

GODORI - Kampf der Blumen

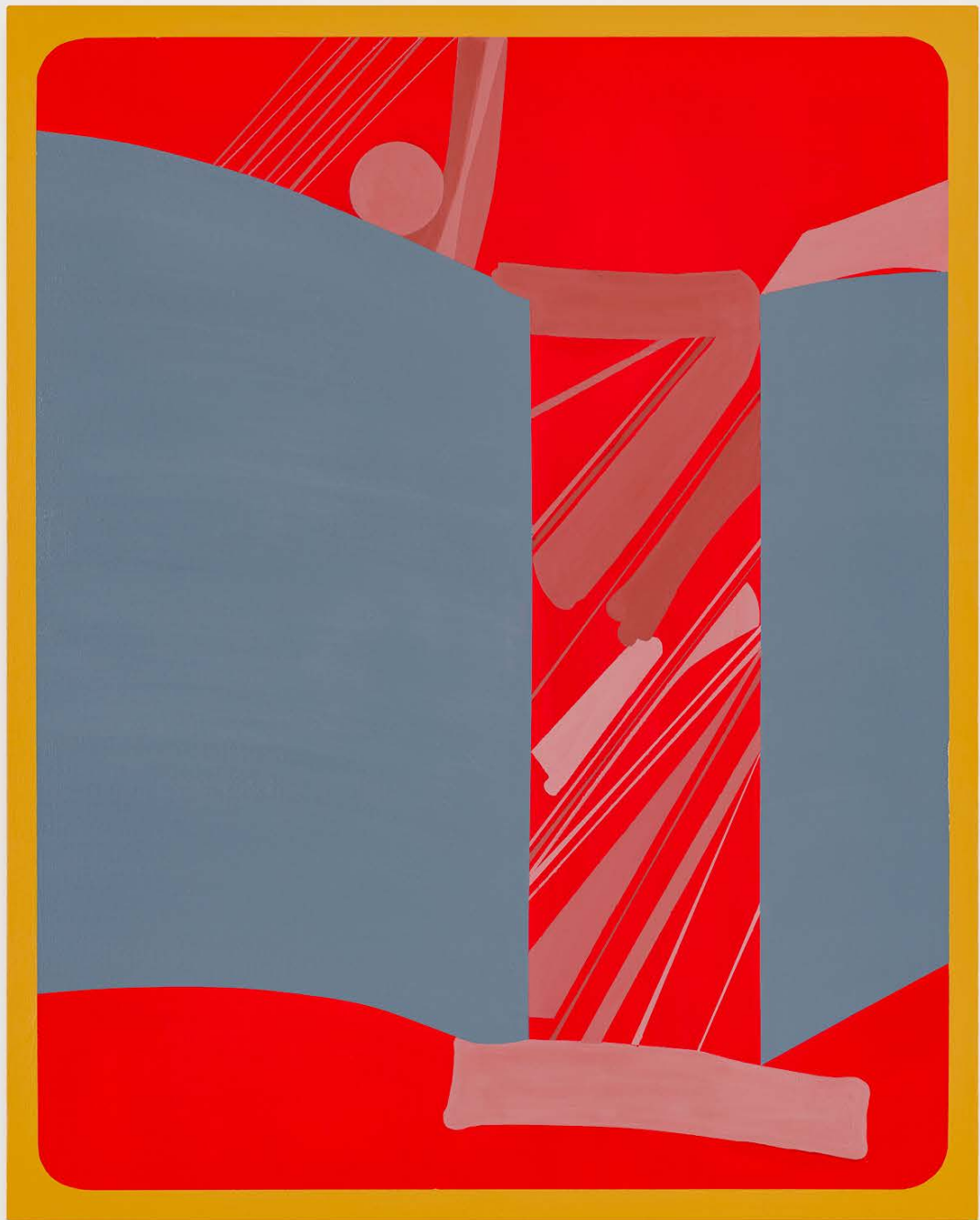
**Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis
Ausstellung Surya Gied**

