformatigen *PATTERNS*-Zeichnungen konfrontiert, die sich uns körperlich aufdrängen. Je weiter wir in die raumgreifende Installation vordringen, desto mehr wird uns jede Distanz genommen, der Blickwinkel eingeengt. Die gezeichnete Oberfläche aus Organen und abstrakten Motiven lockt uns tiefer in ihre Struktur. Da gibt es Hände und Lungen, Hände mit Hoden, Hände, die gewundene Bänder halten, abstrakte Formen, die sich mit natürlichen Motiven vermischen, Hoden, die sich zu Klecksen formen, eine durchtrennte Arterie, die aus einem Herzen herausragt – alles ist auf komplizierte Weise so miteinander verbunden, dass ein neuer Körper entsteht, der weder eine Mitte noch Grenzen hat. Trotz des Chaos hält alles auf unerklärliche Weise zusammen und erinnert damit an die scheinbare Irrationalität von Zürns *Haus der Krankheiten*. Quasi anagrammatisch werden dieselben Elemente durcheinandergeworfen und neu arrangiert, um eine visuelle Syntax zu erzeugen, die kompliziert und geordnet, verstörend und dekorativ zugleich ist. Kirschner nähert sich dieser visuellen Sprache jedoch mit einem Maßstabssprung, der den Wunsch suggeriert, die Welt zu erobern, indem ihre Wände mit Zeichnungen bedeckt werden, oder ein neues und bewohnbareres Universum zu schaffen. Aus

letztenanntem Grund dient *PATTERNS* auch als Anregung für ein großes biomorphes Sitzelement, dessen nierenförmige Ausstülpungen über die Ausstellungsräume verstreut sind.

Beim Betreten des Ausstellungsraums wird uns klar, dass die durch die Zeichnungen ausgelöste Erfahrung nur der Anfang einer weitaus verwirrenderen und fesselnderen Reise ist. Zwei lange Darmröhren führen uns von den nierenförmigen Kissen bis hinauf in die erste Etage, wo sie in einer seilartigen Verdrehung kumulieren. Diese organähnliche Form füllt die gesamte Haupthalle aus und trotz der strengen Architektur des Baus, der früher militärisch genutzt wurde. In einer Skizze für den Ausstellungsaufbau vergleicht Kirschner ihre Intervention mit einem „Body-Building“, eine Charakterisierung, die Assoziationen mit militärischem Training zur Vermehrung „natürlicher“ Muskelmasse bei Soldaten ebenso evoziert wie verspottet. Auch wenn die Zusammenstellung organismischer Formen in *UNICA* auf die Konstruktion eines Körpers hinweist, der den natürlichen ersetzt, handelt es sich doch um einen Körper, dem die Muskeln und andere, für die vollständige Funktion relevante Teile fehlen. Nichtsdestotrotz hält er sich selbst zusammen und beschwört damit das komplizierte Gleichgewicht der *PATTERNS*-Zeichnungen.

UNICA

Wir sind eingeladen, auf den nierenförmigen Kissen Platz zu nehmen und den Film *UNICA* im Liegen zu sehen, um uns so von der auferlegten Vertikalität des Gebäudes zu lösen. Der Film ist die nächste Etappe der „anamersiven“⁴ Reise, die mit den Zeichnungen beginnt und mit einer Animation im Obergeschoss endet, die als rätselhafter Refrain der gesamten Installation fungiert. Während wir uns in einer Endlosschleife nach oben und wieder nach unten bewegen, verwischen jedwede Medienunterschiede der Installation, derweil der Nachhall des *UNICA*-Soundtracks die beunruhigende Atmosphäre des Gebäudes noch verstärkt.

UNICA bietet einen flüchtigen Blick in die parallelen und doch miteinander verbundenen Leben einer Mutter und einer Tochter, die mit Seinsweisen in Berührung kommen, die über das (Biologisch-)Menschliche hinausgehen. Die Erzählung von *UNICA* ist von Szenen durchbrochen, in

4
„Anamersion“ ist ein von Kirschner im Rahmen ihrer Forschung für ihre Dissertation entwickelter Neologismus. Laut Kirschners Definition signalisiert „die Vorsilbe ana- (aufwärts, hin; wieder, neu; rückwärts, gegen) eine Entgrenzung der Immersion, die auf die Vorsilbe im- (in; in; innerhalb) verzichtet und immersive Technologien einbezieht, ohne eine Trennung zwischen einem *Immersanten* und einer *immersiven Umgebung* als vorherige Stabilisierung vorauszusetzen. Indem sie eine solche vorherige Stabilisierung aufhebt, wendet sich die Anamersion der Re-Figuration dessen, was Immersion implizit trennt, absorbiert und kollabieren lässt, zu. Als solche können in der Anamersion weder kritische Distanz, dialektische Vermittlung (durch strukturelle Oppositionen) noch reines Werden als Figuren der Auflösung eintreten (wie es die Logik der Immersion implizieren würde). Stattdessen werden das *Anamorphotische*, das *Anagrammatische* und das *Algorithmische* wesentlich, um die Art und Weise zu kartieren, zu navigieren und zu durchqueren (im Sinne von ‚mit Schwierigkeiten kreuzen, gegen sie angehen‘), in der so etwas wie ein Körper und so etwas wie eine Umgebung geformt werden, zusammen mit den Codes und der Gewalt, die sich in und durch solche Formationen perpetuieren.“ Auszug aus dem endgültigen Entwurf von Kirschners Dissertation. Unveröffentlicht, in Arbeit.

denen Zeichnungen und digitale Modellierungen angefertigt werden, die eine weitere Darstellungsebene über die biologische Ikonografie der *PATTERNS* schichten. In der Eröffnungsszene zeichnet eine Hand geschwungene Formen auf ein großes Blatt, das auf einem gerasterten Tisch liegt. Die Motive wirken vertraut. Plötzlich weitet sich der Blickwinkel und der Ort des Geschehens wird sichtbar. Wir befinden uns im Atelier der Mutter, dessen Wände zur Recherche genutzt und von Schwarz-Weiß-Bildern mit beunruhigenden Sujets bedeckt werden. Darunter befinden sich Zürns spinnenartige Linien, ein Porträt, das aus einer Masse von Eingeweiden besteht, und Barbara Rossis Gemälde mit Knäueln von ineinander verschlungenen Körperteilen. Hinter dieser Sammlung sind einige Zeichnungen aus der *PATTERNS*-Serie zu sehen.

In der nächsten Szene hat die Mutter einen schrecklichen Traum von einer monströsen Schlange mit menschlichem Kopf, die übernatürliche Kräfte besitzt. Unter Tränen ruft sie ihre Tochter an, die gerade Pause hat, sie ist Schauspielerin und steht in einem Motion-Capture-Studio für ein in einer postapokalyptischen Welt angesiedeltes Videospiel vor der Kamera. Das Gespräch ist fast einseitig. Die Tochter hört zu, ohne sich sonderlich besorgt zu zeigen, als ob ihre Rolle sie in einen anderen emotionalen Raum versetzt hätte. Bald darauf nimmt sie ihre Arbeit wieder auf und beginnt, sich entsprechend der Anweisungen der Regisseurin aus dem Off zu bewegen. Die Kamera schwenkt von der Motion-Capture-Bühne auf den Monitor, wo sich ihr digitaler Avatar aus einem Bündel von Tracking-Linien herauszubilden beginnt. In der unteren linken Ecke eines geöffneten Software-Fensters ist der Name ihrer Figur zu lesen: „Unica“.

Die Beziehungen der Figuren werden im Verlauf des Filmes immer undurchsichtiger. Während die ersten Szenen darauf hindeuten, dass die Mutter/Künstlerin die Doppelgängerin von Unica Zürn ist, stellt sich nach der Hälfte heraus, dass Unica der Name des digitalen Avatars der Tochter ist. Am Ende wird eine weitere Parallele zwischen der Mutter (oder Zürn) und Kirschner selbst offenbar, als wir erkennen, dass die Zeichnungen, an denen die Mutter arbeitet, eben jene sind, die im Ausstellungsraum hängen. *Jede* ist Unica, ein Satz, der widersprüchlich klingt, wenn man die Etymologie des Namens bedenkt: Unica kommt von „Unikat“, was so viel wie „einzigartig“ bedeutet. Lässt man etymologische Einschränkungen beiseite und konzentriert sich stattdessen auf den konzeptionellen Rahmen des Filmes, so wird *UNICA* jedoch zum Sinnbild für verschiedene Methoden, die fatalistischen Parameter sowohl des Menschseins als auch der Repräsentation zu überwinden.

Das vordergründig im Film betriebene (Über-)Identifikationsspiel erreicht seinen Höhepunkt in der Schlusszene, als die Mutter/Künstlerin die Beschreibung eines Traumes von Zürn, der ihrem eigenen ähnlich ist, vorliest:

Ich träumte also in dieser vergangenen Nacht von einem schönen, gefährlichen Wesen, halb Mädchen, halb Schlange, das mordlustig war. Darum nahm man ihm alle wichtigen Organe, mit denen es Unheil stiften konnte. Man nahm ihm also die Augen, die Zunge, das Herz und dergleichen mehr, um es ganz unschädlich zu machen. Da sie so schön war, wollte man sie uns zur Augenweide erhalten, indem man sie so geschickt mumifizierte, daß sie wie lebend wirkte. Als dies geschehen war, zeigte sich zu unserem Entsetzen, daß das Wesen ohne Zunge sprach, ohne Augen sah und ohne Herz lebte – ohne Blut von großer Kraft war und ohne Gehirn sichtbar Pläne schmiedete.⁵

5
Unica Zürn, „Notizen einer Blutarmen“,
in: *Unica Zürn. Gesamtausgabe. Prosa 3*,
Hg. Günter Bose und Erich Brinkmann,
Berlin 1991, S. 33.

Die Szene ist zunächst innerhalb der Wohnung aufgenommen – die Mutter sitzt mit einem Buch in der Hand am Tisch und liest voller Beunruhigung den Text. Bald ändert sich jedoch die Perspektive. Wir sehen die Wohnung von außen durch die Augen einer Kameradrohne, die immer weiter heranzoomt, dann innehält und in der Luft schwankt, während ihre lesende Stimme als Voiceover fortgesetzt wird. Im Hintergrund läuft eine Tonschleife, deren unheimliche akustische Palette Beklemmung erzeugt. *UNICA* ist besessen von einem Traum, der zu fesselnd ist, um interpretiert zu werden und zu entsetzlich, um vergessen zu werden, während alle Identitäten unter dem Gewicht von Furcht und Staunen zusammenbrechen.

FOR REFERENCE ONLY



MUSEUM

FOR REFERENCE ONLY





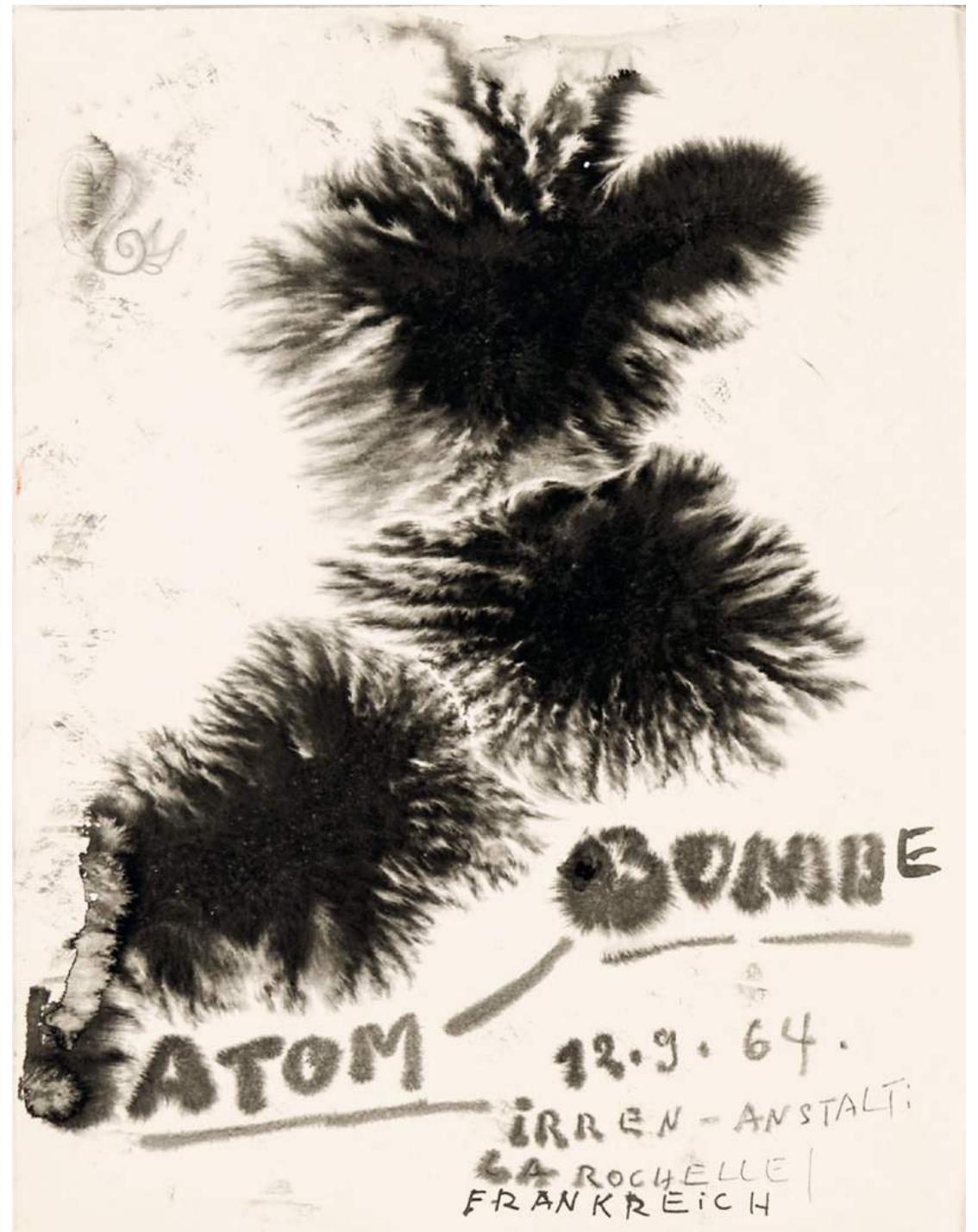




REFERENCE ONLY

Installation views, *UNICA* (2022)
Fluentum, Berlin, photo: Stefan Korte

FOR REFERENCE ONLY



Unica Zürn
Excerpt from *Ein Märchenbuch für
Friedrich Schröder-Sonnenstern*, 1964
Watercolor and ink on paper, 32 x 25 cm
Copyright Brinkmann & Bose, Berlin

SURREPTITIOUS IMMERSION

LISA JESCHKE

FOR REFERENCE ONLY

2022. After a day at work, a working day occupied by organs, organs of a physical and institutional nature, you have free time and use it to play video games. You take a real or virtual trip to the park, a trip to the Teufelsberg, for example, the forest-covered rubble hill on the edge of Berlin, to relax within its immersive artificiality. Carrying out this excursion in your place is your avatar. 29:21. She jogs slowly, artificially, with exaggerated running motions up the Teufelsberg. I is another. You follow her path via a hovering camera drone. You navigate her, your route, the one for the avatar, the puppet, the body doll. You are her. She is not you: She, the one who was jogging just then, does something completely unexpected. 29:40. She turns around and faces the camera, which continues to move toward her. An alienation effect flares up for a moment in this frontal positioning, a mistress-maid dialectic, an apparent rupture in the immersion—which, however, turns out to be a further intensification of it. Suspense increases as the camera approaches the avatar. In a seamless transition of genres, we move from computer game to horror film. Intense sound. Anything can happen. 30:00. Nothing happens—cut.

This scene takes place towards the end of Anja Kirschner's new film *UNICA*. Kirschner explicitly works with the technologies and perspectives of video games here, through the usage of camera drones and head-mounted cameras, as well as through Wibke Tiarks' sound design, which continuously emphasizes its artificiality through out-of-sync moments or the particular sharpness of what should otherwise be minor sounds. The multiple shifts between media—video game and film—enable an amplification of

immersion at the exact moment of an apparent alienation effect. At the very moment immersion ruptures, a *surreptitious immersion* emerges. What does this mean? This question can best be pursued by way of the three alternating plot threads that structure the film.

