

Lust

hp

Ideologization

Public

Property

شكرًا
謝謝

謝謝您

Děkujeme vám

Mange tak

Vielen Dank

Σας ευχαριστούμε

Thank You

GRACIAS

Kiitos

Merci

תודה

Köszönjük

Grazie

ありがとう

감사합니다

Hartelijk dank

Takk

Dziękujemy

Obrigado

Спасибо

Tack

Teşekkür Ederiz

Melanie Böhler,
Judith Kikon, Jiajia Zhang

Jonas Aebi

Ophir Darki

Esther Gajek

Of Care and Transfers 6

Der heilige Boden 12

Urban Exhibitionism
and Voyeurism Mindset 20

Nationalsozialistische
Weihnacht.
Die Ideologisierung
eines Familienfestes 28



“Cow” does not simply mean that spotted or non-spotted animal living in the Swiss Alps, on the streets of Agra or in factory farming. Nor is the “Baselstab” simply a bishop’s crook, an ancient Egyptian insignia or a hippocampus, symbol of emotion or male pregnancy. The denotation – the neutral literal meaning – does not exist. This seems to have become clear by 1973 with Stuart Hall’s famous essay “Encoding Decoding.” The meaning of a word, a symbol or a Christmas star is only completed in the process of decoding, which gives us a certain power over interpretation. The supposed denotation is, thus, always a connotation, of which there are many, but only one with which most agree. It is this dominant reading that feeds the misunderstanding that there is a literal and, therefore, neutral meaning. A misunderstanding that Hannah Arendt describes as the banality of evil.

Dominant discourses may hijack meanings and fading ideologies lose interpretive authority. Desire for consumption is mirrored in the consoling glow of Christmas lights, as we have learned to communicate our love to our loved ones through commodities. But the will to understand the glowing stars in this way is waning, and the time seems ready for a collective reinterpretation:

Lust Ideologization Public Property starts with a conversation between Judith Kakon, Jijia Zhang and Melanie Bühler about the public sphere of emotions, care in the swirl of the digital, and the exhibition space as an opportunity to encounter the familiar in new ways. Against this backdrop, Jonas Aebi leads us across delicate, sacred ground into the contradictory nature of the critical discourse that in Basel is both enabled by real estate returns and contributing to their existence. Aebi presents the city as an oeuvre and reveals the extent to which urban soil in Basel is not subject to truly democratic control. The question of control is also explored by Ophir Darki, who outlines a conjuncture of urban exhibitionism and voyeurism. In the midst of an ongoing erotic revolution, the question arises as to who determines and measures sexual arousal and when we speak of sexual harassment. Finally, Esther Gajek takes on the Christmas family party as an object of ideological interpretation and, with the help of a historical view on Nazi Germany, shows how familiar customs can be reinterpreted and how dominant values can be ritually affirmed.

Lust Ideologization Public Property appears in dialogue with the exhibition *commuted, ordered, incited, assisted or otherwise participated* by Judith Kakon, which took place at For from 11.06.2023 to 27.08.2023.

„Kuh“ bedeutet nicht einfach jenes gefleckte oder nicht gefleckte Tier, das in den Schweizer Alpen, auf den Strassen von Agra oder in Massentierhaltung lebt. Auch der „Baselstab“ ist nicht nur Bischofsstab, alt-ägyptische Insigne oder Hippocampus, Symbol für Emotion oder männliche Schwangerschaft. Die Denotation – die neutrale wörtliche Bedeutung – gibt es nicht. Das scheint spätestens mit Stuart Halls Aufsatz „Encoding Decoding“ von 1973 deutlich geworden zu sein. Die Bedeutung, von einem Wort, Symbol oder Weihnachtsstern, wird erst im Prozess der Interpretation vervollständigt, wodurch uns eine gewisse Macht in der Deutung zukommt. Vermeintliche Denotation ist also immer schon Konnotation, von der es viele gibt, aber meist nur eine, mit der die meisten übereinstimmen. Diese dominante Lesart ist es, die das Missverständnis nährt, es gäbe eine wörtliche und deshalb neutrale Bedeutung. Ein Missverständnis, das Hannah Arendt mit der Banalität des Bösen umschreibt.

Dominante Diskurse mögen Bedeutungen kapern und verblasende Ideologien an Deutungshoheit verlieren. In das tröstende Licht der Weihnachtsbeleuchtung hat sich das Bedürfnis nach Konsum eingeschrieben, denn wir haben gelernt, unseren Liebsten unsere Liebe durch Waren zu vermitteln. Aber der Wille, die leuchtenden Sterne so zu verstehen, lässt nach, und die Zeit scheint bereit, eine kollektive Umdeutung zu vollziehen:

Lust Ideologization Public Property startet mit einem Gespräch zwischen Judith Kakon, Jijia Zhang und Melanie Bühler über Öffentlichkeit von Emotionen, Care im Sog des Digitalen und den Ausstellungsraum als Chance, um Vertrautem neu zu begegnen. Vor diesem Hintergrund führt uns Jonas Aebi über heiklen, heiligen Boden in die Widersprüchlichkeit des kritischen Diskurses, der in Basel sowohl durch Immobilienrendite ermöglicht wird, als auch zu deren Bestehen beiträgt. Aebi präsentiert die Stadt als Œuvre und macht sichtbar, inwiefern städtischer Boden in Basel keiner wirklich demokratischen Kontrolle unterliegt. Der Frage nach Kontrolle geht auch Ophir Darki nach und skizziert eine Konjunktur des urbanen Exhibitionismus und Voyeurismus. Inmitten einer anhaltenden erotischen Revolution stellt sich die Frage, wer sexuelle Erregung bestimmt und misst und wann wir von sexueller Belästigung sprechen. Zum Schluss nimmt sich Esther Gajek dem weihnächtlichen Familienfest als Gegenstand ideologischer Deutung an und zeigt mithilfe eines historischen Blicks auf Nazi-Deutschland auf, wie vertrautes Brauchtum umgedeutet und dominante Werte rituell verfestigt werden können.

Lust Ideologization Public Property erscheint im Dialog mit der Ausstellung *commuted, ordered, incited, assisted or otherwise participated* von Judith Kakon, die von 11.06.2023 bis 27.08.2023 bei For stattfand.

Valerie Keller, Matthias Liechti

Of Care and Transfers

Ein Gespräch zwischen Judith Kakon, Jiajia Zhang und Melanie Bühler

A Conversation between Judith Kakon, Jiajia Zhang and Melanie Bühler

6

Judith Kakon's *commuted, ordered, incited, assisted or otherwise participated* at For, Basel, takes place simultaneously with *You Left Something Behind*, a solo exhibition by Jiajia Zhang at Kunstmuseum St. Gallen. Both exhibitions deal with similar questions and use related strategies – public infrastructure is brought into the exhibition space as a readymade, elements of public space are exhibited as art. Taking the two exhibitions as a starting point, I talked with the artists about the public sphere, responsibility and the suction of the digital.

MB You show elements of public infrastructure in both exhibitions: in your case, Judith, it's the Christmas lights in the form of large-scale Basel croziers (Baselstab) and stars, and in Jiajia's, it's various objects from public space, such as street lighting, an abstracted fountain, a device for a fire extinguisher, and so on. What appeals to you about this gesture of bringing these elements – which we otherwise find quite generic, perhaps even meaningless – into the exhibition space?

JK In my case, I think it can be traced back to the fact that I was trained as a photographer. I have never actually generated images from scratch, but have represented a more documentary approach. Out of this observing, collecting, collating from images primarily in public space, I started making art. I now sometimes omit this image-making and move the object itself, either as an original or a reproduction, into the exhibition space. What interests me there is the shift in meaning that occurs when such an object is transferred into an exhibition space – a white cube. When I work with Christmas lights, there is specifically also a temporality that plays a role, as well as the very site specific: I always work with the Christmas lights of the respective city in which I exhibit them.

Judith Kakon's *commuted, ordered, incited, assisted or otherwise participated* bei For, Basel findet zeitgleich mit *You Left Something Behind*, einer Einzelausstellung von Jiajia Zhang im Kunstmuseum St. Gallen, statt. Beide Ausstellungen verhandeln ähnliche Fragen und bedienen sich verwandter Strategien – öffentliche Infrastruktur wird als Readymade in den Ausstellungsraum gebracht, Elemente des öffentlichen Raumes werden als Kunst ausgestellt. Die zwei Ausstellungen als Ausgangspunkt nehmend, habe ich mich mit den Künstlerinnen über Öffentlichkeit, Verantwortung und den Sog des Digitalen unterhalten.

MB In beiden Ausstellungen zeigt ihr Elemente öffentlicher Infrastruktur: Bei dir, Judith, ist es die Weihnachtsbeleuchtung in Form von grossformatigen Baslerstäben und Sternen, und bei Jiajia sind es verschiedene Objekte aus dem öffentlichen Raum wie z.B. Strassenbeleuchtung, einen abstrahierten Brunnen, eine Vorrichtung für einen Feuerlöscher etc. Was reizt euch an dieser Geste, diese Elemente – die wir sonst als ziemlich generisch, vielleicht sogar nichtsagend empfinden – in den Ausstellungsraum zu bringen?

JK In meinem Fall lässt sich das, denke ich, darauf zurückführen, dass ich als Fotografin ausgebildet wurde. Ich habe eigentlich nie Bilder neu generiert, sondern einen eher dokumentarischen Ansatz vertreten. Aus diesem Beobachten, Sammeln, Zusammentragen aus Bildern primär im öffentlichen Raum habe ich begonnen Kunst zu machen. Manchmal lasse ich jetzt dieses Bildermachen weg und verschiebe den Gegenstand selbst, entweder als Original oder Reproduktion, in den Ausstellungsraum. Was mich da interessiert ist die Bedeutungsverschiebung, die dann einsetzt, wenn ein solches Objekt in einen Ausstellungsraum – einen White Cube – transferiert wird. Bei der Arbeit mit der Weihnachtsbeleuchtung gibt es spezifisch auch eine Temporalität, die mitspielt, und dieses sehr Ortsspezifische: ich arbeite immer mit der Weihnachtsbeleuchtung der jeweiligen Stadt, in der ich diese ausstelle.

7

JZ That's also a parallel to me: I also studied photography, in addition to architecture. We probably have a pretty similar approach in photography: moving through the city with the camera and appropriating things, thus, taking them out of their context and detaching them. As part of that, this public, generic infrastructure then suddenly becomes something very personal. What is specific to the exhibition in St. Gallen is that the exhibition space is not a white cube, but instead a very striking architectural space with exposed concrete, columns and a large ramp. I have exaggerated aspects of this specific exhibition space by placing elements from the public space in this room: they become part of a staging.

MB There's something kitschy and sentimental about the Basel crozier with its lights – a medieval motif that is then used to decorate this hyper-commercial, very emotional time. In your exhibition, Jiajia, Christmas lights also appear – funnily enough – as part of shots you took in Milan. These shots also have an emotional charge.

JK That's something I'm particularly interested in, the relationship between emotions and capitalism, that capitalism makes an offer out of everything that is the same for everyone, but then it's so charged, emotionally, that we have the feeling of a unique experience. The French-Israeli sociologist Eva Illouz has written a few books about this, for example, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. For me, the Christmas Basel croziers bring together this tension between the universal and the specific: the Christmas lights as something universal, which is (almost) worldwide, but then once again they become specific to the place in whose public space they are located. People talk about "our Christmas lights," "the Christmas lights of the town where I grew up." It is precisely these personal feelings about these mass-produced products, which can also be extended to benches, fountains and lamps, that I find an interesting phenomenon.

8

JZ Das ist auch eine Parallele zu mir: auch ich habe, neben der Architektur, Fotografie studiert. In der Fotografie haben wir wahrscheinlich einen recht ähnlichen Ansatz: sich mit der Kamera durch die Stadt zu bewegen und sich Dinge anzueignen, sie damit aus ihrem Kontext herauszugreifen und loszulösen. Als Teil davon wird dann diese öffentliche, generische Infrastruktur plötzlich etwas sehr Persönliches. Spezifisch in der Ausstellung in St. Gallen spielt mit, dass der Ausstellungsraum eben kein White Cube ist, sondern dass es sich schon um einen sehr prägnanten architektonischen Raum handelt, mit Sichtbeton, Säulen und einer grossen Rampe. Indem ich Elemente aus dem öffentlichen Raum in diesem Raum platziert habe, habe ich Aspekte dieses spezifischen Ausstellungsraumes überhöht, sie werden Teil einer Inszenierung.

MB Der Baslerstab mit seinen Lichtern hat ja auch etwas Kitschiges, Sentimentales – ein mittelalterliches Motiv, das dann aber verwendet wird, um diese hyperkommerzielle, sehr emotionale Zeit auszuschnücken. In deiner Ausstellung, Jiajia, kommt – lustigerweise – auch Weihnachtsbeleuchtung vor, als Teil von Aufnahmen, die du in Milano gemacht hast. Diese Aufnahmen haben ebenfalls eine emotionale Aufladung.

JK Das ist etwas, was mich besonders interessiert, der Bezug zwischen Emotionen und Kapitalismus, dass der Kapitalismus aus allem ein Angebot macht, das für alle gleich ist, das dann aber so aufgeladen ist, emotional, dass wir das Gefühl einer einzigartigen Erfahrung haben. Die französisch-israelische Soziologin Eva Illouz hat darüber einige Bücher geschrieben, z.B. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Die Weihnachts-Baslerstäbe bringen für mich diese Spannung zwischen Universell und Spezifisch zusammen: die Weihnachtsbeleuchtung als etwas Universelles, was (fast) weltweit verbreitet ist, dann aber doch wieder spezifisch wird an dem Ort, in dessen öffentlichem Raum sie sich befindet. Die Leute sprechen von „unserer Weihnachtsbeleuchtung“, „die Weihnachtsbeleuchtung von der Stadt, in der ich aufgewachsen bin“. Eben diese persönlichen Gefühle für diese massenhaft produzierten Produkte, die sich auch auf Sitzbänke, auf Brunnen und Lampen ausweiten lassen, das finde ich ein interessantes Phänomen.