**GalerieETAGE Museum Reinickendorf
1.4. - 22.5.2022**

Fotos: Trevor Good



Status, 2 x 190 x 150 cm, Acryl und Öl auf Leinwand, 2020



Rain, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022



Paulownia, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021



Wisteria, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022



Pine, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021



Peony, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022

Fotos: Antonia Richter



Pine, Acryl auf Leinwand, 100x80 cm, 2021

Looking into the Distance Becomes Difficult (Fragment), Acryl auf Holz, 60x27x20cm, 2017



Collage:

Blueprint, 30cm x25cm, Tuschezeichnung im Rahmen, 2022

Guest Worker, 43 X 30 cm, Acryl auf Leinwand, MDF, 2019

Nuns, Foto im Rahmen, 10cm x15cm, 2019

Abflug, Foto im Rahmen, 15cm x20cm, 2021

Halmoenie, 40cm x 30cm, Acryl auf Leinwand, 2021



Placing and Re-placing, 300cm x 350cm, Ramie-Stoff, 2022
In Zusammenarbeit mit Emma Cattell



Bi, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021
Wisteria, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022
Rain, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022



GODORI - Kampf der Blumen

**Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis
Ausstellung Surya Gied**

**GalerieETAGE Museum Reinickendorf
1.4. - 22.5.2022**

Surya Gied (*1980 Köln) lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in Berlin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin und schloss 2008 ihr Studium als Meisterschülerin ab. Sie erhielt 2020 das Recherchestipendium der Senatskanzlei Berlin und 2021 den Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis Berlin. 2022 ist sie mit einem Jahresstipendium der Pollock-Krasner Foundation, NYC und 2022/23 mit dem Stipendium Deutschen Akademie Rom Villa Massimo / Casa Baldi ausgezeichnet worden. Ihre Arbeiten wurden weltweit in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, unter anderem: Kunstraum Kreuzberg/Bethanien Berlin, Hillyer Art Space in Washington DC, PyeongChang Biennale Südkorea, University Delaware USA, Savvy Contemporary Berlin und Galerie Wedding Berlin. Mehr Informationen: www.suryagied.com

Suza Husse arbeitet kollaborativ und trans*disziplinär mit den Schwerpunkten queer*feministische und antirassistische Kulturen des Wissens, politische Imagination und Ästhetiken der Transformation.

Der Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis

Seit 2019 vergibt der Künstlerhof Frohnau e.V. gemeinsam mit dem Fachbereich Kunst und Geschichte des Bezirksamts Berlin-Reinickendorf den Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis. Der Preis richtet sich an Künstler*innen, die in ihrer künstlerischen Arbeit oder parallel zu ihrem künstlerischen Werk politische und soziale Themen bearbeiten und dafür innovative Formen finden. Der Preis erinnert an das Leben und Wirken des Künstlers, Kurators und Kulturpolitikers Dieter Ruckhaberle und umfasst einen zweimonatigen Aufenthalt auf dem Künstlerhof Frohnau, ein Produktionsbudget für die künstlerische Arbeit sowie eine Ausstellung in einem Ausstellungsraum des Bezirks Reinickendorf. Mehr Informationen: www.khf-berlin.org

Surya Gied: Godori - Kampf der Blumen. Ausstellung Dieter-Ruckhaberle-Förderpreis

Kurator*in der Ausstellung: Suza Husse

Projektleitung: Dr. Cornelia Gerner

Assistenz: Katja Hock

Technik: Christopher Mylaeus, Ralf Sköries

Vorstand Künstlerhof Frohnau: Kaya Behkalam

Künstlerische Zusammenarbeiten für die Textilarbeiten, Sound- und Videoproduktion:

Emma Cattell, Ray Kaczynski und Angelo Wemmje

Mit freundlicher Unterstützung der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, dem Ausstellungsfonds für die Kommunalen Galerien und dem Fonds Ausstellungsvergütungen Bildende Künstlerinnen und Künstler.