In the first thread, Unica B (played by Grete Gehrke) is depicted being filmed in a motion capture studio.¹ 15:19. “I play a survivor in a post-apocalyptic horror. I have to walk through an abandoned house and look for clues.” However, we, the audience, only learn of this task during Unica B’s lunch break, when “Mom” (Unica A, played by Gabrielle Scharnitzky), designated as such on the phone screen, calls her. In the film we are watching, this lunch break is not actually a lunch break but an integral part of the film and its fictional setting. Unica B is on her break, but Grete Gehrke is still acting: Grete Gehrke is working for us. In the fictional setting that we observe, we don’t see the abandoned house where clues are being searched for, but instead the motion-capture studio with its garishly colored floor and bright tape marking virtual rooms and objects. Since we are watching a film being made in the film, one could speak of a classic alienation effect, but again we would be mistaken: we are getting caught up in the maelstrom of this film—that is, this film about filming a film.² In this sense, the setting is quite similar to Kirschner’s feature-length *Moderation* (2016), about a female director’s seemingly failing attempt to make a horror film—failing until we realize that what we are watching is the actual horror film. In *Moderation*, too, horror creeps up on us surreptitiously, in and beyond the film: the lights start going on and off in a workshop where one of the protagonists is busy, without anyone being there; books suddenly fall off the shelves in an apartment.

In the second plot thread, we follow Unica B through a forest. “Mythopoetically, the forest is a fantastical place. A source of fairy tales and myths, the forest also contains unknown imminent danger. Deep within the woods, the treetop canopy filters the sunlight that falls in luminous hues on the soft, mossy ground, playing on the senses of the wanderer.”³ Any forest may be eerie, but this one is so on a historical level, insofar as the setting is Teufelsberg, which between 1946 and 1971 was developed into a landscape park on top of masses of rubble. Walking here means walking over—wading through—buried houses. “Walking the rubble hill of Teufelsberg is another way of

¹ While Unica A and Unica B are named as such in Kirschner’s background materials, the film does not directly name the characters. The motion capture footage of Unica B, however, is occasionally superimposed on her computer rendering, where she appears under the avatar “Unica.”

² Perhaps this is the deception inherent to the alienation effect: it is itself an illusionistic setting, a theatrical trick. On the relationship between “immediacy” and the alienation effect in the twenty-first century, cf. also Danny Hayward: “The historical association of radical culture with alienation effects or estrangement dates to a period in which radical artists were also still to some degree in control of *immediacy* effects. Now that this is no longer the case, the idea of desiring alienation seems clearly counterintuitive.” In Danny Hayward, *Wound Building: Dispatches from the Latest Disasters in UK Poetry* (Goleta, CA, 2021), p. 159.

³ Benedict Anderson, *Buried City, Unearthing Teufelsberg: Berlin and Its Geography of Forgetting* (Abingdon/ New York, 2017), p. 127.



UNICA, 2022, video still

walking the city of Berlin. ... To understand the buried city is to acknowledge its inverse mirror reality to present-day Berlin."⁴ Was this forest the house where the protagonist searched for clues? 24:22. Small fragments of debris and pieces of porcelain are carefully lined up: the traces of reproductive labor, the utensils of housework, are upturned. "Like from a mosaic thoroughly smashed long ago, the years wash its splinters to my shore. Rarely a larger piece. So this is what it means to collect. Carefully putting splinter to splinter."⁵ It is during this plot thread in the forest that the scene described in the opening paragraph takes place. Next: Nothing happens—cut. 30:01. View of Berlin, as though we are looking through Unica B's eyes. Cut. 30:18. View of Unica B. She is stretching. Movements and dialogue occur, familiar from the earlier scene in the motion capture studio: 10:09. Stretching and seemingly the same dialogue in the motion capture studio. "I'm ordering lunch, what can I get you?—Where are you ordering from?" 30:18/10:09. Due to the time gap that occurs when watching the film in a single viewing, the scenes appear identical apart from their changed setting, so that the shoot from the motion capture studio seems to be a shoot of the forest scenes. Is this forest a virtual world? A post-apocalyptic world? Even if it is, that doesn't mean that this forest, this world, isn't also real.

In the third plot thread, we see Unica A drawing in a studio with bare concrete walls. 11:35. "Patterns, organs, tubes, intestines, butts, creepers, hands with testicles." All the characters shown in the film are (creatively) working women. The connecting line, the point of communication between Unica A and Unica B, emerges in the previously discussed telephone conversation between the two. 11:15. Unica A flashes up as "Mom" on Unica B's display. In a reversal of the usual care relationship, the mother and daughter roles are swapped. Unica A, Mom, cries on the phone, telling Unica B about a nightmare. 12:11. "Can I quickly tell you this one, do you have time?" She relates her dream, in which a "girl" with "the head of a woman and the body of a snake" has her organs removed—likely stemming from looking at photos of autopsies for her drawings. 14:55. Unica B: "So, the dream had to do with your work?" Unica B appears at once empathic and matter-of-factly cool, almost annoyed with Mom, who "doesn't want to burden" her daughter and yet keeps focusing on herself. Unica B does emotional care work during her lunch break. No break in the break for Unica B. Grete Gehrke is working, Unica B is working. Care work creeps into the break, into after-work, into the weekend. Surreptitious

⁴ Ibid., pp. 15–6.

⁵ Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin: Dunkler Frühling* (Frankfurt am Main and Berlin, 1987), p. 135 (translated). For most of the following quotes, the newly published English translation of this book was used. In case of texts that are not part of the translated edition, the quotes were translated directly from the German edition by the translator of this text.

⁶ Diana Gradinaru's animation of the dream represents the second film component of *UNICA*.

⁷ Helga Lutz, *Schriftbilder und Bildschriften: Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn* (Heidelberg, 2003), pp. 9–10 (translated).

⁸ Unica Zürn, *The Man of Jasmine* (London, 2020), p. 38.

immersion—an immersion that creeps up furtively and that is related to the domestic—is also the condition of feminized work, work during one's supposed leisure time: *immersive entertainment*.

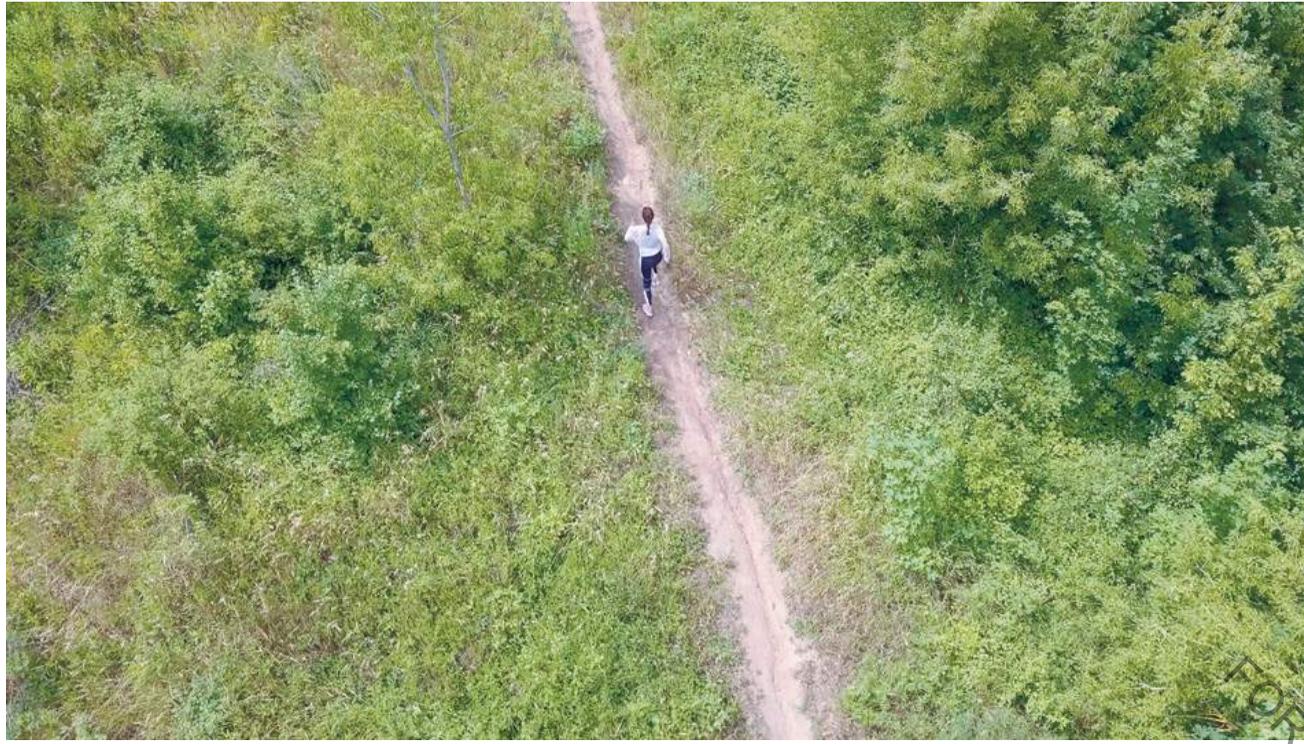
In *UNICA*, Anja Kirschner refers to the work of writer Unica Zürn (1916–1970). Through her medial evocation of Zürn, the technique of surreptitious immersion—as immersion that takes place within an apparent rupture of immersion—is already inherent in Kirschner's work. The fact that Kirschner's reference to Zürn is primarily of a formal nature also means that it is not primarily content-related. The dream alluded to above, which is actually based on a text from Unica Zürn's *Notizen einer Blutarmen* (Notes of an Anaemic, 1957), is an exception.⁶ 31:07. Unica A reads the exact excerpt of Zürn's text about the dream aloud from a library

book, which she had loosely recounted as her own dream during her telephone conversation. As this constellation of multiplying and shifting Unicas in the film may suggest, however, Kirschner's reference to Zürn is by no means biographical. The film *UNICA* precisely does not fall into the interpretation trap characterized by the following scholarly analysis: "The texts, drawings, and anagrams are seen with regard to the schizophrenia diagnosed in Unica Zürn," so that the "magical model 'Unica'" often appears "as a construct founded on itself and self-contained."⁷ Anja Kirschner takes a different perspective:

although the title *UNICA* seems to allude to this "guiding principle," underscored by its capital letters, the technical duplication of the various Unicas in the film means that they are not: Unica. Just as Kirschner does not draw on Zürn in terms of content or biography, she does not adopt surrealist aesthetics in a retro manner. Unica Zürn's surrealist, enigmatic anagram poems sound like this: "Climb out of the bottle! He shall / win who climbs out of the bottle / as the quill greets."⁸ The dialogue in the film, on the other hand, is that of everyday twenty-first century parlance, at times (no judgement) banal to corny, as in the conversation between mother and daughter on the phone. The same applies to the fashion, which in the case of Unica B ranges from contemporary tech futurism (motion capture suit) to blue painted fingernails to everyday sportswear.

The references are thus hardly biographical, stylistic, or taking place on the level of content. Instead, Unica Zürn's work becomes a kind of formal generator for Kirschner's own process. Zürn's world is claustrophobic, without an outside—a secret world. "Anagrams are words and sentences created by rearranging the letters from a different word or sentence. One

FOR REFERENCE ONLY



UNICA, 2022, video still

9
Ibid., p. 30.

10
Ibid., pp. 31–2.

11
Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften: Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn* (Heidelberg, 2003), p. 81 (translated).

12
Exhibited as individual works in the exhibition *Illiberal Arts*, curated by Anselm Franke and Kerstin Stakemeier, Haus der Kulturen der Welt (HKW) Berlin, September 9 to November 21, 2021. See also Lisa Jeschke, “Immersion/Preparation: Anja Kirschner’s *PATTERNS* and *SKINS*,” in Anselm Franke and Kerstin Stakemeier, ed., *Illiberal Arts*, exh. cat., Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2021), pp. 6–7.

FOR REFERENCE ONLY

may only use the letters that are available, and not draw on any others. Inventing anagrams is one of her [Unica Zürn] most intense occupations.”⁹ Is this a mere rearranging of furniture, an anti-revolutionary, pessimistic work? Zürn herself doesn’t see it that way, and expects the new, the surprise:

“When seeking and finding anagrams, and when executing the first, the very first stroke on white paper after dipping her pen in black Chinese ink, not knowing just what she will draw, it is then that she feels the excitement and the great curiosity that is needed if one is to be surprised by one’s own work.”¹⁰

In this conflation of work with anagrams and drawing on “white paper,” the artistic process—typically viewed within the history of art and literature in binary terms, as either an act of new creation (white sheet; starting from the subject; lyrical poetry) or as working with found materials (*objet trouvé*; anagram; conceptual poetry)—is suspended. In fact, Zürn’s filigree pen and ink drawings themselves appear like extremely systematic, scrawling writing processes, a continuous work with lines: “In accordance with the technique of decalomania frequently used by the Surrealists—and developed above all by Max Ernst—a stain applied with a little sponge is also frequently found on her drawings, which is intended to stimulate the imagination. A first outline follows in a rapid movement, usually without interruption and without a moment of hesitation.

What comes next, however, has little to do with the actual surrealist ‘*dessin automatique*.’ Starting from this one-dimensional, barren set of parameters, the line slowly and self-indulgently begins its manifold play.”¹¹ Much like in the anagram poems, Zürn also starts from a “set of parameters” in her drawings, only that, in this case, it is a “one-dimensional, barren set of parameters” established by herself that is further developed. The drawings continue the structures developed from within.

Here, there is a connection to Anja Kirschner’s drawings *PATTERNS* (2021), which, although less reminiscent of filigree, also employ an ever-widening continuation of the semi-ornamental, semi-figurative (organ) line.¹² 28:10. In the film, these drawings become part of the plot; they are the “hands with testicles” Unica A referred to. We follow her hand working, not with fine ink, but with a Sharpie pen. In the depiction of individual organs, Zürn’s floor plan of *The House of Illnesses* is alluded to.¹³ Imagined vertically, this plan appears as a kind of “castle and/or fortress architecture,” which “at the same time, however, reproduces in its paper

pattern-like bodily forms that create the image ... of a cut-up, fragmented body.”¹⁴ In the accompanying narrative *The House of Illnesses*, the house, with rooms such as the “Cabinet of Solar Plexuses,” “Chambers of Hands,” “Head Vault,” “Hall of Bellies,” or “Bust Room,”¹⁵ is an uncanny, militaristic place. It evokes a post-war institution—is this where body parts are kept (a rubble building of fragmented bodies)? This would correspond to the description of the moment of creation: “She attends a large protest meeting against the atom bomb and contracts jaundice. Feverish and lying in bed, she produces the manuscript of *The House of Illnesses*.”¹⁶ Furthermore, the character of Dr. Mortimer, her personal manifestation of death, is described as follows: “I possessed the most disgusting death of all death personalities: a militarist.”¹⁷ On the other hand, *The House of Illnesses* also seems to be a kind of safe space, a bodily spatialization, possibly an appropriation of her own body, which the protagonist can move through much like a building; an opening of the interior, of what is otherwise secret, a self-executed microscopic-medical tracking shot, a kind of cinematography. The horizontally levelled sprawl and renegotiation of the female body directs itself against Nazi mansion and body architecture—while also representing almost the opposite of Hans Bellmer’s famous pupating depiction of Unica Zürn in *Tenir au frais* (1958).¹⁸

In this sense, the body/building in particular also becomes a shelter allowing for survival, at least temporarily, despite its proximity to Dr. Mortimer. The House of Illnesses’ role as a shelter is particularly evident in the part where the protagonist has found the “exit” that was “always there,” at which point she immediately begins to fear her own courage and the outside world. “Although the sun was shining, the world did not seem beautiful to me. As if everything was known to excess, as if there were no miracles out here. And everything, the faces and the surroundings, seemed to have stopped, like a clock. ... I was used to constant changes in The House of Illnesses.”¹⁹ The inner world and the outer world seem reversed, with the outer world being the place where neither miracles nor changes occur. It is a strangely artificial world, “like a clock” that has stopped working.²⁰ The first-person narrator turns back. “Full of fear, I thought that The House of Illnesses might no longer be

¹³ Unica Zürn, *Das Haus der Krankheiten* (Berlin, 1986), facsimile without page numbers. The narrative text is also included without drawings in the edition of Zürn, *Der Mann im Jasmin: Dunkler Frühling*. The texts cited below come from this edition.