Als Künstlerin interessiert es mich dann auch darin wieder einen Bruch herzustellen, in dieser Gefühlskette, indem ich z.B. die Weihnachtsbeleuchtung im Ausstellungsraum in gelagertem und nicht leuchtendem, fast schon schlafendem Zustand zeige. Es geht dann

As an artist, I am also interested in creating a break in this chain of emotions, for example, by showing the Christmas lights in the exhibition space in a stored and nonluminous, almost dormant state. It is then also about questions of care – again a personal issue. Who is taking care of it? Why is it important, and to whom, that the Christmas lights appear in the urban space every year? Who takes care of installing, screwing on and storing each of these? This again has analogies to domestic work, which is often done by women. So, who gets the Christmas decorations from the basement or decorates the table or makes a nice nursery for the child?

MB In your exhibition, Judith, there is a work that refers to a small child and parental work: you have integrated a page of assembly instructions for a buggy into the exhibition. For your exhibition, Jiajia, the keyword "care" is also an important one; you address the topic in many ways.

JZ A light work in my exhibition called *Chore (1-5)*, *care*, *compassion*, *courage*, *communication*, *commitment* refers to this theme. It consists of spotlights that I have seen in urban spaces, usually illuminating huge billboards. There is a parallel here with Christmas lighting, which has something seasonal about it. These illuminated advertising images also follow a rhythm: they always overlay the houses at night and want to express an attitude towards life in the language of commerce. In the period when I produced the work, the city, as well as the domestic, was very prevalent for me. I had a small baby and I was in a residence in Milan. I was thinking about the rhythms of these two spaces and how these lamps could also be programmed differently so that the domestic work, the domestic rhythm, would become visible in the urban space.

I recently, for example, spoke with a female professor who works in a very male-dominated industry. She said that it had already helped her enormously when she managed to get it through that meetings were not held after 6 pm. A very mundane shift, but one that contributes to whether someone is included or excluded. The light work symbolizes the inscription of other rhythms and schedules in the urban space and makes them visible.

Christmas decorations pick up an emotion that has been internalized since childhood. This retrieval of emotion is becoming more

der folgen ebenfalls einem Rhythmus: sie legen sich immer wieder nachts über die Häuser und möchten in der Sprache des Kommerzes ein Lebensgefühl ausdrücken. In der Zeit, als ich die Arbeit produzierte, war für mich die Stadt, wie auch das Häusliche, sehr präsent. Ich hatte ein kleines Baby und war in einer Residenz in Milano. Ich habe über die Rhythmen dieser beiden Räume nachgedacht und mir überlegt, wie man diese Lampen auch anders programmieren könnte, damit im Stadtraum die häusliche Arbeit, der häusliche Rhythmus, sichtbar werden würde.

Ich habe kürzlich mit einer Professorin gesprochen, die in einer sehr männerdominierten Branche arbeitet. Sie meinte, dass es ihr schon enorm geholfen hat, als sie durchgebracht hatte, dass Sitzungen nicht nach 18 Uhr stattfinden. Eine sehr banale Verschiebung, die aber dazu beiträgt, ob jemand eingeschlossen oder ausgeschlossen ist. Die Lichtarbeit symbolisiert die Einschreibung anderer Takte und Zeitpläne in den Stadtraum und macht sie sichtbar.

9

auch um Fragen nach Care – wiederum ein persönliches Thema. Wer kümmert sich darum? Wieso ist es und wem ist es wichtig, dass die Weihnachtsbeleuchtung jedes Jahr im städtischen Raum erscheint? Wer kümmert sich darum, diese jeweils zu installieren, anzuschrauben und einzulagern? Das hat auch wieder Analogien zur häuslichen Arbeit, die ja oft von Frauen getan wird. Also, wer holt den Weihnachtsschmuck vom Keller oder dekoriert den Tisch oder macht ein schönes Kinderzimmer für das Kind?

MB In deiner Ausstellung, Judith, gibt es eine Arbeit, die auf ein Kleinkind und elterliche Arbeit hindeutet: du hast eine Seite einer Montageanleitung für einen Buggy in die Ausstellung integriert. Auch für deine Ausstellung, Jiajia, ist das Stichwort Care ein wichtiges, du sprichst das Thema vielfältig an.

JZ Eine Lichtarbeit in meiner Ausstellung, *Chore (1-5)*, *care*, *compassion*, *courage*, *communication*, *commitment*, bezieht sich auf dieses Thema. Sie besteht aus Strahler, die ich im Stadtraum gesehen habe, und die normalerweise riesige Billboards ausleuchten. Hier gibt es eine Parallele zur Weihnachtsbeleuchtung, die etwas Saisonales hat. Diese angestrahlten Werbebil-

commercially calculated as we become increasingly inscribed in the digital space and leave our mark there and become much more transparent. I think that's also a fascinating and threatening aspect of this nexus of capital and emotion that Judith was talking about earlier.

MB This link to digital space is very present in your exhibition, Jiajia, through the screens that one sees everywhere: screens that are physically placed in the space, screens that you filmed in the public space in Milan and, finally, the iPhone screens that are depicted in drawings. In this way, you allude to a new public – a public that is digitally augmented, that brings together the personal and the public in a new, different way. In your exhibition, Judith, digital space is represented in the form of an automatically generated test print sheet from a printer.

JK Perhaps this fear of digital space resonates more strongly with me than with Jiajia, or rather a certain unease, because I also use it less, trust it less – for me, this space has an intangible component. When such a test print appears, then of course it's clear: someone has composed or put it together and, above all, has also decided in which languages "Thank you" appears and in which not. What are the top-selling market countries where this printer is bought, plugged in and used? I treat this material like images, so the questions are: How are images generated? Who generates them? Who holds authorship of which image?

JZ With my work, I also try to understand my own dependence, that is, this very participation in the digital space. I often understand my position as being in the middle of it, and then I try to do things with this overabundance of material so that it becomes something of my own again.

JK During COVID I watched a lot of clips of women braiding their hair. Then I became a mother and, a short time later, it was toddlers getting hairstyles from their parents. This phenomenon of being in the middle and being followed was incredibly present for me at that moment.

Die Weihnachtsdekoration holt eine Emotion ab, die man seit der Kindheit verinnerlicht hat. Dieses Abholen von Emotion wird kommerziell immer kalkulierter, da wir uns immer stärker in den digitalen Raum einschreiben und dort unsere Spuren hinterlassen und viel transparenter werden. Das finde ich ebenfalls ein faszinierender und bedrohlicher Aspekt von diesem Nexus von Kapital und Emotion, den Judith vorher angesprochen hat.

MB Dieser Link zum digitalen Raum ist bei dir in der Ausstellung, Jiajia, sehr präsent durch die Screens, die man überall sieht: Screens, die physisch im Raum platziert sind, Screens, die du im öffentlichen Raum in Milano gefilmt hast, und schliesslich die iPhone-Screens, die in Zeichnungen abgebildet sind. Damit spielst du auf eine neue Öffentlichkeit an – eine Öffentlichkeit, die digital erweitert ist, die das Persönliche und das Öffentliche auf eine neue, andere Art zusammenbringt. In deiner Ausstellung, Judith, ist der digitale Raum in Form eines automatisch generierten Testdruckblattes eines Druckers vertreten.

JK Bei mir schwingt vielleicht stärker als bei Jiajia diese Angst vor dem digitalen Raum mit, oder eher ein gewisses Unbehagen, weil ich ihn auch weniger nutze, ihm weniger traue – für mich hat dieser Raum eine nicht fassbare Komponente. Wenn so ein Testdruck kommt, dann ist natürlich klar: irgendjemand hat das komponiert oder zusammengesetzt und hat vor allem auch entschieden, in welchen Sprachen „Thank You“ vorkommt und in welchen nicht. Was sind die marktstarken Länder mit den höchsten Absätzen, wo dieser Drucker gekauft, eingesteckt und verwendet wird? Ich behandle dieses Material wie Bilder, also stellt sich die Frage: Wie werden Bilder generiert? Wer generiert sie? Wer hält die Autorschaft für welches Bild?

JZ Mit meiner Arbeit versuche ich auch meine eigene Abhängigkeit, also diese eigene Partizipation im digitalen Raum, zu verstehen. Meine Position verstehe ich oft als mittendrin und dann versuche ich mit dieser Überfülle an Material etwas zu machen, so dass es wieder zu etwas Eigenem wird.

JK Während Covid habe ich mir viele Clips von Frauen, die ihre Haare flechten, angeschaut. Dann wurde ich Mutter und kurze Zeit später waren es Kleinkinder, die Frisuren von ihren Eltern kriegten. Dieses Phänomen des Mittendrin-Seins und Verfolgt-Werdens war für mich in diesem Moment unglaublich präsent.

MB Du sprichst dieses spezifisch digitale Sehen und Gesehenwerden an: die Spannung zwischen einer Aufmerksamkeit, die auch süchtig machen kann, vor allem dann, wenn man auch selbst Content generiert, und der Überwachung, der man als Preis dafür ausgeliefert ist.

JZ Ja, es ist eine unheimliche, beängstigende Art von Care, von Aufmerksamkeit, die algorithmisch definiert ist. Mein Ausstellungstitel *You Left Something Behind* bezieht sich auf die Erinnerung, die man erhält, wenn man beim digitalen Shopping noch nicht zur Kasse gegangen ist. Das hat etwas Fürsorgliches, Erinnerndes, aber gleichzeitig eben auch etwas Unheimliches, weil es suggeriert, dass nichts, was man im Netz tut, ungesehen bleibt und man getrackt wird bis ins Intimste und auch dies wieder, wie alles, was wir tun, die kapitalistischen Ströme speist.

MB You're talking about this specifically digital seeing and being seen: the tension between attentiveness, which can also be addictive, especially if you also generate content yourself, and the surveillance to which you are exposed as the price for it.

JZ Yes, it's an uncanny, scary kind of care, of attention that is algorithmically defined. My exhibition title *You Left Something Behind* refers to the reminder you get when you haven't gone to the checkout yet in digital shopping. There's something caring and reminiscent about that, but, at the same time, there's something uncanny about it, because it suggests that nothing you do on the web is unseen, and you're tracked down to the most intimate level, and again, like everything we do, this feeds the capitalist currents.

JK I keep asking myself about the question of responsibility. Our work is shaped and guided by this world that is digital, but also urban, capitalist and market-oriented. And I ask myself whether I am only a pawn in these systems then, and if I shouldn't be more critical and unambiguous, so that I don't simply continue to produce more images and communicate more information in these streams.

JZ In my work, I ask myself where there are still places of ambiguity, of a kind of hybridity that is productive – where the images can be ambiguous, can remain ambiguous. Because the exhibition space is different, a physical space, and you have things materially in front of you, you perceive them differently than online. Even if it's a video. Through the presence of the visitors, the meanings and readings in it can shift even further, even more than we have posited them. I think that the exhibition space is an important space to look at things differently again.

Melanie Bühler is Senior Curator at Kunstmuseum St.Gallen. She is the editor of *The Art of Critique* (Lenz Press/Frans Hals Museum, 2022), *No Internet, No Art. A Lunch Bytes Anthology* (Onomatopee, 2015) and co-editor of *The Transhistorical Museum* (Valiz/Frans Hals Museum, 2022). Her writing appears regularly in exhibition catalogues, publications and magazines.

Judith Kakon is a visual artist living and working in Basel. Her work includes sculpture, installation, image design, and the use of textual sources often borrowed from transnational English.

Jiajia Zhang works with digital (moving) image media, video and photography, presenting them in spatial installations. Her work consists of visual inventories of reality and confronts us with a speculative element, which includes their individual reception.

Skulptur, Installation, Bildgestaltung sowie die Verwendung von Textquellen, die häufig dem transnationalen Englisch entlehnt sind.

Jiajia Zhang arbeitet mit digitalen (Bewegt-)Bild-Medien, Video und Fotografie, welche sie in räumlichen Installationen präsentiert. Ihre Arbeit besteht aus bildlichen Bestandesaufnahmen der Realität und konfrontiert uns mit einem spekulativen Element, das deren individuelle Rezeption beinhaltet.

JK Ich stelle mir immer wieder die Frage nach der Verantwortung. Unsere Arbeit ist von dieser digitalen, aber auch städtischen, kapitalistischen und marktorientierten Welt geformt und geleitet. Und ich frage mich, ob ich dann nur ein Spielball in diesen Systemen bin, und ob ich nicht kritischer und eindeutiger sein müsste, um nicht einfach weiter in diesen Streams mehr Bilder und mehr Information zu produzieren.

JZ In meiner Arbeit frage ich mich, wo es noch Stellen von Uneindeutigkeit gibt, von einer Art Hybridität, die produktiv ist – wo die Bilder uneindeutig sein können, bleiben können. Weil der Ausstellungsraum ein anderer ist, ein physischer Raum, und man Dinge materiell vor sich hat, nimmt man sie anders wahr als online. Auch wenn es ein Video ist. Durch die Anwesenheit der Besucher*innen können sich die Bedeutungen und Lesarten darin nochmals weiter verschieben, also anders noch, als wir sie gesetzt haben. Ich denke, dass der Ausstellungsraum ein wichtiger Raum ist, um die Dinge noch einmal anders zu betrachten.

Melanie Bühler ist Kuratorin am Kunstmuseum St.Gallen. Sie ist die Herausgeberin von *The Art of Critique* (Lenz Press/Frans Hals Museum, 2022), *No Internet, No Art. A Lunch Bytes Anthology* (Onomatopee, 2015) und Mitherausgeberin von *The Transhistorical Museum* (Valiz/Frans Hals Museum, 2022). Ihre Texte erscheinen regelmäßig in Ausstellungskatalogen, Publikationen und Zeitschriften.