MUSEUM
REINICKENDORF

Kom
munale
Gale
rien
Berlin

REINICKENDORF Kunst

Surya Gieds Godori - Kampf der Blumen
von Suza Husse

Die Malerei fungiert als ein Vehikel, um zum Nicht-Gesagten zu gelangen; nur in dieser Intimität, die sich hinter dem Begrifflichen verbirgt und deren Unmittelbarkeit oft durch soziale Prägung, ungerechte Machtstrukturen oder durch verzerrte mediale Repräsentation verhindert wird, lassen sich die Konflikte der (eigenen) Identität erforschen. Die Verlängerung des malerischen Gedankens in den architektonischen Raum, wo er sich weiter in Performances manifestiert, dient mir als Strategie, die Aufsplitterung der biografischen Elemente neu zusammenzufügen. Surya Gied¹

In *Godori - Kampf der Blumen* verwebt Surya Gied verschiedene Erzähl- und Erfahrungsstränge zur kollektiven Biografie des Hauses ihrer Großeltern in Hwaho-Ri, einem kleinen Dorf in der Region Jeongub im Süden von Südkorea. Auf der großformatigen Malerei *Status* im Eingangsraum der Ausstellung begegnet uns dieses Haus mit hellen Wänden, pinken Giebeln und einem uralten Baum, der in seiner knorrigen Verschlungenheit Zeuge ist der Veränderungen in dem Land, das seine Wurzeln halten. Mittels einer Videoprojektion treten aus den Mauern des Hauses Stimmen seiner Bewohner*innen, eine Maskenfigur und Schattenformen hervor. An einem der Eckpfosten sitzend, ebenso konkret und geisterhaft wie das Haus selbst, hütet die Maske die Stimmen, die sich durchs Haus bewegen.

Stimmenhören, Video 24:40 min, 2022
auf: Status, 2x190x150 cm, Acryl und Öl auf Leinwand, 2020

Seit 2017 forscht Surya Gied künstlerisch zu den kulturellen und politischen Resonanzen ihrer migrantischer Geschichte(n) in ihrer Biografie. Dabei verschränkt sie malerische Techniken mit Oral History, Fotografien, Sound- und Videoarbeiten, Performance und Skulptur, um Räume und Formen für mehrdimensionale Geschichtserzählungen herzustellen. Das Haus, in dem Spuren historischer und gegenwärtiger Lebensumstände und Kämpfe koreanischer Reisbauer*innen und koreanischer Migrant*innen in Deutschland ineinander führen, ist alt und noch viel älter. Seine Lehmwände und Dachmatten wurden nach und nach mit Stein und Ziegeln ersetzt, nachdem Chonook Gied-Lee, eine der drei Töchter des Hauses 1972 nach Deutschland ausgewandert war. Über viele Jahre schickte sie ihrer Familie den Großteil ihres monatlichen Lohns, den sie als Krankenpflegerin verdiente. Das Haus dehnte sich, wurde neu, wurde größer.

In der Soundarbeit *Klak Klak* beschreibt Chonook Gied-Lee, wie die Regierung der koreanischen Militärdiktatur nach dem Koreakrieg versuchte, in Westdeutschland Geldanleihen zu erhalten, um die Wirtschaft des armen Landes in Gang zu bringen. Erst Anfang der 1970er Jahre, als die westdeutsche Regierung mit der Krise des Gesundheitssystems und des Bergbaus durch akuten Arbeitskräftemangel konfrontiert war und die westdeutsche Wirtschaft Übung hatte, von der mobilen Arbeitskraft der sogenannten „Gastarbeiter*innen“ enorm zu profitieren, ließ sie sich auf einen Dialog ein und ein Abkommen wurde erstellt: Südkorea würde 10.000 Krankenschwestern und 8.000 Bergleute schicken, Deutschland Kredite. Frau Gied-Lee und zahlreiche andere koreanische, indische und philippinische Krankenpfleger*innen, die als „Gastarbeiterinnen“ angeworben wurden, bewahrten so das westdeutsche Gesundheitssystem vor dem Kollaps. Zugleich brachten die migrantischen Arbeiter*innen aus Korea in Deutschland und zahlreichen anderen Ländern mit dem Geld, das sie ihren Familien schickten, die südkoreanische Volkswirtschaft in Schwung.

