

PAPRASITTE

AN EXPLORATION OF THE EDGE

ART



ISSUE 1

AUTUMN 2020



München

Residence at Penthaus à la Parasit

Horizont bis auf die Fassade

CONTENT

Introduction EDITOR'S NOTE	6
Photography LOCATIONS	8
Portrait THE PARASITE	14
FairyTale MÄRCHEN VOM KLEINEN VERSPIEGELTEN HAUS AUF DEM DACH	16
Essay Carlotta Wald GRENZGÄNGER ZWISCHEN KUNST UND POLITIK	18
Tactics Jakob Wirth PARASITE STRATEGIES	22
Critique Kollektiv Raumstation PENTHAUS IN DER KRITIK - AUF DER SUCHE NACH DEN PARTIZIPATIVEN AUSWÜCHSEN DES PARASITEN	26
Letter Dr. Elisa T. Bertuzzo FROM PARASITES TO HOLOBIONTS	30
Essay Alexander Sacharow DIE POLITISCHE ÖKONOMIE DES PARASITEN	34
Photo Documentation PENTHAUS IN ACTION	38

1. POLITICAL PERSPECTIVE ON PARASITE ART

2. PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE ON PARASITISM

- 44 Focus Essay | Jakob Wirth
PARASITE AESTHETICS
- 50 Essay | Tonia Andresen
**UM(N)ORDNUNGEN SCHAFFEN:
PARASIT*INNEN UND QUEERE HACKS.**
- 53 Photo Series
PARASITE CAMOUFLAGE
- 58 Essay | Niklas Egberts
**PRICELESS: COUNTER-SPECULATIVE
ARCHITECTURE**
- 62 Review | Georg J. Kraus
**PENTHAUS À LA PARASIT ALS BEISPIEL
PARASITÄRER KUNST?**
- 64 Essay | Dr. Marina Martinez Mateo
**GEGEN/WOHNEN: PARASITÄRE
STRATEGIEN GEGEN DAS ZUHAUSE ALS
SCHLISSUNG**
- 68 Essay | Dr. Judith Siegmund
**GRENZEN ÜBERSCHREITEN / GRENZEN
BESETZEN / GRENZEN BENUTZEN**
- 70 Essay | Dr. Nina Tessa Zahner
**DAS PENTHAUS À LA PARASIT ALS
TRANSFORMIERENDE
WIDERSPRUCHSKOMMUNIKATION?**
- 74 Essay | Rafaella Constantinou
PARA-CITING THE CIVIC
- 76 Instagram Diary
QUARANTÄNE MIT PROMIBLICK
- 80 Interview
WIRT TALKS TO WIRTH
- 84 **CONTRIBUTORS**
- 85 **IMPRINT**

EDITOR'S NOTE

This is the first issue of the magazine *Parasite Art*. This magazine was founded to investigate the emergence of a new artistic form that follows the aspect of parasitism in its strategy and practice. *Parasite Art*, as introduced in this magazine, expands into a variety of fields and uses a range of strategies. With this issue, we want to start a journey of new discourse and exploration. The starting point of this magazine was my own artistic practice, where I explored various aspects and tactics that were often difficult to describe through the theoretical approaches I found amongst the vast canon of aesthetic theory. Consequently, this first issue is mostly based on the reflection about my last artistic intervention *Penthaus à la Parasit* and a big proportion of it revolves around my personal bias and interests - However, I hope that the inclusion of various authors widens this personal vision.

Another aspect and motivation for this magazine is to analyse the artistic practice of activists and show not only how parasitic strategies can work within this field, but how *Parasite Art* can also be a reflection ground for this.

Finally, this magazine is an attempt to produce knowledge out of artistic practice. It is too often the case that there are no resources available to reflect, structure and systemize artistic experiences and the work you have done. This magazine, therefore, is a starting process of artistic research addressing the phenomenon of *Parasite Art*.

As we will discover in this magazine, *Parasite Art* acts as a parallel to its given systems and a phenomenon of borders. It bridges and brakes the dialectic of hegemonic orders simultaneously. It lives from the host, and of the host. It affirms and destroys. This paradoxical situation is the starting point of this magazine.

Parasite Art leaves behind the endless discussion between the traditional aesthetic concept of the autonomy of art and its claim for an emancipatory practice through social and political engagement. It seems obvious that artistic value, which used to be determined by the artist's formal and aesthetic decisions, is increasingly identified by its social value, which is determined by political and ideological decisions. However, the *Parasite aesthetics* does not want to favor these positions. Instead, it takes these categories

as a material to work with.

The Magazine chose the term *Parasite Art* in reference to different practical experiences and theoretical thought. First of all, the term refers to the french philosopher Michel Serres and his book "The Parasite," published in 1982, which defines the parasite as a social phenomenon and unfolds a communication theory that builds on information and irritation.

With its irrational DNA, *Parasite Art* also refers to Chantal Mouffe and Oliver Marchart, who see the creation of conflict and counter-hegemonic methods within artistic practice. The magazine *Parasite Art* wants to explore the new ways in dealing with the concept of audience, the autonomy of art and the questions surrounding counter-hegemony.

The magazine is divided into two sections - but it also grapples with other genres in between. After introducing a portrait of the parasite and its emerging history, the first part of the magazine focuses on the political and activistic aspects of *Parasite Art*. Starting with the gap between activism and art, the author Carlotta Wald elaborates on the ambivalence of social practice and how the *Penthaus* is on the edge of 1) being only a symbolic intervention or part of the service industry which replaces the state, or 2) actually supporting an exchange of knowledge and cultural transformation.

Kollektiv Raumstation evaluates the lack of participation in the project and questions the symbiosis of art and activism by highlighting the difficulty of individual authorship. The text *Parasite Strategies* talks about the experiences of the artistic intervention of the *Penthaus à la Parasite* and structures its core strategies which might be used for other activist and artistic interventions in the future.

Elisa Bertuzzo writes a letter to the artist, where she reflects on appropriation and the parasite as a political strategy. She talks about the singularity and the similarity of the supposedly counter-hegemonic and anticapitalist practice of the parasite and shows its similarities to neoliberal tactics. She suggests an expansion to the term symbiosis or more precisely, holobionts - which means "entire beings". She introduces the holobionts as a way of breaking with the concept of

singularity and she describes a vision of vibrant assemblages with other holobionts which cohabit and work collaboratively.

Alexander Sacharow finally analyses the pragmatic political effect of the *Penthaus à la Parasit*. Thereby he focuses on three analytical aspects: The parasitic agenda setting, the parasite influence of decisions and the parasitic incubation of networks.

In the second part of the magazine, rather than focus on its political and social implications, the aesthetic and philosophical questions of *Parasite Art* are discussed.

The focus essay of this magazine suggests a definition of *Parasite Aesthetics* based on four categories: *Parallel Practice*, the *Production of Irritation*, the *Pick-up Audience* and the *Aesthetic of the Border*. The article claims that *Parasite Art* has to be seen as relational and not materialized as an art object due to the fact that the relational context of an artwork always changes. *Parasite Art* does not fit as a label for artworks.

The following articles expand into a variety of fields: The parallelism of parasitic and queer practice is first highlighted by the art historian Tonia Andresen with a focus on the 'in between' acting ground of queer and parasitic practice that have a tendency to irritate the given order. Both concepts have been viewed as 'negative terms' which escape from all clear definitions of binary logic and dissenting opinion.

The cultural scientist Nikolas Egberts calls counter-speculation as the opportunity to introduce uncertainty and therefore he sees it as a possibility to break the expectation of probability (speculation) in terms of exchange value. Opening situations of uncertainty is part of every parasitic practice because it operates with the unseen, the unknown and the disorder.

The sociologist Nina Tessa Zahner talks about the "Quasi Objekt" which represents the net-

work of the situatedness and expands in-between materiality and discourse. The *Quasi Object* can escape the singular intervention by bridging, for example, the housing situation of different economic and political contexts.

Judith Siegmund elaborates on the „Bespielen der Grenze“ (playing of the border) and makes the argument that an emancipatory practice won't be any more the attitude of 'fuck you', but rather the purposeful concern.

The article of the political philosopher and aesthetic theorist Marina Martinez Marteo introduces parasitism in terms of *Gegen/Wohnen* (Counter/Habiting). She unfolds the thought that the parasite has to be a critical intervention in the closed space of home. This means that the normative reproducing space of the closed home becomes the target of parasitic practice. Therefore, she claims *Gegen/Wohnen* (counter/living) as an interesting search for new forms of cohabiting. The artist Rafaella Constantinou speaks about *Parasite Art* as a juxtaposition between art and activism and elaborates on the paranthesis between these two poles. She then expands to her title *Para-citing the civic* which installs fluidity and ambiguity as an important aspect of *Parasite Art*.

In this first issue, the magazine focuses on the aesthetics of *Parasite Art* and proposes a new concept of *Parasite Aesthetic*. It observes the phenomenon of the parasite in its visual, philosophical and strategic levels and as an opening for discourse and discussion rather than a ready made concept. Despite this, I am nevertheless happy to be able to present this first issue and would like to thank all contributors and collaborators. It was great to work together and I am looking forward to future discussions. As a final note, it is worth mentioning that the first issue of *Parasite Art* is bilingual because the intervention took place in Germany and many authors are native German speakers.

Sincerely yours,
Jakob Wirth - Editor







Penthaus à la Parasit
Alexanderplatz, Berlin
October 2019



BLOCKS HOUSE



→ Parken
→ The Parliament
→ Copenhagen City
→ København Nord
→ København
→ København S

avid
by the sea

CAFÉ





THE PARASITE

1 Serres, Michael, 1982, *The Parasite*, The Johns Hopkins University Press, London.

2 *ibid.* 12

3 Simmel, Georg. 1908. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig 1908.

4 *ibid.* 4ff.

5 According to the second law of thermodynamic Lord Kelvin expressed the second law in several wordings. It is impossible for a self-acting machine, unaided by any external agency, to convey heat from one body to another at a higher temperature. It is impossible, by means of inanimate material agency, to derive mechanical effect from any portion of matter by cooling it below the temperature of the coldest of the surrounding objects.

6 Serres, 1982, P. 68.

7 Adorno, Theodor W. 2003. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

I am a Parasite and I know that most people have a very negative image of me. For them, I might stand for being lazy, living off someone else, not contributing to society and only taking - not giving. In short, a parasite is a freeloader.

I can tell you that this is not the case. I am a very advanced Parasite. I live on rooftops; I manage to be invisible and to always find the niche. I always find new spots, but also have to keep moving to avoid being caught by the host.

For describing to you who I am – I find the approach of Michel Serres very helpful. He manages to find words and a description for my identity, behavior and function in relation to my surroundings.

Serres¹ talks about the parasite, as a theoretical and philosophical concept – or we could also say - as a social figure², which exists in every system. The parasite represents the third position, which as Georg Simmel³ says, represents the ‘beginning of the social’ because through the third position alter and ego – the basic relation of society - becomes observable. This is the condition for every social entity of our modern day society; because distinction becomes observable and therefore reflectable. Serres describes how the parasite is part of every relationship and communication in our society as well as being intertwined in our logic of being. The term ‘system’ is defined through its outside, revealing information of what it is part of and what it is not. The Parasite actually lives on the border of inside and outside, the niches and gaps, which systems provide on their borders. Like me – living on the edge of the real estate market – because the rooftop has not yet been commodified.

The Parasite actually (ab)uses the fact that the system does not know its own parameters, and therefore, always finds a space to exist. However, by doing so, the parasite also marks the border of a system and lives and works towards his own death. Once the system (synonym for the host), finds the niche (which is determined through its own borders) – the niche becomes part of the system and the parasite has to move due to a loss of habitat. It then has to search for another niche and border to inhabit.

By oscillating on the edges of systems, the parasite irritates the system constantly. When reflecting on this point, Serres also refers to this in relation to

communication. For Serres, information is created by the differences between information and noise.⁴ The Parasite represents the noise, which irritates the information. The noise itself is the exact moment of constituting information. For example, the background noise you hear when talking to your friend in a coffee shop. Through this distinction of what your friend says and what you define as “background sound”, information is created. Through this example, the definition of noise (or the parasite) always depends on the position of the observer. By focusing on the background noise of the coffee shop and listening to the conversation at the table beside you instead, the voice of your friend switches places and becomes noise and the background sound information. Therefore, what is classed as noise (parasite) and what is information, depends very much on the perspective.

I always have to ask myself if I am a host or a parasite - noise or information. Of course, by living on a rooftop, I appropriate it by squatting on private property and making use of the niche I am living in. However, on the other hand, people start to live in my house, so I suddenly turn into a host too. If I think about the people who live in the house I live in, they could also be seen as parasites of the house. From another perspective, the property could be seen as the parasite, who makes people pay rent. So for me, it becomes clear that the point of view defines who is the host and who is the parasite. It also becomes clear that being a parasite is not material, but a matter of relation.

Moving now to the irritation I create which has a lot to do with order. Every system⁵, needs stimulation otherwise it turns into stillness and dies. This is caused by the irritation which has come from the outside of a system – the edge or border as defined previously. By living on that edge or threshold, the parasite introduces new information into a system by irritating it. However, irritation is not easy to cause, “The best way to succeed in it is to misconstrue it. [Even] [t]he counternorms never a noise of the norm but the same norm reversed, that is to say, its twin. If you make a motor tum in reverse, you do not break it: you build a refrigerator.”⁶. This means that living in the niches does not necessarily mean negation – not even in the double sense as Adorno⁷ suggests with its aesthetic theory. The

parasite has to create noise and introduce a new logic which is not based on an equal relation, a contrast to our mode of production. The parasite is a one way relation and does not recognise the reverse.

"The parasite interrupts at first glance but consolidates when you look again"⁸, therefore, it has to be gone before the host looks again. Constant noise, loses its character of noise, because it loses its possibility of distinction.

Finally, it can be argued that as an example of a parasite I always have to oscillate between noise and information, between inside and outside, between host and parasite. I use the borders of systems to find my habitat and by living in my habitat, I irritate the system. I also always know that I have to keep moving, because as soon as I settle, my production of noise diminishes and I move towards the end of the niche I am living in. If evolution is an order, the parasite is certainly its element. It interrupts a repetition and makes a series of sameness bifurcate.

As Serres says:

"Noise destroys and horrifies. But order and flat repetition are in the vicinity of death. Noise nourishes a new order. Organization, life, and intelligent thought lives between order and noise, between disorder and perfect harmony. If there were only order, if we only heard perfect harmonies, our stupidity would soon fall down toward a dreamless sleep; if we were always surrounded by the shivaree, we would lose our breath and our consistency, we would spread out among all the dancing atoms of the universe. We are; we live; we think on the fringe, in the probable fed by the unexpected, in the legal nourished with information. There are two ways to die, two ways to sleep, two ways to be stupid a head first dive into chaos or stabilized installation in order and chitin. We are provided with enough senses and instinct to protect us against the danger of explosion, but we do not have enough when faced with death from order or with falling asleep from rules and harmony."⁹

The parasite always tries to be the last in the chain of parasites and hosts and so do I. I try to be gone before the host tries to parasite me. I represent the impossibility of closed systems and the necessity of disorder.

I love to live on rooftops – to be a "Grenzgänger" (border crosser/commuter) – who learns the language of a system in order to be able to act parasitic. Yet I also always have to be careful not to visualise one of the last niches in the system. Because once they are visible, they are threatened to be exploited and enter the logic of the means of production, losing freedom altogether. I also have to take care not to cause too much irritation, because the host and I are dependent on one another. I need a host that is alive to find a niche to live at – and the host needs me to find its edges and new information. As I said before, one of the most difficult things is to not become part of the system – even if the system always tries to appropriate me. This is what Adorno's argument means when he says that direct or political intervention leads to its appropriation from the hegemony (or capitalist mode of production).

In the last paragraph I want to commend on the biological reference of my name, which started to appear in the 18th century. Before, the greek word Parasite was defined as, to eat at someone's table.¹⁰In biological terms it meant the use of one species of another –however, if we go deep into DNA biology, we can observe that there would be no evolution without parasites. 40-60% of our DNA consists of parasites who live off the protein and through this process, create variation or mutation – the base of evolution¹¹. In hindsight, the "parasite [...] is the predetermined breaking point of the social order, [...] where the process of transformation is attached/starting."

I hope I was able to give you a picture of my way of action and I am always open for further mutation and a willingness to listen. So let me know when you have something to add.

8 Serres, 1992, 14

9 *ibid.* 127

10 Parasite : Political Concepts: Issue One." n.d. Accessed July 18, 2020. <http://www.political-concepts.org/issue1/2012-parasite/>.

11 Schröder, Tim. 2018. "Gene als Schmarotzer." Max Planck Forschung, Parasiten.

12 Denn der Parasit [...] ist jene Sollbruchstelle der sozialen Ordnung, [...] an denen Wandlungsprozesse ansetzen" (Schmitt 2011, 45 - translated by the parasite)

MÄRCHEN VOM KLEINEN VERSPIEGELTEN HAUS AUF DEM DACH

Vor nicht als zu langer Zeit betrat ein kleines verspiegelte Haus die Dächer der Stadt. Es schaute hier, es verweilte dort, es wollte wieder fort. Schön ist es auf den Dächern, wo der Blick erst am Horizont endet, dachte sich das kleine verspiegelte Haus. Ganz oben auf den Bauten der Stadt, da ist noch Platz.

Unten hingegen, ist das Leben schwer geworden. Immer mehr Menschen drängen in die Stadt. Unter den Wohnungen der Stadt schiebt es sich jetzt, nur noch die Bewohner mit den tollsten Schuhen und Hemden zu nehmen. Ja ganz wählerisch sind sie geworden. Früher, da war das anderes. Früher, da gab es für jede Wohnung die richtigen Bewohnerinnen. Und falls man doch niemanden fand, dann genoss man die Zeit halt alleine. Doch das war einmal. Jetzt wollen alle Wohnungen nur noch die tollsten Bewohnerinnen haben. Und die tollsten heißt eigentlich nur eins: Die mit dem meisten Geld.

Das wollte das kleine verspiegelte Haus nicht mitmachen. Denn es mochte gerade die Menschen, die auch mal etwas Zeit in dem kleinen verspiegelten Haus verbringen am liebsten. Doch bei der Suche nach einem geeigneten Plätzchen in der Stadt fingen die Schwierigkeiten an. Überall in der Stadt wurde das kleine verspiegelte Haus nur belächelt, als es nach einem freien Stück Boden fragte. Meist standen schon eine ganze Gruppe Wohnungen Schlange und schrien laut, was für tolle Bewohnerinnen sie haben werden. Manchmal hatten sie damit Erfolg, aber oft war dem Bodeneigentümer das noch nicht mal genug: "Mehr Wohnungen

müsst ihr sein und noch tollere Bewohnerinnen müsst hier haben. Nur dann; nur dann geb ich mein Boden her!" Das kleine verspiegelte Haus wurde nur müde belächelt oder gleich der Stadt verwiesen: "Raus an den Rand der Stadt sollst du gehen, da gibt es genug Platz für dich und deiner gleichen!".

Das wollte sich das kleine verspiegelte Haus nicht gefallen lassen. Also dacht es nach. Wenn es in der Stadt kein Boden mehr gibt und auch der Rand der Stadt keine Lösung war, dann konnte es nur eine Lösung geben: Die Flucht nach oben! Denn oben auf den Dächern, so

kleine Wohnung, die sich im Haus gegenüber direkt unter dem Dach befand, sprach das kleine Haus an: "Was machst du da oben?" Das kleine Haus war ganz erfreut, denn es fühlte sich fast schon einsam, und antwortete sofort: "Ich genieße den schönen Blick: Bis zum Horizont kann man hier schauen". Die kleine Wohnung fragt daraufhin: "Ist das nicht den Wohnungen mit den tollsten Bewohnern vorbehalten?" Das kleine Haus war etwas irritiert und antwortet: "Aber hier ist doch noch so viel Platz. Da habe ich mir einfach ein Dach ausgesucht."

Es schaute sich um. In der Ferne sah es noch ein paar andere Häuser auf dem Dach. Sie waren dem kleinen Haus erst gar nicht aufgefallen. Denn sie wirken - auch wenn ihre Glaswände fein geputzt sind und ihre Terrassen reichlich bestückt waren - etwas leblos. Nur selten konnte man einen Bewohner erspähen.

"Vielleicht haben sie dich einfach nicht gesehen" sagte die kleine Wohnung unterm Dach auf einmal. "Ich musste auch mehrmals hinschauen. Auf den ersten Blick habe ich nur den Himmel gesehen und manchmal eine Wolke in dir gesehen. Erst als ich gestern von der Abendsonne geblendet wurde, bin ich auf dich aufmerksam geworden." Das kleine verspiegelte Haus entgegnete etwas verlegen: "Entschuldige mich! Das war nicht meine Absicht."

"Ach weißt du" antwortet die kleine Wohnung unter dem Dach. Etwas mehr Licht macht meine Bewohnerinnen ganz froh. Also mach dir keine Sorgen!

Aber eine Frage hätte ich noch! Wie bist du denn auf das Dach gekommen?". Das kleine verspiegelte Haus überlegte kurz und antwortete: "Weißt du: Ich passe durch jede Dachluke! Ich bau mich auf, ich bau mich ab, so wie es mir halt passt. Hier oben gibt es so viel Platz, da will ich doch nicht auf einem einzigen Dach für immer bleiben. Wer weiß: Vielleicht will ich morgen schon wieder woanders sein."