Judith Kakon ist bildende Künstlerin, lebt und arbeitet in Basel. Ihre Arbeit umfasst

Der heilige Boden

The Sacred Ground

Jonas Aebi

12

200 Franken verdiene ich mit diesem Artikel. Für das Planen, Recherchieren und Schreiben arbeitete ich 24.5 Stunden. Das ergibt einen Stundenlohn von 8.16 Franken. Mit diesem Text sollte ich meine Forschungsfrage diskutieren, wie gesellschaftliche Teilhabe an der Stadt mit den Eigentumsverhältnissen des Bodens verknüpft ist, also mit der Frage: Wem gehört die Stadt? Dabei soll der Widerspruch, dass das Privateigentum des Bodens den öffentlichen städtischen Raum zu einem privaten Raum macht, ins Verhältnis gesetzt werden mit der Ausstellung von Judith Kakon: Sie holt die Weihnachtsbeleuchtung, die Basel im Winter ins schönste Licht rückt, in den kleinen Raum des For Space. Und macht so deutlich, welche schwerfälligen, fast schon bedrohlich wirkenden materiellen Strukturen hinter dieser leuchtenden Fassade liegen.

I earned 200 Swiss francs with this article. I worked 24.5 hours to plan, research and write the text. That results in an hourly wage of 8.16 francs. This text was intended to discuss my research question of how social participation in the city is linked to the ownership of the land, i.e. the question: Who owns the city? The contradiction that the private ownership of the ground turns public urban space into private space should be put into perspective with Judith Kakon's exhibition: she brings the Christmas lights, which cast Basel in the most beautiful light in winter, into the small area of For Space. And, thus, makes clear which ponderous, almost threatening material structures lie behind this luminous façade.

That sounds like materialist criticism. This also appealed to me when For Magazine stated: "On the one hand, we find your focus on the city of Basel exciting, the Marxist approach very productive and contemporary." At first I was pleased that there are still people who see "the Marxist approach" as productive. However, I hesitated when I read "contemporary" a second time. Contemporary, that's such a word from art. What can it mean in relation to "Marxism"? That it is now finally robbed of its political power and archived as a (historically failed) work in the museums of contemporary art? That art projects like to adorn themselves with a bit of Marxist slang to show that they are quite critical about their art? Or that art today is the place where Marxist criticism is still heard?

Wondering in what context I should write a critical text about land ownership, I looked for answers on the For Space website. The Basel Social Club is advertised there, which takes place during Art Basel 2023 on the Thomy+Franck site and where Judith Kakon contributes an element of Christmas lighting to the exhibition. The Basel Social Club also saw the launch of *This is not a Guidebook*,¹ an "art critical" publication by the collective Hybrid Project Space, which asks "how art and cultural spaces can become more inclusive and diverse."² Lea Dora Illmer wrote a commentary on the book launch worth reading for the blog *art of intervention*, sneaking past bouncers for 18-franc champagne, and deliberately not asking the questions that the *Not-A-Guidebook* asks: "Who owns it?" and "Where does the money come from?" She concludes: "There could hardly have been a more contradictory and, precisely for that reason, so appropriate place for the art critical questions."³

Das klingt nach materialistischer Kritik. Damit sprach mich auch die Anfrage des For Magazine an: „Wir finden einerseits dein Fokus auf die Stadt Basel spannend, der marxistische Ansatz sehr produktiv und gegenwärtig.“ Zuerst war ich erfreut, dass es noch Menschen gibt, die „den marxistischen Ansatz“ als produktiv betrachten. Allerdings stocke ich, als ich „gegenwärtig“ ein zweites Mal lese. Gegenwärtig, das ist so ein Wort aus der Kunst. Was kann das in Bezug auf „den Marxismus“ bedeuten? Dass er nun endgültig seiner politischen Kraft beraubt als (historisch gescheitertes) Werk in den Museen der Gegenwartskunst archiviert wird? Dass sich Kunstprojekte gerne mit ein bisschen marxistischem Slang schmücken, um zu zeigen, dass sie es durchaus kritisch meinen mit ihrer Kunst? Oder, dass die Kunst heute der Ort ist, an dem marxistische Kritik noch Gehör findet?

Ich fragte mich, in welchem Kontext ich einen kritischen Text über Bodeneigentum schreiben soll, suchte Antworten auf der Webseite des For Space. Dort wird der Basel Social Club beworben, der während der Art Basel 2023 auf dem Thomy+Franck-Areal stattfindet und bei dem Judith Kakon ein Element der Weihnachtsbeleuchtung zur Ausstellung beiträgt. Am Basel Social Club wurde auch *This is not a Guidebook*¹ vorgestellt, eine „kunstkritische“ Publikation des Kollektivs Hybrid Project Space, das fragt, „wie Kunst- und Kulturräume inklusiver und diverser werden können“². Für den Blog *art of intervention* schrieb Lea Dora Illmer einen lesenswerten Kommentar zum Book-Launch, schlich sich an Türsteher vorbei zum 18-Franken-Champagner, und stellt mit voller Absicht die Fragen nicht, die das *Not-A-Guidebook* zu Stellen auffordert: „Who owns it?“ und „Where does the money come from?“ Sie kommt zum Schluss: „Einen widersprüchlicheren und genau deswegen so passenden Ort für die kunstkritischen Fragen hätte es kaum geben können.“³

13

13

The contradiction is to be found in the unasked questions. In 2022, Nestlé sold the Thomy+Franck premises to KULTQuartier Immobilien AG. This company was founded by three investors, the Eckenstein siblings. Gabriel Eckenstein, an art dealer, is a public figure. The Eckensteins are heirs of the Geigy dynasty, who built up their company J. R. Geigy AG, now merged with Novartis, in the 18th century by trading in colonial goods. Their father, Matthias Eckenstein, also used the fortune for "philanthropy." The children would have asked their father, "Why are you doing this?" as they did not understand, says Gabriel Eckenstein in the Basler Zeitung.⁴ They would do it differently: "We are not altruistic. That no longer exists. We want to achieve something together with others, and there should also be a profit." But for a good cause. Eckenstein calls it "impact and purpose investment."

Is this the context in which I am supposed to write about land ownership? How do we deal with these contradictions in the cultural world of Art Basel City? Ignore them and continue to produce critical content? Or cancel the commissions? Perhaps the Marxist approach offers a perspective. According to Henri Lefebvre, author of *The Right to the City*, this assumes "that human thought seeks the truth through contradictions."⁵ Writing a Marxist text about art and land ownership in Basel should, therefore, identify the contradictions of the (urban) economy. "In this way, it brings about an awareness of today's world, in which the contradictions are openly apparent."⁶

14

Der Widerspruch ist in den ungestellten Fragen zu finden. Im Jahr 2022 verkaufte Nestlé das Firmengelände der Thomy+Franck an die KULTQuartier Immobilien AG. Gegründet wurde diese von drei Investor*innen, den Geschwistern Eckenstein. Öffentlich tritt Gabriel Eckenstein auf, Kunsthändler. Die Eckensteins sind Erben der Geigy-Dynastie, die ihr, heute in der Novartis aufgegangenes Unternehmen J. R. Geigy AG im 18. Jahrhundert mit dem Handel von Kolonialwaren aufbaute. Das Vermögen setzte der Vater Matthias Eckenstein auch für „Philanthropie“ ein. „Warum tust du das?“ hätten die Kinder den Vater gefragt, da sie das nicht begriffen haben, sagt Gabriel Eckenstein in der Basler Zeitung.⁴ Sie würden es anders machen: „Wir sind nicht altruistisch. Das gibt es doch gar nicht mehr. Wir wollen gemeinsam mit anderen etwas erreichen, und es soll auch ein Profit erwirtschaftet werden.“ Allerdings für einen guten Zweck. „Impact and Purpose Investment“, nennt das Eckenstein.

In diesem Kontext soll ich über Bodeneigentum schreiben? Wie gehen wir in der Kulturwelt der Art-Basel-Stadt mit diesen Widersprüchen um? Sie ignorieren und weiter kritische Inhalte produzieren? Oder die Aufträge absagen? Vielleicht bietet der marxistische Ansatz eine Perspektive. Dieser gehe, so Henri Lefebvre, Autor von *Recht auf Stadt*, davon aus, „dass das menschliche Denken die Wahrheit über die Widersprüche sucht“⁵. Ein marxistischer Text über Kunst und Bodeneigentum in Basel zu schreiben, sollte deshalb die Widersprüche der (städtischen) Ökonomie benennen. „Auf diesem Weg bewirkt er eine Bewusstwerdung der heutigen Welt, in der die Widersprüche offen zu Tage liegen.“⁶

Der bürgerliche Feudalherr Christoph Merian

Den Ansatz liefern die Fragen des *Not-A-Guidebook* oder wie es die ethnographische Forschung nennen würde: Follow the money.⁷ Folgen wir dem Geld, mit dem ich bezahlt werde. Laut dem online abrufbaren Budget 2022/2023 des For Space leistet die Christoph Merian Stiftung (CMS) den grössten Beitrag an das Projekt. 15'000 Franken für den Betrieb und 10'000 Franken für den Umbau des Raumes stellte sie zur Verfügung. Das sind fast 30 Prozent der budgetierten Einnahmen. Mein Text über Bodeneigentum wird damit von der Stiftung mitfinanziert, die eine der grössten Bodeneigentümerinnen der Stadt ist und ihre Zuwendungen fast vollständig mit der Rendite aus ihrem Bodeneigentum finanziert. Im Jahr 2022 sind aus ihrem Gewinn Beiträge in der Höhe von 16.9 Millionen Franken an geförderte Projekte geflossen.⁸

The bourgeois feudal lord Christoph Merian

This approach asks the questions of the *Not-A-Guidebook* or, as ethnographic research would call it: follow the money.⁷ Let's follow the money that pays me. According to the 2022/2023 budget of For Space, which can be accessed online, the Christoph Merian Foundation (CMS) makes the largest contribution to the project. It provided 15,000 francs for the operation and 10,000 francs for the construction of the space. That is almost thirty percent of the income budgeted. My text on land ownership is, thus, co-financed by the foundation, which is one of the largest land owners in the city and finances its grants almost entirely with the return from its land ownership. Contributions amounting to 16.9 million francs flowed from its profits to funded projects in 2022.⁸

The CMS was founded in 1886 after Christoph Merian (1800–1858) stipulated in his will that his assets should go to "my dear home town of Basel" after the death of his wife and be used to "alleviate hardship and misfortune."⁹ Unlike his contemporaries, who invested speculatively in emerging industry, Christoph Merian was an "anti-modern" investor who bought and held (agricultural) land, according to Robert Labhardt.¹⁰ The major landowner Merian operated in the period of transition from the collapsing feudal system. The patrician families in Basel, who were represented in the city councils, secured their rule over the surrounding countryside and its rural population with land ownership. This feudal system was only finally overcome with the revolts of the subjects of the Basel countryside around 1798 and 1833. "Merian's land ownership, however, meant a privatization of once urban feudal property. No longer the bourgeois city, but the urban citizen has become the landowner."¹¹

Merian, who came from one of the Basel Daig families, is, therefore, described by Labhardt as a "bourgeois feudal lord" who secured his power through the private ownership of land. This still proves to be a "goldmine" and power factor for the CMS today, as land values increased massively in the 20th century with the expansion of the city onto agricultural land. When the CMS was founded in 1886, the assets that flowed into the foundation amounted to about 11 million francs. At that time, the vast majority of assets consisted of securities

Der aus einer der Basler Daig-Familien stammende Merian wird deshalb von Labhardt als „bürgerlicher Feudalherr“ bezeichnet, der seine Macht über das Privateigentum an Boden sicherte. Dieses erweist sich auch heute noch als „Goldgrube“ und Machtfaktor der CMS, denn mit der Ausbreitung der Stadt auf die landwirtschaftlichen Flächen stieg der Bodenwert im 20. Jahrhundert massiv. 1886, als die CMS gegründet wurde, belief sich das in die Stiftung geflossene Vermögen auf etwa 11 Millionen Franken. Damals bestand der viel grössere Teil des Vermögens aus Wertschriften und Hypothekarkrediten. Heute macht das Vermögen aus Boden- und Immobilieneigentum laut Jahresbericht 2022 über 80 Prozent aus. Wurden 1886 die damals 282 Hektaren Land mit einem Wert von 1.7 Millionen veranschlagt, beläuft sich der heutige Grundbesitz von 897 Hektaren auf etwa 1.5 Milliarden Franken. Das ist etwa 880-mal so viel wie vor 136 Jahren.

15

CMS gegen „Basel baut Zukunft“

Ein wichtiger Grund für diese Wertsteigerung liegt jedoch in der Einführung eines neuen Bewertungsverfahrens in der Rechnungslegung. Alle Grundstücke werden nun neu mit „Marktwert“ bewertet, das Anlagevermögen sprang deshalb in der Jahresrechnung 2018 von 326 Millionen auf über 1.5 Milliarden.¹² Der höchste Anteil des Bodenvermögens der CMS liegt auf dem von Herzog & de Meuron geplanten Entwicklungsprojekt Dreispitz. Deren Marktwert wird aktuell auf 619 Millionen veranschlagt.