Die Anwerbung koreanischer Krankenschwestern, geregelt durch das Anwerbeabkommen zwischen Südkorea und der Bundesrepublik Deutschland, war offiziell eine Entwicklungshilfemaßnahme für Südkorea. Doch wer half hier eigentlich wem? Die asiatischen/koreanischen Pflegefachkräfte leisteten einen Beitrag zur Sicherung und zur Entwicklung der deutschen Gesundheitsversorgung. Das „Korea-Programm“ sollte deshalb eher als umgekehrte Entwicklungshilfe für das deutsche Gesundheitswesen verstanden werden. Kook-Nam Cho-Ruwwe²

Die Stimmen im Haus sind die der Frauen*, ihre Erzählungen scheinen in den Wänden gespeichert, kommen aus der Struktur des Hauses hervor. Auf die Fragen von Tochter, Nichte, Enkelin hin erinnern sich die Frauen an verschiedene Zeiten. Es geht um das Leben in diesem Haus, um Sehnsüchte nach Selbstbestimmung und Liebe, Geschichte und Wissen und um das Auswandern der Schwester. „Wie ich ihn lieben gelernt habe? Ich konnte nicht weglaufen“, sagt eine der Stimmen. Sie zeichnen das Haus als Ort der Träume und des Leids, als Ort der Entfremdung und Entwurzelung durch patriarchale Verhältnisse und tyrannische Männlichkeiten, durch die kapitalistische Entwertung bäuerlicher Arbeit und Ökologien.

Mit den Stimmen, die als Textfragmente aufscheinen, sitzt eine Maskenfigur. Sie atmet, ist lebendig in den Schichten aus Bild und Text, Erinnerung und Sprache. Obwohl ihre Gesten klein, ihre Bewegungen fast unmerklich sind, halten sie eine flüchtige Präsenz, die innen und außen, nah, fern, vergangen und zukünftig zugleich ist. Unter der Maske, die dem traditionellen koreanischen Maskentanz 탈춤 (Talchum) entstammt, wohnt die Künstlerin den Erzählungen bei, die sie in Gang setzt. Die Bewegungen, Narrative und Gesten der verschiedenen Talchumpraktiken beruhen auf alten bäuerlichen Kulturtechniken und spirituellen Traditionen, mit denen Wissen und Geschichte weiter gegeben, Kontakt zwischen den Welten der Geister und der Sterblichen vermittelt und böse Mächte vertrieben oder befriedet wurden. Über Jahrhunderte waren die Tänze zudem öffentliche Orte der ritualisierten Kritik an religiösen, ökonomischen und politischen Gewalten und Orte, an denen Dreiecksbeziehungen und Erotiken jenseits monogamer, heteronormativer Ordnungen zelebriert wurden. Als Zeugin der eigenen Geschichte und Verkörperung des Unausgesprochenen taucht die Maskenfigur in Surya Gieds Werken seit 2017 auf, im Zusammenhang mit ihrer autopoetischen Forschung zu den verknüpften Lebenslinien und Migrationsbewegungen ihrer Mutter und ihrer selbst.

Pine, Acryl auf Leinwand, 100x80 cm, 2021

Looking into the Distance Becomes Difficult (Fragment), Acryl auf Holz, 60x27x20cm, 2017/2022

beide auf Prothese: Museumsstellwand, Holz, Putz, Farbe, 300x540x80cm, Jahr 2018

Klak Klak, in Zusammenarbeit mit Ray Kaczynski, Sound, 14:52 min, 2017/2019/2022

Aus dem Nebenraum dringen die lebendigen, verkörperten, ineinander und durcheinander sprechenden Stimmen von Surya Gieds Großmutter, ihrer Mutter und ihrer Tanten, die schwatzen und necken, lachen und fluchen. Es ist ein Samstagabend im November 2019. Die Künstlerin und ihre Mutter sind zu Besuch in dem Haus, das wir in der Malerei *Status* von außen sehen und in dem die Großmutter mittlerweile allein lebt. Nach dem Tod von Surya Gieds Großvater war das Haus samt sieben Reisfeldern an die Söhne übergegangen. Ein Feld ging an die drei Töchter. Mittlerweile wurden die Frauen von ihrem ältesten Bruder, dem Haupterben, auch um dieses eine Reisfeld noch gebracht. Die Frauen der Familie haben nach dem in Korea herrschenden patriarchalen Erbrecht keinen Anspruch auf das Land, in dem sie verwurzelt sind, können sich nicht von dem Land ernähren, das sie mit ihrer Arbeit und ihrem Wissen umsorgt haben. Die Frau hat keine Rechte in dem Haus,