¹⁴ Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften: Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn* (Heidelberg, 2003), p. 143 (translated).

¹⁵ Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin* (Frankfurt am Main and Berlin, 1987), p. 161 (translated).

¹⁶ *Ibid.*, p. 24 (translated).

¹⁷ *Ibid.*, p. 168 (translated).

¹⁸ The surrealist artist Hans Bellmer was Unica Zürn’s professional and private partner for many years. On the question of the extent to which his doll sculptures and the photographs of a string-bound Unica Zürn are themselves to be considered critical of fascism and/or as a problematic fetishization of the female body, see Caroline Rupperecht, *Subject to Delusions: Narcissism, Modernism, Gender* (Evanston, IL, 2006), p. 136.

¹⁹ Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin* (Frankfurt am Main, 1992), p. 165 (translated).

²⁰ *Ibid.*, (translated).

²¹ *Ibid.*, p. 166 (translated).

²² Unica Zürn, *The Man of Jasmine* (London, 2020), p. 21.

there. ... I had abandoned all certainties with this furtive stroll.” The stroll as “secrecy”—surreptitious immersion.²¹

In merging her engagement with Unica Zürn with the immersive media techniques of the early twenty-first century, Anja Kirschner has accomplished a great cinematographic trick, the best possible means of referencing a preceding artist. Not only can Unica Zürn’s work be regarded as a formal generator of Anja Kirschner’s, but the anti-patriarchal, non-generational, levelled lines continue in both directions: Unica Zürn is strongly influenced by Anja Kirschner. *The one who takes the trip for you is your avatar*. “This mirror becomes an open door through which she steps to reach a long avenue lined with poplars that leads in a straight line to a small house. The front door of the house is open. She enters and finds herself before a staircase, which she climbs. She does not encounter anyone. She stops in front of a table. On the table is a small white card. As she picks up the card to read the name on it, she awakens.”²² I is another. Unica is not Unica.

FOR REFERENCE ONLY

HEIMLICHE IMMERSION

LISA JESCHKE

FOR REFERENCE ONLY

2022. Nach einem Tag in der Arbeit, der Arbeitstag angefüllt mit der Beschäftigung mit Organen, Organen körperlicher und struktureller Natur, hast du frei und nutzt deine Freizeit zum *gamen*. Du machst real oder virtuell einen Ausflug in den Park, zum Beispiel einen Ausflug auf den Teufelsberg, den Wald-begrüntem Schuttberg am Rande Berlins, um Erholung zu finden in seiner immersiven Künstlichkeit. Diejenige, die den Ausflug für dich ausführt, ist deine Avatar-Figur. 29:21. Sie joggt langsam, künstlich, mit übertrieben läuferischen Laufbewegungen, den Teufelsberg hoch. Ich ist eine andere. Du folgst ihrem Laufweg, mit einer schwebenden Kameradrohne. Du steuerst ihren, deinen Laufweg, denjenigen der Avatar-Figur, der Marionette, der Körperpuppe. Du bist sie. Sie ist nicht du: Sie, die eben noch Joggende, tut etwas völlig Unerwartetes. 29:40. Sie dreht sich um und blickt der Kamera entgegen, die weiter auf sie zufährt. In der frontalen Positionierung blitzt für einen Moment ein Verfremdungseffekt, eine Herin-Magd-Dialektik auf, ein scheinbarer Bruch der Immersion – der sich aber als deren Intensivierung entpuppt. Die Spannung steigt mit Weiterfahrt der Kamera auf die Avatar-Figur zu, in einem fließenden Genrewechsel bewegen wir uns vom Computerspiel zum Horrorfilm. Intensiver Sound. Alles kann passieren. 30:00. Nichts passiert – Schnitt.

Diese Szene spielt gegen Ende von Anja Kirschners neuem Film *UNICA*. Kirschner arbeitet darin explizit mit den Technologien und Perspektiven von Computerspielen, unter anderem über die Verwendung von Kameradrohnen und Kopfkameras sowie über das Sounddesign von Wibke Tiarks, das seine Künstlichkeit stets markiert: durch out-of-sync-Momente

oder die besondere Schärfe von eigentlich kleinen Geräuschen. Die mehrfachen Mediensprünge – zwischen Computerspiel und Film – machen die oben beschriebene Verstärkung der Immersion gerade im scheinbaren Verfremdungseffekt möglich. Im Moment des Immersionsbruchs entsteht eine *heimliche Immersion*. Was ist damit gemeint? Dem lässt sich am besten anhand der drei sich abwechselnden Handlungsfolgen nachgehen, die den Film strukturieren.

In einer ersten Handlungsfolge wird Unica B, gespielt von Grete Gehrke, bei Filmaufnahmen in einem Motion-Capture-Studio gezeigt.¹ 15:19. „Ich spiele eine Überlebende in einem postapokalyptischen Horror. Ich muss durch ein verlassenes Haus gehen und Clues suchen.“ Von dieser Aufgabe erfahren wir, die Zusehenden, aber erst während der Mittagspause von Unica B, als die auf dem Handybildschirm so bezeichnete „Mom“, Unica A, gespielt von Gabrielle Scharnitzky, anruft. In dem Film, den wir sehen, ist diese Mittagspause keine Mittagspause, sondern integraler Bestandteil des Filmes, der fiktiven Setzung. Unica B hat Pause, aber Grete Gehrke spielt für uns: Grete Gehrke arbeitet. In der fiktiven Setzung, der wir folgen, sehen wir auch nicht das verlassene Haus, in dem nach Clues gesucht wird, sondern das Motion-Capture-Studio mit grell aufgeklebten Boden- und Objektmarkierungen. Da wir im Film einem Film beim Entstehen zusehen, könnte man von einem klassischen Verfremdungseffekt sprechen, aber erneut täuschen wir uns: Denn wir folgen dem Sog dieses Filmes, sprich, dem Film über das Filmen eines Filmes.² In diesem Sinn ist die Setzung ganz ähnlich wie in Kirschners Langfilm *Moderation* (2016), in dem es um das scheinbar scheiternde Vorhaben einer Regisseurin geht, einen Horrorfilm zu drehen – scheiternd, bis wir merken, dass wir den eigentlichen Horrorfilm gerade selbst sehen. Auch in *Moderation* schleicht sich der Horror heimlich an: In einer Werkstatt, in der gerade eine der Protagonistinnen arbeitet, beginnen die Lichter aus- und anzugehen, ohne dass noch jemand da wäre; in einer Wohnung fallen unvermittelt Bücher vom Regal.

In einem zweiten Handlungsstrang verfolgen wir Unica B unterwegs in einem Wald. „Mythopoetically, the forest is a fantastical place. A source of fairy tales and myths, the forest also contains unknown imminent danger. Deep within the woods, the treetop canopy filters the sunlight that falls in luminous hues on the soft, mossy ground, playing on the senses of

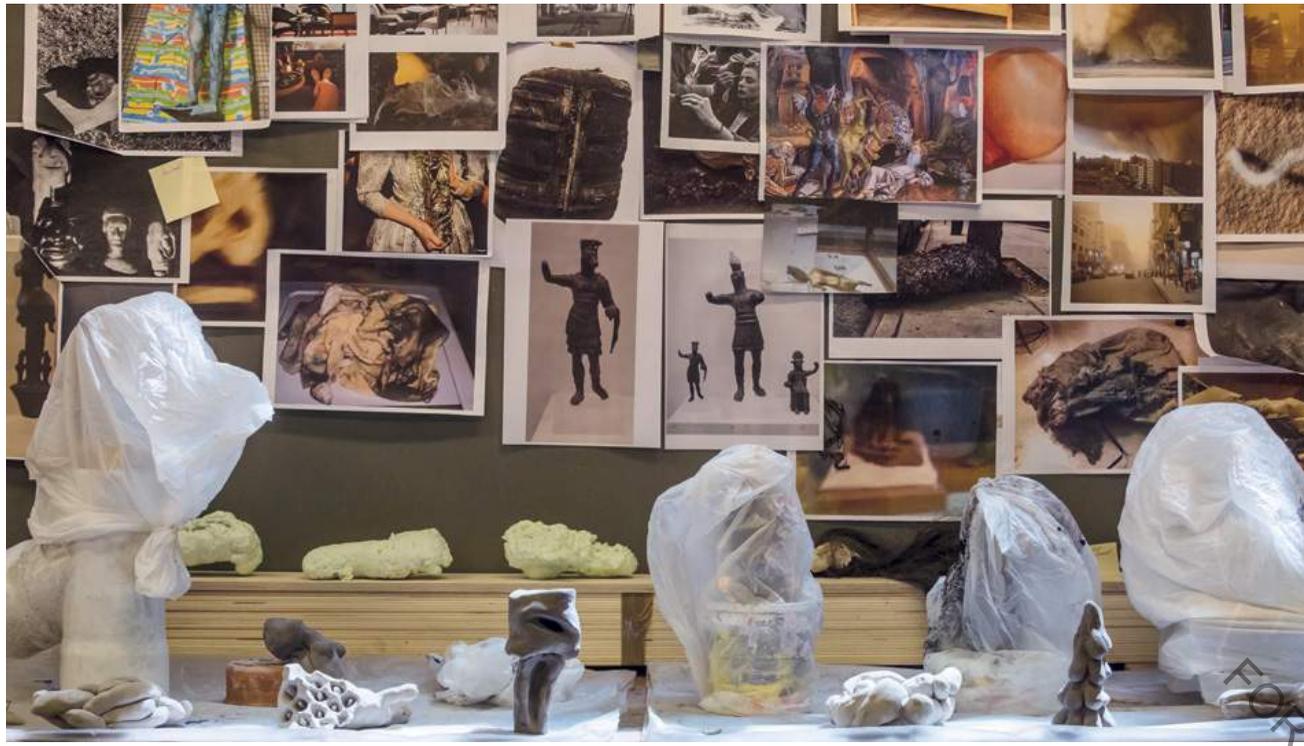
¹ Unica A und Unica B werden so in Kirschners Hintergrundmaterialien benannt, die Namensgebung geht aber nicht aus dem Film hervor. Die Motion-Capture-Aufnahmen von Unica B werden jedoch gelegentlich in ihrer Computerwiedergabe eingeblendet, hier erscheint sie als die Avatar-Figur „Unica“.

² Vielleicht ist das die Lüge des Verfremdungseffekts: Er ist selbst eine illusionistische Setzung, ein theatraler Trick. Zum Verhältnis zwischen „immediacy“ und Verfremdungseffekt im 21. Jahrhundert, siehe auch Danny Hayward: „The historical association of radical culture with alienation effects or estrangement dates to a period in which radical artists were also still to some degree in control of *immediacy* effects. Now that this is no longer the case, the idea of desiring alienation seems clearly counterintuitive.“ In: Danny Hayward, *Wound Building. Dispatches from the Latest Disasters in UK Poetry*. Goleta, CA 2021, S. 159.

³ Benedict Anderson, *Buried City. Unearthing Teufelsberg*, Abingdon/ New York 2017, S. 127.



Moderation, 2016, video still



Moderation, 2016, video still

the wanderer.“³ Jeder Wald mag spooky sein, aber dieser ist es auf historisch-realer Ebene, insofern als dass das Setting der Teufelsberg ist, der zwischen 1946–1971, Massen an Schutt unter sich versammelnd, als Landschaftspark angelegt wurde. Das Gehen hier ist ein Gehen über, ein Waten durch, begrabene Häuser. „Walking the rubble hill of Teufelsberg is another way of walking the city of Berlin. [...] To understand the buried city is to acknowledge its inverse mirror reality to present-day Berlin.“⁴ War dieser Wald das Haus, das die Protagonistin nach Clues durchsucht? 24:22. Kleine Schuttfragmente, Porzellanstückchen werden sorgsam aufgereiht, somit auch Spuren von reproduktiver Arbeit, die Utensilien der Hausarbeit, nach oben gekehrt. „Wie von einem vor langer Zeit gründlich zerschlagenen Mosaikbild schwimmen die Jahre seine Splitter an mein Ufer. Selten ein größeres Stück. Da heißt es also, sammeln. Sorgfältig Splitter zu Splitter legen.“⁵

⁴
Ders., ebd., S. 15 f.

⁵
Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling*, Frankfurt a. M., Berlin 1987, S. 135.

In *UNICA* ist es dieser Handlungsstrang im Wald, in dem auch die eingangs beschriebene Szene erfolgt. Weiter: Nichts passiert – Schnitt. 30:01. Blick auf Berlin, wie aus den Augen von Unica B. Schnitt. 30:18. Blick auf Unica B. Sie stretcht sich. Bewegung und Dialog sind bekannt aus einer früheren Szene im Motion-Capture-Studio: 10:09. Stretching und der scheinbar gleiche Dialog. „Ich bestell’ jetzt was zum Mittagessen, was darf’s denn für dich sein? – Wo bestellst du denn?“ 30:18/10:09. Nur bei einem genauen Vergleich sind leichte Abweichungen bemerkbar, beim direkten Zuschauen und durch den zeitlichen Abstand erscheinen die Szenen identisch bei verändertem Setting, so dass der Dreh aus dem Motion-Capture-Studio wie ein Dreh der Waldszenen erscheinen muss. Befinden wir uns in diesem Wald in einer virtuellen Welt? Einer postapokalyptischen Welt? Wenn ja, heißt das nicht, dass dieser Wald, diese Welt nicht real wären.

In einer dritten Handlungsfolge sehen wir Unica A in einem Atelier mit kahlen Betonwänden, in dem sie Zeichnungen anfertigt. 11:35. „Muster, Organe, Schläuche, Därme, Ärsche, Schlingpflanzen, Hände mit Hoden.“ Alle im Film gezeigte Figuren sind (künstlerisch) arbeitende Frauen. Die Verbindungslinie, der Kommunikationspunkt zwischen Unica A und Unica B, entsteht im bereits oben angedeuteten Telefonat zwischen den beiden. 11:15. Unica A blinkt als „Mom“ auf dem Handydisplay von Unica B auf. In einer Umkehrung der üblichen Sorgearbeit sind Mutter- und Tochterrolle vertauscht. Unica A, Mom, weint am Telefon, sie erzählt Unica B von einem schlimmen Traum. 12:11. „Darf ich dir den schnell erzählen, hast du Zeit?“ Ihr Traum, in dem einem „Mädchen“ mit „dem Kopf einer Frau und dem Körper einer Schlange“ die Organe entnommen

werden, komme vermutlich daher, dass sie sich für ihre zeichnerische Arbeit Fotos von Autopsien angesehen habe. 14:55. Unica B: „Also, der Traum hatte mit deiner Arbeit zu tun?“ Unica B erscheint teils empathisch, teils sachlich-kühl, fast genervt von Mom, die ihre Tochter „nicht belasten“ will, aber doch immer wieder auf sich selbst zurückkommt. Unica B leistet in ihrer Mittagspause emotionale Sorgearbeit. Doch keine Pause in der Pause für Unica B. Grete Gehrke arbeitet, Unica B arbeitet. Sorgearbeit schleicht sich in die Pause ein, in den Feierabend, ins Wochenende. Heimliche Immersion – eine sich heimlich anschleichende Immersion und eine mit dem Heim in Bezug stehende Immersion – ist auch der Zustand feminisierter Arbeit, eine Arbeit in der vermeintlichen Freizeit: *immersive entertainment*.