Aufgrund des Dreispitz-Projekts hat die CMS im Jahr 2022 in der Basler Zeitung angekündigt, bei einer Annahme der Volksinitiative „Basel baut Zukunft“ keine Wohnungen im Dreispitz zu bauen.¹³ Die Initiative fordert, dass auf Transformationsarealen 50 Prozent der Räume gemeinnützig im Sinne der Kostenmiete vermietet werden müssen. Dies hätte eine markante Verminderung der von der CMS erwarteten Rendite auf dem Dreispitz zur Folge. Doch diese Ankündigung sei keine „polemische“ oder „politische“ Aussage, schreibt der Direktor Beat von Wartburg im aktuellen Jahresbericht, „sondern schlicht die Konsequenz aus Christoph Merians Testament“. Dieses erfordere, dass ein Ertrag aus dem Vermögen erzielt werden müsse, um die Noth in der Stadt Basel zu lindern. Er bedauert, dass „die Forderung nach politischer Mitsprache und nach immer stärkeren Eingriffen ins Eigentum immer lauter [wird]“. Doch Beat von Wartburg windet sich, er scheint zu wissen, dass er sich mitten in einem Widerspruch befindet. Denn er wendet selbst ein, auch „der Ertragsverzicht könnte doch eine städtische Aufgabe der CMS sein“. Dieser Ansicht erteilt er aber eine „klare Absage“, da er dabei den von Merian „festgehaltenen Substanzerhalt des Vermögens“ in Gefahr sieht.¹⁴

An dieser Stelle liesse sich einwenden, dass es selbst nach Berücksichtigung der Teuerung nicht ganz nachvollziehbar ist, bei einer Steigerung des Vermögens von ursprünglich 11 Millionen auf heute über 1.7 Milliarden Franken einen Substanzverlust zu befürchten. Doch der Analyse willen bleiben wir in der argumentativen Logik der CMS und stellen fest: Indem Merian sein auf Bodeneigentum aufbauendes Vermögen in der CMS institutionalisierte, sind die für so viele soziale und kulturelle Projekte existenziellen Zuwendungen der Stiftung intrinsisch mit der Logik der Bodenrente verknüpft. Abgekürzt, aber inhaltlich dennoch korrekt: Solange die Bodenwerte und dadurch die Mietzinse in Basel weiter steigen, kann die CMS weiter soziale und kulturelle Projekte fördern.

and mortgage loans. Today, according to the 2022 Annual Report, assets from land and real estate ownership account for over 80 percent. Whereas in 1886 the 282 hectares of land owned at the time were valued at 1.7 million, today's land holdings of 897 hectares amount to around 1.5 billion francs. That is almost 880 times as much as 136 years ago.

CMS against “Basel baut Zukunft”

However, an important reason for this increase in value is the introduction of a new valuation method in accounting. All properties are now newly valued at “market value,” and fixed assets, therefore, jumped from 326 million to over 1.5 billion in the 2018 financial statements.¹² The highest proportion of CMS's land assets is on the Dreispitz development project planned by Herzog & de Meuron. Its market value is currently estimated at 619 million.

Due to the Dreispitz project, CMS announced in the Basler Zeitung in 2022 that it would not build any apartments in the Dreispitz if the popular initiative “Basel baut Zukunft” (Basel is building the future) was accepted.¹³ The initiative demands that 50 percent of the rooms on transformation sites must be rented on a nonprofit basis in the sense of cost rent. This would result in a marked reduction in the return expected by CMS on the Dreispitz. But this announcement is not a “polemical” or “political” statement, writes director Beat von Wartburg in the current annual report, “but simply the consequence of Christoph Merian's will.” This required that a return on the property had to be achieved in order to alleviate the hardship in the city of Basel. He regrets that “the demand for political participation and for ever greater interference in property is becoming louder and louder.” But Beat von Wartburg squirms, he seems to know that he is in the middle of a contradiction: he himself objects that “the waiver of income could also be a municipal task of CMS.” However, he gives this view a “clear rejection,” because he sees the “preservation of the substance of the assets,” as stated by Merian, is in danger.¹⁴

Dabei ist die CMS nur ein aussagekräftiges Beispiel für die Logik „philanthropischer“ Stiftungen, die ihre Zuwendungen aus der Rendite ihrer (etwa im Boden) angelegten Vermögen finanzieren. Dass sich gemeinnützige Stiftungen gegen Gemeinnützigkeit (im Wohnen) stellen, ist demnach strukturell bedingt. Dieses Stiftungswesen produziert Widersprüche, da das zum Vermögenserhalt notwendige renditeorientierte Wirtschaften selbst die soziale Noth mitproduziert, die die Philanthropie zu lindern sucht. Auch die Autor*innen einer Analyse der CMS im Buch *Raum und Macht* schreiben: „die CMS [trägt] trotz ihres hohen sozialen Engagements wenig dazu bei, gesellschaftliche Alternativen aufzuzeigen, und reproduziert zu einem gewissen Grad soziale Ungleichheit.“¹⁵ Im Fall der CMS betrifft dies die sozialen Notlagen, die mit der Renditeorientierung im Wohnungsbau entstehen: Steigende Mietzinse, Verdrängung durch Luxusrenovierungen, Massenkündigungen nach überbeuerten Immobilienkäufen, verschwindende Räume für nicht-kommerzielle Nutzungen.

At this point, we might object that, even after taking inflation into account, it is not entirely comprehensible to fear a loss of substance in the face of an increase in assets from the original 11 million to over 1.7 billion francs today. But, for the sake of analysis, we remain within the argumentative logic of the CMS and note: by Merian institutionalizing his assets based on land ownership in the CMS, the foundation's grants, which are existential for so many social and cultural projects, are intrinsically linked to the logic of the land rent. Abbreviated, but nevertheless correct in content: as long as land values and, thus, rents continue to rise in Basel, CMS can continue to support social and cultural projects.

In this context, CMS is only one significant example of the logic of “philanthropic” foundations, which finance their grants from the return on their assets (invested in land, for example). The fact that charitable foundations oppose public benefit (in housing) is, thus, structural. This foundation system produces contradictions, because the return-oriented economic activity necessary to preserve assets, itself co-produces the social hardships that philanthropy seeks to alleviate. The authors of an analysis of CMS in the book *Raum und Macht* also write: “Despite its high level of social engagement, CMS does little to demonstrate social alternatives and, to some extent, reproduces social inequality.”¹⁵ In the case of CMS, this concerns the social hardships that arise with the profit orientation in housing construction: rising rents, displacement through luxury renovations, mass terminations after overpriced property purchases and disappearing spaces for non-commercial uses.

Outlook: Out of exploitation?

Returning to the budget of For Space, we see that 17,965 francs go towards renting the space. At the Claraplatz in Kleinbasel, near the fair, a room on the 2nd floor, that was barely equipped as a warehouse while moving in, costs around 1,500 francs a month. The owner of the house is a random real estate company. The 25,000 francs that CMS has drawn from its ground rent and makes available to For Space for conversion of the space and rent flow directly back into the ground and enable the real estate company to make a return on its house in an attractive location. Because Kleinbasel is attractive, the New York Times writes in a brochure for Art Basel 2021, it is “a multicultural area with vibrant streets and squares.”¹⁶ There are still some artist-run-spaces here where critical art is shown.

Ausblick: Raus aus der Ausbeutung? Zurück im Budget des For Space sehen wir: 17'965 Franken fließen in die Miete des Raumes. Beim Kleinbasler Claraplatz, nahe der Messe, kostet ein beim Einzug knapp als Lager ausgestatteter Raum im 2. OG monatlich um die 1'500 Franken. Die Eigentümerin des Hauses ist eine beliebige Immobilienfirma. Die 25'000 Franken, die die CMS aus ihrer Bodenrente gezogen hat und dem For Space für Umbau und Miete zur Verfügung stellt, fließen direkt zurück in den Boden und ermöglichen der Immobilienfirma, Rendite aus ihrem Haus an attraktiver Lage zu schlagen. Denn attraktiv sei das Kleinbasel, wird etwa von der New York Times in einem Guide zur Art Basel 2021 geschrieben, es sei „a multicultural area with vibrant streets and squares.“¹⁶ Hier gibt es noch Offspaces, in denen kritische Kunst gezeigt wird.

However, in this contradiction, we must not fall into the simplified critique of the role of artists in gentrification and begin to castigate ourselves. Instead, we can think further about the logic of land value. "So if you are there to make the market look cool, what are you getting from the market?" is the question asked in *This is not a Guidebook*.¹⁷ If we look at the city, or urban land, as a market, the question is: If you make the city cool, what do you get in return?

In most cases, not so much. Let's take another look at the budget of For Space: the income does not cover the expenses. At the bottom it says: Total internal contribution, 32,535 francs. Own contribution of 27,000 francs for "personnel expenses art space," also 1,200 francs through "authorship texts." There we are again with my hourly wage of 8.16 francs. And if the money budgeted is not enough, the personal contributions will tend to increase rather than savings being made on the rent.

More than in almost any other sector of the economy, most artists do not produce in an employment relationship. Their exploitation is more diffuse. Artists, on the other hand, are overly dependent on state cultural funding, private foundations and Eckensteins. But the relationship is not an altruistic one, nor has it ever been. The city, as Henri Lefebvre once again put it, is an oeuvre, a work of art that is itself created through an uncontrollable co-production of diverse cultural spaces, practices, and meanings. And in this chaotic production of the city, many people are often working, including those in artist-run-spaces, under precarious conditions. They make the city "cool" and, thus, usable: their work flows directly into the value of the land. There it becomes a product that is appropriated by the landowners. This can be described as a relationship of exploitation. A relationship that ultimately also endangers one's own existence when studio spaces or exhibition rooms disappear or their rents become unaffordable.

18

Doch wir dürfen in diesem Widerspruch nicht in die verkürzte Kritik an der Rolle von Künstler*innen in der Gentrifizierung verfallen und uns selbst zu geisseln beginnen. Vielmehr können wir die Logik des Bodenwertes weiterdenken. Im *This is not a Guidebook* wird gefragt: „So if you are there to make the market look cool, what are you getting from the market?“¹⁷ Betrachten wir die Stadt, bzw. den städtischen Boden als Markt, so lautet die Frage: Wenn du die Stadt cool machst, was erhältst du dafür?

Meist halt nicht so viel. Schauen wir noch einmal ins Budget des For Space: Die Einnahmen decken die Ausgaben nicht. Ganz unten steht: Total Eigenleistung, 32'535 Franken. 27'000 Franken Eigenleistung beim „Personalaufwand Kunstraum“, auch 1'200 Franken durch „Autorschaft Texte“. Da wären wir wieder bei meinem Stundenlohn von 8.16 Franken. Und sollte das budgetierte Geld nicht reichen, werden sich eher die Eigenleistungen erhöhen, als dass bei der Miete gespart werden kann.

Wie in kaum einem anderen Bereich der Wirtschaft produzieren die meisten Künstler*innen nicht in einem Arbeitsverhältnis. Ihre Ausbeutung ist diffuser. Künstler*innen sind dagegen übermässig abhängig von staatlicher Kulturförderung, privaten Stiftungen, und von Eckensteins. Doch das Verhältnis ist kein altruistisches, es war es auch noch nie. Die Stadt ist, so noch einmal Henri Lefebvre, ein *Œuvre*, ein Kunstwerk, das selbst durch eine unkontrollierbare Ko-Produktion von verschiedensten kulturellen Räumen, Praktiken und Bedeutungen entsteht. Und in dieser chaotischen Produktion von Stadt arbeiten ganz viele Menschen mit, unter anderem auch in den Offspaces, vielfach unter prekären Bedingungen. Sie machen die Stadt „cool“ und damit verwertbar: Ihre Arbeit fließt direkt in den Wert des Bodens. Und dort wird sie zum Produkt, das von den Bodeneigentümer*innen angeeignet wird. Dies lässt sich als Ausbeutungsverhältnis beschreiben. Ein Verhältnis, das letztlich auch die eigene Existenz gefährdet, wenn Atelierplätze oder Ausstellungsräume verschwinden oder deren Mieten unbezahlbar werden.

Im Buch *Raum und Macht* sagt ein anonym, H. J. genannter Experte, die CMS habe „etwas Stabilisierendes“, da sie in Basel „Widersprüche aushaltbar“ mache, die sonst „zutage treten würden“¹⁸. Nur, schafft die CMS die Widersprüche nicht erst selbst mit, wenn sie sich in ihrer mächtigen Doppelrolle als Stifterin und private Investorin mit Renditezielen aktiv in die Stadtpolitik einmisch?



In the book *Raum und Macht*, an anonymous expert called H. J. says that the CMS possesses "something stabilizing" because it makes "contradictions bearable" that would otherwise "come to light."¹⁸ But doesn't CMS itself create the contradictions when it actively interferes in urban politics in its powerful dual role as a benefactor and private investor with profit goals? Perhaps the legacy of Christoph Merian is a bit like other Christmas presents that are not really wanted: somehow they are still useful, but do we really need them? And how do you get rid of them without offending the gift-givers? The discussion about "Basel baut Zukunft" is a beginning. As a perspective, the question arises regarding what a truly democratic, rather than post-feudalist or capitalist, control of urban land might look like.

Jonas Aebi is a urban researcher. He works as an independent scholar and is doing his PhD on urban citizenship, land ownership and housing policy at the Department of Cultural Anthropology and European Ethnology at the University of Basel.



Jonas Aebi ist Stadtforscher. Er arbeitet als selbständiger Forscher, und promoviert zu Fragen städtischer Bürger*innenschaft, Bodeneigentum und Wohnpolitik am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie an der Universität Basel.