Am nächsten Tag - nach längerem überlegen - sagt die kleine Wohnung von gegenüber: "Ich hab nachgedacht! Jetzt weiß ich es. Du bist wie eine Zecke, ein Mistelzweig und Floh zugleich" Das kleine Haus war etwas irritiert: "Wie kommst du darauf?" Naja, du bist wie ein Palast auf dem Dach, aber du benimmst dich wie ein liebevoller Schmarotzer. Ich glaube ich habe einen Namen für dich: *Penthaus à la Parasit*".

sagte man in der Stadt, da gibt es noch Freiheit und auch viel Platz: Gedacht, gesagt, getan! Da war es nun, das kleine verspiegelte Haus. Auf dem Dach eines großen Hauses. Es war so groß, dass es das kleine verspiegelte Haus gar nicht zu bemerken schien. Nur von nebenan, da gab es einige Wohnungen, die konnten das kleine verspiegelte Haus sehen. Anfangs schauten sie nur neugierig, aber mit jedem Tag, dass das kleine verspiegelte Haus auf dem Dach verbrachte, schien die Neugierde in den anderen Wohnungen zu wachsen. An einem sonnigen Tag war es dann soweit: Eine

GRENZGÄNGER ZWISCHEN KUNST UND POLITIK - DAS PENTHAUS À LA PARASIT

Hoch oben, über den Dächern Berlins thront das kleine verspiegelte Penthaus á la Parasit. Auf ImmobilienScout werden seine sechs Quadratmeter für 34.000 Euro, mit atemberaubender Sicht, funktionaler Wohnraumnutzung und maximaler Freiheit beworben. Berlins Wohnraum ist knapp, die Nachfrage auch für dieses Objekt groß. Das kleine Haus versucht sich der Verdrängungslogik des Immobilienmarktes zu widersetzen. Statt in die Peripherie der Stadt vertrieben zu werden, setzt es sich frech auf fremde Dächer und will sich somit das Recht auf Stadt zurückerobern. Jeder kann sich auf eine Nacht im Penthaus bewerben oder an den veranstalteten Diskussionen, Konzerten und Kiezspaziergängen teilnehmen. Hinter dem Projekt stehen die Künstler Jakob Wirth und Alexander Zakharov. Sie wollen zu einem offenen Austausch über die Gentrifizierung einladen und erproben, wo ungenutzte Fläche zu Wohnraum werden kann. Das Penthaus á la Parasit reiht sich damit in die Bewegung der sozial engagierten Kunst ein, die sich derzeit großer Popularität erfreut. Eine Kunstform, die sich für soziale Gerechtigkeit einsetzt, politisch motiviert handelt und meist projektbasiert und kollektiv organisiert ist. Die künstlerische Aufarbeitung politischer Themen gehört längst zum Kanon, wenn nicht zur gefühlten Pflicht der zeitgenössischen Kunst. Die Kunst mahnt, sie warnt und stellt fordernd gesellschaftliche Strukturen in Frage.

Natürlich ist das provokant. Nach Jahrhunderten des Kampfes für die Autonomie der Kunst und ihre Qualität der Ambiguität, für die Freiheit Fragen zu stellen, statt Antworten zu geben, gibt es nun den hartnäckigen Willen, sich von dem Regime des Schönen und Sublimen zu lösen. Kunst, so wird behauptet, ist eine Form der politischen Praxis. Sie zeigt soziales Engagement, politischen Aktivismus und fordert Mitspracherecht in der politischen Realität unserer Gesellschaften und Ökonomien. Dabei ist der Wille, Kunst und Gesellschaft zu vereinen, nicht neu. Er hat Vorläufer in den 1960er und 70er Jahren, wie die Situationisten, Fluxus und vor allem Joseph Beuys, der in den frühen 70ern den Begriff der sozialen Plastik prägte. Doch während Joseph Beuys sich als Künstlerfigur mystifizieren und glorifizieren ließ, engagieren sich zeitgenössische KünstlerInnen häufig in Kollektiven. Ihr Ziel ist es nicht, ein neues Gesellschaftsbild zu lehren und zu diskutieren. Vielmehr wollen sie direkt in die soziale Welt eingreifen und neue Wege bestreiten, um sozialen Wandel voranzutreiben. Damit prägt diese künstlerische Bewegung nicht nur ein neues Konzept von Autorschaft, sondern läutet auch einen Paradigmenwechsel von der rezeptionsorientierten zu einer handlungsorientierten Kunst ein. Denn nicht die Kontemplation vor dem Kunstwerk soll zur Reflexion und schließlich zur Transformation

der Gesellschaft führen. Es sind Interventionen, wie das Penthaus á la Parasit, die von der Partizipation leben und soziale Beziehungen neu formen, die einen direkten Einfluss auf die politische Realität nehmen sollen.

Die soziale Ambition ist hier so vordergründig, dass die Grenze zwischen Kunst und Politik gänzlich zu verschwimmen scheint. Wie kann also noch zwischen einem politischen Protest und einer Kunstaktion unterschieden werden?

Mit dem parasitären Penthaus möchten sich Wirth und Zakharov der Wohnraumverdrängung symbolisch und real widersetzen. Natürlich bietet es keine langfristige Lösung für Berlins fortschreitende Gentrifizierung. Aber es markiert sowohl auf symbolische Weise den Brennpunkt des Diskurses, als auch die realen Leerstellen und -Räume, die in Berlins Innenstadt noch ungenutzt sind und möglichen Wohnraum bieten könnten. Die Ästhetik des kleinen Hauses, die Präsentation auf ImmobilienScout und die Vermittlung des Projekts durch Veranstaltungen produzieren dabei einen Sinnüberschuss, der dem Betrachter Interpretationsspielraum lässt. Eine Offenheit, die typisch für die Kunst ist und sie von politischem Protest unterscheidet. Denn während Greenpeace im Juni letzten Jahres durch die unfreiwillige Partizipation des Verkehrs eine Sonne mit gelber Farbe um die Siegestsäule malen ließ und damit zum Austritt aus der Kohleenergie aufrufen wollte, handeln Wirth und Zakharov aus einer subjektiven, künstlerischen Intention heraus. Sie haben keine politische Agenda, sondern wollen einen Begegnungsraum schaffen, der einen offenen Austausch ermöglicht. Und das macht das Penthouse zu mehr, als bloßem Protest, der sich in der Besetzung eines Hausdachs zeigt. Denn soweit sie keinen Schaden anrichten, kann gegen Wirth und Zakharov rechtlich kaum vorgegangen werden. Der Artikel 5, Kunstfreiheit, schlägt in diesem Fall den Hausfriedensbruch. Aber nicht nur die Kunst wird politischer. Wie das Greenpeace Beispiel zeigt, ästhetisiert sich auch der politische Protest. Das erschwert die Differenzierung beider Aktivitäten umso mehr. Ob politischer oder künstlerischer Art, beide fallen als spektakulärer, ästhetischer Aktivismus mit sorgfältig kuratierten Bildern und Informationen auf Social Media Plattformen auf. Ihr Erfolg hängt zumindest bis zu einem gewissen Grad von der viralen Verbreitung im Netz ab. Eine Kommunikationsstrategie, die der Aufmerksamkeitsökonomie und Bildzirkulation digitaler Medien angepasst wurde.

Der kleine, kaum sichtbare, aber feine Unter-

schied beider Aktivitäten bleibt also ein disziplinärer. Was im Namen der Kunst symbolisch produziert wird, wird als solche beobachtet, diskutiert, verstanden und gefördert. Greenpeace hingegen führt gezielte, öffentlichkeitswirksame Kampagnen im Namen ihrer aktivistischen Organisation durch.

Es wirkt paradox, wie diese Form der Kunst zwar als Kunst identifiziert werden möchte, aber gleichzeitig politischen Anspruch erhebt.

Die 2019 erschienene Publikation „The Art of Direct Action“ von den Kunsthistoriker*innen Karen van den Berg, Philipp Kleinmichel und Cara M. Jordan, ordnet dieses Phänomen erstmals etwas differenzierter ein. Die Professorin für Kunsttheorie an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen, Karen van den Berg, sieht in der sozial engagierten Kunst weitaus mehr, als nur eine Herausforderung für den*die traditionellen Kunstbetrachter*in, der*die nun fernab von Museen, Messen, Objekt und Autor nach der Kunst Ausschau halten muss. Sie hält den Paradigmenwechsel für grundlegender, weil das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft gänzlich neu verhandelt wird.

Die sozial engagierte Kunst ist ein Kind ihrer Zeit. Sie weigert sich nicht nur, Teil des luxuriösen Kunstbetriebs zu sein und sich den Preismechanismen des Kunstmarkts zu beugen. Sie weist auch auf die Notwendigkeit von Austausch und Gemeinschaft hin, hinterfragt die Konzepte von Autorschaft und Individualismus und übt damit Kritik an der Logik des kapitalistischen Systems allgemein. Sie reagiert auf die Neoliberalisierung und eine zunehmende soziale Ungleichheit, die mit sozialer Spaltung einhergeht. Das Penthaus á la Parasit fordert Weitblick für Alle, Aufklärung über das eigene Mieterrecht und ein wenig Imaginationskraft und Offenheit, um über den eigenen Schatten zu springen und aufeinander zuzugehen. Ob Makler*in, Start-up Gründer*in, Künstler*in oder Tourist*in – aus verschiedensten Interessen fanden sie sich bei den Besichtigungen auf den Dächern Berlins im Gespräch wieder. Eine unverbindliche Begegnung, die der polarisierenden, in ihren Fronten verhärteten Debatte guttut. Sie öffnet neue Perspektiven und ermöglicht gesellschaftlichen Dialog.

Doch so wünschenswert und notwendig diese Ambition klingt – wie realistisch ist sie? Kann die Kunst durch Inventionen wie das Penthaus á la Parasit tatsächlich einen gesellschaftspolitischen Beitrag leisten?

Jein. Denn dem System, das hier an den Pranger gestellt wird, entkommen auch die Künstler*innen nicht. Die Handlungsstrategie, selbst aktiv zu werden, um einen Zustand zu verbessern, entspricht dem Muster der neuen Service Industrie, die aus dem digitalen Kapitalismus hervorgegangen ist. DIY – Do It Yourself ist ein romantisierter Voluntarismus, der uns alltäglich begegnet und Unternehmen oder den Staat entlastet. Auf diese Weise wird soziale Arbeit schlicht in das künstlerische Feld ausgelagert. Die Katze beißt sich in den eigenen Schwanz.

Und auch die Kreierung von sozialen Beziehungen und Lebensstilen ist nicht nur Merkmal der Kunst im 21. Jahrhundert. Auch Politik und Ökonomie haben verstanden, dass man die Konsumenten von heute vor allem mit Identität, Dazugehörigkeit und Emotionen an sich binden kann. Kurz, das emanzipatorische Engagement in partizipativen Projekten allein reicht nicht, um das sozioökonomische System unserer Zeit zu

transformieren.

Doch man sollte Künstler*innen wie Jakob Wirth und Alexander Zakharov nicht unterschätzen und für naiv erklären. Als studierter Soziologe und Ökonom sind sie sich der Grenzen ihrer Praxis sehr bewusst. Noch bietet die Kunst aber einen Grünstreifen, einen rechtlich abgesicherten, experimentellen Freiraum, der es erlaubt, zumindest im Kleinen etwas zu verändern und Diskurse zu beeinflussen, wenden die Künstler*innen ein. Und das stimmt. Die Kunst bewirkt an dieser Stelle einen Teil der kulturellen Transformation, die die Politik derzeit nicht leisten kann oder will. Sofern solche Projekte also nicht rein symbolischer Natur sind, sondern tatsächlich autonome Formen von Wissensaustausch und Begegnung produzieren, tragen sie zur Demokratisierung unserer Gesellschaft bei. Und so kann die sozial engagierte Kunst tatsächlich vielleicht mehr sein als nur ein weiterer -ismus in der Kunstgeschichte.

A photograph of a wooden hatch leading down into a dark, confined space. The hatch is made of thick wooden planks and is secured with a metal chain and a yellow padlock. A wooden ladder with several rungs is positioned inside the hatch, leading down. A white PVC pipe is visible on the left side of the hatch. The overall scene suggests a hidden or restricted access point.

DEMOWOHNEN
Penthaus à la Parasit

**Dein Weg ins
prekäre Abenteuer**

#prekärespenthaus

EXPERIENCES OF COUNTER - HEGEMONIC MICROINTERVENTIONS.

Counter-hegemony fights and directs actions, both in the activist and artistic sense and are based on strategies that are often unspoken and not systemized. In this short note we collected the different strategies used throughout the intervention *Penthaus à la Parasit* which we think could be useful for other emancipatory and artistic actions.

‘Parasite strategies’ are supposed to disturb the functions of a system. These strategies do not absorb their own resources, but trickfully use the characteristics of the system it is targetting. *Parasitic strategies* comprise the interference into a given system, the attempt to stay invisible, adapting to the logic of the system and using its resources. However, what is most important for parasitism as a strategy, is to cause irritation. This does not happen through direct confrontation, but through small shifts in the logic of the operation within the system.

By analyzing these different actions through the interventions and engagements in the *Penthaus à la Parasit*, we collected six of the most important strategies which could also be applicable to other political agendas.



FIGURE OF IMAGINATION AS AUTHOR

To create a ‘Figure of Imagination’ which has the potential to narrate the whole story and content that you want to talk about.

A figure, or in our case, a parasite creates the opportunity to be guided through the whole action. The figure, bringing its own characteristics and cultural associations, provides orientation for the choreography, aesthetic, language and references you can use.

Besides, the figure can speak as an autonomous subject. With this, the question of authorship would receive much less attention than it the reception of artistic practice that unfortunately, so often foregrounds the artist as subject.

The ‘Figure of Imagination’, makes it possible to adapt the aesthetic, the strategy, the language and the formats and therefore, the creation of a new narrative. It also allows a congruent and consistent strategy to be kept.

In the *Penthaus*, the figure of the parasite was helpful even in direct confrontation with authorities, because it always supplied us with another perspective for the question: – what would a parasite do now? In our case, we would, for example, always consider whether resisting to leave the niche of the parasite or searching for a new host would require more energy. In this way, the ‘Figure of Imagination’ helped to make options for actions conceivable and plausible within the artistic framework.

2

LEAVE YOUR SCENE

To leave the typical aesthetic and language of your social and political milieu and develop a form of communication that can address various groups with different social codes and norms.

The *Penthaus à la Parasit* makes use of squatting as a strategy, but with a different form of communication and a varied appearance. It squats in order to discuss aspects of gentrification such as the raise of rent values as well as create a symbol of resistance and empowerment. This in turn, creates another imagination of the possible¹. However, it does not communicate with symbols associated with squatting. The reason for this is not to neglect the importance of such symbols for the history of squatting and political fights, but to avoid triggering stereotypes.² In practice, one of the basic rules that worked out in various experiences of squatting, is to avoid referring to squatting when communicating. Instead, we relied on the ambivalence of our actions, which to some, might be interpreted as squatting, whereas to others, might not even be noticed within the elements of our action.

The ambivalence of not being clearly associated with a political milieu sparks curiosity and enables you to communicate with a much broader audience. When you are immediately framed along the typical lines of political division, you lose engagement from the majority of people and you are unable to use public media as a tool of power. If you use the language of squatting, for example, you lose all people who oppose squatting and it is easier for property owners to use their typical response to squatting: eviction.

'Leave your scene' is not limited to communication. It is also an encouragement to use other platforms in order to engage with other parts of society. In the *Penthaus à la Parasit*, we purposefully used very different platforms to reach very different people. We used, among others, Instagram to engage with people who are interested in arts and aesthetics, flyers in near-by mailboxes to inform neighbors, Twitter to engage in policy debates, real estate websites such as ImmoScout24 to reach people looking for, or offering housing. We also looked into other media with particular a niche to discuss our work. This ranged from major broadcast studios, to architecture, to even lifestyle magazines.

1 Of course, you can always raise the question of its efficiency and actual effect on political change, but I do not intend to enter this discussion here.

I represent the opinion that to open up a communal space, appropriate it for assemblies, communities and social experiences, which were actually locked, is something that I see as useful. I believe in micro actions, or the creation of Rhizomes, as a method of action.

2 Political squatting is still an important strategy because it says no with a certain clarity and creates attention. It causes visibility and creates a platform to speak about important information. So to speak, it creates a platform for further communication.

3

PARASITE AGENCY

Means to act in the best available camouflage to realize your action.

For instance, in the case you want to squat or do a public intervention, you might perform as you would while doing contracted work that is usual of your environment. In our case, we wore construction outfits, we carried business cards to give people if they asked what we were doing, and we acted during normal workday hours. We even printed out a description for the fictional commissioned work (which proved more useful for ourselves, but supported a certain attitude). In short: act as if you had social authorization to be there, and as if what you do is the most normal thing to do.

4

PARASITE OF LAW

In case you plan to do an intervention that may cross a legal border, it is always important to know very well the loopholes and grey areas of the law. Additionally, it is helpful to have contact with a lawyer who can counsel you or even defend you in a situation of a legal escalation. Having good knowledge about the possible legal interpretations and risks of your action will assure you in your action, and you will notice that in the performance itself.

In most cases, in the context of Germany, you can in the first instance refer to the paragraph of artistic freedom (§5 Art. 3 GG³). One strategy for being able to make use of this juridical support is to `baptize' the intervention as an artistic practice before the actual illegal intervention starts. If you have presented the intervention or parts of it in an art environment, such as an exhibition, a reference to the freedom of art is much more plausible and effective.

In the case of the parasite penthouse, another interesting point is to play with the gaps in the execution of law. In Germany, as our proprietary example, there is a rule that if you once have your `center of life' (Lebensmittelpunkt) at a certain place, you can't be evicted by the owner or the police itself without a court decision. And to prove that your `center of life' is somewhere, you need only to prove that you receive mail at that address. To assure that, the parasite always installs a mailbox and asks friends to send letters to that address.

Another gap that the *Penthaus à la Parasit* exploited were the legal characteristics of property, defined in Germany by its `fixed connection to the ground'. But how do you prove a fixed connection? Does the parasite penthouse have a fixed connection to the house? To maintain this legal ambiguity, we were very careful to not `destroy or hurt' the skin of the house (host) when fixing the *Penthaus à la Parasit* on a rooftop. We actually turned the law around and had a lawyer who would protect our house from being destroyed or us from being evicted by making use, ourselves, of the private property rights.

Most importantly, having a legal narrative will give you authority when encountering concerns from others in the preparation and the execution of your action. It signals to others that you have thought deeply and thoroughly about what you are doing. Legal language enjoys a high level of authority, in particular in institutions and among more conservative individuals. It is the language of the ruling, and a parasite should use it for its purpose.

5

PARASITE HIJACK

This strategy has some similarities to parasite agency and to 'leaving your scene', but it refers not to a form of installation and camouflage, but to how you are able to enter other systems to reach a different audience.

In the case of the *Penthaus à la Parasit*, the project analysed the real estate market and used a certain image of the 'penthouse', by producing glossy and polish images, to sneak into that environment.⁴ That attracted visitors and people interested in the experience of the rooftop with a view, enabling the intervention to reach people outside the artist's own bubble.

³ Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.

6

PARASITE REACTION

energy in confrontation. The parasite wants to survive on the host, not to kill its host.

The parasite might live on a host without asking them for permission or even without being noticed. But at some point the host will likely become aware of the parasite and begin to fight it. The parasite needs to be ready to leave at all times, and prefers to use its energy, time and focus to occupy the next niche or border of a system. The parasite should always already be gone when the host fully discovers and understands the niche exploited by the parasite.

That doesn't mean that the parasite will not fight, but it means that it fights on another level and remains sustainable in the way that it uses its forces subversively, knowing that it couldn't win in a direct confrontation with the ruler (host). It has fewer resources than the host, and by definition no institutional support.

⁴ *Penthaus à la Parasit* - Raffinierte Reduktion Mit Grenzenloser Freiheit. Auf Immobilienscout 24. 2019. 23.07.2020, 12:34 <https://www.youtube.com/>

CONCLUSION

All these strategies support an intervention by encouraging you to continue irritating the host and help search for the niches that exist in every system to appropriate. In these times, where the system as a whole is not really able to be addressed - parasite interventions, could be one of the many ways to tackle the system. It shows on the one side, the vulnerability of the hegemony and opens up niches of action where are least expected, and on the other side, it intervenes and constantly irritates. Thereby drawing attention to where you can focus and support your political fight.

PENTHAUS À LA PARASIT IN KRITIK: AUF DER SUCHE NACH DEN PARTIZIPATIVEN AUSWÜCHSEN DES PARASITEN.

Der Einladung, *Penthaus à la Parasit* als stadtpolitische Intervention zu reflektieren und zu fragen, was daraus für weitere politische Kämpfe in der Stadt gelernt werden kann, sind wir als Kollektiv Raumstation gerne nachgekommen. Denn als Teil der Recht auf Stadt Szene führen wir einen gemeinsamen politischen Kampf und sehen es als zentral an, mit kontinuierlicher gegenseitiger Kritik unsere Arbeit konstruktiv zu hinterfragen. Im Kollektiv Raumstation stellen wir uns fortwährend die Frage: Wie erhalten in alltäglichen stadtpolitischen Kämpfen diejenigen eine Stimme, die gehört werden müssen, weil sie kontinuierlich und gewaltvoll übergangen werden? Wir nutzen sie als Ausgangspunkt, um auf stadtpolitische Prozesse einzuwirken. Auch das *Penthaus à la Parasit* wollen wir aus raumstationärer Perspektive auf Parameter der Zugänglichkeit, Partizipation und Ermöglichung von Agency (Handlungsfähigkeit) für Dritte prüfen. Von unserem Wissen, unseren Erfahrungen und Prägungen ausgehend wollen wir die für uns essentiellen Fragestellungen stadtpolitischer Aktivität in den Blick nehmen. Für uns sind das die Fragen nach der Position der Handelnden, ihrer Rolle und ihrem Auftreten: Wer handelt und wie? Beziehungsweise in der Selbstreflektion: Wer sind wir und wie handeln wir? Wir haben bewusst eine kritische Haltung eingenommen, um eine Diskussion zu provozieren.

Vielleicht ist dies für die Fortführung des *Penthaus à la Parasit* hilfreich. Möglicherweise in Form parasitärer Auswüchse abseits des Archivs der Moderne? Dieser Text ist auf Grundlage von dem, wie wir das *Penthaus à la Parasit* in Berlin erlebt haben und wie es von den Medien reflektiert wurde, entstanden. Daher richten wir Teile der Reflexion explizit an den in der Öffentlichkeit auftretenden Künstler, Freund und Kollegen.