das sie ihr Leben lang mit Leben füllte, ebenso wenig wie ihre Tochter, deren Verdienst als Krankenpflegerin in Köln buchstäblich seine Grundmauern bildet.

Die Frauen* sitzen im Wohnzimmer des Hauses um eine Filzdecke und spielen Godori. Das beliebte Spiel mit dem Kartenset des hwatu - zu deutsch *Kampf der Blumen* -, in dem die Karten dramatisch und lautstark aufeinander geklatscht werden, gibt der Ausstellung ihren Titel. Die Motive der 48 Karten sind in zwölf nach Monden und Jahreszeiten geordnete Sätze von jeweils vier Karten unterteilt. Die Illustrationen sind wie das Spiel selbst japanischen Ursprungs und verweisen somit nicht nur auf zyklische, bäuerlich geprägte Vorstellungen von Zeit und Raum sondern auch auf die Einschreibungen japanischer Kultur und Kolonialgewalt in Korea. Besonders für die Generationen von Frauen*, deren Leben von militaristischen und patriarchalen Normen bestimmt worden sind, scheint das Kartenspiel ein wichtiges Element der Schaffung eigenständiger weiblicher Räume. Godori ist ein sozialer Anlass, der andere affektive und materielle Ökonomien möglich macht als es Geschlechternormen im Alltag erlauben. Im Glücksspiel und performativen Kampf der Jahreszeiten und Naturwesen ist Raum für Ausgelassenheit und Rausch, für Nähe und Lautwerden, für Gewinn und Verlust.

Halmoni liebte es zu rauchen, zu trinken und sie liebte das Glücksspiel. Besonders liebte sie es, sich um ein Deck Hwatukarten zu versammeln und alle drei Dinge gleichzeitig tun. Die kleine Karten aus Hartplastik sind etwa so groß wie ein Streichholzbriefchen. Ihre Rückseiten sind in einem kräftigen, leuchtenden Rot gehalten, die Vorderseiten mit bunten Illustrationen von Tieren, Blumen und Blättern verziert. Mit Hwatukarten wird ein Spiel namens Godori oder Go-Stop gespielt, bei dem es darum geht, die Karten auf der Hand mit den auf dem Tisch ausgelegten Karten zu kombinieren. Rosen zu Rosen, Chrysanthemen zu Chrysanthemen, und für jeden Satz gibt es eine bestimmte Punktzahl. Ein Satz Bänderkarten ist einen Punkt wert, eine Kombination aus drei Vogelkarten bringt fünf Punkte. Fünf Kwang, das sind Karten mit einem kleinen roten Kreis und dem chinesischen Schriftzeichen für das Wort „leuchtend“ gekennzeichnet sind, sind satte fünfzehn Punkte wert. Sobald du drei Punkte erreicht hast, musst du dich für „Go“ oder „Stop“ entscheiden, versuchen, mehr Geld zu sammeln und dabei zu riskieren, dass ein anderer Spieler deinen Punktestand überholt, oder ob du aufhören, das Spiel beenden und deinen Gewinn einstreichen willst. Michelle Zauner³

Bi, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021

Peony, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022

beide auf Prothese: Sofakissen, Textilbezug, Schaumstoff, Holz, 90x70x24cm, ca. 1976