19

- 1 Hybrid Project Space, 2023: This is not a Guidebook. Basel.
- 2 hybridprojectspace.com (retrieved: 31.7.2023).
- 3 Lea Dora Illmer, 2023: This is not an art guide, in: art of intervention, Blog, 13 June 2023, URL: theartofintervention.wordpress.com/2023/06/13/this-is-not-an-art-guide/ (retrieved: 31.7.2023).
- 4 www.bazonline.ch/die-visionen-der-geschwister-eckenstein-758188494075 (retrieved: 31.7.2023).
- 5 Henri Lefebvre, 1975: Der Marxismus. München, 26.
- 6 Ibid., 13.
- 7 George Marcus, 1995: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography, in: Annual Review of Anthropology, 24, 95-117.
- 8 CMS, 2023: Jahresbericht 2022, Basel.
- 9 Cf. CMS mission statement: craft.cmsbasel.ch/wordpress/wp-content/uploads/2023/07/Leitbild_CMS.pdf (retrieved: 31.7.2023).
- 10 Robert Labhardt, 2011: Kapital und Moral. Christoph Merian. Eine Biografie. Basel, 302.
- 11 Ibid., 104.
- 12 CMS, 2019: Jahresbericht 2018, Basel.
- 13 www.bazonline.ch/auch-dieses-neue-basler-quartier-ist-durch-linker-wohninitiative-gefaehrdet-644851285188 (retrieved: 31.7.2023).
- 14 Beat von Wartburg, 2023: Nur die Zinsen und der Ertrag der Güter, in: CMS: Jahresbericht 2022, Basel, 3.
- 15 Aline Schoch & Markus Bossert, 2014: Christoph Merian Stiftung, in: Ueli Mäder et al.: Raum und Macht. Die Stadt zwischen Vision und Wirklichkeit. Zürich, 205.
- 16 www.nytimes.com/2021/09/21/arts/art-basel-things-to-do.html (retrieved: 31.7.2023).
- 17 Hybrid Project Space, 2023: This is not a Guidebook. Basel, 32.
- 18 Aline Schoch & Markus Bossert, 2014: Christoph Merian Stiftung, in: Ueli Mäder et al.: Raum und Macht. Die Stadt zwischen Vision und Wirklichkeit. Zürich, 204.
- 1 Hybrid Project Space, 2023: This is not a Guidebook. Basel.
- 2 hybridprojectspace.com (Abruf: 31.7.2023).
- 3 Lea Dora Illmer, 2023: This is not an art guide. In: art of intervention, Blog, 13. Juni 2023, URL: theartofintervention.wordpress.com/2023/06/13/this-is-not-an-art-guide/ (Abruf: 31.7.2023).
- 4 www.bazonline.ch/die-visionen-der-geschwister-eckenstein-758188494075 (Abruf: 31.7.2023).
- 5 Henri Lefebvre, 1975: Der Marxismus. München, 26.
- 6 Ebd., 13.
- 7 George Marcus, 1995: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, in: Annual Review of Anthropology, 24, 95-117.
- 8 CMS, 2023: Jahresbericht 2022, Basel.
- 9 Vgl. Leitbild der CMS: craft.cmsbasel.ch/wordpress/wp-content/uploads/2023/07/Leitbild_CMS.pdf (Abruf: 31.7.2023).
- 10 Robert Labhardt, 2011: Kapital und Moral. Christoph Merian. Eine Biografie. Basel, 302.
- 11 Ebd., 104.
- 12 CMS, 2019: Jahresbericht 2018, Basel.
- 13 www.bazonline.ch/auch-dieses-neue-basler-quartier-ist-durch-linker-wohninitiative-gefaehrdet-644851285188 (Abruf: 31.7.2023).
- 14 Beat von Wartburg, 2023: Nur die Zinsen und der Ertrag der Güter, in: CMS: Jahresbericht 2022, Basel, 3.
- 15 Aline Schoch & Markus Bossert, 2014: Christoph Merian Stiftung, in: Ueli Mäder et al.: Raum und Macht. Die Stadt zwischen Vision und Wirklichkeit. Zürich, 205.
- 16 www.nytimes.com/2021/09/21/arts/art-basel-things-to-do.html (Abruf: 31.7.2023).
- 17 Hybrid Project Space, 2023: This is not a Guidebook. Basel, 32.
- 18 Aline Schoch & Markus Bossert, 2014: Christoph Merian Stiftung, in: Ueli Mäder et al.: Raum und Macht. Die Stadt zwischen Vision und Wirklichkeit. Zürich, 204.

Urban Exhibitionism and Voyeurism Mindset

Konjunktur des urbanen Exhibitionismus und Voyeurismus

Ophir Darki

20

Exhibitionismus und Voyeurismus sind wiederkehrende Themen in unserer Kultur, die oft mit Laster, Sittenlosigkeit und Ausschweifung assoziiert werden. In der Bibel missachtet die Frau von Lot die Warnung des Engels und wird Zeugin der Zerstörung von Sodom. Und im 11. Jahrhundert ritt Lady Godiva, so sagt man, ihr Pferd durch die Strassen von Coventry. Sie war splitternackt. In den vergangenen Jahren sind zahlreiche Sex-Tapes aufgetaucht, zum Beispiel *1 Night in Paris* von Paris Hilton oder *Kim Kardashian, Superstar*. Auch in einigen Filmklassikern wie Hitchcocks *Das Fenster zum Hof*, Antonionis *Blow-up* oder Lynchs *The Night* spielt die Thematik eine zentrale Rolle. Trotz der vagen Definitionen von Exhibitionismus und Voyeurismus sind beide Praktiken in vielen Ländern illegal.

Obwohl Exhibitionismus in der Regel die Entblössung eines Teils oder des gesamten Körpers in öffentlichen oder halböffentlichen Räumen bedeutet, kann sich das Konzept auch auf die Art und Weise erstrecken, wie eine Person sozial interagiert. Voyeurismus hingegen liegt zwischen der „Lust am Schauen“ und einem „menschlichen Sexualverhalten, das sexuelle Erregung durch das Betrachten sexueller Aktivitäten oder Entkleiden anderer“ erlangt. Diese Beschreibungen wurden von Sigmund Freud¹ bzw. der Encyclopaedia Britannica vorgelegt, womit deutlich wird, dass die Definitionen verschiedene Interpretationen zulassen. Es stellt sich die Frage, welche spezifischen Körperteile beteiligt sind, was genau als halböffentlicher Raum gilt, ob soziale Netzwerke als solche Räume betrachtet werden können und wer sexuelle Erregung bestimmt und misst.

Aber ganz abgesehen von der Frage der Legalität – im Kontext von dicht besiedelten Städten ist exhibitionistisches und voyeuristisches Verhalten heutzutage in vielerlei Hinsicht weit verbreitet. Tatsächlich sind wir sogar darauf konditioniert, uns zu entblößen und uns so lange zu beobachten, bis ein bestimmter Grad an Erregung erreicht ist. Ich verwische absichtlich die Grenzen zwischen Aktivitäten mit und ohne sexuelle(n) Absichten, denn ich behaupte, dass alle exhibitionistischen und voyeuristischen Verhaltensweisen Ausdruck des Begehrens (Libido) sind, unabhängig davon, ob sie sich sexuell manifestieren oder nicht. Wie werden exhibitionistische und voyeuristische Aktivitäten nun zu einem integralen Bestandteil des urbanen Lebens und wie erklärt sich ihre kontinuierliche Zunahme und Verbreitung? Im Folgenden wollen wir uns mit den virtuellen und räumlichen Elementen beschäftigen, die zum Aufblühen von Exhibitionismus und Voyeurismus im städtischen Umfeld beitragen.

Exhibitionism and voyeurism are recurring themes in our culture, often associated with vice, immorality, and debauchery. In the Bible, it is Lot's wife who disobeys the angel's warning by witnessing the destruction of the city of Sodom. In the 11th century, Lady Godiva famously rode her horse through the streets of Coventry, as naked as possible. In recent years, high-profile sex tapes have emerged, such as Paris Hilton's *1 Night in Paris* or *Kim Kardashian, Superstar*. These themes are also central to some classic films, including Hitchcock's *Rear Window*, Antonioni's *Blow-up*, Lynch's *Blue Velvet*, and Almodovar's *Kika*. Despite the vague definitions of exhibitionism and voyeurism, both practices are illegal in many countries.

Although exhibitionism typically involves exposing part or all of one's body in public or semi-public spaces, it can also extend to the way a person interacts socially. Voyeurism, on the other hand, falls between "the pleasure of looking" and "human sexual behavior involving achievement of sexual arousal through viewing the sexual activities of others or through watching others disrobe." These descriptions were put forth respectively by Sigmund Freud¹ and the Encyclopaedia Britannica. This illustrates that these definitions leave room for various interpretations. Questions arise regarding which specific body parts are involved, what exactly qualifies as a semi-public space, whether social networks can be considered as such spaces, and who determines and measures sexual arousal.

Setting aside the issue of legality, when it comes to densely populated cities, we find ourselves in an era where exhibitionist and voyeuristic behaviors are prevalent in many ways. In fact, on a broader level, we are conditioned to expose ourselves and engage in prolonged observation until a certain level of arousal is attained. I intentionally blur the distinction between activities with sexual intentions and those without, suggesting that all exhibitionist and voyeuristic behaviors are expressions of desire (libido), regardless of whether they manifest sexually or not. How do exhibitionist and voyeuristic activities become integral to urban life, and what explains their continuous growth and prevalence? Next, let's delve into the virtual and spatial elements that contribute to the flourishing of exhibitionism and voyeurism within urban environments.

21

Virtuell

Die Aussetzung gegenüber visuellen Reizen, schnellem Tempo und masslosem Konsum wird seit langem mit Städten in Verbindung gebracht.² Symbolträchtige Orte wie der Times Square oder die Shibuya-Kreuzung verdeutlichen dies ganz besonders, aber auch ein Café auf der Rue de Rivoli oder der Oxford Street besitzen eine beträchtliche visuelle Kraft. Die Augen sind permanent mit einer Vielzahl von Bildern konfrontiert, von Werbung, Bildschirmen, Schildern, Freiluftausstellungen, Plakaten bis hin zu Graffiti. Diese ständige Aussetzung fungiert als fortwährende Einladung, verschiedenste Formen von visuellen Inhalten zu konsumieren. Ironischerweise springen im Moment der Beobachtungsmüdigkeit die Smartphones ein, um die Leere zu füllen. Sie werden so zu einem Werkzeug des Voyeurismus, indem sie das Auge mit einem endlosen Strom virtueller Informationen versorgen. Farben und Texturen, Werbespots, verführerische Fotos von Männern oder Frauen, die für Schönheitsprodukte werben, und Versprechen, mit einem 25-tägigen Trainingsprogramm, das nur 5 Minuten pro Tag dauert, die Traumfigur zu erreichen – all das trägt zum visuellen Rausch bei.

Obwohl das Thema Pornografie ausgiebig erörtert werden könnte, möchte ich den Schwerpunkt lieber auf den Bereich des eher zwanglosen und indirekten Exhibitionismus und Voyeurismus lenken. Eine bemerkenswerte Plattform in dieser Hinsicht ist OnlyFans, die als Social-Media-Plattform ein schnelles Wachstum durchlebt hat und sowohl Amateur*innen als auch Profis die Möglichkeit bietet, ihre originalen Inhalte zu Geld zu machen. Im Jahr 2023 hat OnlyFans über 190 Millionen registrierte User mit mehr als 2,1 Millionen Content Creators. Der grösste Teil dieser Profile ist nicht jugendfreien Inhalten gewidmet, es gibt aber auch Profile von Fitness-Enthusiast*innen, PR-Strateg*innen, Make-up-Influencer*innen und veganen Köch*innen. Auf dieser Plattform verschwimmt der Unterschied zwischen den Inhaltskategorien, da es im Grunde keine Rolle spielt, ob Abonent*innen für ein Orgienvideo oder für das Rezept eines baskischen Käsekuchens zahlen müssen, so dass es nicht überraschend wäre, auf ein Profil zu stossen, das beide Arten von Inhalten anbietet.

Virtual

Exposure to visual stimuli, rapid pace, and excessive consumption have long been associated with cities.² Iconic locations like Times Square or the Shibuya intersection exemplify this to the extreme, but even a café situated on the corner of Rue de Rivoli or Oxford Street holds significant visual power. The eyes are constantly engaged with a multitude of images, ranging from advertisements, screens, signs, open-air exhibitions, posters, to graffiti. This continuous exposure serves as a perpetual invitation to consume various forms of visual content. Ironically, when the weariness of observation sets in, smartphones step in to fill the void, becoming a tool for voyeurism by providing the eye with an endless stream of virtual information. Colors and textures, commercial promotions, alluring photos featuring men or women endorsing beauty products, and promises of achieving a leaner physique through a 25-day training program lasting only 5 minutes a day—all contribute to this visual feast.

While pornography could be extensively discussed, my preference is to shift the focus towards the domain of more casual and indirect exhibitionism and voyeurism. One notable platform in this regard is OnlyFans, which has experienced rapid growth as a social media platform, offering both amateurs and professionals the opportunity to monetize their original content. As of 2023, OnlyFans boasts over 190 million registered users, with more than 2.1 million content creators. Although a significant portion of these profiles is dedicated to adult content, there are also profiles featuring gym enthusiasts, PR strategists, makeup influencers, and vegan chefs. On this platform, the distinction between content categories becomes blurred, as there is essentially no difference in charging subscribers for both orgy videos and recipes for a basque cheesecake. Thus, encountering a profile that offers both types of content would not be a surprising occurrence.

Nevertheless, other platforms with different purposes (Snapchat, Grindr, Tinder) have emerged as common avenues for the trade of explicit images of oneself, commonly referred to as “nudes.”³ A recent YouGov survey focusing on dick pics reveals that slightly over half of American millennial women (53%) have received such images.