Wer handelt?
Reflektion der eigenen Rolle

Als Raumstation Berlin wird es immer wichtiger für uns, unsere eigene Rolle, unsere Privilegien und unsere Homogenität - vor allem in Bezug auf cisgender, middle-class, weiß-sein – zu reflektieren, von denen unser Kollektiv bisher immer geprägt war und die es uns nur schwer gelingt zu durchbrechen. Recht auf Stadt Forderungen können wir nicht mehr isoliert betrachten: Sie vermischen sich mit intersektionalen Fragen von Rassismen, Diskriminierungen und Ungleichheiten. Diesbezüglich sind wir gerade noch in den Kinderschuhen: Wir haben eine intersektionale Einordnung unserer Biographien und Privilegien durchgeführt, als Kollektiv Raumstation Berlin, Weimar und Wien und auch als Teilnehmer*innen des digitalen Recht auf Stadt Forums, das wir dieses Jahr mit ausgetragen ha-

Gemeinsame Veranstaltung mit Kollektiv Raumstation,
DaWoEdekaMaWa, Kunstblock and beyond und
Penthaus à la Parasit

„Reise in eine parasitäre Perspektive auf Stadt“
09. Juli 2019, Neukölln



ben. Bei letzterem war es uns ein Anliegen, das Recht auf Stadt intersektional zu betrachten und die Debatten um anti-rassistische, queer-feministische und klimagerechte Perspektiven zu erweitern. Wir sehen es als notwendig an, darüber nachzudenken, wem wir durch das Schaffen und Einnehmen von Artikulationsräumen Raum geben – und wem nicht. Daran anschließend stellt sich die Frage, wie wir in unsere Arbeit Menschen mit weniger Ressourcen zur Artikulation ihrer Anliegen einbinden können (den Anspruch haben wir schon lange) bzw. empowern können, sich selbst dazu Räume zu nehmen (da sind wir noch längst nicht).

Daraus ergeben sich Fragen an die Künstler*innen des *Penthaus à la Parasit* als Artikulationsraum-Nehmende und -Schaffende: Wie reflektieren sie ihre Privilegien und ihre Rolle als Künstler*innen? Was ermöglicht es ihnen, ein Werk wie das *Penthaus à la Parasit* zu erschaffen und damit eine solche Aufmerksamkeit und Reichweite zu erzielen? Von den Medien wurde die Arbeit häufig als Story eines Einzelkünstlers inszeniert. Das kriecht ein anderes Bild als jenes einer Künstler*innengruppe oder noch entpersonalisierter: anonymer Aktivist*innen, deren Identität durch ein Pseudonym unbekannt bleibt. Eine Biographie der Künstler*innen und Aktivist*innen steht dabei sehr stark im Vordergrund des Werkes und Inhalts. Wie finden die Künstler*innen das? Warum haben sie das gemacht oder zugelassen? Was hat das mit ihnen gemacht? Was macht es mit der Repräsentation und den Inhalten ihres Projektes? Lenkt es von der Thematik, den Betroffenen, den Kämpfen ab?

Wie handeln wir?

Reflektion und Einordnung des eigenen Handelns in den Kontext der Bewegung

Die Recht auf Stadt Szene ist vielfältig in ihren Strategien und Praktiken. Sie reichen von medienwirksamen Kampagnen, Demonstrationen und Besetzungen, die auf stadtpolitische Themen und Diskurse aufmerksam machen, über kreativen, humoristischen Protest durch politische (Kunst-)Aktionen, die provozieren und einen Blickwechsel generieren bis hin zu gegenseitiger Unterstützung und solidarischem Austausch in Nachbarschaften und anderen Zusammenhängen. Letzteres erfolgt zum Beispiel bei Mieter*inneninitiativen und transformativem Community Organizing, dem die Annahme zugrunde liegt, dass emanzipatorische, gesellschaftliche Veränderung nur durch die Organisierung von den

Menschen geschehen kann, die von bestimmten Ungleichheiten unmittelbar betroffen sind.

Jede politische Strategie verfolgt ihren eigenen Zweck und fügt sich damit in die gemeinschaftliche Protestlandschaft ein. Die Bewegung kann so trotz oder gerade durch unterschiedliche Praktiken gemeinsam an einem Strang ziehen. Mit der Raumstation stellen wir uns selbst immer wieder der Reflektion und Hinterfragung der eigenen Praktiken und Position innerhalb der Protestlandschaft und wollen dies auch hier tun.

Als Raumstation agieren wir partizipativ. Im Vordergrund steht der prozessorientierte Austausch mit Bewohner*innen – als Alltagsexpert*innen, als Adressat*innen und Ausgangspunkt von Veränderungen, als Macher*innen. Aus dem lokalen Kontext heraus wird gemeinsam eine Plattform für ihre Anliegen geschaffen. Hierbei bedienen wir uns gemeinschaftlich-künstlerischer Methoden. Auch wenn Anspruch und Wirklichkeit bei uns sehr häufig nicht übereinstimmen, sind wir dennoch Verfechter*innen ganzheitlich partizipativer Herangehensweisen und wollen Agency ermöglichen.

Von diesen Überlegungen ausgehend fragen wir uns und die Künstler*innen: Was kann eine provokative Kunstaktion wie das *Penthaus à la Parasit* und wie ist sie in die geteilten Bemühungen der Recht auf Stadt Bewegung einzuordnen? Sie kann Blickwechsel generieren, radikal infrage stellen und Aufmerksamkeit generieren – im Fall vom *Penthaus à la Parasit* auch bis in breitere gesellschaftliche Kreise durch Zeitung, Radio und Fernsehen. Und darüber hinaus?

Penthaus à la Parasit sehen wir als ein fertiges, nicht-partizipativ entstandenes Kunstwerk ohne weitere Beteiligungsmöglichkeiten. Wir sehen und erkennen an, dass die Künstler*innen mit dem *Penthaus à la Parasit* eine Bühne geschaffen haben. Sie haben Veranstaltungen auf Dächern organisiert, haben es Menschen mit Hilfe des "Demowohnens" ermöglicht, die Erfahrung zu machen, im prekären *Penthaus à la Parasit* mit Recht auf Weitblick zu übernachten. Das *Penthaus à la Parasit* wirkt für uns als hätte es den Anspruch, aktivistisch und für alle zu sein. Es bleibt aber eher abstrakt und exklusiv: durch die gewählte Sprache und beschränkten Zugang zu Dächern.

Für ein wirklich partizipatives Projekt vermissen wir die lokale Verankerung und Vernetzung, ohne die es keine Zugänge der lokalen Communities zu diesem Ansatz geben kann. *Penthaus*

à la *Parasit* wechselt alle paar Monate seinen Ort – um auf scheinbar willkürlich ausgesuchten Dächern deutschlandweit anzudocken. Werden dabei nicht – bewusst? – weitgehend die lokalen Kontexte verkannt und eine wirkliche Annäherung an spezifische Problemlagen der einzelnen Städte, Nachbarschaften, Häuser und Menschen unmöglich gemacht?

All die unterschiedlichen politischen Protestformen haben ihre Legitimität. Für uns werden sie jedoch erst wirklich wirksam, wenn dabei ein ganzheitlicher partizipativer Anspruch verfolgt wird, anderen zu ihrer eigenen Agency verholfen oder an andere Kämpfe angeknüpft wird. Das Schaffen einer Bühne mit dem *Penthaus à la Parasit* ruft daher die Fragen hervor: Wer spricht? Wem wird die Bühne gegeben, um zu sprechen? Wen schließt es aus? Welche Verantwortung haben die Künstler*innen aufgrund ihrer Privilegien, die sie in die Position gebracht hat, eine solche Bühne mit der damit verbundenen Aufmerksamkeit schaffen zu können? Wie nachhaltig, politisch und partizipativ haben sie diese genutzt und andere für ihre Agency nutzen lassen? Wo sind die Anknüpfungspunkte an geführte Kämpfe der Bewegung?

Wir finden, *Penthaus à la Parasit* sollte weiter wachsen - abseits des Archivs der Moderne! Hierzu möchten wir noch drei lose Gedanken mit auf den Weg geben:

Was kritisieren die Künstler*innen mit dem Recht auf Weitblick?

Es wird die Unzugänglichkeit der Dächer kritisiert und ein Recht auf Weitblick für alle eingefordert. Zugleich wird jedoch diese vermeintlich öffentliche Fläche für alle mit einem *Penthaus* repräsentiert – dem Inbegriff von selbstzentrierter, ausschließender Privatheit. Wir fragen uns: Wie kann damit ein gemeinschaftlicher Protest transportiert werden? Und ist das Einfordern eines Rechts auf Weitblick nicht ein ziemliches Privileg? Wir verstehen die Intention dahinter: Ein solches symbolisch einzufordern, mag für uns als Mittelschicht im ersten Moment reizvoll sein. Aber wie können sich die Künstler*innen sicher sein, wie andere ihre Ironie verstehen? Was ist mit realer Prekarität, wie sie millionenfach von Menschen auf der Welt erlebt wird? Würden bzw. könnten sie ein Recht auf Weitblick einfordern? Mit der Forderung nach dem Recht auf Weitblick lässt sich allzu leicht vergessen, dass es um nichts weniger geht als das grundlegende Einfordern

des Rechts auf Wohnen und ein Leben in Menschenwürde.

Warum wächst *Penthaus à la Parasit* nicht zusammen mit Betroffenen weiter?

Warum ist das *Penthaus à la Parasit* nicht veränderbar? Wäre es nicht cool, sich Feedback außerhalb der Szene und eben von Betroffenen selbst einzuholen – von ihren Erfahrungen zu lernen und ggf. auch mit ihnen zusammenzuarbeiten? So könnten weitere parasitäre, unkontrollierbare Auswüchse des Parasiten entstehen! Wir haben das Gefühl, bisher geht *Penthaus à la Parasit* eher über die Betroffenen der Thematik hinweg. Es ist wenig partizipativ und auch räumlich bleibt es oben drüber hinweg, privat und exklusiv – ein *Penthaus* eben.

Wo sind die parasitären Auswüchse?

Das Projekt bedient sich dem Bild des Parasiten. Impliziert das nicht quantitative Auswüchse und nicht nur ein von Dach zu Dach Wandern des *Penthaus à la Parasit*? Warum vermehrt sich das *Penthaus à la Parasit* nicht, sondern bleibt ein Einzelfall? Warum führt es nicht zum quantitativen Besetzen von Dächern – an vielen verschiedenen Orten gleichzeitig? Die Hoheit über das Projekt behalten die Künstler*innen selbst. Warum vergeben sie beispielsweise keine Creative-Commons-Lizenz und stellen eine Anleitung zum Nachahmen zur Verfügung? Das direkte Anregen einer invasiven Reproduktion der parasitären Besetzung durch andere sehen wir als Teil der Agency der Künstler*innen. Wir finden: Das kritische Potential liegt in vielfältigen parasitären Auswüchsen wenn's ums (Dächer)-Besetzen geht!

Veranstaltungseinladung, 'Reise in eine parasitäre Perspektive auf Stadt'.



From parasites to holobionts

Jakob.

Thank you for the invitation to write about *Penthaus à la Parasit*. You have been using university affiliations and connections in ways that I would define a tad abusive - if it didn't sound acquiescent, I would say "parasitic"-for two years, so let me tell you I am going to use it, in turn, above all to make mental order into thoughts and questions I am interested in at the moment. As they surround our practices in times of insecurity, precarity and unpredictability, and how they might or might not contribute to reframing the future, I am confident you will make up the links with your own work.

This year, 2020, will be quite certainly remembered for the coronavirus and more precisely, for the trouble and unprecedented events catalysed by the measures introduced to contain its spread in different countries. The world, however, is in a crisis of much deeper nature-and this, already for a very long time. Those thinkers, activists, artists, writers, attracting attention to multispecies interactions; calling for symbiotic instead of competitive or oppositional relationships; those pleading for commoning as sustainable alternative to any form of property; those exploring new or suppressed forms of cohabitation-all are trying to respond to the dreadful implications of that crisis. Saying a clear "no" to communitarian-identitarian thinking, they provide us with viable options, options compatible with human and non-human life on this wrecked planet. I owe a lot to Lefebvre's theories, as you know, thus to "compatible", I will add enjoyable options: indeed, the visions for future life offered by these authors interest me because they weave together joy, use (opposite of consumption, as in "use value" vs. "exchange value"), and a sense of collectively shared and produced space. More than Lefebvre's, however, postcolonial and feminist theories, as well as experiences, imbue my thinking. Such perspectives predispose one to appreciate a further aspect, namely, that said authors suggest neither that the damage can be fully undone, nor that they have "the right solution." Humbly, but with perseverance, they encourage to tinkering, assembling, combining, queering: ideas and efforts, bodies and parts, bits and pieces of heterogeneous knowledges, in a world with no distinct or fixed borders, entities, enemies, not even fixed accomplices.

Of course, these lines of thought and struggle inform my take on the parasite-both, the philosophical figure and your artistic intervention, adopting "parasitic" strategies in order to re-appropriate space. In your e-mail, still in Chicago, you proposed I tackle the following question: in how far does *Penthaus à la Parasit* facilitate appropriation? I cannot answer this without asking yet another question: what kind of

appropriation is meant, what shall be appropriated by whom? I imagine you could answer the Penthaus is a strategic intervention that, operationalising the logic of taking without giving (Michel Serres spoke of "abuse value"), creates connections between otherwise incommensurable entities and expectations, making exchange possible and fostering collectivity as well as individuality. You would then refer to the commodification of (urban) space, the financialisation of housing, the gentrification of whole neighbourhoods, and emphasise the provocation emanating from the improbable encounter between a housing society or real estate company and a lone student/artist "infiltrating" their premises, more precisely: ab-using these premises for his everyday needs. Accordingly, appropriation would emerge as a form of resistance against the alienation of inhabitants from social space, as a practice rooted in everyday life practice, and as a subversive act applying the tools of surprise, ambiguity and contradiction to provoke, denounce, attract attention. The object of appropriation would be identified in the meanwhile largely commodified (urban) space, and its subject in the daring occupier, a mix between agent provocateur and frugal hero with a mission, ideally inspiring and instigating others to attempt many more appropriations. Although this is not my focus here, I cannot not mention that millions of people, in Europe as elsewhere, resort daily to more or less "parasitic" strategies out of sheer, often desperate, necessity-obviously without the comfort of legal assistance, often without any media attention, and mostly with violent evictions as consequence. I do not intend to disqualify your intervention by this, but to contextualise our discussion and connect it with extant radical critiques of capitalist expulsion.

I have been debating with you about the Penthaus ever since its first "landing" on a rooftop of Neukölln, last summer; meanwhile, I can say I have two main objections to the narrative of the parasite that appropriates space and shifts or overturns representations. For one, it does not consider that power and agency are unequally distributed in most societies. Think only of the tale of the wolf and the sheep in Serres' book-of how easily it could be taken for a declaration that power depends upon the invention of techniques to come downstream, to be in the last position in a parasitic chain. To believe this means to be blind to the circumstance that power, also the power to perform parasitic strategies, is ill-distributed, be it due to mere biological differences or to hegemonic orders inherited from patriarchy, colonialism, religion, capitalism and anthropocentrism. It mostly also means to be privileged, in one way or the other. In fact, the faith in "positioning" and its techniques is usually higher among white men (contrast this with Donna Haraway's plea for situating ourselves and our knowledge, which offers a feminist alternative to an academic practice obsessed with "positioning", asserting, establishing, one's against others' knowledge). As your female peers and friends pointed out early on, a woman occupying alone a Penthaus fixed on the top of some building might not feel, and be, safe at all.

LETTER

1 "The rami-
fication of
the network
depends on
the number
of jokers.
But I sus-
pect there
is a limit
to this.
When there
are too
many, we are
lost as if
in a laby-
rinth. What
would a
series be if
there were
only jokers?
What could
be said of
it?" (Serres
1982: 162).

This simple fact, to which I could add the risk of harassment for people of colour and LGBTQs, or the hurdles for aged and physically impaired inhabitants, should remind you of a crucial question for spatial interventions pursuing an emancipatory agenda: can the proposed experience be collectivised? "Already the production and instigation of shared imaginaries represents a step towards collectivisation", you will counter. Absolutely. But must those imaginaries continue to rely on heroic, "extreme", even warlike pictures (with their high risk for romanticisation), in an age characterised anyway by proliferating armed conflicts and frightening extremes—from the impacts of the ecological crisis, through the ongoing expulsion of millions of capitalism refugees, to the absurd concentration of wealth and resources in the hands of a few? Serres remarked that the only thing the parasite fears is another parasite waiting behind them:³ how, then, might solidarisations among differently (cap)able and empowered unfold, when it is evident that capitalism eventually disables and disempowers us all?

The latter aspect points to the fact that parasitism implicitly requires growth: (food) production, or energy, must be available and abundant in order to sustain a, limited, number of parasites. Such an environment is certain to disappear with the collapse of capitalism, with the irreversible ecological damages caused by continuing privatisations, extractivism, unsustainable industrialisation, and with the progressive exhaustion of "new frontiers" for the outsourcing of misery and waste (mainly, the colonies of former times). So what is there to be still appropriated, actually? Here rest both my second objection and my interest in the theoretical, activist, artistic, conceptual, endeavours evoked in the opening of my letter. Parasitism relies on and at the same time exposes the reversibility of interiority and exteriority ("l'extérieur, pour lui, est l'intérieur d'un autre", writes Serres), or at least the blurring of their distinction. In trying to operationalise it as a model for survival, one should however be aware of the fact that it preserves the idea of separate entities communicating, but also competing, with each other. From this derives the importance of certain tasks "typical" of the parasite: mediation, transformation, creation, innovation. Doesn't the terminology ring a bell? These are the instruments and myths of neoliberal democracy, an ideology that might, in places, tame the most brutal tracts of capitalism, yet does not question at all its expansionist-exploitative nature. You should now understand my scepticism about "parasitic" strategies. Not only do they offer little scope for collectivisation and solidarisation, due, in my opinion, to a mentality that unwillingly prioritises "conquest" and individualised survival; they are also highly compatible with, and therefore easy to incorporate in, capitalist logics. This is why to the parasite model, I decidedly prefer the sym-poietic holobionts model. For Donna Haraway, sym-poesis "means 'making-with.' Nothing makes itself; nothing

is really auto-poietic or self-organizing. ... Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding. Another word for these sympoietic entities is holobionts, or, etymologically, 'entire beings' or 'safe and sound beings.'² Her arguments explicitly draw on biology and can be linked with the comparatively new realisation, in immunology, that the immune system is permanently exchanging information with viruses and bacteria, rather than "battling" them when they "attack" from "outside." I recall this not because of everybody's fresh interest in virology, sparked by Covid-19, but for the philosophical and political potentialities that thinking of ourselves as holobionts entails. If it is demonstrated that we hold together contingently and dynamically, engaging other holobionts in complex patternings that "are more like knots of diverse intra-active relatings in dynamic complex systems than like the entities of a biology made up of preexisting bounded units (genes, cells, organisms, etc.)"³, how can we still conceive of ourselves as "individuals"? Above all, in social and political terms, we need to abandon views stressing competition and even cooperation, since "all the players are symbionts to each other, in diverse kinds of relationalities and with varying degrees of openness to attachments and assemblages with other holobionts"⁴. The holobionts model, in other words, is a model of radical collaboration.

Concluding: *Penthaus à la Parasit* is a provocation, a pointer, a joker; it disrupts the message by affecting and changing usual modalities of communication and transmissions. However, I am increasingly convinced that we need to devise and develop models that facilitate symbiotic relations, based on multi- and transdirectional exchange, if we want to inspect, and expand, the arts of living on a damaged planet.⁵ This may require to refrain from "appropriating" anything, and to direct our efforts to shaping dynamic, open, intra-active relatings.

Cited works:

Haraway, Donna: "Symbiogenesis, Sympoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble", in Anna Tsing et al (eds) (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press; M25-50.

Serres, Michel (1982): *The Parasite*. Baltimore: John Hopkins University Press.

3 Haraway
2017: M26.
Examples of
symbiosis
are rhizo-
mal bacte-
ria inter-
acting with
legumes and
allowing
nitrogen
fixation,
essential to
terrestrial
life, or the
coral reef
as well as
the tidal
sea grass
ecosystems,
relying on
the various
symbionts of
corals and
clams.

4 Ibid.

5 This is a
homage to
the edited
volume of
Anna Tsing,
Heather
Swanson,
Elaine Gan
and Nils Bu-
bandt (2017),
from which
was drawn
Haraway's
cited piece.

DIE POLITISCHE ÖKONOMIE DES PARASITEN

Kunst, Politik oder Spielerei? Das *Penthaus à la Parasit* ist eine Intervention, die nicht gleich in allen Dimensionen offenbart. Das Penthaus ist verspielt, und doch irritiert es mit Ernsthaftigkeit. Trotz dieser Vielschichtigkeit - oder vielleicht auch gerade deswegen - kann das Penthaus einen politischen Beitrag leisten. Dafür benutzt es verschiedene Mechanismen, mit denen es am realpolitischen System andocken kann. Dabei werden insbesondere drei Kanäle verwendet: Erstens, parasitäres Agenda-Setting. Zweitens, parasitäre Entscheidungsbeeinflussung und drittens, parasitäre Netzwerkkubation. Diese ermöglichen dem Penthaus zum Parasiten im politischen System zu werden.

Die offensichtlichste Penetration des politischen Systems geschieht durch die Beeinflussung der öffentlichen Aufmerksamkeit. Grundsätzlich gibt es jederzeit quasi unendlich mögliche Themen, mit denen sich Politik bzw. politische Entscheidungsträger*innen befassen können. Es findet ein permanenter Aussiebungsprozess zwischen den Themen, die auf die politische Agenda kommen, und den Themen, die politisch ignoriert werden, statt. Vereinfacht gesagt: Ein politisches Thema ist auf der Agenda, wenn es von Politiker*innen diskutiert und nicht ignoriert wird. Hier kann eine künstlerische Intervention den Unterschied machen zwischen ignorieren und nicht ignorieren.

Das *Penthaus à la Parasit* platziert das Thema "Mangel an bezahlbarem Wohnraum" auf der politischen Agenda. Beispielhaft hierfür ist die Intervention des *Penthaus à la Parasit* in München 2020. Die Intervention begann in der Hochphase des Corona-Lockdowns im Juni 2020. Zu diesem Zeitpunkt hat die Corona-Pandemie nahezu die komplette politische Agenda geprägt. Das

Penthaus à la Parasit vermochte - zumindestens auf stadtpolitischer Ebene - das Thema bezahlbares Wohnen wieder auf die Tagesordnung der politischen Entscheidungsträger*innen zu setzen.

Auf der einen Seite geschieht dies durch die Berichterstattung. Diese wird von Menschen in der Politik gelesen und oft auch kommentiert, sei es im Rahmen von Anfragen von Journalist*innen oder auf den eigenen sozialen Medien. Dies passiert jedoch nur, wenn die Intervention in der Logik der Medien Sinn macht und als berichtenswert erachtet wird. Dafür muss das Thema auch von den Journalist*innen zumindest im Kern verstanden und als relevant betrachtet werden. Hinzu kommt, dass es einen Anlass für die Berichterstattung braucht. Bei einer Intervention wie dem *Penthaus à la Parasit* ist dies meist durch den Beginn einer Intervention gegeben.