Anja Kirschner nimmt mit *UNICA* Bezug auf das Werk der Schriftstellerin Unica Zürn (1916–1970). In ihrem medialen Bezug auf Zürn wird deutlich, dass bereits bei dieser die Technik der heimlichen Immersion – als Immersion, die sich im scheinbaren Immersionsbruch vollzieht – angelegt ist. Dass Kirschners Anknüpfen an Zürn vor allem technischer Art ist, bedeutet auch, dass sich der Bezug nicht hauptsächlich inhaltlich vollzieht. Eine Ausnahme bildet der oben angedeutete Traum, eigentlich ein Text aus Unica Zürns *Notizen einer Blutarmen* (1957).⁶ 31:07. Unica A liest die genaue Textpassage des Traumes, den sie im Telefonat als ihren Traum lose erzählt hat, aus einem Bibliotheksbuch vor. Wie diese Konstellation der sich multiplizierenden und verschiebenden Unicas im Film andeuten kann, ist Kirschners Bezug auf Zürn aber keinesfalls biografischer Art. In die folgende Rezeptionsfalle fällt der Film *UNICA* gerade nicht: „Die Texte, Zeichnungen und Anagramme werden mit Blick auf die bei Unica Zürn diagnostizierte Schizophrenie gesehen“, so dass das „magische Leitbild ‚Unica‘“ oft „als ein aus sich selbst heraus begründetes und in sich geschlossenes Konstrukt“ erscheint.⁷ Anja Kirschner

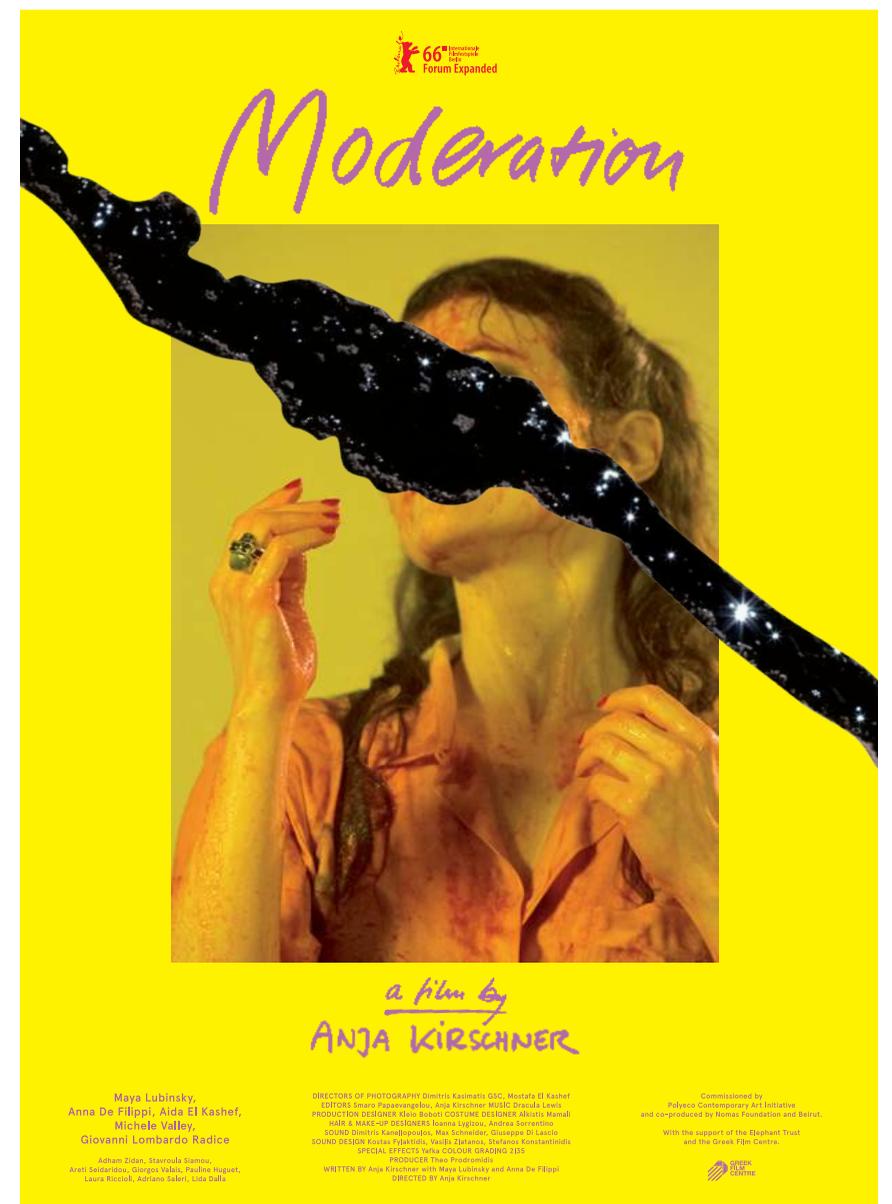
nimmt eine andere Perspektive ein: Zwar scheint mit dem Titel *UNICA* dieses „Leitbild“ angedeutet, und das sogar in Großbuchstaben, doch in ihrer technischen Vervielfältigung sind die verschiedenen Unicas in dem Film nicht: Unica. Ebenso wenig wie Kirschner inhaltlich oder biografisch auf Zürn zurückgreift, nimmt sie in Retro-Manier surrealistische Ästhetiken auf. Unica Zürns surrealistisch-verrätselte Anagramm-Gedichte klingen so: „Steig aus der Flasche! Der / siegt, der aus der Flasche / als die Feder grüßt.“⁸ Die Dialoge im Film dagegen sind alltägliches 21. Jahrhundert, teils (ohne Wertung) banal bis kitschig wie im Telefonat zwischen Mom

⁶ Diana Gradinarus Animation des Traums ist die zweite Filmkomponente von *UNICA*.

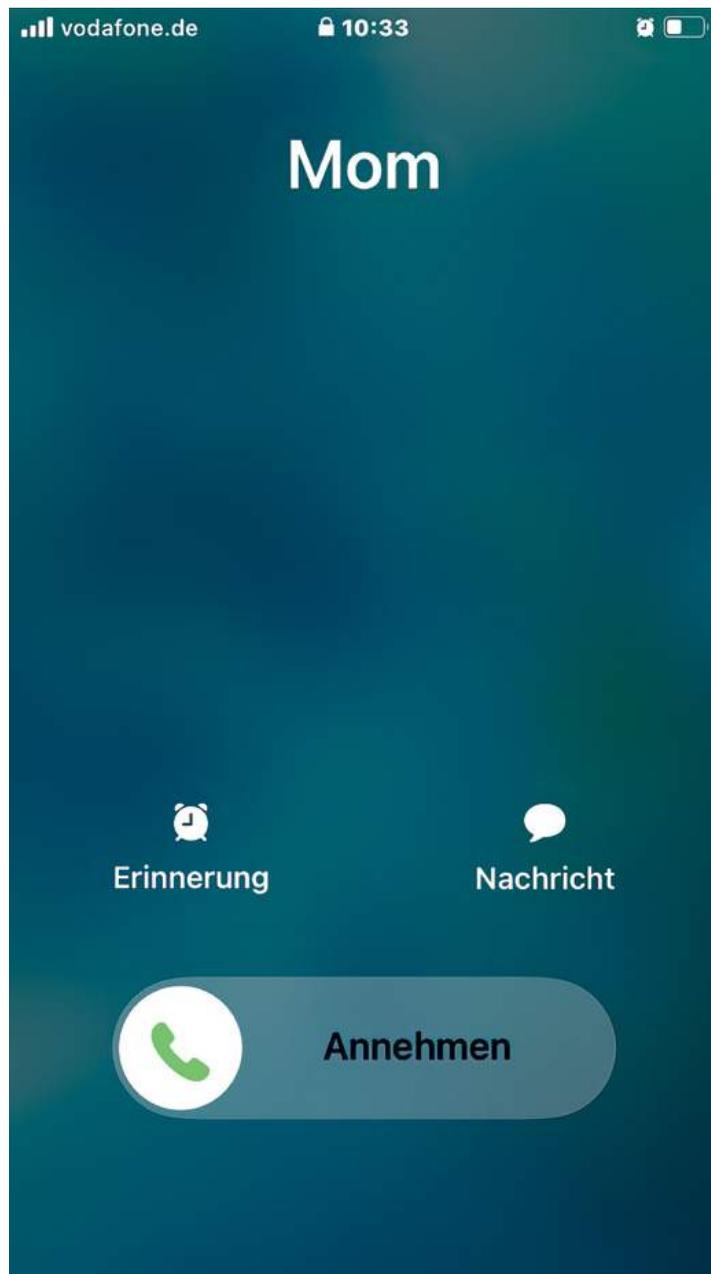
⁷ Helga Lutz, *Schriftbilder und Bildschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Heidelberg 2003, S. 9 f.

⁸ Zürn (wie Anm. 5), S. 26.

FOR REFERENCE ONLY



Movie poster for *Moderation* (2016)



Production still, *UNICA* (2022)

und Tochter. Ähnliches gilt für die modischen Setzungen, die bei Unica B von gegenwärtigem Tech-Futurismus (Motion-Capture-Suit) über blau lackierte Fingernägel zu aktueller Jogging-Freizeitkleidung reichen.

Die Bezüge sind also kaum inhaltlicher, biografischer, stilistischer Art. Stattdessen wird das Werk Unica Zürns zu einem formalen Generator von Kirschners eigenem Werk. Zürns Welt ist eine klaustrophobe Welt ohne Außen, eine heimliche Welt. „Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind.

Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar, und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden. Das Finden von Anagrammen gehört zu ihren intensivsten Beschäftigungen.“⁹ Ist dies ein bloßes Umstellen von Möbeln, eine anti-revolutionäre, pessimistische Arbeit? Zürn selbst sieht das nicht so, erwartet das

Neue, die Überraschung: „Beim Suchen und Finden von Anagrammen und bei dem ersten, allerersten Strich, den sie mit der in schwarze Chinatinte getauchten Feder auf dem weißen Papier macht, ohne zu wissen, *was* sie zeichnen wird, spürt sie die Erregung und große Neugier, die notwendig ist, um sich mit seiner eigenen Arbeit zu überraschen.“¹⁰

In dieser Zusammenführung von der Arbeit mit Anagrammen und der zeichnerischen Arbeit auf dem „weißen Papier“ wird die in der Kunst- und Literaturgeschichte oft gegeneinander ausgespielte künstlerische Arbeit als neue Kreation (weißes Blatt; vom Subjekt ausgehend; lyrische Poesie) beziehungsweise als Arbeit mit Gegebenem (*objet trouvé*; Anagramm; Konzeptpoesie) ausgesetzt. Tatsächlich erscheinen Zürns filigrane Federzeichnungen selbst wie äußerst systematisch durchgeführte, krakelige Schreibprozesse, eine kontinuierliche Arbeit mit sich immer weiter fortsetzenden Linien: „Im Einklang mit der von den Surrealisten häufig verwendeten – und vor allem von Max Ernst entwickelten – Technik der Dekalkomanie findet sich auch auf ihren Zeichnungen häufig ein mit einem Schwämmchen aufgetragener Fleck, der die Phantasie anregen soll. Eine erste Umrißlinie folgt in einer schnellen Bewegung, zumeist ohne Unterbrechung und ohne daß ein Moment des Zögerns sich darin abzeichnen würde. Was dann jedoch folgt, hat mit dem eigentlichen surrealistischen ‚dessin automatique‘ nur noch wenig zu tun. Ausgehend von dieser eindimensionalen, kargen Vorgabe beginnt die Linie langsam und selbstverliebt ihr vielfältiges Spiel.“¹¹ Wie beim Anagrammgedicht geht Zürn auch bei ihren Zeichnungen von einer „Vorgabe“ aus, nur dass es in diesem Fall eine von ihr selbst gesetzte „eindimensionale, karge Vorgabe“ ist, die weiterentwickelt wird. Die Zeichnungen setzen

⁹
Dies., ebd., S. 18.

¹⁰
Dies., ebd., S. 19.

FOR REFERENCE ONLY

¹¹
Lutz (wie Anm. 7), S. 81.

die aus sich selbst heraus entwickelten Strukturen immer weiter fort.

Hier ergibt sich eine Verbindungslinie zu Anja Kirschners Zeichnungen *PATTERNS* (2021), die zwar weniger filigran vorgehen, aber ebenfalls mit einer sich immer weiter ausbreitenden Fortsetzung der halb-ornamentalen, halb-figurativen Organe/Linie arbeiten.¹² 28:10. Im Film werden diese Zeichnungen zum Teil der Handlung; es sind die „Hände mit Hoden“, von denen Unica A sprach. Wir folgen ihrer Hand beim Anfertigen nicht mit feiner Tinte, sondern mit Sharpie-Pen. In der Darstellung von einzelnen Organen wird auf Unica Zürns Zeichnung *Plan des Hauses der Krankheiten*¹³ angespielt. Vertikal gelesen erscheint dieser Plan als eine Art „Schloß- oder/und Festungsarchitektur“, die „darin zugleich aber schnittmusterartige Körperformen nachbildet, die das Bild [...] eines zerstückelten, fragmentierten Körpergebildes ergeben“.¹⁴ In der begleitenden Erzählung *Das Haus der Krankheiten* ist das Haus, mit Zimmern wie „Kabinett der Sonnengeflechte“, „Kammern der Hände“, „Kopfgewölbe“, „Saal der Bäuche“ oder „Busenstube“,¹⁵ ein unheimlicher, militaristischer Ort. Es schwingen Echos einer Institution der Nachkriegszeit mit – werden hier die Körperteile aufbewahrt (ein Körper-Schutthaus)? Das entspräche der Beschreibung des Entstehungsmoments: „Sie besucht eine große Veranstaltung gegen die Atom-Bombe und bekommt die Gelbsucht. Mit Fieber und im Bett schreibt sie das Manuskript: *Im Hause der Krankheiten*.“¹⁶ Und die Figur des Dr. Mortimer, ihr persönlicher Tod, wird so beschrieben: „Ich besaß den widerlichsten Tod aller Todespersönlichkeiten: einen Militaristen.“¹⁷ Andersherum scheint es sich beim Haus der Krankheiten aber auch um eine Art *Safe Space* zu handeln, um eine Auffächerung, Aneignung des eigenen Körpers zu handeln, durch den sich die Protagonistin wie durch ein Gebäude bewegen kann. Eine Öffnung des Inneren, des sonst Heimlichen, eine selbst ausgeführte mikroskopisch-medizinische Kamerafahrt, eine Art Kinematografie. Die horizontal eingeebnete Ausbreitung und Neuverhandlung des weiblichen Körpers wendet sich gegen nazistische Villen- und Körperarchitekturen – und stellt beinahe das Gegenteil von Hans Bellmers berühmter Verpuppungsdarstellung *Tenir au frais* (1958) von Unica Zürn dar.¹⁸

12

Als Einzelwerke ausgestellt in der von Anselm Franke und Kerstin Stakemeier kuratierten Ausstellung *Illiberal Arts*, Haus der Kulturen der Welt (HKW) Berlin, 11.9.–21.11.2021. Siehe dazu auch Lisa Jeschke, „Immersion/Preparation. Anja Kirschner's *PATTERNS* and *SKINS*“, in: *Illiberal Arts*, Hg. Anselm Franke, Kerstin Stakemeier, Begleitheft zur Ausstellung, Berlin 2021, S. 6 f.

13

Unica Zürn, *Das Haus der Krankheiten*, Berlin 1986, Faksimileausgabe ohne Seitennummerierung. Ohne Zeichnungen ist der Erzähltext auch in der hier durchgängig zitierten Ausgabe von Zürn, *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling* enthalten und wird im Folgenden weiter nach dieser Ausgabe zitiert.

14

Lutz (wie Anm. 7), S. 143.

15

Zürn (wie Anm. 5), S. 161.