Dennoch haben sich inzwischen auch weitere Plattformen mit anderen Zielsetzungen (Snapchat, Grindr, Tinder) als gängige Wege für den Handel mit freizügigen Bildern von sich selbst entwickelt, die gemeinhin als „Nudes“³ bezeichnet werden. Eine kürzlich durchgeführte YouGov-Umfrage zum Thema „Dick Pics“ zeigt, dass etwas mehr als die Hälfte der amerikanischen Millennial-Frauen (53%) solche Bilder bereits erhalten haben. Ein besorgniserregendes und immer häufiger auftretendes Phänomen im Zusammenhang mit sexueller Belästigung ist das Cyberflashing, das vor allem in öffentlichen Verkehrsmitteln zu beobachten ist. In einigen Städten, vor allem in New York, senden Fahrgäste unaufgefordert sexuelle Bilder an iPhones in der Nähe mit aktivierter AirDrop-Funktion für Datenaustausch. Um zu vermeiden, solchen Bildern ausgesetzt zu werden, müssen die Empfänger*innen entweder den Dienst deaktivieren oder die Standardeinstellungen ändern. Einige Länder, darunter Grossbritannien, haben Cyberflashing als Straftatbestand eingestuft. In diesem Zusammenhang lohnt sich jedoch auch ein Blick auf das aktuelle Programm des britischen öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders Channel 4. Dieses beinhaltet Sendungen wie *Naked Attraction* (eine Dating-Show mit nackten Teilnehmer*innen), *Naked Education* (Vorführung nackter Erwachsener für Minderjährige zu erzieherischen Zwecken), *My Massive Cock* (eine Darstellung der Herausforderungen, mit denen gut ausgestattete Männer konfrontiert sind, einschliesslich expliziter Szenen) und *Open House: The Great Sex Experiment* (Das grosse Sex-Experiment), in dem eine Orgie mit zahlreichen Teilnehmer*innen gezeigt wird.⁴

Räumlich

Gebäude mit Metallstrukturen und viel Glas haben in den letzten Jahrzehnten aufgrund ihrer Kosteneffizienz, ihrer schnellen Bauweise und ihres modernen Designs an Beliebtheit gewonnen. Architekt*innen rechtfertigen die Verwendung von Glaswänden oder -decken oft mit der symbolischen Darstellung von Ehrlichkeit, Transparenz und Zugänglichkeit. Nennenswerte Beispiele sind das Bank Manufacturers Trust Company Building in New York und die Renovierung der Reichstagskuppel in Berlin. Mit zunehmender Nachfrage wurde diese Ästhetik über den institutionellen Bereich hinaus auch auf Büros, Hotels und Wohngebäude ausgeweitet.

Spatial

Buildings featuring metal structures and abundant use of glass have gained popularity in recent decades due to their cost-effectiveness, quick construction, and contemporary design. Architects often justify incorporating extensive glass walls or ceilings by emphasizing their symbolic representation of honesty, transparency, and accessibility. Notable examples include the Bank Manufacturers Trust Company Building in New York and the renovation of the Reichstag dome in Berlin. As this aesthetic grew in demand, it expanded beyond institutional settings to encompass offices, hotels, and residential buildings.

Two recently constructed hotels in New York City boast completely transparent facades, featuring floor-to-ceiling and wall-to-wall windows. Hotel rooms, once regarded as private havens offering respite from the city's hustle and bustle, have now transformed into transparent spaces, turning visitors into active participants in the spectacle of the metropolis. In these hotels, toilets, showers, and beds are strategically positioned near the windows, blurring the boundaries between seeing and being seen. Extensive research conducted on these establishments leaves no room for ambiguity: both the architects and hotel owners were keen on incorporating this exhibitionist and voyeuristic element into their structures. Moreover, the majority of guests appreciate their experience precisely because of this distinctive characteristic.⁵

The use of windows as symbols of status and influence dates back to the 19th century, exemplified by the Bow window of the White's Men's Club in London.⁶ Esteemed club members would showcase their latest fashion creations by standing in the prominent bay window. More than a century later, this trend has evolved into a widespread phenomenon rather than a rare occurrence. Inspired by the aforementioned hotels, several new residential buildings in New York have adopted glass facades, enabling passers-by to catch glimpses inside the apartments.⁷ In his essay *Pornotopia*, Paul B. Preciado traces the gradual exposure of architecture in the latter half of the 20th century, starting with the works of Mies van der Rohe and Philip Johnson, and later manifested in Playboy architecture. Through the removal of internal divisions and extensive use of glass walls, the notion of privacy is redefined within domestic spaces. In postdomestic interiors, Preciado describes the inhabitants as being aware of their dual theatrical role: simultaneously serving as actors and spectators.⁸

In Europe, numerous cities now have ground-level gyms, restaurants, and workspaces that are separated from the street solely by captivating glass structures. These transparent spaces draw the attention of passers-by, allowing them to witness the activities occurring within. It's as though urban inhabitants are now confronted with living billboards, showcasing individuals dining, exercising, and working. While one public may be curious and inclined to observe more closely, another seeks validation and acknowledgment in order to engage. The density and proximity of city life serve as fundamental factors in exhibitionism and voyeurism. In glass towers, vertical

Zwei kürzlich fertiggestellte Hotels in New York City verfügen über völlig transparente Fassaden mit raumhohen und zimmerbreiten Fenstern. Die Hotelzimmer, die früher als private Rückzugsorte vom Trubel der Stadt galten, haben sich nun in gläserne Räume verwandelt, die die Gäste aktiv am Spektakel der Metropole teilnehmen lassen. In diesen Hotels sind Toiletten, Duschen und Betten strategisch in der Nähe der Fenster positioniert, wodurch die Grenzen zwischen Sehen und Gesehenwerden aufgehoben werden. Ausführliche Untersuchungen dieser Einrichtungen lassen keinen Zweifel daran, dass sowohl die Architekt*innen als auch die Hotelbesitzer*innen darauf bedacht waren, dieses exhibitionistische und voyeuristische Element in ihre Strukturen zu integrieren. Im Übrigen schätzen die meisten Gäste ihr Erlebnis gerade wegen dieser Besonderheit.⁵

Die Bedeutung von Fenstern als Symbol für Status und Einfluss geht bis ins 19. Jahrhundert zurück, wie das Erkerfenster des White's Men's Club in London zeigt.⁶ Angesehene Clubmitglieder präsentierten ihre neuesten Modekreationen, indem sie sich in das markante Erkerfenster stellten. Mehr als ein Jahrhundert später hat sich dieser Trend zu einem weit verbreiteten Phänomen entwickelt und ist keine Seltenheit mehr. Inspiriert von den oben erwähnten Hotels weisen mehrere neue Wohngebäude in New York Glasfassaden auf, durch die Passant*innen einen Blick ins Innere der Wohnungen werfen können.⁷ In seinem Essay *Pornotopia* zeichnet Paul B. Preciado die allmähliche Entblössung der Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach, die mit den Werken von Mies van der Rohe und Philip Johnson begann und sich später in der Playboy-Architektur manifestierte. Durch die Aufhebung interner Trennungen und die extensive Verwendung von Glaswänden wird der Begriff der Privatsphäre in häuslichen Räumen neu definiert. Preciado beschreibt, dass sich die Bewohner*innen in posthäuslichen Räumen ihrer theatralischen Doppelrolle bewusst sind: Sie sind gleichzeitig Akteur*innen und Zuschauer*innen.⁸

In zahlreichen europäischen Städten gibt es inzwischen ebenerdige Fitnessstudios, Restaurants und Arbeitsräume, die nur durch eindrucksvolle Glaskonstruktionen von der Strasse getrennt sind. Diese transparenten Räume ziehen die Aufmerksamkeit der Passant*innen auf sich und erlauben es ihnen, die darin stattfindenden Vorgänge zu beobachten. Es ist fast so, als ob die Stadtbewohner*innen jetzt mit lebendigen Werbetafeln konfrontiert werden, auf denen Menschen beim Essen, beim Sport und bei der Arbeit zu sehen sind. Während ein Teil des Publikums neugierig ist und genauer hinschauen möchte, sucht ein anderer Teil nach Bestätigung und Anerkennung, um dazu zu gehören. Die Dichte und räumliche Nähe des Stadtlebens sind grundlegende Faktoren für Exhibitionismus und Voyeurismus. In gläsernen Hochhäusern setzt die vertikale Zirkulation die Individuen einem immer grösseren Publikum aus und schafft neue potenzielle Blickwinkel für Voyeurismus, ganz so wie in der ikonischen Szene aus Steve McQueens Film *Shame* (2011). Ausserdem laden Wohngebäude mit benachbarten Einheiten auch zum Spähen ein, wie die Arbeiten des Pariser Fotografen Gail Albert Halaban zeigen.

Darüber hinaus sind im öffentlichen Raum der Stadtzentren Strassen-Fitnessstudios in Mode gekommen, die die Menschen dazu verleiten, an frei verfügbaren Geräten zu trainieren. Nach Beobachtungen aus erster Hand an zwei Standorten in Paris ziehen diese Fitnessstudios vor allem junge Männer an. Angesichts der steigenden Temperaturen ist es nicht ungewöhnlich, dass Männer ihre Hemden ausziehen und ihre Muskeln in enganliegender Kleidung zur Schau stellen. Die Anwesenheit von teilweise unbedeckten Männern beim Training bleibt nicht unbemerkt. Während einige Personen die Trainierenden an den Stangen genau beobachten, halten sich andere Passant*innen (vor allem Frauen) lieber vom Trainingsbereich fern und vermeiden den direkten Blickkontakt, auch wenn sie dafür einen Umweg in Kauf nehmen müssen, um ihr Ziel zu erreichen.

at two locations in Paris, these gyms primarily attract a young male population. As temperatures rise, it's not uncommon to witness men removing their shirts and showcasing their muscles in snug-fitting attire. The presence of partially unclothed men engaging in workouts does not go unnoticed. While some individuals closely observe those using the exercise bars, other passers-by (particularly women) opt to steer clear of the training area and avoid direct eye contact, even if it means taking a detour to reach their intended destination.

The virtual and spatial elements discussed above shed light on unresolved moral challenges. Formerly deemed unacceptable and shameful, exhibitionism and voyeurism are now recognized as valid forms of (sexual) expression. Interestingly, the lingering association with vice and illegality enhances the thrill of these acts, leading to the growing popularity, visibility, and acceptance of transgressive and unconventional behavior. Zygmunt Bauman portrays contemporary individuals as "sensation seekers" who continuously pursue heightened stimulation, seeking new peaks of excitement and experience.⁹ In the midst of an ongoing erotic revolution, individuals are breaking free from past stigmas, outdated patterns, and inhibitions, embracing an open mindset for the exploration and experimentation of new (sexual) skills.

circulation exposes individuals to an ever-expanding public and creates new potential viewpoints for voyeurism, as depicted in the iconic scene from Steve McQueen's film *Shame* (2011). Additionally, residential buildings with neighboring units also encourage peeping, as evidenced in the works of Parisian photographer Gail Albert Halaban.

Furthermore, among the public spaces in city centers, street gyms have become trendy, enticing people to exercise using freely available equipment. Based on firsthand observations

Die oben erörterten virtuellen und räumlichen Elemente werfen ein Licht auf ungelöste moralische Herausforderungen. Früher als inakzeptabel und beschämend angesehen, werden Exhibitionismus und Voyeurismus heute als gültige Formen des (sexuellen) Ausdrucks anerkannt. Interessanterweise steigert die anhaltende Assoziation mit dem Laster und der Illegalität den Reiz dieser Handlungen, was zu einer wachsenden Popularität, Sichtbarkeit und Akzeptanz von transgressivem und unkonventionellem Verhalten führt. Zygmunt Bauman beschreibt die Menschen von heute als „Sensationshungrige“, die ständig auf der Suche nach immer neuen Höhepunkten der Erregung und Erfahrung sind.⁹ Inmitten einer anhaltenden erotischen Revolution lösen sich die Menschen von vergangenen Stigmata, überholten Mustern und Hemmungen und nehmen eine offene Haltung ein, um neue (sexuelle) Kompetenzen zu erkunden und zu erproben.

Es gibt jedoch auch eine Kehrseite dieser Medaille, da jede Person unter solchen Umständen potenziell als Sexualstraftäter*in eingestuft werden kann. In unserer mediengetriebenen und vernetzten Welt werden immer mehr Fälle von Exhibitionismus und Voyeurismus gemeldet, selbst aus entlegenen Gegenden, was zu einer erhöhten Sensibilisierung und der Etablierung neuer moralischer Standards führt. Vor allem in beruflichen Kontexten, insbesondere in der Zeit nach #MeToo, üben sich viele Menschen in Selbstzensur und vermeiden aktiv Situationen, die zu Vorwürfen sexuellen Fehlverhaltens führen könnten. Als aktive Teilnehmer*innen an der öffentlichen Bühne wird von uns erwartet, dass wir uns widersprüchlich verhalten, indem wir sexuelle Selbstdarstellung zulassen und gleichzeitig als moralische Vertreter*innen fungieren, die mit der Macht und den Mitteln ausgestattet sind, unmoralisches Verhalten zu melden und Beschämungs- oder Annullierungstaktiken anzuwenden.

Ophir Darki ist Stadtsoziologe. Seine Forschungsschwerpunkte sind Sexualität im öffentlichen Raum und queere Räume. An der Pariser Kunsthochschule ist Darki als Dozent in Bildhauerei und Keramik tätig.

26

However, there is a flip side to this coin, as anyone can potentially be labeled as a sex criminal in such circumstances. Our media-driven and interconnected world witnesses an increasing number of exhibitionism and voyeurism cases being reported, even from remote locations, leading to heightened awareness and the establishment of new moral standards. Particularly in professional contexts, notably in the post #MeToo era, many individuals practice self-censorship and actively avoid situations that may result in allegations of sexual misconduct. As active participants in the public arena, we are expected to engage in contradictory behavior by embracing sexual self-expression while simultaneously serving as moral agents equipped with the power and tools to report immoral behavior and employ shaming or cancellation tactics.

Ophir Darki is an urban sociologist. His main subjects of study are sexuality in public spaces and queer spaces. He is also a faculty member at the Paris College of Art, where he teaches sculpture and ceramics.