Auf der anderen Seite findet das Agenda-Setting im Rahmen der Veranstaltungen statt, die rund um das *Penthaus à la Parasit* organisiert wurden. Etwa bei einer Podiumsdiskussion zur These "Bezahlbare Penthäuser für München!" mit jungen Politiker*innen und einer Diskussionsveranstaltung mit der Stadtbaurätin von München Prof. Elisabeth Merk. Im Rahmen der Veranstaltungen mussten sich die Teilnehmer*innen mit Fragen rund um das Thema bezahlbares Wohnen in München befassen und Position beziehen. Dieser Positionierungs- und Rechtfertigungszwang treibt wiederum die politische Debatte voran. So können dadurch neue Positionen und politische Mehrheiten sichtbar werden.

Ein weiterer Angriffspunkt des *Penthaus à la Parasit* ist die Beeinflussung konkreter politischer Entscheidungen. Durch die Auswahl eines spezifischen Interventionsortes oder die Zuspitzung

der Interventionsbotschaft auf eine konkrete Frage kann das *Penthaus à la Parasit* auch auf eine Entscheidung Einfluss nehmen. Im einfachsten Fall wäre dies erst einmal nur die Frage: Darf das *Penthaus à la Parasit* stehen bleiben oder nicht. Durch den öffentlichen Charakter der Intervention kann diese Entscheidung zum Beispiel in der zuständigen Behörde von der Sachbearbeitungsebene auf die Leitungsebene befördert werden. Dies geht oft mit der Berücksichtigung weiterer Faktoren einher, etwa dem Image der Stadt. Außerdem ist es für höhere Ebenen in der Bürokratie leichter, Ausnahmen zu machen oder sogar mit Leitentscheidungen eine neue Politik für eine Behörde festzulegen. Im Fall der Intervention in München fand beispielsweise eine Diskussion über eine mögliche Genehmigung der Intervention direkt mit der Leitung der zuständigen Baubehörde, der Lokalbaukommission statt. Die Leitung war in diesem Moment gezwungen, eine Grundsatzentscheidung zum *Penthaus à la Parasit* zu treffen und konnte erst danach das Verfahren wieder an die eigentlich zuständige Sachbearbeitungsebene delegieren. Die Beeinflussung politischer Entscheidungen

meint jedoch primär die Beeinflussung von Entscheidungen mit größerer Reichweite als das *Penthaus*. Hier greifen jedoch die gleichen Mechanismen. So thematisierte das *Penthaus à la Parasit* die konkrete politische Entscheidung, wie hoch in München gebaut werden darf. Indem es einfach ein Haus über die eigentlich genehmigte Bauhöhe setzt, wird die Limitierung der Bauhöhe symbolisch und konkret gleichzeitig in Frage gestellt. Würde dies im Rahmen eines regulären Bauvorhabens passieren, würde die öffentliche Verwaltung mit den ihnen verfügbaren Instrumenten versuchen, die Ordnung wieder herzustellen. Das *Penthaus à la Parasit* kann diesen Konflikt eine Ebene höher schieben und damit die Regel selbst zur Disposition stellen.

Auch das Beispiel der Intervention des *Penthaus* in München zeigt diese Dynamik. Indem es auf einen der höchsten Punkte in der Münchner Altstadt platziert wurde, stellte es symbolisch die Frage nach der Höhenbegrenzung. Im konkreten Fall war dies sogar ein Streitthema bei der Erteilung der Baugenehmigung für das geplante Neubauprojekt auf dem Grundstück. Die Eigen-

Picture below:
Penthaus à la Parasit in front of the Rote Rathaus (city hall of Berlin)



tümer nutzen die Symbolik des *Penthaus à la Parasit*, die Beschränkung der Baugenehmigung auf politischer Ebene in Frage zu stellen.

Der dritte politische Mechanismus des *Penthaus à la Parasit* ist die Netzwerkinkubatorfunktion. Das *Penthaus à la Parasit* schafft eine Plattform für die Bildung von neuen Netzwerken. Netzwerke spielen eine wichtige Rolle im politischen System. Sie dienen sowohl der Kommunikation von Informationen und politischen Ideen, der Mobilisierung bei konkreten politischen Themen, sie bilden die Basis von Koalitionen für politische Mehrheiten und letztlich dienen sie auch als Recruiting-Pool für Nachwuchs. Netzwerke sind meist nicht formalisiert und basieren auf losen Bekanntschaften.

¹ #ausspekuliert, Kollektiv Polizeiklasse, Junges Münchner Forum, Exist, Superheld*innen, die Städtischen

Das *Penthaus à la Parasit* kann neue Netzwerke schaffen, insbesondere, indem es Menschen aus unterschiedlichen Milieus anspricht und zusammenbringt. So adressiert das *Penthaus à la Parasit* nicht nur politische Aktivisten und Engag-

gierte, sondern zum Beispiel auch Menschen mit Interesse an Architektur, Kunst und der direkten Nachbarschaft, in der die Intervention stattfindet. Das *Penthaus* baut gezielt Brücken zwischen Milieus und ist nicht nur in einem Milieu verankert. Es bildet eine Basis für Netzwerke, die bisher noch nicht existierten.

Richtig bilden können sie die Netzwerke jedoch nur im Rahmen von Präsenzveranstaltungen, in denen es Raum für Austausch gibt. Das *Penthaus à la Parasit* ermöglicht dies vor allem im Rahmen der zahlreichen Begleitveranstaltungen, die auch einen Raum für gegenseitiges Kennenlernen bieten. Bei der Intervention in München 2020 wurde beispielsweise ein Vernetzungsabend zwischen stadtpolitischen Initiativen¹ organisiert, der auf gegenseitigen Austausch von Best-Practice Beispielen zielte oder auch ein Nachbarschaftsbrunch, der alle Bewohner*innen der umliegenden Straßen zum *Penthaus* und zur Auseinandersetzung damit einlud.



Die stärksten Netzwerke entstehen durch gemeinsame Aktionen und Veranstaltungen. So wurden im Rahmen der laufenden Intervention *Penthaus à la Parasit* einige Veranstaltungen und Aktionen erst vor Ort initiiert. Diese Form der aktiven Mitwirkung lässt sich schwer planen, schafft aber bei erfolgreicher Kooperation noch mehr Vertrauen im neu entstehenden Netzwerk. Beispielsweise wurde im Rahmen der Intervention in München eng mit unterschiedlichen stadtpolitischen Initiativen kooperiert, die sich dadurch besser kennen gelernt haben. Für die Bildung dieser Netzwerk ist die Rolle der inoffiziellen und informellen Events, etwa kleinere Dinner beim *Penthaus*, nicht zu unterschätzen. Ein informelles Umfeld erlaubt oft mehr Austausch als stark strukturierte Veranstaltungen.

Letztlich spielen alle drei Mechanismen, die hier beschrieben wurden, zusammen. Während das parasitäre Agenda-setting vermutlich die sichtbarste Form der politischen Beteiligung ist, sollte die Bedeutung der weiteren Kanäle nicht unter-

schätzt werden. So gibt es in München mit dem *Bellevue Di Monaco*² ein gutes Beispiel dafür, wie aus einer künstlerischen Intervention eine politische Entscheidung vollkommen revidiert werden kann. In dem Fall hat eine Wohnzimmer Besetzung die Grundlage für das Entstehen eines Kulturzentrums mit bezahlbarem Wohnen ermöglicht und einen Abriss verhindert.³ Das *Penthaus à la Parasit* hat jedenfalls das Potenzial, politische Entscheidungen zur spezifischen Orten zu ändern, genauso wie es auch bei Grundsatzfragen einen Ausschlag geben kann. Die Bedeutung von Netzwerken in politischen System ist nicht zu unterschätzen, aber auch schwer zu fassen. Netzwerke bilden die Basis für politisches Handeln und bleiben doch oft unsichtbar. Das *Penthaus* baut neue Netzwerke und erweitert bestehende und leistet auch so einen Beitrag zum politischen System. Letztlich kann daraus geschlussfolgert werden: Das *Penthaus à la Parasit* ist ein politischer Beitrag, doch gleichzeitig auf Grund der parasitären Natur ein künstlerischer und spielerischer Beitrag.

² <https://bellevuedimonaco.de/>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=tBk2HdyuzB0>

Picture below:
Penthaus à la Parasite at
Alexanderplatz,
Berlin, 2019.



(1-3) Transport and assembling of the Penthaus à la Parasit, at Alexanderplatz Berlin. In 52 meter high.



(4) Discussion Panel „Luft nach Oben“ at the rooftop in Munich with
Artist Jakob Wirth
Head of the municipal planning office Prof. Elisabeth Merk
Moderator Marco H
Representative of Bellevue di Monaco
Architect Prof. Andreas Hild
Jurist Rudolf Häusler

(5) Piano concert with Billy Contreras at the rooftop in
Neukölln, Berlin.





(1) Discussion Panel: *Parasite Aesthetics* with:
 Artist Jakob Wirth
 Prof. Maraina Martinez Marteo
 Dr. Robert Jende (Moderation)
 Prof. Nina Tessa Zahner
 Prof. Judith Siegmund

(2) Vernetzungstreffen: *Best Practice der Vielen*,
 in der Tiefgarage unter dem *Penthaus à la Parasit* with:
 #ausspekuliert, die städtischen, Exist, Junges
 Münchner Forum, *Penthaus à la Parasit*, Polizei-
 klasse.

(3) Premiere of the activist documental „Wem
 gehört die Stadt“, Sabine Janowitz.





(1 & 2) Guided tours for Real Estate Mark-
lers, Munich.

(3 & 4) Alternative City tour and discus-
sion of the initiatives Kollektiv Raumstation,
DaWoEdekaMaWar, Kunstblock and beyond
and *Penthaus à la Parasit*. Berlin.

(5) Filmscreening, Munich.





PARASITE AESTHETICS

1 Like described in: Ross, Toni. "Aesthetic Autonomy and Interdisciplinarity: a Response to Nicolas Bourriaud's 'Relational Aesthetics.'" *Journal of Visual Art Practice* 5.3 (2006): 167–181. Web.

2 Adorno, Theodor W. 2003. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

3 After Lawton, 2019, the question of activists is: "how democracy looks when rights are deprived or upheld, demanding distinctions between right and wrong". But that's far from my approach to my artistic or activist practice. Similarly, Bishop (2012) says: Social practice artists working within an activist framework view art as a form of protest and resistance with "people [comprising] the central artistic medium and material. Social practice art repositions the viewer or audience of a work of art as collaborators or participants cooperating in partnership with the artist."

4 Therefore, it can only be partly experienced in Baumgartens way of aesthetic as the science of senses.

5 Referring to Spencer Brown (1979), describing the black box as a container for unknown processes, where one can only observe in and output, but not know about the system of the black box itself.

With this article, I want to propose a new approach to aesthetics and sketch an aesthetic theory that is able to describe parasitic artistic interventions. The development and empirical base of this understanding is my experience with the artistic intervention *Penthaus à la Parasit*. I am not a philosopher nor an aesthetic theorist, but after reading through the canon of aesthetic theory I was unable to find a concept that would consolidate the aesthetic language of the *Penthaus à la Parasit*. That motivated me to postulate *Parasite Aesthetic* as a new aesthetic term.

As an artist, I claim a new aesthetic sphere, because it seems that the traditional approaches of aesthetic theory are too limited. Kant's theory of the sublime and the experience of the integration of body, mind and imagination of the unexplainable are unable to grasp the important dimensions of *Parasite Art*¹. I am also not satisfied by Adorno's dialectical concept², which sets the

1. PARALLEL PRACTICE

A *Parasite Artwork* chooses different strategies depending on its context of involvement. This means that the same art piece can be seen and experienced in radically different ways according to the system it expands. I use the term parallel, because the different languages of *Parasite Art* are happening at the same time and exist within the same art intervention without conflicting with each other in terms of perception and expansion. It seems like the same art intervention is acting in different systems or worlds of perception. However, I will elaborate this thought by giving an empiric example.

In the case of the parasite penthouse, an external agent can see the face that appears in the

autonomy of art as the priority and views every type of intervention or direct action as domestication of the cultural industry and therefore a loss to the function of art. Even other concepts such as Nicolas Bourriaud's 'Relational Aesthetics' or the category of social practice³ fail to reach very far in describing interventions that engage critically in society and are not directed to an actual change to a social issue.

The *Parasite Aesthetic* that I will introduce tries to break and combine some of the approaches of aesthetic theory mentioned above. The empiric base will be the analysis of the *Penthaus à la Parasit* which represents one such new approach to a *Parasite Aesthetic* as defined first, the *Parallel Practice*, second, the *Production of Irritation*, third, the *Pick-up Audience* approach and fourth, the *Aesthetic of the Border*.

The core characteristics of *Parasite Art*

public sphere. On that level, it performs as a symbol and sculpture, and the aspect of *Erscheinung* (illusion) is the prominent language. In contrast, another *Parallel Practice* is when the *Penthaus à la Parasit* hijacks a real estate platform by using the language of real estate agents, addressing people who search for investments and entering into their realm. A third *Parallel Practice* is at play when the penthouse mobilizes and supplies a platform to connect initiatives and creates a space of empowerment for local communities. For example, by organizing events or connecting neighbors and collectives.

It becomes clear with the *Parallel Practices* that

Parasite Art cannot be experienced as a whole in the phenomenological sense, because one can only perceive it in one of its own languages, or in more than one but only analytically, as a detached observer. This is because the experiencing subject always belongs to only one, or maybe two systems (real estate, neighbourhood, etc.) and as a rule, they cannot cross the border

2. PRODUCTION OF IRRITATION

According to Michel Serres⁷, the function of a parasite is to produce noise within communication. He understands information as the distinction between noise and information and information is therefore produced through the production of noise. The noise a parasite creates is thus the edge of information, or the border of a system, and a constitutional element of every information. Instead of noise, I term the action of the parasite irritation, because it irritates or interrupts the existing order and focuses on the system of this order, instead of operating within the norms of communication.

The parasite always creates irritation to its system, by living in the niches of that system. The parasite comes and inhabits these niches at the edge without asking, but has to leave if the host finds it, that is, finds the source of irritation. Each time the parasite enters or leaves a niche in a system, it marks the edge of a given system as it irritates the host.

In doing so, the parasite is the 'needed' irritation which keeps every system alive because it supplies it with new information. Without the parasite, the system will die the "death of stagnation", as Serres put it.⁸ This means that a parasite cannot be a constant entity. A parasite is defined through the context where it settles and its relation to that context. It has to be both the noise and the irritation. This means that the parasite and the host are relational, and their positions can always change. For Serres, everybody wants to be the last one in the chain of host and parasite: "In the parasitic chain, the last to come tries to supplant his predecessor".⁹ *Parasite Art* only is in the moment or as a description of a realized relation. It cannot be a category of art as an object – it has to be connected to irritation, which is based on a situation (as used by the Situationists) in a specific context.

The parasite and its binding relation to the host, in opposition to hegemony (information),

to the next environment so easily.⁴

As a consequence, the conjunction of these *Parallel Practices* and strategies creates a phenomenological black box⁵ of aesthetic production. In other words, *Parasite Aesthetic* is only perceivable from the position of the observer⁶ of the different languages, and not through the experience of a single field of operation.

can be related to Oliver Marchart's concept of "Conflictual Aesthetics".¹⁰ The theorist defines the aesthetic moment as the way in which an artwork creates conflict (as previously described as irritation). Marchart's concept reveals a double conflictual state: First, a state that breaks with the aesthetic of spontaneous ideology¹¹, the way that the art world produces its confirming understanding of the political. Second, the concept refers to the conflictual artistic practice in terms of the political; the way artistic practice produces antagonism in the public sphere.

Marchart refers at this point to the concepts of hegemony in Chantal Mouffe and Ernesto Laclau.¹² Out of Mouffe's three types of political art; Marchart sees only the most radical category as actually conflictual. That is the category that Mouffe names "artistic activism" – an art practice that not only challenges hegemony but "leaves also the hegemonial institutions behind and introduces counterhegemonic moves against the capitalist appropriation of aesthetics."^{13 14}

In Mouffe's terms, a parasite is by definition, counterhegemonic and cannot truly be appropriated by a capitalist aesthetic.¹⁵ However, unlike Marchart's conflictual form, which always acts out of a counter-hegemonic position, a parasite stays at the threshold of hegemony and counter-hegemony and shakes hands with anyone who gets in and out of the hegemonic system. Thus, the parasite is neither inside nor outside and is stuck in its position at the membrane. At the same time, it is flexible enough to always find the next door or loophole to inhabit. *Parasite Art*, unlike Marchart's conflictual art, lives from this opposition between hegemony and counter-hegemony, as much as the 'art world' or the hegemony live from the noise, or from the outside of its boundaries. Without information, without a host, there is no parasite, no irritation. Without parasites, no host exist. In this way, *Parasite Art* tries to break the dialectic between hegemony

6 The Parasite, according to Michel Serres (1982), can be seen as an observer, because it is inside and outside all at once. That is another argument for a Parasite Aesthetic, because the aesthetic is not inducible through the sensorial approach.

7 Serres, Michael, 1982, *The Parasite*, the Johns Hopkins University press, London.

8 *ibid.* 194 (german version, translated by the author)

9 *ibid.* 7

10 Marchart, Oliver. 2019. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Book, Whole. Berlin, Germany: Sternberg Press.

11 Spontaneous ideology is in the indecipherable, mystical distance between the work and the audience. It's the way how the art world defines the political which makes in his opinion the term interchangeable and useless for an analysis.

12 Mouffe, Chantal. 2014. *Agonistik. Die Welt Politisch Denken*. Berlin: Suhrkamp.

13 *ibid.* 24

14 look at the end of the text

15 Capitalist Aesthetic is, as Marchart calls it, the "tame" political art within the white cube and without involvement in real conflicts.

16 Here also Adorno's point is interesting, who says that for the art system the art, or the parasite, is important for its existence and therefore finally only confirming and sustaining its position.

17 Because counter-hegemony is proposing an action out of the *Gegenöffentlichkeit* (counter-public), but the parasite tries to be neither counter-hegemonic nor hegemonic. It stays in the middle and therefore it's habitat becomes vulnerable.

18 Rancière, Jacques, and Gabriel Rockhill. 2013. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Bloomsbury Revelations. London.

19 Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. 1. Engl. ed. London.

20 One of his main focuses in his book *The politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*.

21 Political Performance on the Taksim Square, where a man started to stand still - looking towards the big flag of Turkey. He stood there for days and thousands of people joined him standing. This action of Erdem Gündüz became a symbol of the protest in Turkey during the arab spring, 2013.

22 Inspired by: Gage, Mark Foster. 2019. *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*. Book, Whole. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

23 *ibid*, 17.

24 Politics evolves out of dissensus. This happens if there is a confrontation with the institutional forces of the order and if the distribution of the sensible are redistributed (cf. Rancière, 2010, 10).

25 Look at the end of the text

and counter-hegemony – between autonomy and dependence.

Irritation, in contrast to conflict, means, not to be simply in opposition to hegemony (information), but to be in-between and create irritation for both sides of the spectrum.¹⁷

However, this does not mean that a parasite practice can sit still at the border of two (op) positions and observe: instead, part its defining qualities are that the parasite is always moving and finding new points of irritation, which also implies, that the parasite must always be faster than the host – or, in terms of a critical art practice, it must be faster than the capitalist logic of exploitation and appropriation of the outside (counter-hegemonic). At this point, I want to reiterate that a parasite always tends to die; in other words, it tends to be appropriated for it is eventually too slow to keep on irritating – to keep on searching for a new niche.

Finally, I am confronted with an unsolved question to Marchart's concept of *conflictual aesthetics*: how to actually create political moments out of counter-practices? And, for the parasite, how to find and stay at the position between inside and outside? To create political moments, the parasite practice must take place outside enough to irritate and inside enough to be able to address fields of operation and to create connectivity.

Jacques Rancière's¹⁸ aesthetic theory may help resolve these questions, as the philosopher's concept of art includes different layers of aesthetics, or aesthetic regimes, which each have a different logic of evaluation. Rancière also wrote about dissensus as the important aspect of the intersection between art and politics. Rancière's aesthetic regimes exist simultaneously and can overlap or stay independent: the ethical regime (judging according to truth and origin in Plato's tradition), the representative regime (defined through the shape, and mode and place of production and it's autonomy towards the political institutions – Aristoteles concept) and finally his aesthetic regime, which is the important point for

3. THE PICK-UP AUDIENCE (AUFSUCHENDE ÖFFENTLICHKEIT)

The *Pick-up Audience* is the public of an artistic practice that searches for, and even creates, its

own context for action. The parasite does not 'wait' for its audience that he can then irritate, our approach.¹⁹ Rancière's aesthetic regime is not about art, but about politics and his understanding of a democratic order. He places the 'perception of the sensible'²⁰ at the base of aesthetics, where everybody should be able to participate. He sees the aesthetic moment in the fight for a commonly sensible world, which means to Rancière, to make visible the limits and borders (noise) of this world – through creating dissensus, or irritation. With Rancière's concept, we can look for the answer to the questions posed above, in other words: how can situations of irritation be produced?

Rancière introduces *The Standing Man*²¹, at Taksim Square in 2013 as an example of dissensus aesthetics. Firstly, because the performance misuses the public sphere by 'inhabiting the public' as an act of politics. There is also an act of dissensus in the misuse of what a regime declares a public urban space. Secondly, the action was an aesthetic because the man produces a "redistribution of the sensible"²². Art "always [has] to do something else than its proper business"²³. To think aesthetically means to confront or to be confronted with indetermination.

Turning back to Rancière's concept of the "distribution of the sensible", we can now establish that both politics and art work on the redistribution of the sensible share a mode of operation. Every form of redistribution creates dissensus²⁴ and derives from a counter-hegemonic position.²⁵ Rancière's aesthetic is close to Marchart's 'confrontation' and to *Parasite Art*, but the philosopher opens up the bridge between art and politics, which is also defined in the moment of action (that is relational) and not in a manifestation of an artwork in itself.

To recapitulate, *Parasite Art* is not searching for the outside, but instead, it attempts to perform as the black box – to be at the border itself, which is the arena of the Aesthetics of Irritation. This practice is what Rancière would describe as redistribution of the sensible and as dissensus; Marchart as conflictual; and I, as the *Aesthetic of Irritation*.