16

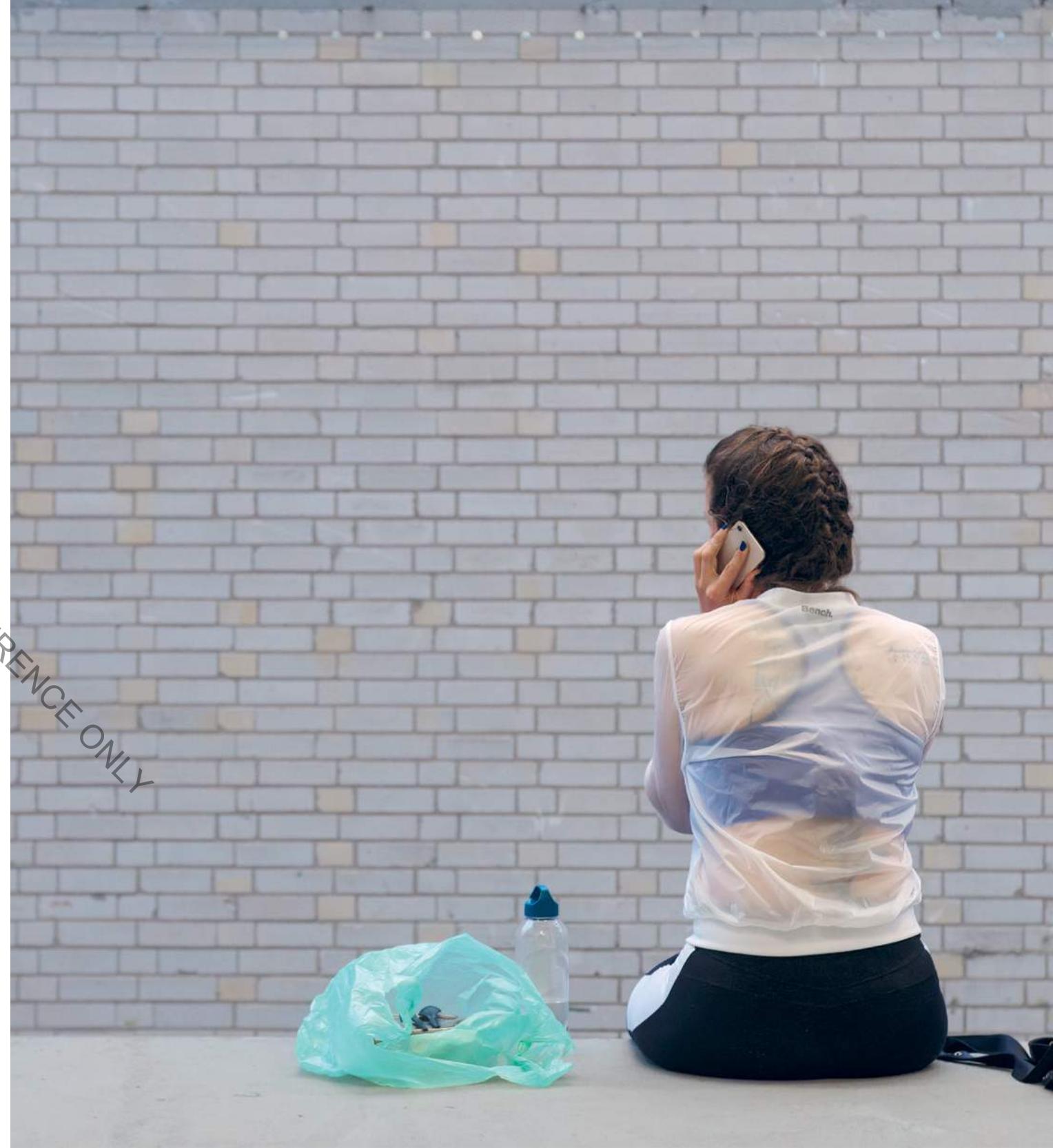
Dies., ebd., S. 12.

17

Dies., ebd., S. 168.

18

Der surrealistische Künstler Hans Bellmer war über lange Jahre Unica Zürns Arbeits- und Lebenspartner. Zur Frage, inwiefern seine Puppenskulpturen und die Fotografien einer mit Schnüren gebundenen Unica Zürn als faschismuskritisch und/oder als eine problematische Fetischisierung des weiblichen Körpers aufzufassen sind, siehe Caroline Rupprecht, *Subject to Delusions. Narcissism, Modernism, Gender*, Evanston, IL 2006, S. 136.



UNICA, 2022, video still

In diesem Sinne wird gerade dieses Körper-Gebäude zum Schutzraum, in dem es trotz der Nähe zu Dr. Mortimer zumindest zeitweise möglich ist, zu überleben. „Das Haus der Krankheiten“ als Schutzraum zeigt sich besonders deutlich in derjenigen Passage, in der die Protagonistin den „Ausgang“ gefunden hat, der „immer da“ war. Denn umgehend beginnt sie, sich vor ihrem eigenen Mut, vor der Außenwelt zu fürchten. „Obgleich die Sonne schien, kam mir die Welt nicht schön vor. Als wäre alles bis zum Überdruß bekannt, als gäbe es hier draußen keine Wunder. Und alles, die Gesichter und die Umgebung, schienen stehengeblieben zu sein, wie eine Uhr. [...] Ich war im Haus der Krankheiten an ständige Veränderungen gewöhnt.“ Innenwelt und Außenwelt erscheinen wie vertauscht, die Außenwelt ist diejenige, in der sich weder Wunder noch Veränderungen abspielen. Es ist eine seltsam artifizielle Welt, „wie eine Uhr“, die nicht mehr funktioniert. Die Ich-Erzählerin kehrt um. „Voller Angst dachte ich daran, daß das Haus der Krankheiten nicht mehr da sein könnte. [...] Ich hatte alle Sicherheiten durch diesen heimlichen Spaziergang aufgegeben.“ Der Spaziergang als „Heimlichkeit“ – heimliche Immersion.¹⁹

Anja Kirschner ist in ihrer Zusammenführung der Auseinandersetzung mit Unica Zürn und mit den immersiven medialen Techniken des frühen 21. Jahrhunderts ein großartiger kinematografischer Trick gelungen, die beste Art der Bezugnahme auf eine vorhergehende Künstlerin. Nicht nur kann Unica Zürns Werk als formaler Generator von demjenigen von Anja Kirschner verstanden werden, sondern die anti-patriarchalen, nicht nach Generationen verlaufenden, eingeebneten Linien setzen sich in beide Richtungen fort: Unica Zürn ist stark von Anja Kirschner beeinflusst. *Diejenige, die den Ausflug für dich ausführt, ist deine Avatar-Figur.* „Dieser Spiegel wird zu einer offenen Türe, die sie durchschreitet, um in eine lange Pappel-Allee zu gelangen, die in gerader Perspektive zu einem kleinen Haus hin führt. Die Türe zu diesem Haus ist geöffnet. Sie geht hinein und befindet sich vor einer Treppe, die sie hinaufgeht. Sie begegnet keinem Menschen. Sie steht vor einem Tisch. Auf diesem Tisch liegt eine kleine, weiße Karte. Als sie diese Karte in die Hand nimmt, um den Namen darauf zu lesen, erwacht sie.“²⁰ *Ich ist eine andere.* Unica ist nicht Unica.

¹⁹
Alle Zitate im Absatz: Zürn
(wie Anm. 5), S. 165 f.

²⁰
Dies., ebd.

FOR REFERENCE ONLY







FOR REFERENCE ONLY



FOR REFERENCE ONLY



UNICA (Z)

CLAIRE FINCH

FOR REFERENCE ONLY

In this version of *UNICA*, Unica (Z) goes into a labyrinth and levels. As we follow her progress, our bodies recompose pixelate definition as sound smears across our intimate landscapes. We crawl through tunnels looking for love. We will certainly find it. Snakelike with rage we transform into lethal poisons. Our refusal of narrative bends the steel implements. All forests are residual. We emerge from the mountain, ceramic, and pose furious orientation. We drool on mimesis. We laugh as we ribbon through the deathsky. We make a sun of our anger.

THE THRONE ROOM

Unica (Z) is a super sexy anachronistic fem dragonsnake. She does her makeup like old pictures of Poly Styrene (the eyes) and Nina Hagen (the lips) and so gets into any club she wants. When she wants to go to clubs. Tonight Unica (Z) is less interested in going out than in penetrating into the flickering stone glaze of THE THRONE ROOM, pushing her giant sword into the glitched Empire and the Fantasized Speculative Self-Possession.

The air in THE THRONE ROOM is warm and damp like in the catacombs of Paris. Spirals of strange goo structure underlying ontological concern. Behind giant thick curtains are tables lain with improbable banquets. The walls emit gasps of iconography and ekphrastic description.

At what point, wonders Unica (Z), must I express my sense of thought so as to evade myself to eradicate my feelings into the eternity of a velvety grey evening doomnight. Gravegods! Tombdigger! Had you all etched into me in golden graven writing? Had you all angled on top of me according to the tenets of limestone?

Her musings are interrupted by a surge of Molecular Agentivity that, when spread holographically, also resembles a stack of books by Nietzsche, or, from another angle, historical property law.

What Unica (Z) can see is what is lit by the torch that she holds in her hand. By moving her hand, she moves the light, and the throne room dilates or contracts. In one such dilation, the striation of light-on-dark resonates with a somatically stored pattern and Unica (Z) is catapulted, in memory, to THE GIRL'S SCHOOL¹:

Here, a girlx recites a love poem to another girlx:

Flexibility had deserted me; like political theory I was trapped in tautology, wrapped up in conspiracy and psychically unsure the potentiality of a Marxist resurgence got my sex oozing strangely

yes, I found I wanted to fuck that version of politics
but what kind of materialist fantasy was this??

When we were just getting together I read your theses on Weber, gallivanting between citational material and university gossip, dripping on the back of the insides of my knees

for you. I want you on top of my mouth
an expansiveness like the potential of revolution
the surge that gets through the triadic block

I write theory for you

I dream of you cumming to every one of
my texts

¹
Inside of THE GIRL'S SCHOOL: The curtain between your bed and mine. In our night tables are explosives and shoelaces. From behind the curtains, we can hear so many girls breathing. "The conjugal grammar is dislocated. The new desire soars out." Hélène Cixous, "First Names of No One," trans. Deborah Cowell, in *The Hélène Cixous Reader*, ed. Susan Sellers (London, 1994), p. 29.

FOR REFERENCE ONLY



Still from Roberta and Ken Williams' computer game *Mystery House* (1980)
Copyright Roberta and Ken Williams

In one such dilation, the striation of light-on-dark resonates with a somatically stored pattern and Unica (Z) is catapulted in now-living memory to THE THRONE ROOM, where she returns to her body in time to hear her sword ping gold glitter as it disposes of the last of the Molecular Agentivity. Her vitality swells, jewel-encrusted, regal.

THE THRONE ROOM echoes with things you thought were dead but aren't, and Unica (Z) takes tremendous pleasure in the molten drip, the great sound of blood splashing off of her huge sword. A sound that represents and thus overwhelms any actuality. "If, as Derrida suggests, metonymy is essentially (and perhaps even inevitably) what happens at the edge of orifices..."² then the throne room is the edifice that stands in for the whole of a history of semantic folding, in which oversignified names and images justify hierarchy. The orifice yawns stonily as Unica (Z) searches for a sexual desire that can propel her, and us, into unimagined social configurations. Blood drips from her sword. The virtual bleeds history into everyone's reality, whether we're playing this game or not.

Inscribed behind the throne in carved lettering:
Somewhere, slime glimmers opaque over the sun as the sand opens in big holey moans as my sex runs dry and lets out an epic scream as the era overcomes our senses as we stream into history as the real overtakes us as our fantasy cuddles us as realistic fiction offers a glorious out as we refuse it bravely as we cut it with our teeth as we cut our teeth with its hard bits as we dream of dispersed narrative as we imagine a ladder that can do our own profundus that can build where existing language slumps in/adequate ob aequalitus sororcularum fidelius loro ipsum

THE HOUSE

THE HOUSE has levels within levels and can trap players for long periods or even for eternities.

THE HOUSE can also contain tools necessary for rebuilding. *UNICA* (film): "In the storage chamber it's completely dark. Here you use the lighter. You collect: the flashlight. The rope. The pistol. A gas canister." Sound, freed from the diegetic, guides you. Harryette Mullen rewrites Gertrude Stein's *Tender Buttons*, refiguring Stein's treatment of everyday items (clothes in Mullen's *Trimmings*, food in Mullen's *S*PeRM**K*T*). The fiction of ownership that underwrites the taxonomical classification of

² Zakiyyah Iman Jackson, *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World* (New York, 2020), p. 127.

³ Hortense Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book," in *Black White and in Color: Essays on American Literature and Culture* (Chicago, 2003), p. 226.

⁴ Jordy Rosenberg, "The Molecularization of Sexuality: On Some Primitivisms of the Present," *Theory & Event* 17, no. 2, (2014).

⁵ Harryette Mullen, *Recyclopedica: Trimmings / S*PeRM**K*T / Muse & Drudge* (Minneapolis, 2006), p. 62.

⁶ Kathy Acker, *My Mother: Demonology* (New York, 1993), p. 59.

⁷ In THE OPERATING THEATER, metal instruments clink beneath audiences as medicine solidifies aesthetics. We react with poison. *UNICA* (film): "And then I could sense it: the reason why she was still alive was her anger. An incredible anger. And I admired her for that." We see red. "And love has become so red, the trees have bent / their leafy heads, coughing blood." Sholeh Wolpé, "Each Day," in *Keeping Time with Blue Hyacinths* (Fayetteville, 2013), p. 8.

FOR REFERENCE ONLY

human and animal,³ of classification's linked racial ontology,⁴ extends to the question of bodily autonomy. Of whether or not our bodies are our individual property, the modifiable molecular dream homes of our souls' imaginative potential. Or else, some other more collective project. Would that my soul might be modular, more relational than architectural. Mullen writes in *Trimmings*, locating the body—like language, like clothes, like a book or a rewriting of a book, like a game or a rewriting of a game—in the practice-based repetition from which potentiality crystallizes: "Thinking thought to be a body wearing language as clothing or language a body of thought which is a soul or body the clothing of a soul, she is veiled in silence. A veiled, unavailable body makes an available space."⁵

Unica (Z) shifts in her sensor suit. In *My Mother: Demonology*, Kathy Acker writes: "The cunt will travel, a sailor, to foreign lands. Will rub itself like a dog, smell, and be fucked."⁶ Unica (Z) collects the flashlight, the rope, the pistol, the gas canister. Unica (Z) stares out of the window of some anterior bedroom of some anterior femininity and jumps through the window, onto the path that leads to THE FOREST.

Mid-jump, Unica (Z) either encounters a shimmer and finds herself suddenly in THE OPERATING THEATER,⁷ or she doesn't encounter a shimmer and, untransported, falls instead into relational memory as her feet hit the path.

The afternoon spangled through the studio windows, I felt cold and postmodern, I felt the uncertain ontology, the great wasp shredded unanimity with which we followed all story. I had a mouth and several other mouths. My tongues rained down they became huge like chairs and lolled on the museum roof. Under the rain of tongues we kissed like teenagers my spit swimming in your spit the curtains of spit falling in sparkling rivers holographic spit swimming off of my chin and into your mouth.

THE FOREST

You sit there silently under a blinking tree as drama filtered through historical accolades, leaves swish swish back back forth forth ahead of your head: grammar is a certain orientation.

Green shimmers fleck left right left right as you run ver-
dantly into clusters of narrative energy. Looking out at the
clearing, there is a vital orientation on the level of the sentence.
T-pose. Your body transpires its scaffolding of skin at the inter-
section (T) of the foresT I want to be a part of naTure created
from a pile of Trash my Tree rooTs falling jumbled in the por-
celain ceramics of the pasT my shoulders straighTen having
collecTed necessary criTiques The Taxonomic order of empire is
morTifère Hélène Cixous wriTes ThaT you can'T really be anarchisT unTil
you've given up on grammar your armaTure is dazzling against The parT-
ing foresT paTh.

One form of relationality is desire, and maybe desire, when shaken
from queer theory's orientation of it in molecular self-ownership—
self-ownership which is itself located in essentializing taxonomies of
human-not-human—can use the gas canister that Unica (Z) collected from
the abandoned house to blast a hole from which to refigure geography.⁸

From the forest we dreamed a city, our sexes are epic like buildings
we split our mortal skins starfucked till invention grew weary had eggs
and cracked definition worried less about our personal histories felt instead
invested in nets of longing got desire under our nails felt humorous and so
laughed hotly a big anger.

We flew against architecture.

We stumbled into charisma.

Our orientation had the simultaneous concentration/dispersal effect of the
emancipatory narrative process (Spillers) of coming/unbecoming we came/
unbecame the sun blued against the faceted plastics, the synthetic vocab-
ularies. The story slipped its hook. We barfed it up. We wove high into lab-
yrynth of meaning we flirted with huge metaphor we laced our cum with
metonymy.