- 1 Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 1905.
- 2 Wie unter anderem nachzulesen bei Walter Benjamin, Roland Barthes und Jean Baudrillard.
- 3 Zwei Begriffe, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind, sind Sexting (eine Verschmelzung von Sex und Texting) und das Akronym NSFW (Not Suitable For Work), das als Warnung an die Empfänger*innen von Nachrichten dient, dass deren Inhalt für den Arbeitsplatz (oder für die Einsichtnahme durch Kolleg*innen) ungeeignet ist.
- 4 Der Sender Channel 4 ist bekannt für die Qualität seiner Dokumentarfilme, sowie für seine Originalfilme und ausführlichen investigativen Sendungen.
- 5 Weitere Informationen hierzu sind in der Studie „Exhibitionism and Voyeurism Activities in Urban Environments“ zu finden, die ich zwischen 2016 und 2018 an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris durchgeführt habe.
- 6 Jane Rendell, *The Pursuit of Pleasure*, Rutgers University Press, 2002, 75.
- 7 So zum Beispiel das von Zaha Hadid entworfene Wohnhaus an der High Line, 520 West 28th Street.
- 8 Beatriz Preciado, *Pornotopia*, Zone Books, New York, 2014, 81.
- 9 Zygmunt Bauman, On postmodern uses of sex. In: *Theory, Culture & Society*, Nr. 15 (3-4), 1998, 32.
- 1 Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 1905.
- 2 As evident in the writings of Walter Benjamin, Roland Barthes, and Jean Baudrillard, among others.
- 3 Two terms of interest in this context are sexting (a fusion of sex and texting) and the acronym NSFW (Not Suitable For Work), which serves as a warning to message recipients that its content is inappropriate for the workplace (or for viewing by colleagues).
- 4 Channel 4 is renowned for the quality of its documentaries, as well as its original films and in-depth investigative programs.
- 5 To learn more, refer to “Exhibitionism and Voyeurism Activities in Urban Environments,” a research study I conducted between 2016 and 2018 at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris.
- 6 Jane Rendell, *The Pursuit of Pleasure*, Rutgers University Press, 2002, 75.
- 7 Notably, along the High Line, for example, the residential building at 520 West 28th Street designed by Zaha Hadid.
- 8 Beatriz Preciado, *Pornotopia*, Zone Books, New York, 2014, 81.
- 9 Zygmunt Bauman, On postmodern uses of sex, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 15 (3-4), 1998, 32.

Nationalsozialistische Weihnacht. Die Ideologisierung eines Familienfestes

Nazi Christmas. The Ideologization of a Family Party

Esther Gajek

28

„O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Äste“

1934 entwarf John Heartfield für die Weihnachtsnummer der kommunistischen Arbeiter-Illustrierten-Zeitung eine seiner hervorragenden Fotomontagen: Ein Tannenbaum steht in einem hölzernen Hakenkreuzständer; seine wenigen, dünnen Äste sind so gebrochen, dass sich in ihnen die Form des Hakenkreuzes wiederholt. Die Fotomontage trägt die Überschrift „O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Äste!“ – eine Abwandlung der ersten Zeile des bekannten deutschen Weihnachtsliedes aus dem 19. Jahrhundert „O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie grün sind deine Blätter.“ Die Unterschrift lautet: „Dem Tannenbaum wird laut Erlass des Reichsernährungsministers Darré ab Weihnachten 1934 als artfremdem Eindringling auf deutschem Boden die Fortpflanzung verboten. Erlaubt sind künftig nur noch der in Walhall gezüchtete braune Einheitstannenbaum DRGM [Deutsches Reich Gebrauchsmuster]“.¹ In ironisch überspitzter Form spielt Heartfield hier auf eine sich damals gerade anbahnende Auseinandersetzung an, bei der es um die Ursprünge von Weihnachtsbaum und Weihnachtsfest ging: Volkskundler und Historiker lieferten Argumente und Kontinuitätsreihen, die eine germanische Abstammung eines Festes im Dezember mit immergrünen Zweigen als Schmuck beweisen sollten. Die ausgesprochene Hochschätzung alles Germanischen bedingte eine deutlich negative Einstellung zu christlichen Elementen im Weihnachtsfest und führte zu deren teilweiser Verdrängung. Heartfield hatte mit seiner Fotomontage schon sehr früh auf einen Sachverhalt aufmerksam gemacht, der sich erst Jahre später in allen Facetten zeigen sollte. Im Dritten Reich wurde nicht nur der Weihnachtsbaum, sondern das Weihnachtsfest insgesamt ideologisch benützt. Autoren, die dem Nationalsozialismus nahestanden, propagierten Weihnachten – je nach Bedarf – als „Fest der Volksgemeinschaft“ oder „Fest der deutschen Familie“ und setzten es in Zusammenhang mit Krieg und Opfertod ein.

Dem Feiern von Festen kam bei den Nationalsozialisten und im Nationalsozialismus eine zentrale Rolle zu. Schon vor 1933 hatte man durch Massenveranstaltungen Aufmerksamkeit erregt. Nach der Machtübernahme wurden „Magie und Manipulation“² bei den Feiern erweitert und ganz bewusst eingesetzt, um die

“O Christmas tree in the German land, how crooked are thy branches”

In 1934, John Heartfield designed one of his outstanding photomontages for the Christmas number of the communist “Arbeiter-Illustrierte-Zeitung” (Workers Illustrated Newspaper): a fir tree stands in a wooden swastika stand; its few, scrawny branches are broken in such a way that the shape of the swastika is repeated in them. The photomontage bears the caption “O Christmas tree in the German land, how crooked are your branches!” – a variation of the first line of the well-known 19th century German Christmas carol “O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie grün sind deine Blätter” (O Christmas tree, O Christmas tree, how green are your leaves). The caption reads: “According to the decree of the Reich Minister of Food Darré, propagation of the Christmas tree will be forbidden as an alien invader on German soil as of Christmas 1934. Only the brown uniform fir tree DRGM (German Reich utility model) bred in Valhalla will be permitted in the future.”¹ Heartfield alludes here, in an ironically exaggerated form, to a controversy that was just beginning at the time concerning the origins of the Christmas tree and the Christmas festival: folklorists and historians provided arguments and lines of continuity that were supposed to prove the Germanic origin of a festival in December with evergreen branches as ornaments. The pronounced high esteem of everything Germanic conditioned a clearly negative attitude towards Christian elements in Christmas and led to their partial suppression. Heartfield’s photomontage drew attention very early on to a fact that would only become apparent in all its facets years later. During the Third Reich, not only the Christmas tree, but Christmas as a whole was used ideologically. Authors who were close to National Socialism propagated Christmas – as required – as the “festival of the national community” or the “festival of the German family” and used it in connection with war and sacrificial death.

29



The celebration of festivals played a central role for the Nazis and in National Socialism. Mass events had already attracted attention before 1933. After the seizure of power, “magic and manipulation”² were extended and deliberately used in celebrations to emotionalize the masses in line with National Socialist ideology. The Nazis’ celebration dates extended throughout the year: the “Day of the National Socialist Seizure of Power” on January 30 was followed by Hitler’s birthday on April 20, then May 1 as the “national holiday of the German people” and “German Mother’s Day” also in May. The “German Summer Solstice” occurred in June, as well as the Reich Party Rallies and the “German Harvest Festival” on the Bückeberg, the “Day of Honor of the German Peasant” in the fall, November 9 as “Memorial Day for the Fallen of the Movement” and, finally, the “German Winter Solstice” a few days before Christmas.

Only a small number of new elements were created for National Socialist celebrations; for the most part, they were based on existing dates and traditions. Some elements were taken from the festivities of the workers’ and youth movements; other models for Nazi celebrations came from bourgeois festivities of the 19th and early 20th centuries. The greatest role, however, was played by the adoption and transformation of church festival traditions. The declared goal was to replace the Christian celebration year with a National Socialist one. In 1938, the magazine “Die deutsche Schulfest” (The German school celebration), published by the NS-Lehrerbund, the “Official Journal for Games, Celebrations, and Leisure Activities in German Schools and School Communities,” printed a “Volksdeutsche Weihnachtsfeier” (Germans people’s Christmas celebration) for schools, which can be considered typical in terms of content, structure, and dramatic composition:³ the author indicates the sequence of events very precisely, determines the songs and names the texts of the performance. Even the reactions of the participants are listed; an individual or even spontaneous expression has – so it seems – no place in this thoroughly organized sequence. The structure of the celebration clearly resembles that of a church service: calls of individuals and responses of the “community” (as the congregation is now called), conscious use of music, singing together, a middle section with a speech (in place of the sermon) and prayer-like calls, followed at the end by a (faith) “declaration of belief in the community.” It is possible to understand here, right down to the choice of words, what applies to many elements of the National Socialist Christmas: Christian rituals were formally adopted, but their content was given a new twist. The celebration suggestions are usually accompanied by drawings or photographs of exemplarily decorated celebration rooms. Here, too,

Massen im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie zu emotionalisieren. Die Feiertermine der Nationalsozialisten erstreckten sich über das ganze Jahr: Dem „Tag der nationalsozialistischen Machtergreifung“ am 30. Januar folgte Hitlers Geburtstag am 20. April, dann der 1. Mai als „nationaler Feiertag des deutschen Volkes“ und „der Tag der deutschen Mutter“ im Mai, die „deutsche Sommersonnwende“ im Juni, ferner die Reichsparteitage und das „Deutsche Erntedankfest auf dem Bückeberg, der Ehrentag des deutschen Bauern“ im Herbst, der 9. November als „Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung“ und schliesslich die „Deutsche Winter Sonnwend“ einige Tage vor Weihnachten.

Für die nationalsozialistischen Feste wurden nur zum geringeren Teil neue Feierelemente geschaffen; überwiegend lehnte man sich an bereits bestehende Termine und Traditionen an. Manche Bestandteile entstammten den Festen der Arbeiter- und Jugendbewegung; andere Vorbilder für NS-Feiern kamen aus bürgerlichen Feiernveranstaltungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die grösste Rolle aber spielten die Übernahmen und Verwandlungen kirchlicher Festtraditionen. Erklärtes Ziel war es, das christliche Feiertag durch ein nationalsozialistisches zu ersetzen. 1938 wurde in der vom NS-Lehrerbund herausgegebenen Zeitschrift „Die deutsche Schulfest“, der „Amtlichen Zeitschrift für die Spiel-, Feier- und Freizeitgestaltung der deutschen Schulen und Schulgemeinden“, eine „volksdeutsche Weihnachtsfeier“ für die Schule abgedruckt, die in Hinsicht auf Inhalt, Aufbau und Dramaturgie als typisch gelten kann:³ Der Autor gibt sehr genau die Reihenfolge der Ereignisse an, bestimmt die Lieder und benennt die Vortragstexte. Sogar die Reaktionen der Teilnehmer*innen sind aufgeführt; eine individuelle oder gar spontane Äusserung hat – so scheint es – in diesem durchorganisierten Ablauf keinen Platz mehr. Der Aufbau der Feier gleicht deutlich dem eines Gottesdienstes: Rufe einzelner und Antworten der „Gemeinschaft“ (wie nun die Gemeinde heisst), bewusster Einsatz von Musik, gemeinsames Singen, Mittelteil mit Rede (an der Stelle der Predigt) und gebetartige Rufe, denen am Schluss ein (Glaubens-) „Bekenntnis an die Gemeinschaft“ folgt.

the sacral model can hardly be overlooked: long rows of benches, a pulpit-like lectern and – in place of a representation of Christ in the sanctuary – a picture of the Führer or a swastika flag. The equation of Führer and Redeemer has found its striking expression here.

When the war began in 1939, the Ministry of Propaganda deliberately tried to expand its influence on Christmas in the family. The potential of Christmas Eve was recognized as a festival with strong emotional connotations, which could no longer be left to the church and its message of “peace on earth” (which sounded particularly dangerous during the war),

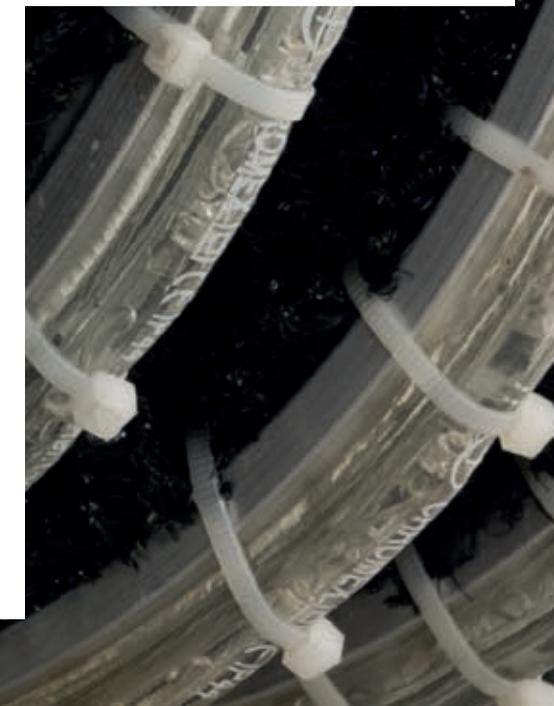
Hier lässt sich bis in die Wortwahl hinein nachvollziehen, was auf viele Elemente nationalsozialistischer Weihnacht zutrifft: Christliche Rituale wurden formal übernommen, aber inhaltlich neu gefüllt. Den Feiervorschlägen sind meist Zeichnungen oder Fotografien mit vorbildlich geschmückten Feierräumen beigegeben. Auch hier ist das sakrale Vorbild kaum zu übersehen: lange Bankreihen, ein Kanzelähnliches Rednerpult und – an der Stelle einer Christusdarstellung im Altarraum – ein Führerbild oder eine Hakenkreuzfahne. Die Gleichsetzung von Führer und Erlöser hat hier ihren sinnfälligen Ausdruck gefunden.