The *Pick-up Audience* is the public of an artistic practice that searches for, and even creates, its own context for action. The parasite does not 'wait' for its audience that he can then irritate,

or personally 'affect' or move. Instead it creates its own public by coexisting within the public. This is possible through its ability to live within the niches. It also needs to search for where it can fit within the host.

Having a *Pick-up Audience* means that *Parasite Art* enters local systems. The parasite appears where nobody expects it: not in an exhibition space, but in everyday life.²⁶ One might be confronted with it, in the case of the Penthaus, from searching for investments in the online real estate market, or by attending a concert that, unusually, takes place on a rooftop, to working in the court and having to deal with the question if the parasite occupation is legal or not. The parasite therefore, breaks the border between the artistic field and the societal field.

This active engagement in finding its audience within the usual operations and communications of society is radically different from artistic practices that work mostly inside the white cube. Even interventions in the public sphere are often designed so that they are 'waiting' for people to approach them²⁷. In contrast, *Parasite Art* does not focus on the audience. It addresses the system (that is, the host) itself. It tries to find how to enter and co-habitate different systems. By doing this and by not having a certain public in mind to reach and inhabit, it becomes part of the system and therefore it becomes visible to the participants of that system. Whether that public is in the real estate market, the legal system or the rooftop, the consequence is that participants of the system stumble into the work rather than choose to be there, they have to deal with it. Usually these groups need to confront at once

4. THE AESTHETIC OF THE BORDER

After the irritational core element of the *Parasitic Aesthetic*, the *Parallel Practice* and the Production of Audience, defining a figure that enters systems without being invited, we now turn to the last characteristic of *Parasite Aesthetics*: the *Aesthetic of the Border*.

Parasite Art is balancing on a 'tightrope', dancing between different epistemological, political and systemic borders: between distinction and separation, between hegemony and counter-hegemony and between inside and outside. The parasitic experience of the border is integral, because the figure of the parasite is the dancer.

reality and fiction - and they even might start to question the „distribution of the sensible“, by questioning their way of perception. Here, it is useful to cite Boris Groys²⁸, for whom “contemporary art is situated beyond the beautiful and the ugly, beyond taste and displeasure, because spectators have become emancipated [...] they are no longer spectators but art producers: contemporary art is a spectacle without spectators.”²⁹ The relevant question is how the parasite differs from this aesthetic canon. Art has the task to “invent the missing people”³⁰ – which could mean two different things. Firstly, to find a form that tries to involve, invite, attract, or to use Marchart’s words, to “agitate” the missing people through new strategies of engagement. Or second, it means to “depersonalize the sensation”³¹ and make the experience of sensation independent from the artist. Deleuze said that not the beautiful (sublime), but the sensational experience is the important aspect of aesthetics.³² This means there is a shift from the production of aesthetic experience centred on the subject to an impersonal or disembodied aesthetic production. The *Parasite Aesthetic* follows this thought, and makes disembodiment into a method, by finding ways to appear in the landscape of the everyday experience. Here the disembodied sensation becomes the ordinary, because there is no subject transmitting the aesthetic experience. However, it also follows the first sense of art’s invention of missing people, as it agitates its audience, in this case, by creating its own audience, through its own production of publics as described above. Here we also see that the creation and the search for its 'audience' is a core element of parasitic artistic practice.

It is impossible to think about parasitic practice without reflecting about the border.

The parasite is not struggling with the borders of systems, rather, it represents the border. Through dancing on the tightrope or living at the border, the parasite makes the border visible: the border and the habitat of the parasite become the same.

In *Parasite Art*, the parasite translates the position of the tightrope dancer into artistic production. Thus I call the situations of the act of balance as the *Parasite's Aesthetics*. The moment of balance is about reception and attention, about how the

26 Here reference to Vogelpohl (2011) „durch die alltägliche Praxis erzeugt und in der alltäglichen Praxis erneuert wird.“. Denn der Alltag ist der Ort der „urbanen Revolution“. Vogelpohl, Anne. 2011. “Städte und die beginnende Urbanisierung. Henri Lefebvre in der aktuellen Stadtforschung.” Raumforschung und Raumordnung 69 (4): 233–243.

27 Even if they try more, as well as Museums, to reduce the barriers, they are still not embedded in the ordinary day life of the “audience”. Even community-based projects develop their specific audience over time with whom they work with.

28 Groys, Boris. 2010. *Going Public*. e-flux Sternberg Press.

29 Here we still would have to ask who is able to produce and who isn't, but that's not our question here. Dillet, Benoît, and Tara Puri. 2016. *The Political Space of Art: The Dardenne Brothers, Ai Weiwei, Burial and Arundhati Roy*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield International.

30 *ibid.* 5

31 *ibid.* 16

32 Deleuze after, Dillet and Puri, 2016, p. 16.

34 Which is then actualized through public art programs of museums, by paying advertisement fees on Facebook, or by entering in a parasitic way in other systems, etc.

35 Here would be an interesting reference to Butler's concept of embodiment and materiality in protest. See at: Butler, Judith. 2015. Notes toward a Performative Theory of Assembly / Judith Butler. The Mary Flexner Lectures of Bryn Mawr College. Cambridge, Massachusetts ; London, England.

Added Footnotes from above:

[14] Further Marchart (2019) has a quite functional approach and names three binding premises for a conflictual aesthetic. First, he introduces Propaganda, what he defines as reduction of complexity which is needed if "a given struggle wants to be successful" and the process of making something "politically readable" by "ways of simplification". However, in contrast to the spontaneous ideology, he talks in terms of propaganda as "complex simplicity", because as I understand him, even if he is not

very precise, as the challenge of reduction for producing anti-hegemonial moments. Second, he talks about agitation, which has to be produced by propaganda, to "unsettle certainties and wake people from their dogmatic slumber. [...] to disaffiliate people from sensorial ideology" (34) and unplug them from common sense.

parasite can make itself able to dance, to create, and to stretch balancing situations for as long as possible. The *Aesthetic of the Border* implies these operations: the parasite has first to find a wire or rope, then it needs to learn to dance, and then eventually leave to find a new border. The parasite dances every time with a different rope in a different setting. For the *Penthaus à la Parasit*, the border or the rope tightens between legal and illegal, between personal and public, between tactical and strategic, between autonomy and dependence, between art and activism, fiction and reality, and finally host and parasite.

If we look only at the border of the legal system, the *Penthaus à la Parasit* tightens his rope between the definition and the law of property. On the one hand, it uses property that belongs to others as if it were its own, by squatting a rooftop and building up the parasite; while doing that, it calls for the right of artistic freedom. On the other hand, it uses the concept of property to defend the *Penthaus à la Parasit* from being destroyed by an angry host, who orders the deconstruction of that intervention. Namely, the parasite makes use of the legal definition of property in the paragraph of "Protection of Property"³³ in the German Constitution. This happened once in Berlin, when a company had already been contracted to destroy the penthouse. The *Penthaus* also tests the border between fiction and reality. The penthouse is fictitious, or

CONCLUSION

After evaluating the different aspects of *Parasite Art* and its aesthetic moment, the interesting question is how to expand this term, developed around one work, to other examples of *Parasite Art*.

Is the *Parallel Practice*, with its schizophrenic approach to realize different actions in different systems, something what we can find in other practices? Or is the *Production of Irritation*, which is not only defined by being counter-hegemonic, but through being in-between of in and out, something which is spread throughout artistic activism? How about the *Pick-up Audience*? Is that more a marker of contemporary art, where even the audience has to be produced by the creative producer³⁴ – or is the *Pick-up Audience*, as defined above, a specific characteristic of

at least it works as a symbol for one or many real meanings; it is also, at the same time, a real space that acts as a real agent. The symbol becomes a habitat, and the signifier a significant – this shift and double-layering can be seen as a parasitic action. The *Penthaus* is a symbol and fiction for reclaiming and recovering the city from the agency of its dwellers, which is reality, not an alternative. At the same time, seen through another system, the parasite actually squats on a rooftop, in all the real sense of the action; it hosts people, and it claims to be able to commodify. It is a reality for the people who sleep over in the penthouse, or for those who meet up there for community organizing. The penthouse creates and embodies 'use value', because suddenly people are using the rooftop.

This dance on the border – which is the very development of the parasite's techniques and strategies – is *Parasite Art's* aesthetical language, and the aesthetic moment is created within the perception of this dance between the inside and outside given categories.

The balancing act, or *Aesthetic of the Border*, is only interesting in the moment when the distribution of the sensible is shifted. If it is once accepted (seen) as the new reality or established as a new symbol, it loses its potential of redistribution and its critical potential – because, once assimilated, it no longer balances between realms and definitions.

Parasite Art?

Finally, does the *Aesthetic of the Border* really give a distinguishing characteristic to *Parasite Art*? In fact, I would say that as single characteristics, it does not. It requires different aspects and a further study of different cases of *Parasite Art* and its aesthetical language.

It also becomes clear, after studying the different categories for a *Parasite Art*, that none of them are dependent on materialization and that all of them describe a relation, rather than an object. This means, in turn, that *Parasite Art* cannot be materialized or embodied in a single art piece. It can only be actualized within its context of relations and depends at all times on its position in a network or system. In the moment of action

itself, nonetheless, a material presence is important and condenses the *Parallel Practice* at the starting point³⁵

In conclusion, I would like to reiterate that *Parasite Art stays*, phenomenologically, in a black box. As a result, the *Parasite Aesthetic* can only be fully noticed by an informed observer, as a core element of this art form is precisely the *Parallel Practice* of different levels.

The *Penthaus à la Parasit* combines different aspects of the artist's work, such as direct action, poetic imagery, social practice and parasitic engagement. It navigates through various fields and is confronted in every field with misunderstanding. For instance, being a foreign agent in the field it is engaging in and because it is

noticeable that *Parasite Art* always acts parallel in different fields - and some of these seem to contradict each other.

To follow the sequence of ideas laid out in the beginning of this essay, the *Parasitic Aesthetic* always evades the gaze, or its visibility, because once it is visible, it has already gone: it has already become part of the system. In the same sense, it eludes categorization, because once categorized in known epistemic structures, it would already be part of the system and lose its aesthetic moment of inhabiting the border. In short, we end with a conundrum: even defining *Parasite Art* as *Parasite Art* causes the practice to lose its parasitism, for it loses its indeterminate, border-narrow niche in art and aesthetics.

Because Art can't be entirely congruent with art as defined by the art field" (14). His third condition talks about organizing, because practices and debates have to be organized in order to "survive in time" (37). Thereby it is the "mutual articulation of a collective articulation only possible through organizing". (178) and can lead to sustainable conflictual or counter-hegemonic positions. When these three concepts are accomplished, we can talk about an antagonism.

BIBLIOGRAPHY

Adorno, Theodor W. 2003. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London [u.a.].

Butler, Judith. 2015. *Notes toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts ; London, England.

Dillet, Benoît, and Tara Puri. 2016. *The Political Space of Art: The Dardenne Brothers, Ai Weiwei, Burial and Arundhati Roy*. Book, Whole. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield International, Ltd.

Gage, Mark Foster. 2019. *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*. Book, Whole. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Gielen, Pascal, Niels Van Tomme, Zoe Beloff, and Jane Bement. 2015. *Aesthetic Justice: Intersecting Artistic and Moral Perspectives*. Vol. no. 14;no. 14.; Book, Whole. Amsterdam: Valiz.

Groys, Boris. 2010. *Going Public*. e-flux Sternberg Press.

Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Ra-*

dical Democratic Politics. London [u.a.]: Verso.

Marchart, Oliver. 2019. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Book, Whole. Berlin, Germany: Sternberg Press.

Mouffe, Chantal. 2014. *Agonistik. Die Welt Politisch Denken*. Berlin: Suhrkamp.

Rancière, Jacques. 2011. *Dissensus : On Politics and Aesthetics / Jacques Rancière*. Ed. and Translated by Steven Corcoran. Reprinted. London [u.a.].

Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis : Scenes from the Aesthetic Regime of Art / Jacques Rancière*. 1. Engl. ed. London.

Ross, Toni. "Aesthetic Autonomy and Interdisciplinary: a Response to Nicolas Bourriaud's 'Relational Aesthetics.'" *Journal of Visual Art Practice* 5.3 (2006).

Serres, Michel. 1982. *The Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Spencer-Brown, G. 1979. *Laws of Form*. New York: Dutton.

Vogelpohl, Anne. 2011. "Städte und die beginnende Urbanisierung. Henri Lefebvre in der aktuellen Stadtforschung." *Raumforschung und Raumordnung* 69 (4).

[25] What is important to mention here is Marchart's critique on Rancière which I share. He says that Rancière's political understanding actually baptizes every art as political. Because in Rancière's understanding, nearly all artistic practices work on the redistribution of the sensible. However, this makes the tool of analysis useless and furthermore, this argument gives the white cube the philosophical grounding, for defending their elitist and marked based working mode, as political.

UN(M)ORDNUNG SCHAFFEN: PARASIT*INNEN ALS QUEERE HACKS!

Parasiten*Parasitinnen sind Figuren der Ambivalenz, die sich durch ein weder-noch charakterisieren lassen. Sie besetzen einen Zwischenraum und balancieren auf der Grenze, ohne sich einer Seite zuzuordnen. Ihre Existenz ist gekoppelt an das System, in das sie intervenieren und das sie von innen heraus zersetzen. Michel Serres beschreibt den*die Parasit*in als transformierend, denn er*sie verwirrt die alte Ordnung, bringt durcheinander und schafft neue Verbindungen¹. Parasiten*Parasitinnen produzieren Unordnung und können dadurch eine Umordnung anstoßen. Das Kunstprojekt Penthouse à la Parasit von Jakob Wirth und seinem anonymen Künstlerkollegen vereint Privileg und Prekarität miteinander, es befindet sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und politischem Aktivismus und verkompliziert hierarchisch gedachte Kategorien wie Zentrum und Peripherie. Es positioniert sich innerhalb eines Grenzbereichs und macht damit vielfältige Konflikte und Diskrepanzen sichtbar und erfahrbar. Die Figur des*der Parasit*in bietet eine Folie, auf der die Intervention in ein bestehendes System sowie die Unterwanderung hegemonischer Strukturen imaginiert werden können. Mit Michel Serres lassen sich Parasit*innen nicht als abgeschlossene Wesen verstehen, sondern als relational, als Teil von, vielfältig und kollektiv tätig². Das Penthouse à la Parasit weist auf Gegensätze hin, ohne diese auflösen zu können, und bewegt sich in einem Spannungsverhältnis zwischen eingeschlossen_ausgeschlossen. Es nistet sich im politischen Raum ein und zeigt

1 (1982, 184)

2 (1982, 64)

Handlungsspielräume auf, indem es Leerstellen besetzt und aneignet. Gleichzeitig ist es von der Duldung seines Wirtes abhängig und läuft Gefahr, als bloßer Imageverbesserer einer Stadt vereinnahmt zu werden und sein subversives politisches Potential zu verlieren. Darin zeigt sich nicht zuletzt die Aufnahmefähigkeit kapitalistischer Verwertungslogiken, die in der Lage sind, sich noch die konträrtesten kulturellen Zeichen einzuverleiben.

Wie politisch Kunst machen im Zeitalter des kapitalistischen Realismus, in dem, wie Mark Fisher es treffend beschrieb, es einfacher ist, sich das Ende der Welt vorzustellen, als das Ende des Kapitalismus? Der*die Parasit*in kann als Beispiel für die Entwicklung von Überlebensstrategien verstanden werden, die im Umgang mit feindlichen Systemen unumgänglich sind. Es lassen sich Parallelen ziehen zwischen dem Begriff des Parasitären und Queer. Letzteres war vormals ebenfalls ein Schimpfwort, das durch subversive Aneignung zur widerständigen Selbstbezeichnung wurde und sich einer klaren Definition entzieht. Fest steht aber, dass sich Queer als Konzept widerständig zu den Regimen des Normalen und Normierenden positioniert und als Denkwerkzeug für die Kritik an diesen fruchtbar eingesetzt werden kann. Es verwundert daher nicht, dass sich in queer-feministischen künstlerischen Praktiken zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem ‚Anderen‘, Abjekten, und/oder Monströsen wiederfinden. Obwohl queere

Strategien primär cis-heteronormative Logiken und Ordnungssysteme in den Blick nehmen, wird darüber hinaus ein generelles Infragestellen binär gedachter Strukturen möglich. Dies tut auch das Penthouse à la Parasit, das einen liminalen Ort besetzt und aus dieser Grenzposition heraus, (vermeintliche) Gegensätze als miteinander verbunden zeigt. Im Folgenden werden queere künstlerische Strategien, die ebenfalls subversiv angelegene Figuren und Techniken zum Ausgangspunkt machen, als fruchtbare Erweiterung parasitärer ästhetischer Strategien verhandelt. Dabei stehen zwei Figuren im Vordergrund, da sie – wie der*die Parasit*in – von innen heraus Systeme alterieren: der Trickster und die Hacker*in.

Die Bezeichnung Trickster leitet sich aus dem französischen *trique* ab und meint „betrügen, mogeln, einen Streich spielen“³. Sophie Lembcke hat sich intensiv mit der *Figuration Trickster* beschäftigt und charakterisiert diese als eine Grenzfigur, die, ganz ähnlich wie der*die Parasit*in, den Regeln der Herrschaft folgen muss, diese aber gleichzeitig mit seinen „trickreichen, herrschaftsnegierenden Handlungen“ subvertiert und damit Möglichkeiten der Intervention vorzeichnet. Nach Lembcke stehen Trickster für das „un-disziplinierte Erforschen. Sie stehen dafür, sich Freiräume zu schaffen, in denen das ganz Andere überhaupt erst denkbar wird, aufscheinen, sich figurieren und sich materialisieren kann“⁴. Als Denkfigur, die duale Zuschreibungen und Kategorisierungen sichtbar macht und aufbricht, bieten Trickster eine Basis, auf der Veränderungen erprobt und durchgespielt werden können. Während der Trickster dafür bekannt ist, seine Gestalt wechseln zu können, alteriert das Penthouse à la Parasit durch die Besetzung eines Hausdaches seine Umgebung und verändert mit diesem Trick die Wahrnehmung: huch, da oben ist ja wirklich noch viel Platz übrig!

Eine weitere Strategie, die ähnlich dem Cyberaktivismus – der Computersysteme zu Fall bringt – funktioniert, ist das Gender-Hacking. Mithilfe technologischer Prothesen und Erweiterungen werden Körper alteriert und so in ihrem Eingebundensein in Machtverhältnisse, als Materie, in die sich Diskursformationen einschreiben, erkenn- und analysierbar. Durch das Hacken oder Alterieren des Körpers wird dieser zunächst optisch seiner geschlechtlichen Bestimmung entzogen, wodurch Irritationsmomente ausgelöst werden. Die Subvertierung der Gender-Performance stellt einen Angriff auf das cis-heteronor-

mative System dar und bringt seine Grundsätze in die Krise. Hacker*innen eignen sich die Sprachen der Mehrheitsgesellschaft an (Computer-codes, Technologien, pharmazeutische Erzeugnisse etc.)⁵, um diese dann gezielt gegen jene einzusetzen. Daher kann Hacken als eine Form parasitärer Praxen beschrieben werden: auch hier werden Leerstellen und Verwundbarkeiten eines Systems identifiziert, diese als Angriffsflächen genutzt und so Verschiebungen ausgelöst. Während der*die Parasit*in sich andockt, festsetzt und von innen frisst, sind es beim Hacken Codes, die die Zerstörung durchführen. Beide Vorgehensweisen stoßen eine Veränderung an, denn jeder Angriff hinterlässt Spuren und macht Lücken im System sichtbar.

Parasitäre künstlerische Praktiken zeigen gesellschaftliche Missstände auf, indem sie engagiert eindringen und Unordnung produzieren. Sie besetzen einen Zwischenraum auf der Grenze von Kunst und Aktivismus und stellen damit den Nutzen von Kategorisierungen selbst in Frage. Das Penthouse à la Parasit führt in seinem Namen vormalig Getrenntes zusammen: das Penthouse meint eine luxuriöse Behausung, was durch das à la noch unterstützt wird, während der*die Parasit*in als Marginalisiertes und Abgespaltenes zur Kontrastfolie wird. Dies zeigt sich auch in der Oberflächengestaltung des Objektes: das silberne Glänzen lässt edle Materialien und futuristische Modernität assoziieren, gleichzeitig werfen die Spiegel permanent das Bild des Wirtes zurück und damit das System, in das es interveniert. Außen und innen vermischen sich und werden als außen_innen lesbar. Eine ‚kaleidoskopartige Spiegelfunktion‘ weist Rosi Braidotti Monstern zu, die wie Parasiten*Parasitinnen als „‘metamorphic‘ creatures“⁶ fungieren und aufgrund ihrer Existenz als ‚Andere‘ Grenzen sichtbar machen und gleichzeitig verschieben können. Das ‚Andere‘ befindet sich, wie Wirt und Parasit*in, in einem Ungleichheitsverhältnis zur ‚Norm[alität]‘.

Das Penthouse à la Parasit macht durch die Benennung von und dem Hinweisen auf Unbestimmtheiten und Widersprüche einen monströsen Missstand sichtbar, nämlich die rücksichtslose Inwertsetzung des Grundbedürfnisses Wohnen und eröffnet durch das Aufzeigen dieses Spannungsverhältnisses eine politische Angriffsfläche. Parasitäre Aneignung kann als eine beschrieben werden, die in den Mehr- und Uneindeutigkeiten neoliberal-kapitalistischer Verhältnisse fruchtbare Interventionsmomente ausmacht und dadurch,

5 Paul B. Preciado beschreibt auch das Einnehmen von Testosteron als ‚hacking‘: „Some are taking hormones as part of a protocol to change sex, and others are fooling with it, self-medicating without trying to change their gender legally or going through any psychiatric follow-up. They don’t identify with the term gender dysphorics and declare themselves „gender pirates,“ or „gender hackers“ (2008, 55). Testosteron wird zu einem Code, der die Materie des Körpers von innen verändert.