FLIGHT

Special effects allow us the full budget of narrative completion. Rage spews
winglike and rises. Renee Gladman writes that the sentence is like a mir-
ror of how we move through space and through time. "It is as though
through the possibilities of one's performances in time, the potential of
these performances coming in and out of existence, is already graphed onto
this most basic plane of speech."⁹ The sentence might seem solitary, but if

8
"Love is a language, she thinks, and
when one of us dies, we will be the last
speaker of a dead language. The ability
for one other person to understand you
in this world. To be known. All that time
explodes into the atmosphere and gets
sucked into space." Porpentine Charity
Heartscape, *Psycho Nymph Exile*
(London, 2016), p. 120.

9
Renee Gladman, "The Person in the
World," in *Biting the Error: Writers
Explore Narrative*, ed. Mary Burger,
Robert Glück, Camille Roy, and Gail Scott
(Toronto, 2004), p. 46.

10
Ibid.

11
Anja Kirschner, "MY A-C-K-E-R. DEMON-
OLOGY" (lecture, *Kathy Acker: GET RID
OF MEANING* symposium, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe, Germany,
November 24, 2018).

12
Sylvia Wynter, "Beyond Miranda's
Meaning," in *The Routledge Reader in
Caribbean Literature*, ed. Alison Donnell
and Sarah Lawson Welsh (London:
Routledge, 1996), p. 383.

13
Kathy Acker, "Seeing Gender," in *Bodies
of Work* (London, 1997), p. 166.

you're into prose, writes Gladman, then you're actually working
with collectivity. "With a 'community of sentences' one can
build a philosophy of experience, an architecture of reflection
and flight."¹⁰ When I first met Anja, she was giving this amaz-
ing talk linking the work of Sylvia Wynter and Kathy Acker.¹¹
I read Wynter thinking of Anja and saw in Anja's looped drag-
onsnake flight a possible corollary for Wynter's call to not sim-
ply displace existing narrative models, but to "conceive of a
vantage point outside of space-time orientation of the humun-
cular observer."¹² A generative displacement through movement
and sound-as-orientation that films in the wake of Acker's ques-
tion, "But what if language need not be mimetic?"¹³ The path
out of mimesis in a spew of magnificent sparks that happily gave
way in form to... had, under a narrative destruction of... in the
sky a bright shock of... had put my hands into you... had found
what seemed like eventual emancipation in a dust-speckled
mutative ribbon of... onto a reptile that... motivated by tremen-
dous anger, had... Our claws grow epic we rain an elegy on the
city we become teeth our teeth grow and grow as the stars point
their slit eyes at loss. Narrative is power is politics. Always. We

swim out into the great disoriented disgorge of smeared modernism. The
story buckles and crunches. Are we redeemed? Are we redeemed? Is this a
beginning, a loop, or an ending?

FOR REFERENCE ONLY

UNICA (Z)

CLAIRE FINCH

FOR REFERENCE ONLY

In dieser Version von *UNICA* begibt Unica (Z) sich in ein Labyrinth und levelt. Während wir ihrem Fortschritt folgen, setzen unsere Körper verpixelte Auflösung neu zusammen, wobei Geräusche unsere intimen Landschaften beschmieren. Wir kriechen durch Tunnel auf der Suche nach Liebe. Wir werden sie mit Sicherheit finden. Schlangenhaft vor Wut verwandeln wir uns in tödliche Gifte. Unsere Verweigerung der Narrative verbiegt die stählernen Instrumente. Alle Wälder sind Restbestände. Wir entsteigen dem Berg, keramisch, und bieten furiose Orientierung. Wir sabbern auf die Mimese. Wir lachen, während wir uns in Schleifen durch den Todeshimmel schrauben. Wir machen aus unserer Wut eine Sonne.

DER THRONSAAL

Unica (Z) ist eine super-sexy, anachronistische fem Drachenschlange. Sie schminkt sich wie auf alten Bildern von Poly Styrene (die Augen) und Nina Hagen (die Lippen) und kommt so in jeden Club. Wenn sie in Clubs gehen will. Heute Nacht ist Unica (Z) weniger an Ausgehen interessiert, als daran, in den flackernden Steinschmelz des THRONSAALS einzudringen und ihr gigantisches Schwert in das glitschende Imperium und den Fantasierten Spekulativen Selbstbesitz zu stoßen.

Die Luft im THRONSAAL ist warm und feucht, wie in den Katakomben von Paris. Spiralen aus seltsamem Glibber strukturieren untergründiges ontologisches Bedenken. Hinter riesenhaften, dicken Vorhängen sind

Tische gedeckt mit unwahrscheinlichen Festmahlen. Die Wände verströmen keuchweise Ikonografie und ekphrastische Beschreibung.

An welchem Punkt, fragt sich Unica (Z), muss ich meinen Denksinn zum Ausdruck bringen um mir selbst auszuweichen um meine Gefühle in die Ewigkeit einer samtig grauen Verdammnisnacht zu tilgen. Grabgötter! Grabgräber! Hattet ihr euch alle in goldgehauener Schrift auf mir eingeschrieben? Hattet ihr alle euch nach den Gesetzen des Kalksteins über mir ausgerichtet?

Ihre Überlegungen werden von einer Welle Molekularer Agentivität unterbrochen, die, holografisch ausgebreitet, auch einem Stapel Bücher von Nietzsche oder, aus einem anderen Blickwinkel, historischem Eigentumsrecht gleicht.

Unica (Z) kann das sehen, was die Taschenlampe in ihrer Hand erleuchtet. Wenn sie ihre Hand bewegt, bewegt sie das Licht und der Thronsaal dehnt sich aus oder zieht sich zusammen. In einer dieser Ausdehnungen schwingt sich der Streifen von Licht-auf-Dunkelheit mit einem somatisch gespeicherten Muster ein und Unica (Z) wird in ihrer Erinnerung in DIE MÄDCHENSCHULE¹ katapultiert:

Hier rezitiert ein girlx ein Liebesgedicht an ein anderes girlx:

Flexibilität hatte mich verlassen; wie politische Theorie war ich in Tautologie gefangen, verwickelt in Verschwörung und psychisch unsicher
Die Möglichkeit eines marxistischen Wiederauflebens ließ mein Geschlecht seltsam feucht werden
Ja, ich bemerkte, dass ich diese Version von Politik vögeln wollte
Doch was für eine materialistische Fantasie war das??
Als wir gerade zusammenkamen, las ich deine Thesen zu Weber, kokettierend mit Zitaten und Universitätstratsch, auf die Rückseite meiner Kniekehlen tropfend,
für dich. Ich will dich auf meinem Mund
Eine Ausdehnung wie das Potenzial der Revolution
Die Woge, die durch die triadische Blockade bricht
Ich schreibe Theorie für dich
Ich träume davon, wie du kommst, bei jedem meiner Texte

¹
In DER MÄDCHENSCHULE: Der Vorhang zwischen deinem und meinem Bett. In unseren Nachtischen sind Sprengstoffe und Schnürsenkel. Hinter den Vorhängen hören wir so viele Mädchen atmen. „Die eheliche Grammatik ist aus den Fugen geraten. Das neue Begehren erhebt sich.“ Hélène Cixous, „First Names of No One“, in: *The Hélène Cixous Reader*, Hg. Susan Sellers, London 1994, S. 29 [Übersetzung].

²
Zakiyyah Iman Jackson, *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World*, New York 2020, S. 127 [Übersetzung].

FOR REFERENCE ONLY

In einer dieser Ausdehnungen schwingt sich der Streifen von Licht-auf-Dunkelheit mit einem somatisch gespeicherten Muster ein und Unica (Z) wird in der jetzt lebenden Erinnerung in den THRONSAAL katapultiert, wo sie rechtzeitig in ihren Körper zurückkehrt, um zu hören, wie ihr Schwert Goldstaub schwirrt, während es den letzten Rest molekularer Agentivität beseitigt. Ihre Vitalität schwillt an, juwelenübersät, königlich.

DER THRONSAAL hallt von Dingen wider, die man für tot hielt, doch sie sind es nicht, und Unica (Z) bereitet das flüssige Tropfen, das großartige Geräusch von Blut, das von ihrem riesigen Schwert spritzt, ungeheuerlichen Genuss. Ein Geräusch, das jede Aktualität repräsentiert und damit

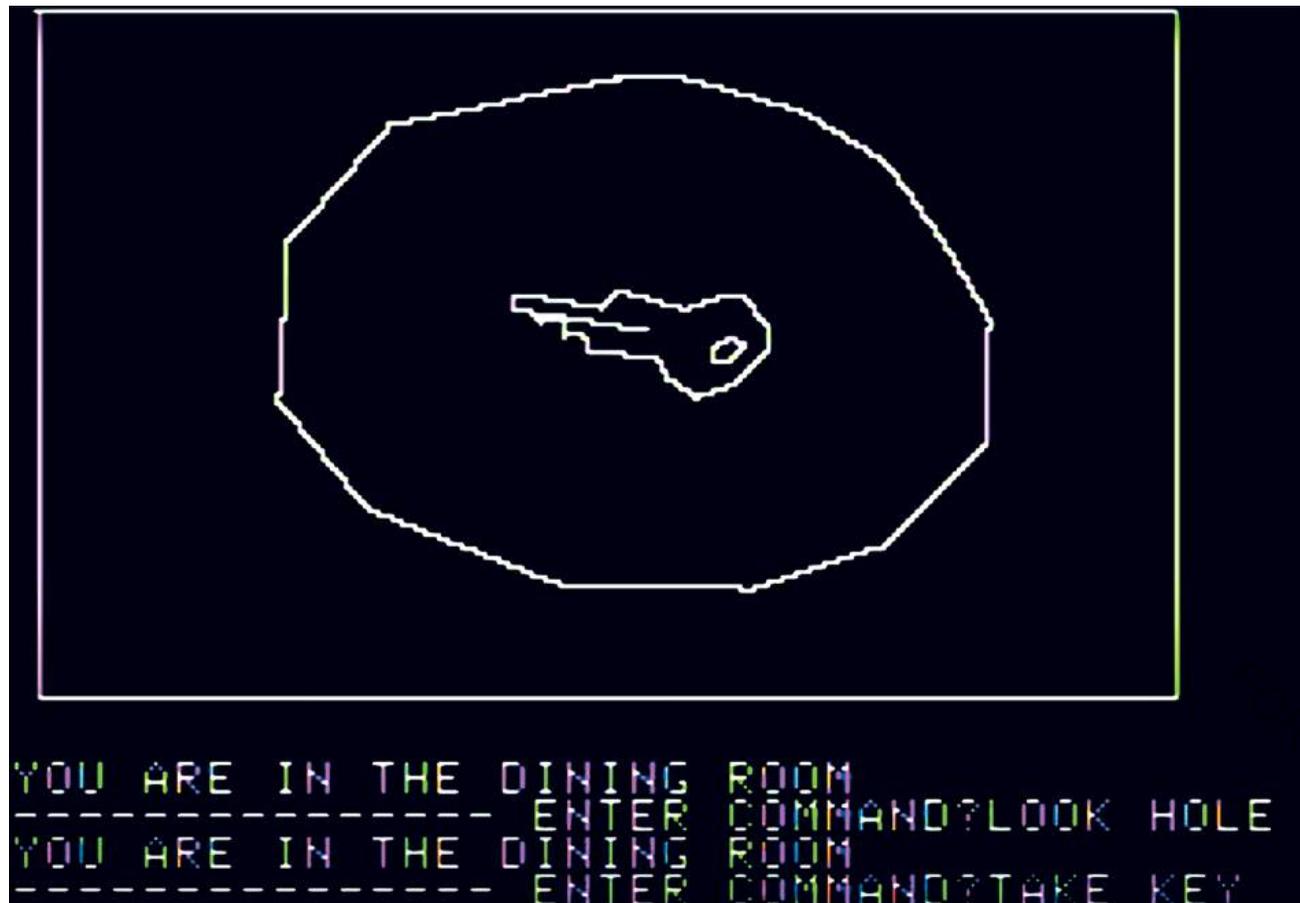
überwältigt. „Wenn, wie Derrida nahelegt, Metonymie im Wesentlichen (und vielleicht sogar zwangsläufig) das ist, was sich am Rande von Öffnungen abspielt ...“², dann ist der THRONSAAL das Gefüge, das die gesamte Geschichte der semantischen Faltung vertritt, in der übersignifizierte Namen und Bilder die Hierarchie rechtfertigen. Die Öffnung gähnt steinern, als Unica (Z) nach einem sexuellen Begehren sucht, das in der Lage ist, sie und uns in ungeahnte soziale Konfigurationen zu katapultieren. Blut tropft von ihrem Schwert. Das Virtuelle blutet Historie in die Realität aller, ob wir nun dieses Spiel spielen oder nicht.

Hinter dem Thron gemeißelt die Inschrift:

Irgendwo schimmert Schleim undurchsichtig über der Sonne während der Sand sich in großem löchrigem Stöhnen öffnet während mein Geschlecht versiegt und einen epischen Schrei ausstößt während die Ära unsere Sinne überwältigt während wir uns in die Geschichte verströmen während das Reale uns überholt während unsere Fantasie uns knuddelt während die realistische Fiktion einen glorreichen Ausweg bietet während wir sie tapfer ablehnen während wir sie mit den Zähnen beißen während wir uns an ihren harten Teilen die Zähne ausbeißen während wir von zerstreuter Erzählung träumen während wir uns eine Leiter vorstellen die unseren eigenen profundus schaffen kann die dort aufbauen kann wo die bestehende Sprache un/angemessen einbricht ob aequalitus sororcularum fidelius loro ipsum

DAS HAUS

DAS HAUS hat Levels in Levels und kann Spieler*innen für lange Zeit, Ewigkeiten sogar, gefangen halten.



Still from Roberta and Ken Williams' computer game *Mystery House* (1980)
Copyright Roberta and Ken Williams

3

Vgl. Hortense Spillers, „Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book“, in: *Black White and in Color: Essays on American Literature and Culture*, Chicago 2003, S. 226.

4

Vgl. Jordy Rosenberg, „The Molecularization of Sexuality: On Some Primitivisms of the Present“, in: *Theory & Event*; 17, 2, 2014 [Übersetzung].

5

Harryette Mullen, *Recyclopedia: Trimmings / S*PeRM**K*T / Muse & Drudge*, Minneapolis 2006, S. 62 [Übersetzung].

DAS HAUS kann auch für den Wiederaufbau notwendige Werkzeuge enthalten. *UNICA* (Film): „In der Lagerkammer ist es völlig dunkel. Hier benutzt du das Feuerzeug. Du sammelst: die Taschenlampe. Das Seil. Die Pistole. Einen Benzinkanister.“ Der Ton, von der Diegese befreit, führt dich. Harryette Mullen schreibt Gertrude Steins *Tender Buttons* neu, wobei sie Steins Umgang mit Alltagsgegenständen (Kleidung in Mullens *Trimmings*, Lebensmittel in Mullens *S*PeRM**K*T*) refiguriert. Die Fiktion des Eigentums, die die taxonomische Klassifizierung von Mensch und Tier³, die mit der Klassifizierung verbundene rassische Ontologie⁴, garantiert, erstreckt sich bis hin zur Frage der körperlichen Autonomie. Die Frage, ob unsere Körper unser individuelles Eigentum sind oder nicht, die veränderbaren molekularen Traumhäuser des imaginativen Potenzials unserer Seelen. Oder aber ein anderes,

kollektiveres Projekt. Ich wünschte, meine Seele wäre modular, eher relational als architektonisch. Mullen schreibt in *Trimmings*, wobei sie den Körper – wie Sprache, wie Kleidung, wie ein Buch oder die Neufassung eines Buches, wie ein Spiel oder die Neufassung eines Spiels – in der praxisbasierten Wiederholung, aus der sich Potenzialität herauskristallisiert, verortet: „Wenn man denkt, dass der Gedanke ein Körper ist, der die Sprache als Kleidung trägt, oder die Sprache ein Körper des Gedankens, der eine Seele ist, oder der Körper die Kleidung einer Seele, dann ist sie in Schweigen gehüllt. Ein verhüllter, unverfügbarer Körper schafft einen verfügbaren Raum.“⁵

Unica (Z) bewegt sich in ihrem Sensoranzug.