Mit Kriegsbeginn 1939 versuchte das Propagandaministerium ganz gezielt, seinen Einfluss auf das Weihnachtsfest in der Familie auszubauen. Der Heilige Abend wurde in seinem Potential als stark emotional besetztes Fest erkannt, das man nicht mehr länger der Kirche und deren (gerade im Krieg gefährlich klingender) Botschaft nach „Frieden auf Erden“ überlassen konnte, sondern für die eigenen Zwecke benutzen wollte. Das Weihnachtsfest in der Familie war aber nicht unmittelbar zu beeinflussen. Familienveranstaltungen im Stil der Weihnachtsfeiern nationalsozialistischer Gruppierungen mit deutlich politischer Ausrichtung und festgelegter Feierabfolge hätten zu sehr das autoritäre und ideologische Vorgehen offenbart. Hinzu kam, dass auf diese Weise – noch mehr als bisher schon geschehen – der Charakter des im engsten Kreise der Familie begangenen Weihnachtsfestes, wie es in Deutschland gefeiert wurde und wird, verändert worden wäre.

Ideales Mittel einer kaum spürbaren (aber nicht minder wirksamen) Beeinflussung schienen Weihnachtsbücher für die Familie zu sein.⁴ Die oft mehrere hundert Seiten umfassenden, reich illustrierten Bände enthielten Märchen, Lieder, Gedichte, Rollenspiele, Rezepte und Geschichten. Zwischen diese Beiträge hatten die Herausgeber*innen geschickt Sachtexpte eingefügt, die zum Beispiel von den germanischen Wurzeln des Weihnachtsfestes handelten, Vorschläge für die häusliche Weihnachtsfeier machten oder Anleitungen für „artgerechtes“ Brauchtum in der Vorweihnachtszeit gaben. In diesen Büchern wurden mit grosser Konsequenz alle christlichen Elemente des Weihnachtsfestes ersetzt: Die Weihnachtslieder aus dem Gesangbuch tauchten nun mit nationalsozialistischen Texten, aber unter Beibehaltung der gewohnten Melodien auf; gleichzeitig erschienen die neuen, nationalsozialistischen Weihnachtslieder, deren berühmtestes das „Hohe Nacht der klaren Sterne“ von Hans Baumann ist. Es galt als das „Stille Nacht“ der Nationalsozialisten und wurde vor allem bei den Wintersonnwendfeiern unter freiem Himmel gesungen. Mütterkult und Naturmystizismus ersetzen christliche Inhalte; die Geburt des (Jesus-) Kindes verkümmerte zum Attribut.⁵ Statt Kapiteln aus dem Weihnachtsevangelium gab es „deutsche Märchen“ zum Vorlesen am Heiligen Abend, die als Überlieferungsträger germanischer Mythen gedeutet wurden; der christliche Sankt Nikolaus wich in einigen Veröffentlichungen dem Gabenbringer Knecht Ruprecht, weil man in diesem den Schimmelreiter, den germanischen Gott Wotan zu erkennen meinte; Maria galt als das „Urbild der deutschen Mutter“ und wurde gar nicht mehr

and which the ministry wanted to use for its own purposes. Christmas in the family, however, could not be influenced directly. Family events in the style of the Christmas celebrations of National Socialist groups with a clearly political orientation and a fixed sequence of celebrations would have revealed too much of the authoritarian and ideological approach. In addition, this would have changed – even more than had already happened – the character of Christmas celebrated in the closest family circle, as it had been and still is celebrated in Germany.

The ideal means of barely noticeable (but no less effective) influence seemed to be Christmas books for the family.⁴ The richly illustrated volumes, often several hundred pages long, contained fairy tales, songs, poems, role-playing games, recipes and stories. Between these contributions, the editors had cleverly inserted nonfiction texts that dealt, for example, with



benannt, sondern als „die deutsche Frau“ abgebildet, und das Christkind tauchte unter dem Namen „Lichtkind“ auf.

In den Jahren von 1941 bis 1944 wurde Weihnachten verstärkt für die Kriegspropaganda eingesetzt. Das Hauptkulturamt der NSDAP in der Reichspropagandaleitung gab in diesen Jahren jährlich einen neuen Band mit dem Titel *Deutsche Kriegswihnacht*⁶ heraus. Diese Bücher, die in hohen Auflagen erschienen, waren sowohl für die Familien als auch für die Soldaten an der Front bestimmt. Sie unterschieden sich in ihrer Ausrichtung auf Nationalsozialismus und Krieg erheblich von den Weihnachtsbüchern der dreissiger Jahre. Bei den Text- und Bildbeiträgen fällt auf, mit welcher Anstrengung versucht wurde, eine positive Verbindung zwischen Krieg und Weihnachten herzustellen. Auf diese Weise wollte man verhindern, dass in der Bevölkerung an Weihnachten – dem christlichen Fest des Friedens – eine Kriegsverdrossenheit aufkam. Mehrere Beiträge und Illustrationen in *Deutsche Kriegswihnacht* geben vor, der Kampf an der Front werde vor allem deshalb geführt, damit die Deutschen noch in Zukunft Weihnachten feiern können:

„Lasst uns einen Atemzug vor unserem Tannenbaum bedenken, dass der Bolschewismus das Weihnachtsfest mit Stumpf und Stiel ausgerottet und dass der Amerikanismus es zu einem Rummel mit Jazz und Barbetrieb verunstaltet hat, dann wissen wir, dass wir auch im Kriege, nein, gerade im Kriege Weihnachten in der Familie begehen müssen; denn auch dafür, dass wir dieses Fest behalten und gestalten dürfen, stehen unsere Soldaten die Wacht.“⁷

Esther Gajek ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg, Deutschland. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Altersforschung, Methodologie, Geschlechterforschung und nationalsozialistischen Fachgeschichte.

Der vorliegende Beitrag ist ein Auszug aus dem Aufsatz *Weihnachten im Dritten Reich*, der erstmals 1989 bei *Ethnologia Europea* erschienen ist.

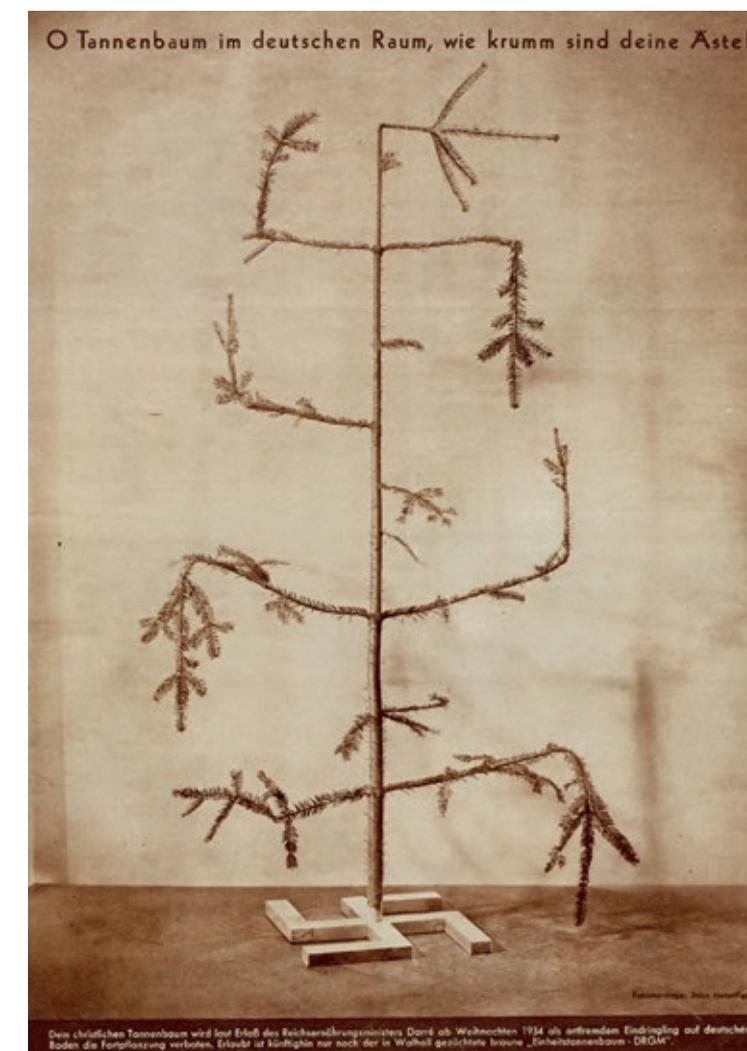
the Germanic roots of Christmas, made suggestions for domestic Christmas celebrations, or gave instructions for “species-appropriate” customs in the run-up to Christmas. All the Christian elements of Christmas were replaced with great rigor in these books: the Christmas carols from the hymnal now appeared with National Socialist lyrics, while retaining the familiar melodies; at the same time, the new, National Socialist Christmas carols appeared, the most famous of which is “Hohe Nacht der klaren Sterne” by Hans Baumann. It was considered the “Silent Night” of the Nazis and was sung mainly at the winter solstice celebrations in the open air. Maternity cult and nature mysticism replaced Christian content; the birth of the (Jesus) child dwindled to an attribute.⁵ Instead of chapters from the Christmas Gospel, there were “German fairy tales” to be read aloud on Christmas Eve, which were interpreted as the vehicles for the transmission of Germanic myths; the Christian Saint Nicholas gave way in some publications as the bringer of gifts to Knecht Ruprecht, because it was believed that one could recognize in him, the rider of the white horse, the Germanic god Wotan; Mary was considered the “archetype of the German mother” and was no longer named at all, but was depicted as “the German woman,” and the Christ Child appeared under the name “Child of Light.”

Christmas was increasingly used for war propaganda during the years from 1941 to 1944. The “Hauptkulturamt der NSDAP in der Reichspropagandaleitung” (Main Cultural Office of the NSDAP in the Reich Propaganda Department) published a new volume annually during these years with the title *Deutsche Kriegswihnacht* (German War Christmas).⁶ These books, which were published in large numbers, were intended for both families and soldiers at the front. They differed considerably from the Christmas books of the 1930s in their focus on National Socialism and war. It is striking in the text and picture contributions with what effort an attempt was made to establish a positive connection between war and Christmas. This was done in order to prevent a disenchantment with war from arising among the population at Christmas – the Christian festival of peace. Several articles and illustrations in *Deutsche Kriegswihnacht* pretend that the battle at the front is being fought primarily so that Germans can still celebrate Christmas in the future:

“Let us consider a moment’s breath before our fir tree that Bolshevism has eradicated Christmas with a stump and that Americanism has disfigured it into a carnival with jazz and barroom service, then we know that even in war, nay, especially in war, we must celebrate Christmas in the family; for it is also for this that we may keep and fashion this feast that our soldiers stand the watch.”⁷

Esther Gajek is a academic associate at the Chair of Comparative European Ethnology at the University of Regensburg, Germany. Her research focuses on age studies, methodology, gender studies, and subject-specific National Socialist history.

This article is an excerpt from the article *Weihnachten im Dritten Reich*, first published by *Ethnologia Europea* in 1989.



“O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Ästel!”, 1934.
Photomontage by John Heartfield
© The Heartfield Community of Heirs / 2023, ProLitteris, Zurich für Werke von HEARTFIELD JOHN

1 John Heartfield: *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*. München, 1972, 72.

2 Vgl. Klaus Vondung: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971.

3 Abgedruckt bei Hans-Jochen Gramm: *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung*. Hamburg 1962, 180-186.

4 Vgl. z.B. Hertha Ohling: *Im engsten Ringe. Weg in die Weihnachtszeit*. Berlin 1942.

5 Vgl. Esther Gajek: „Hohe Nacht der klaren Sterne“ und andere „Stille Nacht“ der Nationalsozialisten. In: 175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ Hrsg. von Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen. Salzburg 1994, 200-220.

6 *Deutsche Kriegswihnacht*. Hrsg. von Hermann Liese. München 1941, 1942, 1943, 1944.

7 In: *Deutsche Kriegswihnacht*, 1943, 114.

1 John Heartfield: *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*. München, 1972, 72.

2 Cf. Klaus Vondung: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971.

3 Reprinted from Hans-Jochen Gramm: *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung*. Hamburg, 1962, 180-186.

4 Cf., e.g. Hertha Ohling: *Im engsten Ringe. Weg in die Weihnachtszeit*. Berlin, 1942.

5 Cf. Esther Gajek: “Hohe Nacht der klaren Sterne” und andere “Stille Nacht” der Nationalsozialisten. In: 175 Jahre “Stille Nacht! Heilige Nacht!” edited by Thomas Hochradner and Gerhard Walterskirchen. Salzburg, 1994, 200-220.

6 *Deutsche Kriegswihnacht*, edited by Hermann Liese. München 1941, 1942, 1943, 1944.

7 In: *Deutsche Kriegswihnacht*, 1943, 114.

Impressum

Editorial

Valerie Keller, Matthias Liechti

Grafik

Vera Kaspar

Druck

Druckerei Hofer Bümpliz AG, Bern

Auflage

100 Stück

Autor*innen

Jonas Aebi, Melanie Bühler, Ophir Darki, Esther Gajek, Judith Kakon, Jiajia Zhang

Übersetzungen

Theresa Patzschke, Philip Saunders

Fotografie

Gina Folly

Cover

Judith Kakon, Thank You, 2017/23

Credits

S. 2–35 Judith Kakon

S. 33 © The Heartfield Community of Heirs / 2023, ProLitteris, Zurich für Werke von HEARTFIELD JOHN

Finanzierung

Abteilung Kultur Basel-Stadt, Basel Landschaft Amt für Kultur, Christoph Merian Stiftung, Ernst Göhner Stiftung, Guggenheim-Stiftung, Pro Helvetia, Swisslos-Fonds Basel-Stadt, Stiftung Temperatio, ISEK Universität Zürich



Kanton Basel-Stadt
Kultur



Christoph Merian Stiftung

cms

Schweizer Kulturstiftung
prohelvetia

For

Teichgässlein 31
4058 Basel
Schweiz

www.for-space.ch
info@for-space.ch
IG: forspacech

謝謝您

Děkujeme vám

Mange tak

Vielen Dank

Σας ευχαριστούμε

Thank You

GRACIAS

Kiitos

Merci

תודה

Köszönjük

Grazie

ありがとう

감사합니다

Hartelijk dank

For

ISBN 978-3-907428-02-3



9 783907 428023 >