3 Lembcke 2019

4 Lembcke 2019,
34

6 Braidotti 2014

wie der*die Parasit*in, einen Ausgangspunkt für Transformation markiert. Auch queere Strategien setzen Figuren des ‚Anderen‘ ein, um Verschiebungen und Irritationsmomente auszulösen. Sie können als parasitär beschrieben werden, da sie Un(m)ordnungen produzieren, Leerstellen und Dysfunktionalitäten sichtbar machen. Beide, das Parasitäre und das Queere, bieten diverse Potenziale, um politisch wirksame Kunst zu produzieren. Denn die Kunst, die sich selbst in einem Dazwischen ansiedelt – untrennbar gekoppelt an gesellschaftliche Verhältnisse und gleichzeitig autonom in ihnen –, vereinigt diese Spannungen bereits auf werkimmanenter Ebene und eignet sich daher besonders gut, um die Vielschichtigkeiten sozialer Machtverhältnisse und aktivistischer Potenziale in den Blick zu nehmen. Wenn Politik mit Rückgriff auf Jacques Rancière als Ereignis verstanden wird, das einen Dissens erzeugt, der genau in dem Moment entsteht, in dem eine gängige Ordnung in Frage gestellt wird, zeigen parasitäre, queere künstlerischen Praxen auf, dass ästhetische Fragen immer auch politische Fragen sind.

Literatur:

Rosi Braidotti, *Metamorphic Others and Nomadic Subjects*, Online-Publikation. In: https://www.artforum.com/uploads/guide.002/id30563/press_release.pdf (letzter Zugriff: 13.06.2020).

Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, VSA Verlag, Hamburg 2013.

Sophie Lembcke, *Trickstern gegen das Genie – feministisch Kunst machen mit Erzählfiguren*, in: Tonia Andresen, Marlene Mannsfeld (Hrsg.), *Inter_Sections: Mapping queer*feminist art practices*, Marta Press, Hamburg 2019, S. 16-37.

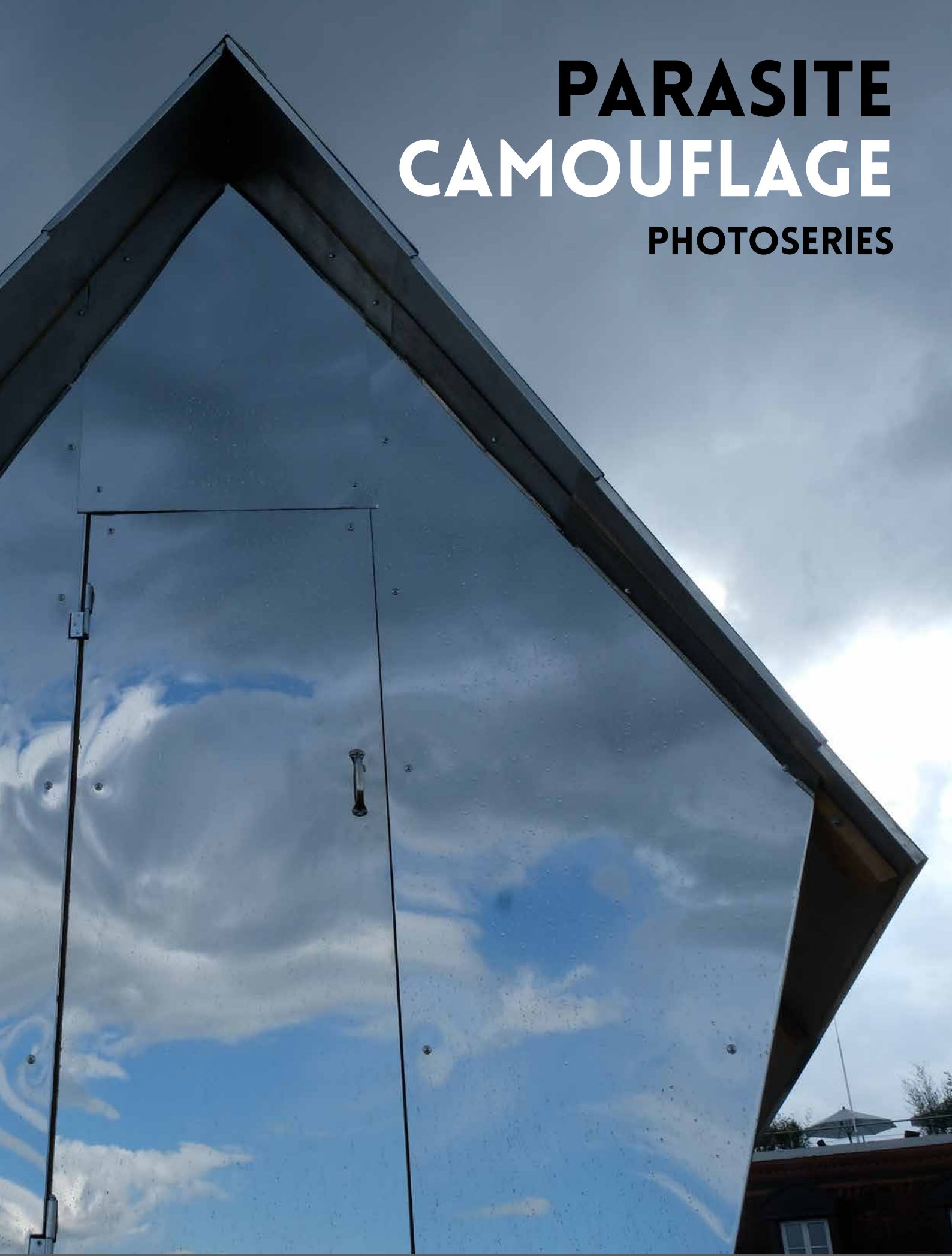
Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press, New York 2008.

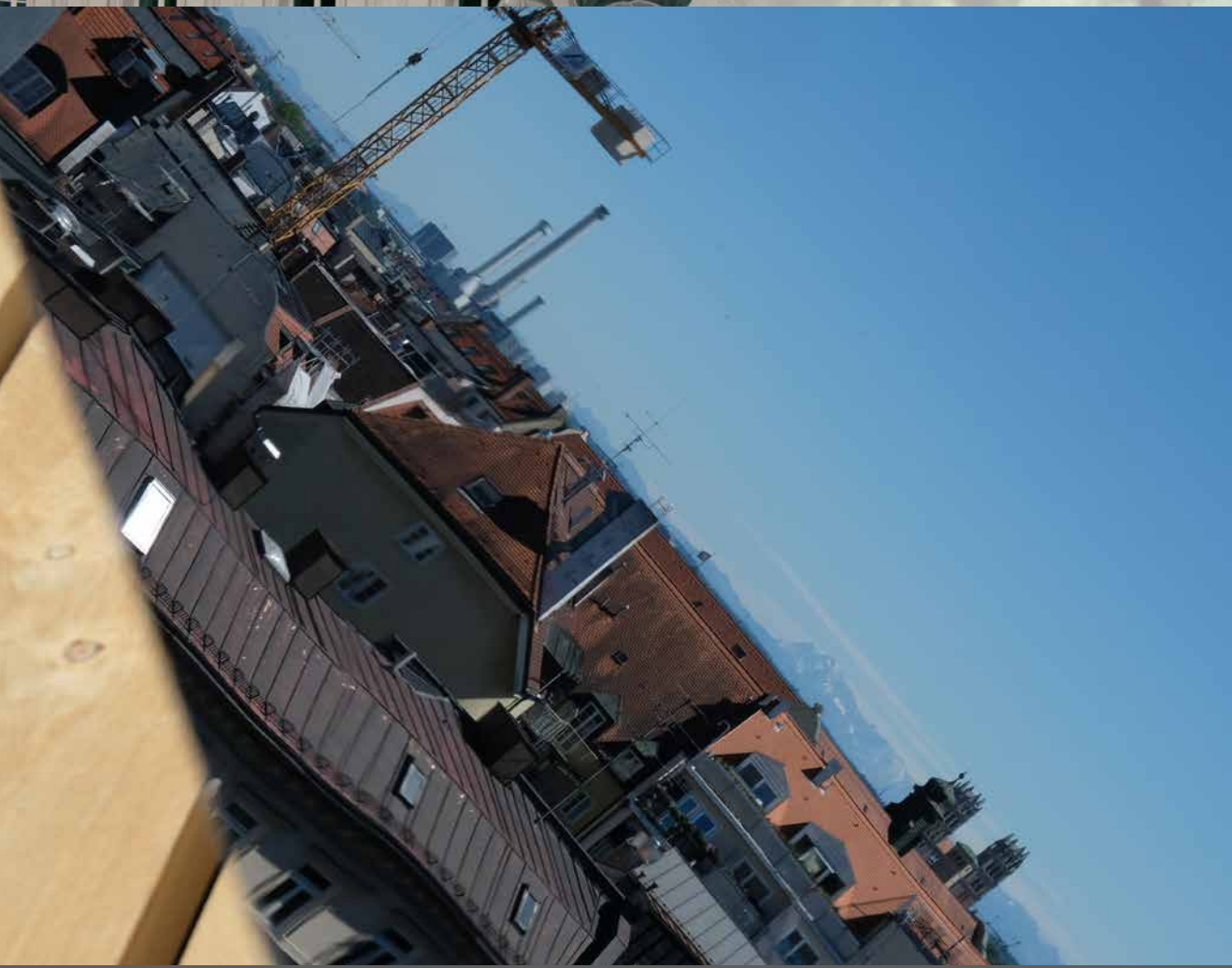
Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Merve, Berlin 2008.

Michel Serres, *The Parasite*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1982.

PARASITE CAMOUFLAGE

PHOTOSERIES











PRICELESS: COUNTER-SPECULATIVE DWELLING



Still from *„Penthaus à la Parasit - smart reduction with limitless freedom!“* (0:03)
<https://www.youtube.com/watch?v=rHd8sPVCn8>

Spotting the penthouse is difficult. From most angles, the observer's view is led into the clouds, thanks to the mirrored steel in which the penthouse is covered. This mirror-surface hides it from the view of passersby on the street and from that of a drone above. The house appears only through its contours, presenting itself to those who already know its location. The view from the penthouse itself, on the other hand, is spectacular: The city unfolds down below and it is one of the few spots from where one can see the horizon and witness the rising and falling of the sun everyday.

The Penthouse à la Parasit appeared for the first time in the Neukölln neighbourhood in Berlin, in 2019, and has since been installed in Bernau and Munich. It is unclear how many Penthäuser à la Parasit actually exist. The production costs

are low and the blueprints are in circulation. Equipped with a gas stove and an external toilet, it allows for the satisfaction of basic needs. The mirror coat does not only protect from unwanted views, but also reflects the heat from the sun, maintaining mild temperatures in summer. The house requires around three weeks to build and once this is accomplished, it can be put together and taken apart within hours, leading to the high degree of flexibility necessary to relocate before eviction.

The vast empty spaces and unused buildings were characteristic of Berlin after the German reunification and contributed significantly to the myth of the city as being a wild playground for creative freedom. While the myth is still present, the abundant opportunities for creative appropriations of urban space have disappeared. Rent

prices have increased dramatically and affordable living space is harder and harder to find. The real estate market in Berlin attracts investors and developers from all over the world, pushing people who can't keep up with the rising cost of living further and further into the periphery.

Penthouses are traditionally the top-floor unit of a luxury residential building, but the term is also a marketing tool to increase the value of a real estate agents' portfolio. Penthouses are symbols for financial success, signifying the social status of their owners through their 'exclusive views' and their location 'at the top'. They stand for upward social mobility and can be read as badges of success for those who climbed the socio-economic ladder. While the *Penthaus à la Parasit* fulfills all the criteria of a penthouse at first glance, it unfolds a completely different interior when taking a closer look. Instead of luxury, its inhabitants find scarcity and precarity. The *Penthaus à la Parasit* hijacks the social meaning of a penthouse; it becomes the parasite of this meaning and creates a zone of indeterminacy within it. The *Penthaus* implies a different kind of mobility as well. Rather than ascending, it moves from roof to roof, disappearing and reappearing. In this sense, it moves horizontally rather than vertically.

The announcement created by the developers to advertise the *Penthaus* on Immobilienscout24, one of the biggest online real estate platforms in Germany, quotes Hölderlin: "poetically man dwells". In the commercial, this can be read as

an ironic hint to how naive ideas about the desirable lifestyle of the bohème drive the increase in value of particular neighbourhoods in the city.

Hölderlin's phrase was famously taken up by Martin Heidegger, who used it to inquire into the meaning and condition of possibility of human dwelling. On the first page of his essay, which he published in the aftermath of the Second World War in 1951, Heidegger notes that dwelling is threatened by the housing shortage - a problem that is present today as well, but for different reasons. Critical of the idea that poets are mere dreamers disconnected from reality, Heidegger unfolds an understanding of poetry as not opposed but essential to human dwelling. Drawing from Hölderlin's poem, Heidegger argues that man's dwelling is dependent on an "upward-looking measure-taking of the dimension" and identifies this "taking measure" to be "what is poetic in dwelling"¹. Poets connect the heavens and earth through producing and using measures.

¹ Heidegger
1971: 221

While for Heidegger the dimension between earth and sky is characteristic of human situatedness, we find a different take in the writing of Michel Serres. In his 1982 publication *The Parasite*, Serres explores the parasitic relation as an indispensable condition of human life, drawing from fables, the history of science and cybernetics. The parasite implies a relationship that is beyond exchange and opposition, rather pointing toward an endless play of attempted exclusion and secret integration. Interruption enables order, noise enables signals and dis-



Still from , *Penthaus à la Parasit* - Atemberaubender Blick über die Dächer der Stadt' (0:53)
<https://www.youtube.com/watch?v=G5f3Qnuymg>

sensus enables communication. Being situated parasitically implies dependence, being nested and entangled. The parasite lives in precarious conditions and moves away once discovered, only to reappear at a different location or in a different costume later on. In this sense, dwelling in the Penthouse is parasitical. Fabulating with Serres, we can reformulate Hölderlin: “Parasitically dwells man”.

4 Fischer 2009

The displacement and the precarity to which the Penthouse responds are grounded in economic developments, most importantly real estate speculation. Speculation is commonly understood as the financial operation of measuring investment risk against future returns². It is a measuring not of the dimension between earth and sky but between present and future, mediated by risk. Engaging with cultural theories of finance economics, cultural theorist and curator Joshua Simon regards speculation as the “epitome of our time”³.

2 Kuoni 2015:11

5 Rao 2015: 20

collective capacity to imagine alternatives – a condition that Mark Fisher described as “Capitalist Realism”⁴.

In response to this condition, Simon calls for a different kind of speculation. In the reader *Speculation, Now* (2015), Vyjayanthi Venturupalli Rao suggest an understanding of speculation where “the speculative moment is one in which a new understanding of uncertainty emerges — uncertainty conceived, not as the lack of knowledge about the content of any specific possibility but rather as the idea that a variety of actualizations can emerge from the event”⁵. These speculative practices deviate from economic pragmatism, instead they aim to create a suspension of disbelief, a moment in which imagination is reintroduced through a window of uncertainty. Elaborating Rao’s approach further, Simon understands these practices as counter-speculations.



Still from , *Penthaus à la Parasit - Atemberaubender Blick über die Dächer der Stadt* (1:09)
<https://www.youtube.com/watch?v=G5f3Qnuymg>

3 Simon 2017

In his essay “Speculation and Counter-Speculation. From value to price, from labor to debt, from revolution to disruption,” Simon examines the ways in which the financialization of the economy have changed our living conditions, our modes of cultural production and our political imagination. He reaches a depressing conclusion: The theoretical power of financial instruments predicting the future, the precarity running through almost all social strata and the dominance of price and debt have exhausted the

The Penthouse finds niches and introduces zones of habitation in the city’s blind spots. It is a tiny house and an inhabitable sculpture on a material level, but it is also a discursive object and a fabulation, a fiction. It tells a story about the drastic changes in the socio-economic structure of urban space. Part of it is a fable featuring the penthouse as an actor. It is presented as art, as groundless or fake real estate, as an intervention or a protest. It is also a hoax, a scam, a kind of squatting, a speculative design object and an

Still from , *Penthaus à la Parasit - Atemberaubender Blick über die Dächer der Stadt* (0:32)
<https://www.youtube.com/watch?v=G5f3Qnu-ymg>



excuse not to pay rent in order to avoid falling deeper into the trap of student debt. It uses the legitimacy of art to produce a habitable milieu in the zones of overpriced and exclusive living, neighbouring luxury hotels and other penthouses in the city. Interpretations of the Penthaus depend on perspective and hence remain diffracted. The Penthouse creates a zone of indeterminacy between the material and the symbolic, the grim and the light-hearted, economic pressure and creative freedom. Referring to Rao's and Simons' understanding of the term, it is precisely this zone and the narratives that unfold from it are what make dwelling in the Penthouse counter-speculative.

The word speculation has ambiguous roots. it derives from the *speculari* – scouts who watch out for danger from the highest point of the watchtower. It also contains the Latin *speculum*, the word for mirror⁶. In this sense, the Penthouse offers a speculative dwelling not only in a conceptual but also in a literal sense: its dweller lives inside a mirror. This mirror gives the Penthouse a resemblance to spaceships, satellites and otherworldly means of travelling and communicating. It appears as alien and futuristic, even unreal. This unrealness is part of the aesthetic strategy of the Penthouse. It is part of its counter-speculative existence, and also of its poetics: its way of measuring not time or height, but the distance, now collapsed, between itself and the heavens reflected on it. The Penthouse borrows from this state

of unrealness in order to find a new opening beyond the exhausted imaginary and calculated futures within capitalist realism.

Bibliography

Fisher, Mark. *Capitalist realism: Is there no alternative?* John Huwnt Publishing, 2009.

Heidegger, Martin: *Poetry, Language Thought*, trans. Albert Hofstadter. Harper and Row, 1971.

Rao, Vyjayanthi Venuturupalli, Prem Krishnamurthy, and Carin Kuoni, eds. *Speculation, Now: Essays and Artwork*. Duke University Press, 2015.

Serres, Michel. *The Parasite*. University of Minnesota Press, 2013.

Simon, Joshua. *Speculation and Counter-Speculation*. From Value to Price, from Labor to Debt, from Revolution to Disruption. Public Seminar Weblog, 2017.

6 Rao 2015: 19

REVIEW: PARASITÄRE ÄSTHETIK - PENTHAUS À LA PARASIT ALS BEISPIEL PARASITÄRER KUNST?

AKADEMISCHE DEBATTE IN EINEM MÜNCHENER PARKHAUS

Die Diskussion wurde aufgezeichnet und ist unter folgender Adresse abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=1Sx4TYn-hOYM>

Am frühen Abend des 26. Juni 2020 treffen sich etwa 30 Menschen auf der sechsten Etage eines Parkhauses in der Hochbrückenstraße im Zentrum Münchens. Inmitten des beinahe leeren Parkdecks stehen in weitem Rund schlichte schwarze Klappstühle. Einige der Sitzplätze sind gegenüber den restlichen aufgebaut. Sie bilden das Podium, auf dem diskutiert werden soll.

Eingeladen hat das Penthaus à la Parasit – namentlich der Künstler Jakob Wirth – um über folgende Frage zu debattieren:

Was ist das Besondere an einer parasitären Kunstpraxis – fordert sie lediglich politische Wirksamkeit ein oder kann sie auch im ästhetischen Diskurs neue Dynamiken sichtbar machen?

Neben dem Künstler und dem Moderator Robert Jende haben drei Professorinnen Platz genommen, die sich in ihrem Schaffen den Theorien von Kunst und Ästhetik widmen. Nach der Begrüßung und einer kurzen thematischen Einleitung durch Jende, stellen sich die Diskussionsteilnehmer*innen vor. Sie beschreiben ihre Perspektive hinsichtlich der zur Disposition gestellten Begrifflichkeit einer „Parasitären Ästhetik“ und zeigen die jeweiligen Zusammenhänge zur Thematik, die sich aus ihrem persönlichen und akademischen Engagement ergeben. Bereits hier wird deutlich: die Bandbreite der eingebrachten Positionen ist in der

Lage, den Rahmen des auf etwa zweieinhalb Stunden veranschlagten Veranstaltungsformates zu sprengen.

Die folgende – teils kontrovers geführte – Debatte dreht sich um einen Kunstbegriff, der Konflikte erzeugt, sich im Kampf um Hegemonien beteiligt und die Alltagswelten eines nicht näher definierten Publikums zu korrumpieren vermag. Themen sind dabei immer wieder die Grenzen, die das parasitäre Kunstprojekt offenlegt: ob zwischen Legalität/Illegalität, Kunst/Aktivismus, Ordnung/Unordnung oder Realität/Fiktion. Der „Parasit“ besetzt zuvor (meist) unsichtbare Grenzen und zeigt durch seine Präsenz deren Verlauf bzw. Existenz.

Was ist eine „parasitäre Ästhetik“?

Parasitäre Ästhetik und Kunst werden von Jakob Wirth anhand von vier Kriterien parasitärer Kunst beschreibend zusammengeführt:

1. Parasitäre Kunst ist notwendig, um eine „parallele Praxis“ auszuüben (da Kunst eine eigene Sprache verwendet – stets unabhängig von sozialen Wirklichkeiten – entspricht sie nie der Ästhetik des jeweiligen Erscheinungsortes und muss doch mit diesem in Verbindung stehen, um sichtbar zu werden)
2. Produktion von Irritation und Stimulation am Erscheinungsart (parasitäre Kunst muss

TEILNEHMENDE
PROF. NINA TESSA ZAHNER
 -(KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF
PROF. JUDITH SIEGMUND
 -(HMDK STUTT GART
PROF. MARINA MARTINEZ MATEO
 -(KUNSTAKADEMIE MÜNCHEN
JAKOB WIRTH
 -(PENTHAUS À LA PARASIT
ROBERT JENDE
 -(HOCHSCHULE MÜNCHEN, MODERATOR

sichtbar sein, um Irritationsmomente zu erzeugen, aber auch wieder verschwinden, sobald solche Momente virulent werden – Ziel ist der Diskurs durch Dissens, dies macht die politische Ebene des Begriffs aus)

3. Aufsuchende Öffentlichkeit wird erwartet, jedoch nicht die aktiv-suchende Öffentlichkeit, sondern Begegnungen „en passant“ (die Irritation der Betrachtenden soll nicht forciert werden, sondern zur Disposition gestellt und der Achtsamkeit des „flanierenden Menschen“ überlassen werden, denn Irritationen bzw. Grenzerfahrungen bilden keine vordefinierten Allgemeinplätze, sondern werden individuell erlebt)

4. Die Parasitäre Ästhetik ist eine Ästhetik der Grenze (aus einer Linie soll ein Spielraum werden, sichtbar, bewohnbar und diskutabel – eine soziale Wirklichkeit, die aufgrund ihrer Unsichtbarkeit vorher meist übergangen wurde und doch ebenso real wie unterscheidbar ist)

Der Parasit ist dabei nicht „Schmarotzer“, sondern vielmehr eine Sozialfigur des Soziologen Michel Serres. Er ist als solche stets systemimmanent und essentiell für Weiterentwicklung des jeweiligen Systems, durch die Irritationen, die er in diesem erzeugt. Grenzen innerhalb dieses Systems können so erst wahrgenommen und bearbeitet werden. Fortschritt bzw. Weiterentwicklungen werden möglich.