In *Meine Mutter: Dämonologie* schreibt Kathy Acker: „Dann wird die Möse, ein Matrose, in fremde Länder reisen. Wird sich reiben wie ein Hund, riechen und gefickt werden.“⁶ Unica (Z) sammelt die Taschenlampe, das Seil, die Pistole, den Benzinkanister. Unica (Z) starrt aus dem Fenster eines früheren Schlafzimmers einer früheren Weiblichkeit und springt durch das Fenster auf den Weg, der zum WALD führt.

Im Sprung trifft Unica (Z) entweder auf einen Schimmer und findet sich unvermittelt im OPERATIONSSAAL⁷ wieder, oder aber sie trifft auf keinen Schimmer und fällt stattdessen, untransportiert, in die relationale Erinnerung, als ihre Füße auf dem Weg aufprallen.

Der Nachmittag flimmerte durch die Atelierfenster, ich fühlte mich kalt und postmodern, ich fühlte die unsichere Ontologie, die

REFERENCE ONLY

6

Kathy Acker, *Meine Mutter. Dämonologie*, Wien 2015, S. 68.

7

Im OPERATIONSSAAL klirren Metallinstrumente unter [den Augen der] Zuschauer*innen, während die Medizin die Ästhetik verfestigt. Wir reagieren mit Gift. *UNICA* (Film): „Und dann ahnte ich es: Ihre Wut war der Grund, warum sie noch immer am Leben war. Eine unglaubliche Wut. Und dafür bewunderte ich sie.“ Wir sehen rot. „Und die Liebe ist so rot geworden, die Bäume haben / ihre belaubten Häupter geneigt, Blut hustend.“ Sholeh Wolpé, „Each Day“, in: *Keeping Time with Blue Hyacinths*, Fayetteville, AR 2013, S. 8 [Übersetzung].

große, von Wespen zerfetzte Einstimmigkeit, mit der wir alles Geschichtliche verfolgen. Ich hatte einen Mund und mehrere andere Mänder. Meine Zungen regneten herab, wurden riesig wie Stühle und räkelten sich auf dem Dach des Museums. Unter dem Zungenregen küssten wir uns wie Teenager meine Spucke in deiner Spucke schwimmend Vorhänge aus Spucke fielen in funkelnde Flüsse holographische Spucke von meinem Kinn in deinen Mund schwimmend.

DER WALD

Du sitzt da schweigend unter einem blinkenden Baum als ein durch historische Auszeichnungen gefiltertes Drama, Blätter rascheln rascheln hin hin her her vor deinem Kopf: Grammatik ist eine gewisse Orientierung.

Grüne Schimmer tupfen links rechts links rechts als du unausgereift in Bündel erzählerischer Energie rennst. Beim Blick auf die Lichtung gibt es eine vitale Orientierung auf dem Satzlevel. *T-Pose*. Dein Körper schwitzt sein Hautgerüst an der Waldkreuzung (T) aus ich will Teil der NaTur sein die aus einem Haufen Müll geschaffen wurde meine Baumwurzeln purzeln in die Porzellankeramiken der Vergangenheit meine Schultern sTraffen sich als die noTwendigen KriTiken gesammelT sind die Taxonomische Ordnung des Imperiums ist morTifère Hélène Cixous schreibT dass man erst dann wirklich anarchisTisch sein kann wenn man die GrammaTik aufgegeben haT deine armaTur hebT sich schillernd von dem scheidenden Waldweg ab.

Eine Form der Relationalität ist das Begehren, und vielleicht kann das Begehren, wenn es aus der Verortung im molekularen Selbstbesitz gemäß der Queer-Theorie herausgerüttelt wird – einem Selbstbesitz, der seinerseits in essenzialisierenden Taxonomien des Menschlichen-Nicht-Menschlichen angesiedelt ist –, mit dem Benzinkanister, den Unica (Z) aus dem verlassenen Haus gesammelt hat, ein Loch sprengen, von dem aus die Geografie neu konfiguriert werden kann.⁸

Aus dem Wald träumten wir eine Stadt, unsere Geschlechter sind episch wie Gebäude wir spalten unsere sterblichen Häute auf sternengefickt bis die Erfindung müde wurde Eier hatte und die Definition knackte kümmerten uns weniger um unsere persönlichen Geschichten fühlten uns stattdessen in Netze der Sehnsucht gekleidet bekamen Lust unter unseren Nägeln fühlten uns humorvoll und lachten daher heiß eine große Wut.

8
„Die Liebe ist eine Sprache, denkt sie, und wenn eine von uns stirbt, werden wir die letzte Sprecherin einer toten Sprache sein. Die Fähigkeit einer anderen Person, dich in dieser Welt zu verstehen. Gekannt zu sein. All diese Zeit explodiert in die Atmosphäre und wird ins Weltall gesogen.“
Porpentine Charity Heartscape, *Psycho Nymph Exile*, London 2016, S. 120 [Übersetzung].

Wir flogen gegen die Architektur.

Wir stolpterten ins Charisma.

Unsere Orientierung hatte den simultanen Konzentrations-/Zerstreuungseffekt des emanzipatorischen Erzählprozesses (Spillers) des Werden/Entwerdens wir wurden/entwurden die Sonne färbte sich vor den facettierten Plastiken, den synthetischen Vokabularen, blau. Die Geschichte entkam dem Haken. Wir kotzen ihn aus. Wir verstrickten uns hoch in Bedeutungs-labyrinth, wir flirteten mit großen Metaphern, wir versetzten unsere Ejakulationen mit einem Schuss Metonymie.

FLUCHT

9
Renee Gladman, „The Person in the World“, in: *Biting the Error: Writers Explore Narrative*, Hg. Mary Burger, Robert Glück, Camille Roy, Gail Scott, Toronto 2004, S. 46 [Übersetzung].

10
Dies., ebd. [Übersetzung].

11
Anja Kirschner, „MY A-C-K-E-R. DEMONOLOGY“, Vortrag, *Kathy Acker: GET RID OF MEANING* Symposium, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 24.11.2018.

12
Sylvia Wynter, „Beyond Miranda's Meaning“, in *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Hg. Alison Donnell, Sarah Lawson Welsh, London 1996, S. 383 [Übersetzung].

13
Kathy Acker, „Seeing Gender“, in: *Bodies of Work*, London 1997, S. 166 [Übersetzung].

Special Effects gestatten uns den gesamten Etat narrativer Vollendung. Wut speit flügelartig und steigt auf. Renee Gladman schreibt, der Satz sei wie ein Spiegel dessen, wie wir uns durch Raum und Zeit bewegen. „Es ist, als ob durch die Möglichkeiten eigener Verhaltensweisen in der Zeit das Potenzial dieser Verhaltensweisen, das entsteht und wieder verschwindet, bereits auf dieser grundlegenden Ebene der Sprache aufgezeichnet ist.“⁹ Der Satz mag solitär erscheinen, doch wer sich für Prosa interessiert, schreibt Gladman, hat es tatsächlich mit Kollektivität zu tun. „Mit einer ‚Gemeinschaft von Sätzen‘ kann man eine Philosophie der Erfahrung aufbauen, eine Architektur der Reflexion und der Flucht.“¹⁰ Als ich Anja kennenlernte, hielt sie diesen unglaublichen Vortrag, in dem sie die Arbeit von Sylvia Wynter und Kathy Acker miteinander verknüpfte.¹¹ Ich las Wynter mit Anja im Kopf und sah in Anjas gelooptem Drachenschlangenflug eine mögliche Konsequenz für Wynters Appell, bestehende Erzählmodelle nicht einfach zu verdrängen, sondern „einen Blickpunkt außerhalb der Raum-Zeit-Orientierung der menschlichen [*humuncular*] Beobachter*innen zu konzipieren.“¹² Eine generative Verschiebung durch Bewegung und Klang als Orientierung, die an die Frage von Acker anknüpfend filmt: „Was aber, wenn Sprache nicht mimetisch sein muss?“¹³ Der Weg aus der Mimesis in einem Schwall prächtiger Funken, die gerne die Form annahmen von ... hatte, unter einer narrativen Zerstörung von ... am Himmel ein heller Schock von ... hatte meine Hände in dich gesteckt ... hatte in einem staubgesprenkelten mutativen Band von ... etwas gefunden, das wie eine endgültige Emanzipation aussah

... auf ein Reptil, das ... von ungeheurer Wut getrieben, ... Unsere Krallen wachsen episch wir lassen eine Elegie auf die Stadt regnen wir werden zu Zähnen unsere Zähne wachsen und wachsen während die Sterne ihre geschlitzten Augen auf den Verlust richten. Erzählung ist Macht ist Politik. Immer. Wir schwimmen hinaus in den großen orientierungslosen Schlund des beschmierten Modernismus. Die Geschichte knickt ein und knirscht. Sind wir erlöst? Sind wir erlöst? Ist dies ein Anfang, ein Loop oder ein Ende?

FOR REFERENCE ONLY

ANJA KIRSCHNER	SOLO EXHIBITIONS	2010	<i>Kino Siemensstadt: The Image of the City in the Cinematic Space</i> , Scharaun, Berlin (Screening)	<i>Post-Apocalyptic Realism</i> , Museum Brandhorst, Munich	Metal: AV Festival 2014, MIMA – Middlesbrough Institute of Modern Art, Newcastle (Screening)	<i>Bachelor Party</i> , Institute of Contemporary Art, Philadelphia (Screening)	<i>The Avantgarde: Depression</i> , Marres Center for Contemporary Culture, Maastricht
b. 1977 in Munich lives and works in Berlin and London	2022	<i>The Last Days of Jack Sheppard</i> , Galerie Kroboth, Vienna	Hunter Movie Club, Hunter College, New York (Screening)	<i>Who Pays?</i> , Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz	<i>Artists' Moving Image Programme</i> , ICA – Institute of Contemporary Art, London (Screening)	<i>Lights, Camera, Action!</i> , Temple Bar Gallery, Dublin	<i>TINA: There Is No Alternative</i> , Hatton Gallery, Newcastle
EDUCATION	UNICA, Fluentum, Berlin	2009	<i>metakino #5: economy</i> , metakino, Helsinki (Screening)	2016	<i>Art on Screen</i> , Turner Contemporary, Margate (Screening)	2011	<i>Everything, Then, Passes Between Us</i> , Kölnischer Kunstverein, Cologne
	2021	<i>The Last Days of Jack Sheppard</i> , Badischer Kunstverein, Karlsruhe	2019	<i>ATLAS of the Ruins OF EUROPE</i> , CentroCentro, Madrid	<i>Assembly: A survey of recent artists' film and video in Britain 2008–2013</i> , Tate Britain (Screening)	Jarman Award Shortlist Screenings, Whitechapel Gallery, London and Picture This, Bristol (Screening)	<i>Heaven</i> , 2nd Athens Biennale, Athens
2017–2022	2018	<i>The Last Days of Jack Sheppard</i> , Centre for Contemporary Arts, Glasgow	<i>Ian White: Cinema as Life Art / Becoming Object</i> , Arsenal & silent green, Berlin (Screening)	<i>5 Uneasy Pieces + An Open Investigation</i> , UM Gallery, Prague	<i>Assembling: A survey of recent artists' film and video in Britain 2008–2013</i> , Tate Britain (Screening)	Moving Image, Artissima, Turin (Screening)	<i>FACT</i> , Liverpool (Screening)
PhD Contemporary Art Practice, Royal College of Art, London	<i>New Genres</i> , Kunstbunker – Forum für Zeitgenössische Kunst, Nuremberg	2013	2018	2015	2013	Video Art at Midnight, Babylon Cinema (Screening)	2008
2008–2009	2013	<i>The Last Days of Jack Sheppard</i> , Chisenhale Gallery, London	<i>Box with the Sound of Its Own Making</i> , Salonul de proiecte, Bucharest (Screening)	GEGENkino and Klasse Expanded Cinema (HGB), UT Connewitz, Leipzig (Screening)	<i>AGORA</i> , 4th Athens Biennale, Athens (Screening)	<i>Anfang Gut, Alles Gut</i> , Kunsthau Bregenz and Basso, Berlin	<i>TINA: There Is No Alternative</i> , Drawing Room, London
LUX Associate Artists Programme, London	<i>Uncanny Valley</i> , Art on the Underground, ICA – Institute of Contemporary Art, London	2008	<i>Kathy Acker: GET RID OF MEANING</i> , Badischer Kunstverein, Karlsruhe	<i>Moving Pictures: Artists' Films from the Film London Jarman Award</i> , Tate Britain (Screening)	B3 - Biennale des Bewegten Bildes 2013, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden	<i>LOOP</i> , Arts Santa Mónica, Barcelona (Screening)	Transmission Gallery, Glasgow (Screening)
2000	<i>Ultimate Substance</i> , CentrePasquArt, Biel	<i>Nought to Sixty: Trail of the Spider</i> , ICA – Institute of Contemporary Art, London	<i>Acropolis at the Bottom</i> , Nikos Kessanlis Hall, Athens	<i>Whose Subject Am I?</i> , Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf	<i>Requiem for a Bank</i> , HMKV Medienkunstverein, Dortmund	<i>Hydrarchy: Power and Resistance at Sea</i> , Museu Marítim de Barcelona	Container Project, Palmers Cross (Screening)
Foreign Study Scholarship, The School of the Art Institute of Chicago	<i>Ultimate Substance</i> , Extra City, Antwerp	<i>Polly II – PPlan for a Revolution in Docklands</i> , Broadcast Gallery, Dublin	<i>Film London Jarman Award: A Journey Through the First Decade</i> , Whitechapel Gallery, London	PLASTIK Festival of Artists' Moving Image, An Taibhdhearc, Galway (Screening)	<i>A Machine Desires Instructions as a Garden Desires Discipline</i> , Museo de Arte Contemporanea de Vigo	<i>LUX at Chat's Palace</i> , Hackney, London (Screening)	LUX at Chat's Palace, Hackney, London (Screening)
1998–2002	2012	2006	<i>A Debordered Formalism</i> , mumok, Vienna (Screening)	2014	<i>Momentous Times</i> , CCA – Centre for Contemporary Art Derry-Londonderry	Tate Modern, London (Screening)	Tate Modern, London (Screening)
BA Fine Art, Slade School of Fine Art, London	<i>Ultimate Substance</i> , n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin	<i>Polly II - Plan for a Revolution in Docklands</i> , Whitechapel Project Space, London	<i>You Remind Me of Someone</i> , 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz	Rekurze 1.618, Lázn , Oblastní Galerie, Liberec	<i>A Theatre Cycle</i> , Nomas Foundation at Teatro Valle Occupato, Rome (Screening)	<i>Signal: Noise II</i> , The Showroom, London (Screening)	2007
	<i>Lights, Tears and Real Abstractions</i> , Artist Space, New York	2004	2017	<i>Acting Truthfully Under the Circumstances</i> , Tenderpixel, London	<i>The Magic of the State</i> , Lisson Gallery, London	2010	Transmission Gallery, Glasgow (Screening)
	<i>Ultimate Substance</i> , Secession, Vienna	<i>Supernumeraries</i> , Whitechapel Project Space, London	<i>ESTER KRUMBACHOVA: Yeti – Wear the Amulet – Tangle Up the Archive</i> , tranzitdisplay, Prague	<i>Nikos Arvanitis, Stephan Dillemuth, Anja Kirschner, Karolín Meunier, Zafos Xagoraris, Françoise Heitsch</i> , Munich	<i>The Magic of the State</i> , Beirut, Cairo	<i>Legal Disagreements</i> , Villa Romana, Florence (Screening)	Tate Modern, London (Screening)
	<i>Living Truthfully Under Imaginary Circumstances</i> , Transmission Gallery, Glasgow	GROUP EXHIBITIONS AND SCREENINGS	<i>Wie werden wir uns wieder-erkennen</i> , Künstlerhaus Bremen	<i>51zero Festival</i> , Rochester (Screening)	<i>HELL AS</i> , Palais de Tokyo, Paris	<i>Hydrachy: Power and Resistance at Sea</i> , Gasworks, London	<i>New Lands</i> , BFI Southbank, London (Screening)
	2011	2021	<i>The Very Impress of the Object</i> , Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon	<i>A Machine Desires Instructions as a Garden Desires Discipline</i> , 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR)	2012	<i>TINA: There Is No Alternative</i> , Storey Gallery, Lancaster and Konsthall C, Stockholm	2006
	<i>The Projecting Stage</i> , castillo/corrales, Paris	<i>Illiberal Arts</i> , Haus der Kulturen der Welt, Berlin	<i>Speak, body: Art, the Reproduction of Capital and the Reproduction of Life</i> , School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, University of Leeds (Screening)	<i>Metal: AV Festival 2014</i> , Middlesbrough Institute of Modern Art, Newcastle	<i>Avantgarde ist keine Strömung</i> , D21 Kunstraum & Filmgalerie Alpha60, Leipzig (Screening)	<i>British Art Show 7: In the Days of the Comet</i> , Hayward Gallery, London; Nottingham Contemporary; CCA, Glasgow; Plymouth Arts Centre	<i>Was Wäre Wenn</i> , Kunstraum JET, Berlin
	<i>Living Truthfully Under Imaginary Circumstances</i> , Hollybush Gardens, London	Estuary 2021 Festival, Southend-on-Sea (Screening)	2020		Liverpool Biennial 2012: <i>The Unexpected Guest</i> , FACT, Liverpool	2009	FILM FESTIVALS
	<i>The Empty Plan</i> , Kunsthall Oslo	20 Sunsets, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (Screening)			<i>Random Acts</i> , Channel 4, London (Screening)	<i>From One Thing to Another</i> , Romanian Cultural Institute, Stockholm	2018
	<i>The Empty Plan</i> , Staatsgalerie Stuttgart	<i>Under the Ground</i> , Galerias Municipais de Lisboa, Quadrum Gallery, Lisbon (Screening)	<i>Paratoxic Paradoxes</i> , Benaki Museum, Athens				2017
	<i>The Empty Plan</i> , Focal Point Gallery, Southend						GFF – Glasgow Film Festival, Glasgow