Wisteria, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022

auf Prothese: Schallplattenordner, Plastik, 65x35x18cm, ca. 1980

Paulownia, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021

auf Prothese: Stuhlbeine, lackiertes Metall, Polsterlehne, 78x40x37cm, ca. 1968

Plum, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2021

auf Prothese: Stuhlbeine, verchromtes Metall, Polsterlehne, 80x45x48cm, ca. 1978

Moon, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022

auf Prothese: Plakatrolle, Papier, 120x20x20cm, 1985

Rain, 100x80 cm, Acryl auf Leinwand, 2022
auf Prothese: Schallplattenordner (Löcher vorne), Plastik, Maße,
36x35x33cm, ca. 1980

Angelehnt an ausgewählte Motive der Karten sind während Surya Gieds Residenzstipendium auf dem Künstlerhof Frohnau im Sommer 2021 acht Bilder entstanden, in denen sich pflanzliche, menschliche, meteorologische und kosmische Figuren und Bewegungen in neuen Verbindungen wiederfinden. In der Ausstellung spiegeln sie in ihrer Zahl und räumlichen Verteilung das gegenderte Erbe der Reisfelder von sieben zu eins. In der skulpturalen Körperlichkeit, in denen die Malereien ihrer vermeintlich zweidimensionalen Tradition widersprechen, sind weitere Schichten kulturellen Erbes eingeschrieben: Die Malereien verbinden sich mit verschiedenen materiellen Relikten – Prothesen – aus der institutionellen und häuslichen Infrastruktur des Künstlerhofs. Fragmentarisch und ungelenkt verweisen diese in Zusammenarbeit mit Kurator*in Suza Husse entwickelten skulpturalen Organismen auf die kulturelle, körperpolitische und migrantische Geschichte des ehemaligen Waldhospitals Frohnau. 1998 wurde das Gelände, auf dem bis kurz zuvor bosnische Geflüchtete untergebracht waren, auf Initiative des Künstlers, Kurators und Kulturpolitikers Dieter Ruckhaberle in einen Künstlerhof verwandelt. Bis in die frühen 1990er Jahre beherbergten die Gebäude eine Außenstelle der Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik, in der ab den 1960er Jahren auch zahlreiche koreanische Krankenpfleger*innen arbeiteten und hier in den Worten von Kook-Nam Cho-Ruwwe „Entwicklungsarbeit“ leisteten.

Der Dieter-Ruckhaberle-Preis zeichnet künstlerische Arbeitsweisen an der Schnittstelle zu politischen, sozialen und ökologischen Handlungsfeldern aus und erinnert damit zugleich an das Schaffen Dieter Ruckhaberles. Nach Luiza Prado und Anette Frick erhält Surya Gied als dritte Preisträgerin diesen Preis, womit der Preis schon jetzt die männlich, heterosexuell und weiß dominierte Ruckhaberlesche Kunst- und Kulturgeschichte angeht. Surya Gieds skulpturale Remixes aus Malereien und verschiedenen Überbleibseln aus dem Ruckhaberleschen Fundus gehen dabei noch ein paar buchstäbliche Schritte weiter. Ihre Bilder verleiben sich die patriarchale Infrastruktur dieses Erbes mit ihren Ecken und Kanten ein. Sie wird zur Prothese, mit denen sich die Malereien von der Wand lösen und ihre Mehrdimensionalität im Raum behaupten. Spielerisch und unehrfürchtig verweisen diese wandernden Charaktere auf die Leerstellen in der Kulturgeschichte, und auf das, was Ruckhaberles Wirken zu seinen Lebzeiten ausließ und verunmöglichte.

Wir sind mit der Realität einer hegemonischen Architektur von Utopie konfrontiert, zu der wir niemals die Schlüssel erhalten werden. Stattdessen ist es unsere Aufgabe, die Welt(en) zu erschaffen, in der wir leben wollen, also jene Blaupausen zu zeichnen, die ebenso schwierig wie dringend umzusetzen sind. Wenn wir Kultur, Gesellschaft und, davon abgeleitet, Gender als Material zum Remixen betrachten, werden diese „Originalspuren“, die nicht zu unserer Befreiung geschaffen wurden zu Materialien, die wir uns aneignen können. Wir können sie für emanzipatorische Zwecke neu arrangieren, anders gebrauchen und umwandeln, durch radikale Aktion neue „Aufzeichnungen“ herstellen. Remixen ist ein Akt der Selbstbestimmung; es ist eine Technologie des Überlebens.