Wer ist wessen Parasit?

Um diese Frage dreht sich nach den Ausführungen Wirths zur parasitären Ästhetik die Diskussion immer wieder. Denn „parasitär“ können viele Beziehungen sein: lebt nicht auch das Parkhaus von den Besuchenden? Und sind diese nicht wiederum „Parasiten“ der Stadt bzw. deren Infrastruktur? Und die Stadt selbst: ist sie nicht in parasitärer Weise abhängig von ihren Bewohner*innen, die wiederum abhängig von ihr sind? Eine eindeutige Antwort bleibt aus – muss auch ausbleiben, denn die Beschränkung des Begriffes ist der Komplexität dieser Sozialfigur nicht angemessen.

Am Ende der Debatte ist klar, dass eine „parasitäre Ästhetik“ zwar noch ganz am Anfang steht, dabei allerdings schon heute zahlreiche Anknüpfungspunkte in die Theorien zur Kunst bietet. Dies beweisen nicht zuletzt die mannigfaltigen Diskussionen, die nach Veranstaltungsende noch über einige Stunden im Parkhaus geführt wurden. Denn: alle Veranstaltungsteilnehmer*innen blieben an diesem Abend noch lange als Gäste des Parasiten über den Dächern Münchens, um sich über die heutigen Grenzerfahrungen auszutauschen. Im Gegensatz zu den vielfältigen neuen Erkenntnissen in den Köpfen, bleiben im Parkhaus selbst nicht einmal die schwarzen Klappstühle als Zeugen dieser Begegnung. Und auch der Parasit wandert weiter.

GEGEN/WOHNEN. PARASITÄRE STRATEGIEN GEGEN DAS ZUHAUSE ALS SCHLIESSUNG DER PARASIT ALS KRITIK

Wenn wir mit dem Verhältnis von Parasit und Organismus ansetzen, erscheint der Parasit als eine kritische Lebensform. Der Parasit bildet eine Form sekundären Lebens – sekundär insofern es sich an ein anderes, ein primäres, sich selbstständig reproduzierendes Leben koppelt und von diesem lebt. Wenn der Parasit die Grenzen des Organismus durchdringt und sich an dessen vermeintliche Selbstständigkeit klammert, stellt er die abgegrenzte und abgeschlossene Gestalt des Organismus in Frage. Das macht den Parasiten – aus der Perspektive des Organismus betrachtet – zu einem kritischen Leben, zu einer lebendigen Kritik.

Diese Kritik funktioniert in zweifacher Hinsicht. Einerseits phänomenologisch: Als Eindringling erweist er die scheinbaren Grenzen des Organismus als durchlässig, sie stellen sich als ungenügend heraus. Der Parasit kommt von außen und geht in den Organismus ein, bedroht damit dessen Selbstständigkeit. Andererseits theoretisch: Wenn der Organismus aus der Perspektive des Parasiten verstanden wird, wenn also die Präsenz und Persistenz des Parasiten den Ausgangspunkt für die Betrachtung des Organismus bildet, so zeigt sich, dass die Idee eines sich selbst erhaltenden und repro-

duzierenden Organismus immer schon eine Konstruktion war, die nur durch die massive Ausblendung aller bestehenden und mitlaufenden parasitären Tierchen, Keime, Viren oder Bakterien, die immer schon auf der und unter der Oberfläche des Körpers leben, bestehen konnte. In dieser zweiten Hinsicht erscheint der Parasit lediglich als Eindringling, während er im Grunde immer schon da war und – mehr noch – die Lebensfähigkeit des Organismus zuallererst ermöglicht hat. In beiderlei Hinsicht ist der Parasit für jene Strukturen, deren Bestand und Selbstverständnis auf einer Schließung beruht, bedrohlich: einerseits als Bedrohung von außen, andererseits als Entlarvung eines fiktionalen Selbstverständnisses. Und nicht zuletzt aus diesem Grund handelt es sich um eine offensichtlich angstbesetzte und aversive Figur. Der Parasit ist das Kleine, Unmerkbare, das eindringt in den scheinbar kontrollierten, selbstständigen und sauber abgegrenzten Raum und darin – ebenso unmerklich – etwas von innen zerstört und zermalmt. Das Zuhause als Schließung

Von dieser Grundstruktur aus lässt sich die Kritik in der parasitären Überschreitung auch in kulturellen, sozialen und politischen Formen

der Schließung finden. Im Zentrum soll im Folgenden eine kulturelle Formation stehen, die von Beginn an (historisch) wesentlich mit dem Organismus verbunden wurde: das Zuhause – oder in verwandten Begriffen: das Heim, die Wohnung, die Familie... Damit ist eine Lebensform beschrieben, die schließend und ausschließend funktioniert. Das Haus bildet einen scheinbar heimeligen Ort, einen Ort, der abgeschlossen ist: Während es draußen stürmt und schneit, draußen allerlei Böses lauert, ist es drinnen im Heim sauber und vertraut, man ist geborgen und es gibt warmes Essen... Eine Mutter streicht uns über das Haar und küsst uns auf die Wange, ein Vater nimmt uns auf die Schultern. Die Familie – die affektive Struktur, die das Zuhause trägt – bildet den Fantasieort von Liebe und der Nähe, in ihr imaginieren wir die Rückkehr in die Heimat, an den Ort der Geburt, der bergenden Wiege...

Dieses Ideal der schützenden Schließung birgt (mindestens) zwei Probleme: Zunächst enthält die hier gezeichnete Aufteilung von Innen und Außen – die ja bildhaft immer wieder auch in politischen Zusammenhängen wiederholt wird, etwa wenn es um Migration geht; häufig genug als Frage danach dargestellt, wer zu „uns“ ins Haus kommen darf – eine Ausschließung: All jenes, was nicht dem engen familiären Kreis zugeordnet wird, kommt auch nicht widerstandslos in diesen Kreis hinein. Und dieser familiäre Kreis ist traditionell über die Blutsverwandtschaft – genauer: über die direkte Vererbung – bestimmt. Auch hier gibt es offenbar Parallelen zur Nation, die ebenfalls über das Natalitätsprinzip, als geerbte Zugehörigkeit funktioniert. Die Familie bildet – der Idee nach – einen bleibenden Organismus, der sich über die Vererbung von Genen und Vermögen über Generationen selbstständig erhält. Alles, was außerhalb dieses Organismus lebt, steht ihm zunächst einmal als Bedrohung gegenüber – obwohl natürlich zugleich auch klar ist, dass die Familie zu ihrem Erhalt genau auch auf dieses Außen angewiesen ist, wie etwa das Inzestverbot verdeutlicht. Zweitens muss dann, wenn die Familie als in sich geschlossener Schutzraum bestimmt wird, jede Form der Gewalt, der Distanz oder des Bruchs, die sich innerhalb dieses durch Nähe definierten Orts abspielt, eigentlich unsichtbar

bleiben. Paradigmatisch dafür steht etwa die Tatsache, dass Vergewaltigung in der Ehe in Deutschland noch bis 1997 rechtlich gesehen nicht existierte, weil Sex in der Ehe (insofern eine Vereinigung aus Liebe), per definitionem einvernehmlich sei. Wenn sich der Innenraum dadurch definiert, Bedrohungen fern zu halten, so lässt sich die Bedrohung, die dieses Fernhalten produziert, nicht greifen. Die Aufteilung in Innen und Außen ist insofern sowohl für das Innere als auch für das Äußere problematisch.

Parasitäre Strategien gegen das Zuhause

So können wir uns also auch hier – wie gegenüber dem biologischen Organismus – einen kritischen Parasiten denken, der die beschriebene Struktur in Frage stellt. Und da wir uns hier eben nicht mehr im Bereich der Biologie befinden, können wir über das Obengenannte hinaus über parasitäre Strategien sprechen, d.h. über Handlungs- und Kritikformen, die auf der Grundlage einer parasitären Struktur explizit und intentional kritisch operieren. So ist hervorzuheben, dass der Parasit als Figur des Eindringens in den familiären, heimeligen Raum einen kulturellen Topos bildet, der das Bild und Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie von ihrem Beginn an begleitet. Zwei Beispiele, die in aktuellen Filmen Ausdruck finden, sollen hier herausgegriffen werden:

Die Dienstboten und Hausmädchen sind die klassischen Figuren, an denen die Angst der Familie vor ihrer parasitären Bedrohung ihren Ausdruck findet. Sie halten sich schließlich einerseits in diesem Innenraum des Hauses auf, werden sogar vom Ideal der bürgerlichen Familie produziert und von diesem benötigt, während sie andererseits nie wirklich dazugehören. Die bürgerliche Familie bringt die Figur des Hausmädchens hervor und ist dann permanent damit beschäftigt, den Unterschied des Hausmädchens zur Familie, für die sie arbeitet, zu markieren – ein Unterschied, der durch den Unterschied der Klasse und häufig auch durch Rassifizierung verstärkt wird. Zugleich ist es genau diese paradoxe Struktur (der ausschließenden Einschließung), die die Hausmädchen so bedrohlich macht – insofern sie als Fremde im Inneren ist und „droht“, das Innere zu unterwandern. Als parasitäre Unterwanderung wird diese Struktur etwa im

südkoreanischen Film „Parasite“ (Bong Joon-ho, 2019) beschrieben, in dem die Hausangestellten tatsächlich zu Parasiten werden, die im Laufe des Films immer weiter die Familie unterwandern, bis dies letztlich in offene Gewalt und Zerstörung – beider: des Organismus wie der Parasiten – umschlägt. Eine andere Struktur parasitärer Unterwanderung des Zuhauses zeigt der französische Film „Lemming“ (Dominik Moll, 2006), in dem – begleitet vom Symbolbild eines Lemmings, der durch den Abfluss in die Wohnung eindringt – ein junges, scheinbar perfektes Ehepaar von einer Art Doppelgängerpaar heimgesucht wird, das als schlimmes Zerrbild ihrer scheinbar perfekt funktionierenden bürgerlichen Ehe erscheint. Dieses Zerrbild, das immer weiter in deren Heim und das Verhältnis der Eheleute eindringt, letztlich gar mit den Personen selbst verschwimmt, stürzt diese (beinahe) mit zu sich in den Abgrund.

In beiden Beispielen finden sich (analog zu oben) zwei Ebenen der Bedrohung wieder: Einerseits dringt etwas ein in den geschützten familiären Raum, während andererseits die eigentliche Bedrohung erst darin liegt, dass dieses eindringende Äußere im Grunde schon immer da war und dem Organismus selbst bereits angehört: Die Hausangestellten existieren nur für den Erhalt der bürgerlichen Familie – die unheimlichen Doppelgänger sind nur

deshalb so bedrohlich, weil sie die Kehrseite des Bestehenden direkt widerspiegeln.

Gegen/Wohnen

Wenn wir also den Parasiten als kritische Intervention in einen abgeschlossenen Raum feiern wollen, dann muss diese Intervention auch für den abgeschlossenen Raum des Wohnens gelten. Das heißt auch, dass diese Struktur – eines geschlossenen und schließenden Zuhauses – im und durch den Parasiten nicht reproduziert, sondern mit in Frage gestellt werden sollte. Eine parasitäre Ästhetik des Wohnens müsste also eine Ästhetik gegen Wohnen – gegen das Wohnen im Sinne des Heims und Zuhauses – sein. Dabei dürfte sie natürlich auch nicht außer Acht lassen, dass Leben selbstverständlich räumlich ist und Räume braucht, in denen es sich verwirklichen kann, dass es also eine schlimme Gewalterfahrung ist, wohnungslos zu sein. Doch Wohnungslosigkeit wird schließlich selbst erst durch ein Verständnis des Wohnens hervorgebracht, in dem alle (d.h. die, die es sich leisten können) ihr je eigenes Zuhause haben, das sich von der Straße abgrenzt und niemanden in sich aufnimmt. So müsste es demnach um eine Ästhetik des Gegen-Wohnens gehen, durch die andere, offene und nicht-biologische Formen des Zusammen-Räumlich-Seins ermöglicht würden.



Feel welcomed at the heart of Munich

WELCOME
RESIDENCY AT
PENTHAUS à la PARASIT

München
Residence at Penthaus à la Parasit

GRENZEN ÜBERSCHREITEN / GRENZEN BESETZEN / GRENZEN BENUTZEN

EXTASE, UNGEHORSAM UND DER „SIEG DER PUREN VERNUNFT“ IM SPÄTEN KAPITALISMUS

1 Klaus Walter:
Der Sieg der pu-
ren Vernunft und
seine Folgen. Fort-
schrittlicher Pop
tut sich schwer mit
der Coronakrise.
Denn rebellische
Gesten sind
heute von rechts
okkupiert. Versuch
einer Einordnung.,
taz, vom 26. 6.
2020.

2 Tocotronic:
Pure Vernunft darf
niemals siegen,
Song auf dem
gleichnamigen
Studioalbum,
2005.

[3] Klaus Walter:
Der Sieg der pu-
ren Vernunft und
seine Folgen, taz
vom 26.6. 2020.

[4] Bei Walter sind
es die Rechten,
die sich linke
Strategien ange-
eignet haben.
„Die disruptiven
Energien von
Rock'n'Roll-Exzess
und Techno-Eksta-
se repräsentieren
heute Typen wie
Lutz Bachmann
von Pegida, Fünf-
Sterne-Clown
Beppe Grillo und
Hans-Christian
„Ibiza“ Strache.“,
ebd.

[5] Ich nehme
hier Bezug auf
Andreas Rechwitz:
Die Gesellschaft
der Singularitäten,
Berlin 2019.

„Die parasitäre Ästhetik ist eine Ästhetik der Grenze.“ *Penthaus à la Parasit* bespielt die Grenze, so die Selbstdarstellung seiner Initiator*innen. Das Verb ‚bespielen‘ lässt viel Raum zur Assoziation; welche Rolle kommt dem Grenzüberschritt im künstlerischen Penthausprojekt zu?

In der Tageszeitung vom 26. Juni 2020 schreibt der Radiomoderator und Journalist Klaus Walter einen Beitrag, der mit der Überschrift „Der Sieg der puren Vernunft und seine Folgen“ übertitelt ist.¹ Es geht um linke Extase der Grenzüberschreitung in der Pop-Musik, um das Übertreten von Verboten als Fest und als Selbstversicherung der eigenen Kritikfähigkeit. Anhand einiger Beispiele von emanzipierten fortschrittlichen Popsongs beschwört Walter linke Protesfiguren wie Revolte, Respektlosigkeit, Einsturz festgelegter Identitäten, er spricht mit Foucault vom Fallenlassen der Masken und von der Feier des Ungehorsams. Die Frage, auf die er dabei – in Zeiten von Corona – hinaus will, ist die folgende: Warum gibt es heute diese Kunst linken Ungehorsams nicht mehr? Am Beispiel des Songs „Hoffnung“, den die Hamburger Band Tocotronic in der Zeit des Lockdowns im Internet veröffentlichte, sinniert Walter darüber, warum Rockbands heute „Hoffnung spenden“, so die Besprechung des Songs in der Presse. Diese Hoffnung passe doch gar nicht zu ihrem ehemaligen Leitspruch „Pure Vernunft darf niemals siegen“.² Walter beendet seine interessanten Überlegungen mit einer Feststellung: „Ja, wir haben damals enthusiastisch gefeiert ..., aber haben womöglich übersehen, überhört, wessen Freiheit da gefeiert wird, wenn Mick Jagger singt: I'm free to do what I want? ...Was ist geworden aus der transgressiven Libertinage der Rockmänner?“³

In einen solchen linken Zusammenhang, der bereits Geschichte ist, gestellt, scheint mir das *Penthaus à la Parasite* sehr zeitgenössisch zu sein, wenn seine Initiator*innen nicht mehr über Grenzüberschreitung reden, sondern von einem Bespielen von Grenzen. Klaus Walter spricht noch im Beitrag von der Zweckrationalität, gegen die sich linker

Pop richtete, er spricht von der Freiheitsbewegung des „Ich mache, was ich will.“ Heute machen andere als die Linken, ‚was sie wollen‘.⁴ Und was gewollt wird, ist oft genug ein singulärer Konsum, der die eigene Einzigartigkeit vor den anderen in einer Performance herausstellt.⁵ Für eine Kommentierung des Penthausprojekts schlage ich daher ein anderes Szenario vor als das der linken Rebellion: Das, wogegen protestiert werden kann, das Kritikwürdige, ist heute nicht zweckrational; – sondern die Extase, das Fest, das rauschhafte Selbsterlebnis, das sich andere angeeignet haben. Walter spricht von der linken Einstellung „Fuck you“, die sich heute in der Hochfinanz selbst wiederfindet. Diese Hochfinanz hat mit der „Fuck-you-Haltung von Rock-Rebellion“ den rauschhaften selbstvergessenen Konsum für sich entdeckt und mit ihr taten es große Teile der Mittelschicht. Dies ist die zeitdiagnostische Folie, vor der jetzt künstlerisch gedacht und gehandelt wird.

Es macht daher viel Sinn, das Penthaus nicht als Rebellion oder als extatischen Ungehorsam zu verstehen, auch nicht als Freude an der Illegalität einer grenzüberschreitenden Aktion, wie das auf den ersten Blick vielleicht naheliegend ist. Ich schlage vielmehr vor, es als eine Aneignung von zweckhaften Anliegen und ernsten bzw. vernünftigen Themen zu deuten. Man kann es in etwa so verstehen: Es ist nicht egal, dass es viele arme Menschen gibt, für die zu wenig oder gar kein Wohnraum mehr erreichbar ist; der Wohnungsmarkt ist ganz ernsthaft umzugestalten; es läuft etwas falsch. Die Mittel einer Nischenbesetzung, der Bewegung des Auf- und Abbauens eines Penthauses, des Lebens auf den Dächern jenseits von TÜV und polizeilichen Normen – bleiben künstlerische Mittel.

Und so verstehe ich den fortwährenden Aufenthalt in/auf der Grenze, das „Bespielen von Grenzen“ als eine Synthetisierung von einer Irrationalität des Wohnungsmarktes, einer Ekstase sich selbst feiernder reicher Konsumenten und einer vernünftigen Formulierung allgemeiner Ziele bzw. Zwecke, abgestimmt mit künstlerischen Mitteln. Dies ist auf jeden Fall keine Postmoderne.

GRENZEN ÜBERSCHREITEN / GRENZEN BESETZEN / GRENZEN BENUTZEN



immobilienscout24

München, Germany



Münchner Luxus auf 3,6m²

#HausDerWoche



Liked by [penthaus_a_la_parasit](#) and 90 others

immobilienscout24 Ein Penthaus in bester Lage Münchens mit Panoramablick , handgemachten Holzmöbeln, einem traditionellen Lichtkonzept mit romantischem Flair und das zu einem unschlagbaren Kaufpreis von 44.900 € 🥰🥰🥰

DAS PENTHAUS À LA PARASIT ALS TRANSFORMIERENDE WIDERSPRUCHSKOMMUNIKATION?

1 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 97.

2 Ebd., S. 21.

3 Ebd., S. 39.

4 Ebd., S. 83.

5 Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Univ., Diss.--Potsdam, 2002. (= Edition Suhrkamp), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 90.

Die soziale Formung von Prozessen des Wahrnehmens und des Erfahrens von Wirklichkeit ist ein zentrales Interesse der Kunstsoziologie. In Bezug auf das *Penthaus à la Parasit* möchte ich daher im Folgenden der Frage nachgehen, welche Wahrnehmung das *Penthaus à la Parasit* als künstlerisches Projekt für andere Mitglieder der Gesellschaft für deren Weltwahrnehmen verfügbar macht; was es auf künstlerischem Wege für Gesellschaft sichtbar macht. Für ein Verständnis der Perspektivität dieser Frage ist zunächst wichtig, dass ich hier mit einem Verständnis von Kunst operiere, das diese in Anschluss an Niklas Luhmann als einer Form der Kommunikation sieht, die individuelles Wahrnehmen für das Wahrnehmen anderer verfügbar macht. Nach der Soziologie Niklas Luhmanns besteht die Eigenart von Kunstwerken nämlich gerade darin, dass diese durch ihre Artifizialität, ihr offensichtliches Hergestelltsein die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Spezifik dessen, was es da zu betrachten gibt, lenken. „Der Beobachter wird [...] als Beobachter gefordert und nicht nur als jemand, der an seinen Rechten, an Gewinn, an Wahrheit interessiert ist. Er wird provoziert zu beobachten, dass er beobachtet“¹. Ein wesentlicher Punkt dieser Kunstkonzeption ist hierbei, dass Kunstwerke unter Vermeidung von Sprache kommunizieren. Es sind demnach

die im Kunstwerk arrangierten Selektionen die „Wahrnehmbares für Kommunikation verfügbar“² machen. Kunst fungiert so als ein funktionales Äquivalent zur Sprache: „Kunst gewinnt ihrer Eigenart daraus, dass sie es ermöglicht, Kommunikation stricto sensu unter Vermeidung von Sprache [...] durchzuführen“³. Sie ermöglicht dadurch Effekte, die durch Worte und Begriffe nicht in dieser Form erreicht werden könnten, so kann das psychische System „aus Anlass der wahrnehmenden Teilnahme an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben“⁴. Kunstwerke sind in dieser Perspektive Medien einer kommunikativen Vermittlung zwischen Subjekten, die durch das, was sich in allen anderen gesellschaftlichen Systemen der Kommunikation entzieht - Wahrnehmung - kommunizieren. Während wir sonst nur über Wahrnehmung kommunizieren können, kommuniziert Kunst durch Wahrnehmung.⁵ Demnach hat man es dann mit Kunst zu tun, wenn das Beobachten von individueller Weltwahrnehmung zum Gegenstand von Kommunikation wird. Kunst wird so zu einem sehr spezifischen Medium der Reflexion von Gesellschaft, macht es doch das Wie einer Wirklichkeitswahrnehmung zum Gegenstand von Kommunikation. Zugleich findet Kunstkommunikation aber erst dann statt, wenn ein Beobachter erkennt, dass das

vorliegende Arrangement für ein Beobachten produziert ist. Bedingung für die Teilnahme an Kunst ist dann, dass verstanden wird, dass hier eine Kommunikation vorliegt, die auf ein Beobachtetwerden zielt.