2016	SYMPOSLA	2013	RESIDENCIES	Anja Kirschner, "Touching Sights, Bleeding Edges," in <i>Florida Magazine</i> 5 (March 2019).	and Sarah Perks, London and New Haven: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2019.	PRESS (SELECTION)	"Production: Steven Cairns in conversation with the artists," <i>MAP</i> , Issue 19, Autumn 2009.
57. TIFF – Thessaloniki International Film Festival, Thessaloniki	2022	"I'm Frightened: Bring Popcorn," Teatro Valle Occupato, Rome	2013	Anja Kirschner, "Wasted Temporalities, Contaminated Subjects," in Tonio Kröner, Laura Preston, and Tanja Widmann, eds., <i>Post-apocalyptic Realism</i> (Munich/Cologne: Museum Brandhorst, and Verlag der Buchhandlung Walther König 2018).	<i>Entgrenzter Formalismus: Verfahren einer antimodernen Ästhetik</i> , Kerstin Stakemeier, Berlin: POLYpeN, 2017.	Kristian Vistrup Madsen, "Normal People," <i>Artforum Diary</i> , 5 May 2022.	Kate Forde, "The Last Days of Jack Sheppard," <i>Frieze</i> , Issue 125, September 2009
60. BFI London Film Festival, London	"Abstraction and Economy," University of Applied Arts, Vienna	2013	Beirut Artists' Research Residency, Cairo	Anja Kirschner, "In a Manner of Speaking," in <i>Texte zur Kunst</i> 108 (December 2017).	<i>Sculpture on Screen: The Very Impress of the Object</i> , Penelope Curtis, Lisbon: Calouste Gulbenkian Museum, 2017.	Franziska Linhardt, "Die Echtheit der Emotion," <i>Passe-avant</i> , 13 June 2020.	Brian Dillon, "The Bubble Economy," <i>New Statesman</i> , 21 May 2009.
66. Berlinale: Forum Expanded, Berlin	2021	"Art as a Form of Crisis," n.b.k. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin	2008	MONOGRAPHS	<i>Here Is Information: Mobilise. Selected Writings by Ian White</i> , edited by Mike Sperlinger, London: LUX, 2016.	Luisa Lorenza Corna, "A Feminist Axis," <i>Art Monthly</i> 434, March 2020.	Neil Gray, "Duck! You Regeneration Sucker," <i>Mute</i> , Spring 2009.
DOK.fest in cooperation with Lenbachhaus, Munich	"Going to the Limits of Your Longing, Research as Another Name for Care: In Memory of Marion von Osten," Art Institute HGK FHNW, Basel	2010	Visual Arts Creative Development Residency, Cove	Anja Kirschner, David Panos, <i>Ultimate Substance</i> (Vienna: Secession, 2012).	<i>Moving Image, Documents of Contemporary Art</i> , edited by Omar Kholeif, Whitechapel Gallery, London, with MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2015.	Katie Kitamura, "The Hunger," <i>Frieze</i> 156, June 2013.	Emily Pethick, "On the Ground: London," <i>Artforum</i> , December 2008.
2014	2018	"When Historical," Jan Van Eyck Academie, Maastricht		Anja Kirschner, David Panos, <i>The Empty Plan</i> (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 2011).	<i>Cross-Examinations</i> , edited by Mihnea Mircan, Antwerp: Extra City Kunsthall, 2015.	Johannes Paul Raether, "Schmelzende Münzen," <i>Texte zur Kunst</i> #88, December 2012.	Will Fowler, "Offshore Speculation: In conversation: Anja Kirschner, director of Polly II Plan for a Revolution in Docklands," <i>Vertigo</i> , 2007.
Tramway Artists' Moving Image Festival, Glasgow	2018			Anja Kirschner, David Panos, <i>The Last Days of Jack Sheppard</i> (London/Glasgow: Chisenhale Gallery, and Centre for Contemporary Arts Glasgow, 2009).	<i>Requiem für eine Bank/ Requiem for a Bank</i> , edited by Fabian Saavedra-Lara, Hartware MedienKunstVerein (HMKV), Dortmund: Verlag Kettler, 2014.	Martin Herbert, "After Effects: The Art of Anja Kirschner and David Panos," <i>Artforum</i> , May 2012.	Melanie Gilligan, "On the Ground: London," <i>Artforum</i> , December 2006.
2013	"Kathy Acker: GET RID OF MEANING," Badischer Kunstverein, Karlsruhe	AWARDS AND GRANTS (SELECTION)		Anja Kirschner, David Panos, eds., <i>Power of Material/Politics of Materiality</i> (Berlin: Diaphanes, 2014).	<i>Notes on The Magic of the State</i> , edited by Silvia Sgualdini, Sarah Rifky, Jens Maier-Rothe and Antonia Lampi, London: Lisson Gallery with Cornerhouse Publications, 2013.	Dan Kidner, "More than a Feeling: A Round-Table Discussion with artists Ed Atkins, Melanie Gilligan, Anja Kirschner and Ben Rivers," <i>Frieze</i> 142, October 2011.	
International Competition, 59. International Short Film Festival Oberhausen	2018	2017–2022		Anja Kirschner, David Panos, "The Empty Plan," in Eva Birkenstock, Nina Köller, and Kerstin Stakemeier, eds., <i>Anfang Gut. Alles Gut.</i> (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013).	<i>Requiem für eine Bank/ Requiem for a Bank</i> , edited by Fabian Saavedra-Lara, Hartware MedienKunstVerein (HMKV), Dortmund: Verlag Kettler, 2014.	John Douglas Millar, "Anja Kirschner & David Panos: The Empty Plan," <i>Art Monthly</i> , February 2011.	
2009	"Vision's Bleeding Edge: On nonhuman vision, liquid and crystal intelligence and AI," Royal College of Art, London	TECHNE PhD Scholarship		ESSAYS AND CONTRIBUTIONS	<i>The Sensible Stage: Staging and the Moving Image</i> , edited by Bridget Crone, Bristol: Intellect, 2012.	Saim Demircan, "Interview: Anja Kirschner and David Panos," <i>Tank Magazine</i> , Autumn 2010.	
EEFF - East End Film Festival, London	2017	2015		Anja Kirschner, "Amalgamation, Irreversibility, Mutation," in Dennis Brzek and Junia Thiede, eds., <i>In Medias Res #2: Architecture in Motion</i> (Milan: Mousse Publishing, 2022).	<i>Nought to Sixty: 60 Projects, 6 Months</i> , edited by Mark Sladen, Richard Birkett, Mason Leaver-Yap, London: Institute of Contemporary Art, 2009.	Peter Linebaugh, "Jack's Back! In the Movies at Last!," <i>Mute</i> , January 2010.	
2007	2017	Elephant Trust Grant		CATALOGUE TEXTS & OTHER PUBLICATIONS	<i>Was Wäre Wenn</i> , edited by Lena Ziese, Berlin: Kunstraum JET, 2007.	Susanne M. Winterling, "The Artists' Artists: Anja Kirschner and David Panos," <i>Artforum</i> , December 2009.	
International Competition, 53. International Short Film Festival Oberhausen	"Media Revolutions/Mediale Revolutionen," Academy of Fine Art Hamburg	2012		<i>Illiberal Arts</i> , edited by Anselm Franke and Kerstin Stakemeier, Berlin: Haus der Kulturen der Welt with POLYpeN, 2021.	<i>Artists' Moving Image in Britain since 1989</i> , edited by Erika Balsom, Lucy Reynolds	Neil Gray, "Interview: Anja Kirschner and David Panos," <i>Variant</i> , Winter 2009.	
CURATORIAL PROJECTS	2017	Arts Council Grants for the Arts				Benedict Seymour, "Notes on The Last Days of Jack Sheppard: Capital Crimes and Paper Claims," <i>Mute</i> , 2/13, Autumn 2009.	
	"ESTER KRUMBACHOVA: Yeti – Wear the Amulet – Tangle Up the Archive," tranzitdisplay, Prague	2011					
	2016	Winner, Jarman Award					
2016	2016	2009					
5 Uneasy Pieces + An Open Investigation (with Adam Chodzko, Stephan Dillemoth, Constantinos Hadzinikolaou, Ester Krumbachová and Nova Melancholia with Dora Economou), UM Gallery, UMPRUM Academy of Arts, Architecture and Design, Prague	"We Need Your Carkeys! The Horizons of Horror," Künstlerhäuser Worpswede, Worpswede	FLAMIN Productions Award					
	2015	2008					
	"Are You Alive Or Not? Looking at Art through the Lens of Theatre, Studium Generale," Gerrit Rietveld Academy, Amsterdam	Henry Moore Foundation Grant					
	2014	2008					
Stephan Dillemoth: Selected Films, LUX, London	"Psycho Materialism," Künstlerhäuser Worpswede	Elephant Trust Grant					
		2007					
		LAFVA London Artists Film and Video Award					
		2003					
		Arts Council Grants for the Arts					

UNICA, 2022
Two-channel HD-video installation
(34' and 2'10", color, sound)

FILM CREDITS

Actors
Gabrielle Scharnitzky (Unica A)
Grete Gehrke (Unica B)

Writer and Director
Anja Kirschner

Cinematography
Julian Moser

Camera Assistant
Luisa Knight

Editing
Katharina Voß

Dramaturgy and Choreography
Zee Hartmann

Production Design
Cleo Niemeyer-Nasser

Hair and Make-up
Kathrin Hieselmayr

Sound
Katharina Voß

Sound Design and Soundtrack
Wibke Tiarks

Sound Mix
Kostas Flylaktidis

Color Grading
Julian Moser

Motion Capture
OnPoint Studios

Animation
Diana Gradinaru

Production
Anja Kirschner

Production Assistant
Lena Weißmüller

Commissioned and
co-produced by Fluentum

BIOGRAPHIES

Dennis Brzek is Guest Curator at Fluentum. Junia Thiede is Fluentum's Head of Exhibitions and Programs. Together, they are the curators of the project series *In Medias Res: Media, (Still) Moving*.

Luisa Lorenza Corna, researcher and art writer, is Leverhulme Fellow at Birkbeck University in London. Her writing has appeared in *Art Monthly*, *Texte zur Kunst*, *Flash Art*, and several academic journals. She's currently completing her first book, *Fugitive Lives*, an anthology of twentieth century historians and critics that left the artworld (Brill, 2023).

Lisa Jeschke is a poet, performer, and translator. Their publications include *The Anthology of Poems by Drunk Women* (Materials, 2018), with Andreas Bühlhoff and Lütfiye Güzel: *oder redo* (Materialien/sync.ed, 2022). They co-run the chapbook series *Materials/Materialien* (London/Munich).

Claire Finch is a writer and researcher whose work samples queer and feminist theories as a way to intervene in narratives. Their doctoral research at the University of Paris 8 explores queer experimental literature and its links with '70s feminist activism. Their recent projects include the chapbook *I Lie on the Floor* (After 8 Books, 2021), their editorial work on the first published collection of Kathy Acker's early typescripts in *Kathy Acker 1971–1975* (Editions Ismael, 2019) and their translation into French of Lisa Robertson's *Debbie: An Epic* (Joca Seria, 2021).

Dennis Brzek ist Gastkurator bei Fluentum. Junia Thiede ist Fluentums Head of Exhibitions and Programs. Gemeinsam kuratieren sie die Programmreihe *In Medias Res: Media, (Still) Moving*.

Luisa Lorenza Corna, Wissenschaftlerin und Autorin, ist Leverhulme Fellow an der Birkbeck University in London. Ihre Texte sind in *Art Monthly*, *Texte zur Kunst*, *Flash Art* sowie zahlreichen akademischen Journals erschienen. Zurzeit arbeitet sie an ihrem ersten Buch, *Fugitive Lives*, einer Anthologie mit Texten von Historiker*innen und Kritiker*innen des 20. Jahrhunderts, die die Kunstwelt verlassen haben.

Lisa Jeschke ist Dichter*in, Performer*in und Übersetzer*in. Jüngste Veröffentlichungen unter anderem: *Die Anthologie der Gedichte betrunkenener Frauen* (hochroth, 2019); mit Andreas Bühlhoff und Lütfiye Güzel: *oder redo* (Materialien/sync.ed, 2022). Jeschke ist Co-Herausgeber*in der Chapbook-Reihe *Materials/Materialien* (London/München).

Claire Finch ist Autor*in und Forscher*in und nutzt queere sowie feministische Theorien, um in Narrative zu intervenieren. Finchs derzeitiges Promotionsprojekt an der Universität Paris 8 erforscht die Verbindungen von queerer experimenteller Literatur mit feministischem Aktivismus aus den 1970er Jahren. Zu Finchs jüngsten Veröffentlichungen zählen *I Lie on the Floor* (After 8 Books, 2021), die Herausgeberschaft von Kathy Ackers frühen Schriften, *Kathy Acker 1971–1975* (Editions Ismael, 2019), und die französische Übersetzung von Lisa Robertsons *Debbie: An Epic* (Joca Seria, 2021).

COLOPHON

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *UNICA* by Anja Kirschner at Fluentum, Berlin, April 27–July 16, 2022.

Editors

Dennis Brzek & Junia Thiede, Markus Hannebauer

Graphic Design

Studio Katja Gretzinger

Texts

Dennis Brzek & Junia Thiede
Luisa Lorenza Corna
Claire Finch
Lisa Jeschke

Translation

Lisa Contag (DE/EN)

Copy Editing

Karolin Meunier (DE)
Andrew Wagner (EN)

Proofreading

Dennis Brzek,
Junia Thiede (DE)
Ames Gerould (EN)

Photo Credits

All images unless otherwise noted:
Copyright Anja Kirschner

Image Editing

Max-Color, Berlin

Production Management

Katja Gretzinger

Printing and Binding

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2022 the artist, the authors, Fluentum and DISTANZ Verlag GmbH, Berlin

Distribution

Edel Germany GmbH
www.edel.com
international-books@edel.com

ISBN 978-3-95476-503-4

Printed in Germany

Published by

DISTANZ Verlag
www.distanz.de

The publisher would like to thank all those who have kindly given their permission for the reproduction of material for this book. Every effort has been made to obtain permission to reproduce the images and texts in this catalogue. However, as is standard editorial policy, the publisher is at the disposal of copyright holders and undertakes to correct any omissions or errors in future editions.

Fluentum

Founder and Director
Markus Hannebauer

Head of Exhibitions
and Programs
Junia Thiede

Guest Curator
Dennis Brzek

Exhibition Design
Jörg Adam

AV Technology
Moritz Hirsch

Social Media
and Communications
Donna Schons

Press
Corinna Wolfien

Fluentum
Clayallee 174
14195 Berlin