Legacy Russel⁴

Legacy Russell beschreibt Remixen als eine Überlebensstrategie von queeren Menschen, von Menschen of Color und von Frauen*, die historisch darauf angewiesen sind, das zu ergänzen und zu verändern, was bereits da ist, etwas Neues aus dem zu machen, was sie nicht mitdenkt oder gegen sie gerichtet ist. Auch der große quer durch den Raum führende Wandklotz im zweiten Raum der Ausstellung wird zum Material für einen solchen Remix. Statt sich der butchen Manifestation dominanter Ausstellungstraditionen zu ergeben, ragen die haarigen Nippel im Bild *Pine* über die Barriere/Museumsarchitektur hinaus und machen sich den kompletten Klotz als Prothese zu eigen. Frech kommentiert die sinnlich-hybride Pflanztiernischberglandschaft die Blockaden, die Teil

unserer Beziehungen, Lebensformen, Strukturen sind und weist darauf hin, dass das, was uns beschränkt, zu etwas werden kann das uns in Bewegung setzt.

*Placing and Re-placing, in Zusammenarbeit mit Emma Cattell,
300x350 cm, Ramie-Stoff, 2022*

Blueprint, Tuschezeichnung im Rahmen, 30x25cm, 2022
Guest Worker, Acryl auf Leinwand, MDF, 43x30cm, 2019
Nuns, Foto im Rahmen, 10x15cm, 1972/2019
Abflug, Foto im Rahmen, 15x20cm, 1972/2022
Halmoenie, Acryl auf Leinwand, 40x30cm, 2021
*alle auf Prothese: Museumsstellwand, Holz, Putz, Farbe,
300x540x80cm, Jahr 2018*

Auf der anderen Seite der ehemals weißen nun bunten Struktur prägt eine weiche Architektur den Raum: Gemeinsam mit der Künstlerin Emma Cattell ist die raumfassende Textilarbeit *Placing and Re-placing* entstanden, die den Grundriss des Hauses und die Übergänge zu den angrenzenden Reisefeldern in Hwaho-Ri zum Ausgangspunkt nimmt. Die sich sanft im Raum bewegenden Linien und Formen des Hauses sind aus der Überlagerung der Erinnerungen zweier Generationen seiner Bewohner*innen gezeichnet. Schräg gegenüber spiegeln sich die in die Stoffarbeit eingenähten verschachtelten und verwickelten Grundlinien des Hauses in einer Konstellation aus Zeichnungen, Fotografien und Malereien. Ebenfalls von der bunten Museumsprothese getragen, schieben sich hier verschiedene biografische Räume und unterschiedliche Werkphasen der künstlerischen autopoietischen Forschung Surya Gieds ineinander:

Die abstrakt wirkende Malerei mit dem Titel *Guest Worker* (Gastarbeiterin) geht mit dem Schwarz des mütterlichen Zopfes über in das Bild *Halmoenie*, eine Szene mit vielen Händen und Körpern, in der Surya Gieds Großmutter im Garten ihres Hauses von ihren Töchtern die Haare geschnitten werden. Am Übergang von *Halmoenie* zur Tuschezeichnung *Blueprint* fächern zwei Fotografien die Erinnerungslandschaft weiter auf. *Abflug* zeigt Chonook Gied-Lee umgeben von ihrer Mutter und ihren beiden Brüdern, der jüngere Soldat, der ältere Student, vor dem Haus in Seoul, in dem sie während ihrer Ausbildung zur Krankenpflegerin lebte. Der Moment des Abschieds auf der Straße in Seoul 1972 führt über die in *Blueprint* ineinanderfließenden Innen- und Umwelten des Hauses in Hwaho-Ri, mit denen sich die Künstlerin dem Haus aus der Erinnerung zeichnend annäherte, zur zweiten Fotografie *Nuns* (Nonnen): Eine Wohnung in Westdeutschland 1972, die junge Krankenpflegerin sitzt in einem Sessel zwischen zwei weißen Arbeitskolleg*innen in Nonnenuniform, die sich fast so mächtig neben ihr auftürmen wie der Wandklotz im Ausstellungsraum. Nach ihrer Ankunft in Deutschland arbeitete Chonook Gied-Lee drei Jahre im katholischen Krankenhaus Köln Lindental.

Zwischen dem raumgreifenden weichen Grundriss und der Assemblage auf der Wandprothese laden große bunte Kissen ein, innezuhalten, zuzuhören, sich auszuruhen oder zu spielen. Hier ist die Vielstimmigkeit der Frauen* aus der Soundarbeit *Klak Klak* am deutlichsten zu hören. Der Klang der Godori spielenden und auf Koreanisch schwatzenden und fluchenden Frauen* geht über in die Stimme von Chonook Gied-Lee, die auf deutsch von ihrem Leben erzählt. Während sie spricht, reißt sie Papierblätter in kleine Streifen.

Die Aufnahme, die wir hören stammt aus einer Dreiecksperformance, die Surya Gied mit ihrer Mutter und dem Kurator und Filmkritiker Toby Ashraf 2017 als Teil ihrer Ausstellung *Looking into the Distance Becomes Difficult* in der Galerie Wedding in Berlin organisierte. Unter derselben Talchum-Holzmaske, die in der Videoarbeit *Stimmenhören* zu sehen ist, saß die Künstlerin an einer Ecke zwischen der Erzählerin und dem Fragenden, die die Maske von jeweils einer Seite, nicht jedoch

einander sehen konnten. Unter dem Gewicht der Holzmaske lässt es sich schwer atmen oder sprechen und kaum sehen. Sie wird zum performativen Ort des Zuhörens und der schweigenden Präsenz. Diese spezielle Maske mit dem braunorangem Gesicht und großen Augen verkörpert die Figur des reisenden Schuhverkäufers, eine Nebenrolle im klassischen Bongsun Talchum, einem der bekanntesten Maskentänze. In der Geschichte des korrupten buddhistischen Mönchs, der sich in eine Schamanin verliebt – ein Tanz zwischen monotheistischer, patriarchaler Moderne und einer in Naturgottheiten begründeten, feminisierten Spiritualität – ist es die Randfigur des*der land- und mittellosen Wanderarbeiter*in, die die Wahrheit spricht und dabei alle zum Lachen bringt (Humor ist eine Überlebensstrategie der Unterdrückten). Zusammen mit einem Affen, dem Reisegefährten bzw. tierischem Alter ego der armen Wander*in artikuliert diese Doppelfigur die kulturelle Position der Ausgebeuteten, ein Wissen von Unten und vom widerständigen Begehren.

Surya Gied transportiert die verkörperte, nichtsprachliche Tradition der Zeug*innenschaft dieser Maskenfigur in die Zwischenräume an den Grenzen der Sprache, in die von Geschlecht, Klasse und race geprägten Verdichtungsgebiete von Erfahrungen. Gemeinsam mit den Stimmen weiblicher Geschichtserzählungen und Tönen des Nichtgesagten, wie das Klatschen der Karten und das Geräusch des Reißens, mit den auf Prothesen wandelnden Landschaften und mit weichen Erinnerungsarchitekturen, ist die Maske Teil einer Brückensprache die Surya Gied mit ihrer transmedialen Praxis herstellt.

Referenzen

¹ *Surya Gied, in Gesprächen zwischen November 2021 und März 2022.*

² *Kook-Nam Cho-Ruwwe, Wer sich nicht bewegt, spürt ihre Fesseln nicht, in: Encarnación Guitiérrez Rodríguez & Pinar Tuzcu: Migrantischer Feminismus in der Frauen:bewegung in Deutschland (1985-2000), 2021, 120.*

³ *Michelle Zauner, Crying in H Mart: A Memoir, 2021, 29.*

⁴ *Legacy Russel, Glitch Feminism. A Manifesto, 2020, 133.*