In meinem Verständnis zeigt das *Penthaus à la Parasit* im Sinne einer Kunstkommunikation durch ein Formenarrangement eine alternative Form des Wohnens und zeigt so, dass und wie jenseits der aktuell realisierten Wohnpraktiken andere Ordnungen möglich sind, man also über Wohnen auch ganz anders nachdenken kann bzw. Wohnen auch ganz anders praktizieren kann, als dies aktuell in der Gesellschaft geschieht. Zugleich setzt es hierbei ironisch auf als selbstverständlich wahrgenommene, unhinterfragte Konzeptionen zu „Wohnen“ auf - „Lage, Lage, Lage...“ -, grenzt sich durch die hier implizierte Ironie zugleich von diesen ab und macht dadurch seinen kritisch-reflexiven Impetus und die gängigen Vorstellungen vom Wohnen gesellschaftlich sichtbar. Bei all dem verfolgt das *Penthaus* klare politische Ziele: Es will zu einer dauerhaften Veränderung des Systems beitragen und unterstützt die Kampagne „6 Jahre Mietensstop“.

Was bekommen wir nun also zu sehen? Welches Wahrnehmen wird hier für unser Wahrnehmen verfügbar gemacht? Um dies zu elaborieren, möchte ich zunächst auf die Konzeption der Figur des Parasiten, wie Luhmann ihn in Anlehnung an Michel Serres für sein Denken fruchtbar gemacht hat, anschließen. An diese Figur von Serres hat ja auch das *Penthaus à la Parasit* angeschlossen.⁶

Niklas Luhmann kommt in seinen Arbeiten auf die Figur des Parasiten dann zu sprechen, wenn er Widerspruch und Konflikt behandelt.⁷ Der Parasit kommt bei Luhmann dann als eine Störung der Kommunikation in den Blick. Eine Störung der Kommunikation setzt nach Luhmann dann ein, wenn nicht klar ist, was eigentlich kommuniziert wird, sondern ein diffuses Mehrfaches bezeichnet wird und das Ereignis keine singuläre Abweichung ist, sondern eine transformierende Abweichung, ein Ereignis, das die Ordnung des Systems dauerhaft verändert.⁸ Demnach müsste das *Penthaus à la Parasit* für sich beanspruchen, die Ordnung des Systems Wohnungsmarkt dauerhaft zu verändern und sich insofern im Sinne eines Parasiten nach Luhmann als Keim einer neuen Ordnung verstehen. Liegt diese im Fall des *Penthauses à la Parasit* vor?

Der Parasit tritt bei Luhmann, wie bereits angesprochen, in Konflikten auf. In Konflikten werden

dann bestimmte Erwartungen in der Kommunikation negiert. Dies tritt sicherlich in den Sozial-situationen auf, die sich aufgrund der Immo-scout-Anzeige einstellen, und in denen „normale Bürger*innen“, die auf der Suche nach Wohnraum sind, zu unfreiwilligen Teilnehmer*innen eines Kunstprojektes werden und so mit ihren eigenen Vorstellungen von Wohnen konfrontiert werden. Hier wird zugleich deutlich, dass die im *Penthaus à la Parasit* praktizierte Form des Wohnens unter aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen nur in der Form einer künstlerischen Intervention möglich und kaum alltagstauglich ist. Und dies umso mehr, als die rechtliche Lücke, die das *Penthaus* nutzt und so zugleich sichtbar macht, unmittelbar nach der künstlerischen Intervention geschlossen wird.

Wenn der Widerspruch aber erst dann zum Parasiten wird, wenn er die Fortsetzung der Widerspruchskommunikation anstößt, so gilt es zu fragen, inwieweit hier - angestoßen durch das *Penthaus* - fortgesetzter Widerspruch zu erwarten ist? Wird der Konflikt hier auf Dauer gestellt? Wird hier die Fortsetzung einer erwartungsabweichenden Kommunikationsbeteiligung prozessiert? Unter welchen Bedingungen könnte dies der Fall sein?

Das *Penthaus à la Parasit* läuft Gefahr, wie viele politisch angelegte künstlerische Interventionen, zwar eine ästhetisch hochansprechende Wahrnehmung von gesellschaftlichen Missständen zu ermöglichen und hierbei eine spezifische Erlebnisintensität zu erzeugen, letztlich jedoch keine Wirksamkeit jenseits der Selbstbestätigung einer liberal bürgerlichen Weltwahrnehmung und Moralvorstellung zu erreichen. Das *Penthaus* führt, so lange es nur als Teil eines spezifischen Sektors der kulturellen Unterhaltungsindustrie fungiert, in dem die Erwartungen eines besser-gestellten bildungsbürgerlichen Klientels durch Gesellschaftskritik bedient werden,⁹ zu keiner nachhaltigen Irritation und so letztlich zu keiner Veränderung der gesellschaftlichen Macht-konstellationen. Solange das *Penthaus* nur als ästhetisches Hochglanzprojekt öffentlichen in Erscheinung tritt, wird es das System Wohnungsmarkt wohl nicht nachhaltig irritieren können, sondern lediglich eine Erlebnisintensität erzeugen können, die dem linksliberalen Milieu einen wohligen revolutionären Schauer über den Rücken jagt. Dann aber handelt es sich beim *Penthaus à la Parasit* letztlich um einen für das System nützlichen Parasiten, der, als lärm-dämpfende Kommunikation fungierend, den Konflikt am Ende eher verhindert, indem er dem

7 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Band 666), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

8 Wolfgang L. Schneider: »Zur Relevanz der Figur des Parasiten für die Theorie sozialer Systeme«, in: Stephan Lessenich (Hg.), Routinen der Krise - Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014. 2015.

9 Luc Boltanski/Arnaud Esquerre: Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin: Suhrkamp Verlag 2018.

10 Sebastian Gießmann: »Verunreinigungsarbeit. Über den Netzwerkbegriff der Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaft 7, hier S. 139.

11 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 156-157.

Wohlfühlempfinden der Besserbürger und deren Wunsch nach Selbstdarstellung entsprechend weitgehend folgenlos, auf der rein symbolischen Ebene interveniert. Und dies umso mehr, wenn die hier praktizierte Form des Wohnens und des Protests letztlich dazu führt, dass die rechtliche Lücke, die das Projekt erst möglich gemacht hat, in der Folge der künstlerischen Intervention geschlossen wird und so der reibungslose Ablauf der bestehenden Verhältnisse, und gesellschaftlichen Machtkonstellationen so umso geschmeidiger aufrechterhalten wird.

Das Penthaus kann dieser Falle als Parasit als Teil der Unterhaltungsindustrie zu verpuffen und hierbei zudem einen noch reibungsloseren Ablauf der bestehenden Verhältnisse sicherzustellen, nach meiner Überzeugung nur dann entgehen und als transformierender Parasit wirksam werden, wenn es seine gesellschaftliche Wahrnehmung als *Quasi-Objekt* stimuliert. Als solches muss es darauf abzielen durch verschiedene städtische Wohnraumsituationen zu schweifen, so die Netzwerke der verschiedenen örtlichen Wohnungsmärkte und deren Machtgefüge in ihrer Komplexität sichtbar machen und deren Transformation anstoßen. Michel Serres denkt *Quasi Objekte* wie Bälle in einem kollektiven Spiel, die durch ihre Weitergabe in spezifischen

Netzwerken, durch Zirkulation, Tauschakte, Interaktionen in einem Raum verteilter Handlungen je spezifisch entstehen. Sie sind Diskurs und Materialisierung zugleich. Das *Penthaus à la Parasit* würde dann nicht als singuläre künstlerische Intervention sichtbar, sondern an seinem jeweiligen Standort als Teil eines Machtgefüges. Es könnte dann seinem parasitären Potential als einer ortsspezifischen Intervention gerecht werden. Das *Penthaus à la Parasit* könnte dann die jeweiligen Wohnungsmarktsituationen im Sinne einer „imaginären Kartierung assoziativer Räume“¹⁰ als Netzwerk sichtbar machen. Bedenkt man, wie Bruno Latour herausstellt, dass auch ein großes Netz in allen Punkten lokal bleibt¹¹, so würde ein großes Potential darin liegen, öffentlich wahrnehmbar zu machen, wie sich die Situation in Berlin konkret von der in München etc. unterscheidet, d.h. welche Vermittler, Texte, Objekte, Körper, Architekturen und Gelder hier jeweils wie integriert sind und damit auch, wie hier jeweils langfristig Veränderungen erreicht werden könnten. Hier läge das Potential einer Verfestigung des Konflikts, der schließlich u.U. auch zu Veränderungen führen könnte und sich jenseits einer Ordnungswidrigkeit bewegt, die in der medialen Unterhaltungsindustrie dankbar und folgenlos aufgenommen wird.

Literatur

Right side: Official letter of accusation and some quotes of the judge at the Instagram Stories (after the trial), September 2020. Finally there had been no damage on the roof due to the Penthaus.

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin: Suhrkamp Verlag 2018.

Gießmann, Sebastian: »Verunreinigungsarbeit. Über den Netzwerkbegriff der Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaft 7.

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Band 666), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

—: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation (= Edition Suhrkamp), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Schneider, Wolfgang L.: »Zur Relevanz der Figur des Parasiten für die Theorie sozialer Systeme«, in: Stephan Lessenich (Hg.), Routinen der Krise - Krise der Routinen. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014. 2015.

Serres, Michel: Der Parasit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Sie werden angeklagt,

im Zeitraum zwischen 29.09.2019 um 15.30 Uhr und 30.09.2019 um 08.00 Uhr
in Berlin [REDACTED]

- durch zwei selbständige Handlungen -

1.a)

in das (dem) befriedete(n) Besitztum eines anderen widerrechtlich eingedrungen zu sein

1.b)

rechtswidrig eine fremde Sache beschädigt zu haben

2.)

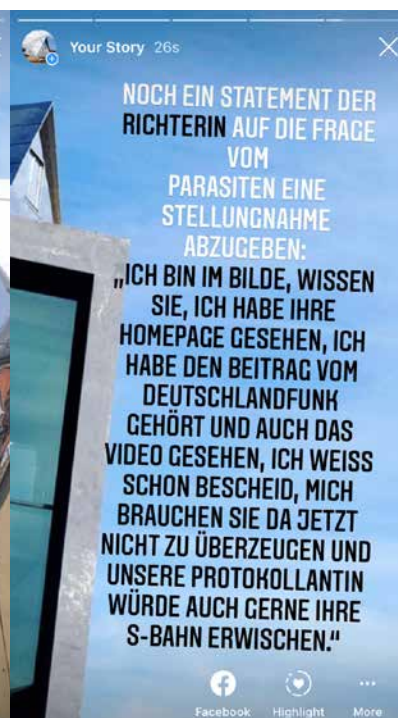
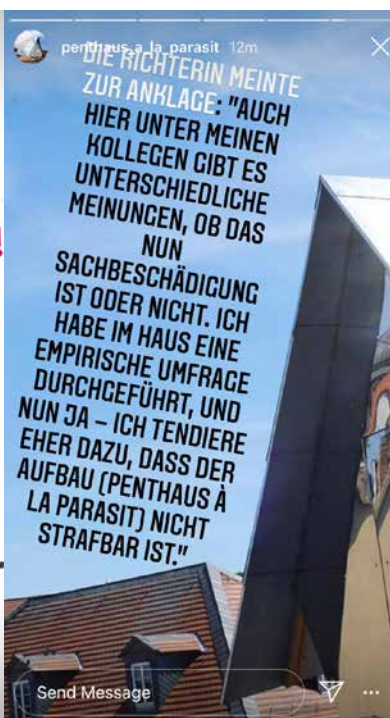
unbefugt das Erscheinungsbild einer fremden Sache nicht nur unerheblich und nicht nur vorübergehend verändert zu haben.

Ihnen wird Folgendes zur Last gelegt:

1. Ohne die Berechtigung des Eigentümers des Wohnhauses [REDACTED] begaben Sie sich auf das Dach des Hauses, indem Sie eine Dachluke und mehrere Flurtüren aufbrachen.

2. Anschließend brachten Sie auf dem Dach ein Metallhaus mit Holzterasse mittels Spanngurten an, womit das äußere Erscheinungsbild des Hauses beeinträchtigt wurde.

Insgesamt entstand ein Sachschaden von ca. 1778,46€.



PARA-CITING THE CIVIC

1 Gianni Stafylakis and Kostis Stafylakis, *The political in Contemporary Art*, Chantal Mouffe, *Democratic Politics and Conflict: An agonistic Approach*, Greece, 2008

‘Art can give to society the opportunity to rethink collectively around the imaginary shapes from which it depends on for its continuity and comprehension’,¹ Brian Holmes noted. In this respect activism and public art are to be examined as the means towards a counter-homogeneous artistic strategy that can challenge the established socio-cultural and economic system.

My intention is to juxtapose here the representation of Parasite Art in its nature as social activism, and in its place within the arts sphere. For activism brings along the question ‘has it worked?’ while the domain of art can be there only to point out questions rather than offer solutions. How do these practices complement each other, and to which extent does one parasite the other?

Penthaus à la Parasit by Jakob Wirth is a project that emerged empirically out of the subjective necessities of an individual in motion. The realization of the Penthaus led to elements that negotiate a conceptual locomotion due to its ephemeral occupation on the blind spots of the public territorium. Pragmatically the form of the Penthaus is at a first glance a representative of a hybrid artistic practice, an imaginary spectacle and a host for a post-structural formalization of the urban landscape. In plain sight, on architectural observation and despite its miniature scale, I would parallel its nature as ‘Parasitic Structure’ to the architectural enterprise of the architect Cedric Price’s Fun Palace (United Kingdom, late 60’s). A project that stood for a non-conventional building; an endlessly evolving structure meant to be in ongoing construction, dismantling and reassembling, adaptable and responding to the sociocultural problematics, or rather, gaps of society. Fun Palace represented a ‘tectonic shift’ from the perspective of architectural structures, addressing them in terms of economic and social engagement; motivated by the idea of offering to the public a ‘university of the streets.’ The project created a theatrical scenery hosting cultural events and public talks and offering leisure time. Its fluidity to adapt to the needs of the people combined an utopian perspective on social architecture and the conceptual culture of the arts, values that are similarly met and implemented in a Para-site practice.

Architecture takes over the role of challenging a

part of the urban fabric in order to gradually alter the infrastructure of a city and to endure new ways of interaction and fruition. Just as the Fun Palace came to challenge conventional understandings of how the public should inhabit and use public spaces, so, in my perception, does the Penthaus: a public interactive canvas independent from institutional norms and financial frames. The very existence of the parasite in this form as an art practice propels a question to the artist as the interdisciplinary host, that I now wish to indicate.

When we come to talk about a parasite work, a highlighted dipole comes to front between the social role of activism; in this case of the tool of occupation, and on the other hand, its value as an artwork and its representative role in the art market. As mentioned above, activism, on one hand, is an ongoing claim to deeply reshape and affect society, whilst on the other hand, the art project itself could be considered complete in itself, once set for viewing and distribution. We could then come to talk of a symbiotic domination, represented by Parasite Art, considering the liberation and autonomy of a squatting political act and its role as a Trojan Horse against the real estate economy. Yet on the opposite end of the arts, I would debate whether the artwork, due to its parasitic allocation outside of the walls of a white cube, benefits from a playful position towards the art market, thus setting its own terms for ownership. By saying so, I set the attention to another debate that the Penthaus sharpens here, between the privatization of a work whose availability can now be distributed to many, a distributed value embodying the clash of the understanding that art is owned by the few. Additionally the interregnum of its parasitic nature triggers moments of beneficial confusion. By owning the artwork the individual is instantly owning in its loosest form: the air rights of a territory that the market hasn’t framed with its policy power yet. The owner can now find themselves a step ahead of the real estate market within their own private zone. The Penthaus stimulates a grey zone for political personalities and rights to be obtained.

The Penthaus claims a dominant narrative underlying its social practice, through an artistic strategy

that reforms the aspects of social sculpture. A parasite sited on rooftops, on the top of capitalism's zoning system, is shaping from above a disputation (a contention, or dispute), hosting a dialogue between the principles of value and overvalue; an act propelled from artistic values towards social activism.

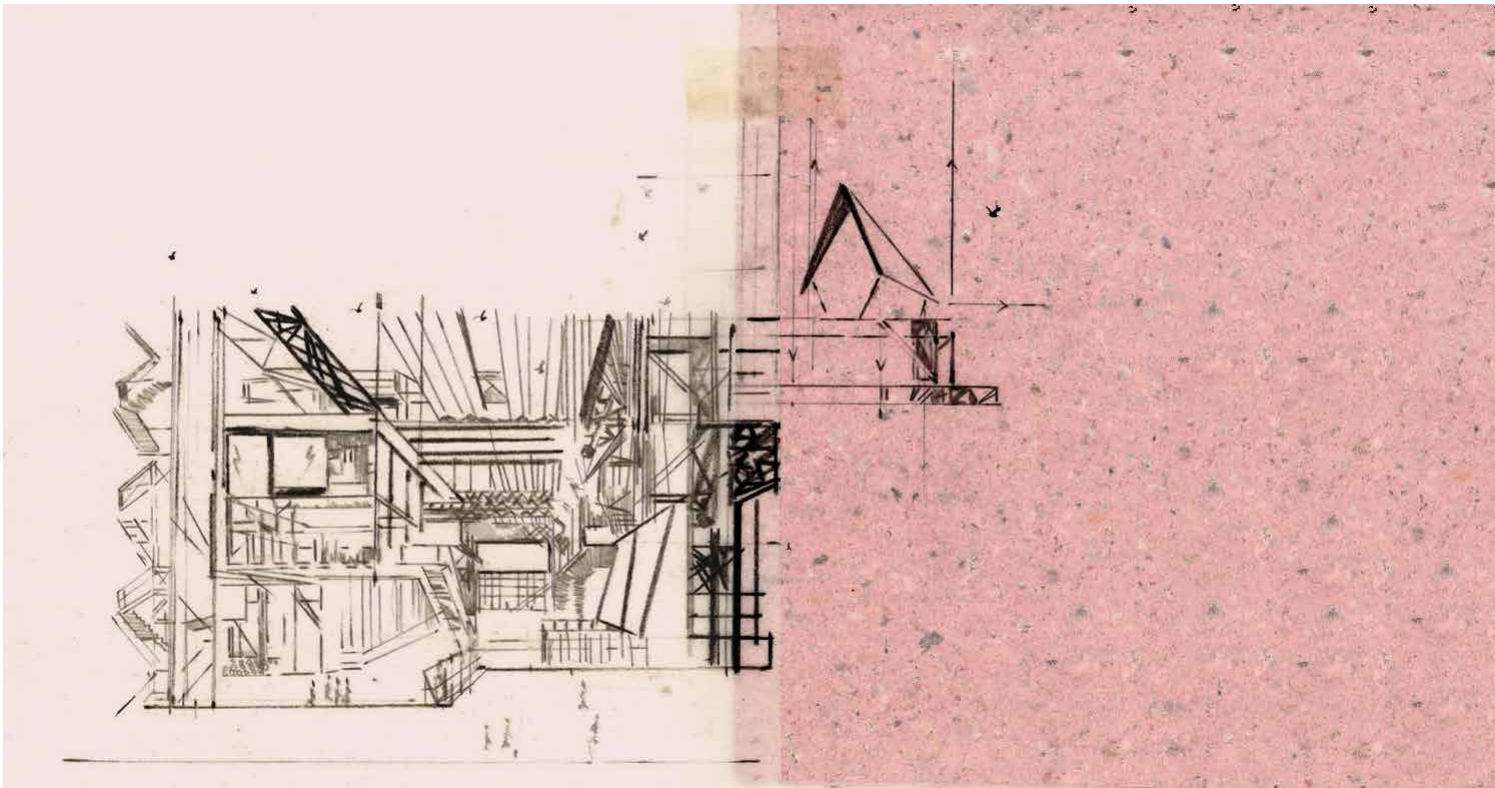
We could, then, as public, perceive the *Penthaus* as the representation of an artwork whose camouflaged form outsmarts the eye of the multinational corporations and enacts what the real estate market would consider an architectural eczema; thus reconfirming its given name as a parasite. However, I cannot help but make another relation here, regarding the compact cultural and economical value of the house itself, in a reverse understanding of a contemporary Potlach². From a non-voluntary position, the host of the artist's choice is offering space, a 'gift', which is enough for the parasite to be nourished, and to encourage socialization and sharing. At the same time, the parasite gives back to the people the goal of achieving a predetermined 'higher' status with the minimum life expenses, thus undermining the capitalistic hierarchy that was attendant so far. While its exterior aspires neutrality, the origin of the parasite generates a concrete yet ephemeral impact on the site. Here, the interrelations and associations that occur through the goods that are now provided to the general public replicate a new parasitic wave of social integration. Squatting brings to light a different kind of autonomy that stands out, formalizing a visible and

invisible economy; the migrating art of dwelling. In my attempt to reach out for a more clear position of which side is the one that benefits the most, among the art delivered by the artist and his purpose towards activism I come across a parenthesis between these two poles. Instead of citing 'what is' I find myself to be more intrigued by 'what is not'. Instead of citing parasitism as an end to end practice, I stand by a para-citing angle of reading socially engaged art projects as the *Penthaus à la Parasit*. For, citing stands on a clear understanding of how a position or a public statement should be perceived. While on the other hand para in the sense of complimenting (working aside) stands not for a para-phrasing position but rather on an additional. Para-citing the civic stands rather for pointing out questions that are placed so to deepen the conceptualization of a parasite practice. Parasitic Art as seen here implies as well as it fosters a space of fluidity that imposes its identity and positions the practice as a frontier of the communal with its social representation in the art sphere.

Could we then imagine the parasite to be in an ongoing systematic formation, migrating values from the private sphere to the public? In an open conclusion that generates questions rather than meeting a concrete position, we can as the parasite vice versa let ourselves be dis-located from its centrifugal intention. Moving between the edges and the thresholds for a parasitic participation that is to be spread.

² In historical context the Southern Kwakiutl Potlatch resembles as an institution, a destructive aberration that results in cultural change which makes sense of its social function. Potlatch translates into nourishment by encompassing this concept of consumption and destruction which ultimately constitutes a kind of symbolic consumption, impression and social competition. Elpida Karatza, Anthropology and Contemporary Art, Greece, 2003

Fun Palace and Parasite: the revise, 2020. Rafaella Constantinou.



INSTAGRAM-STORIES: VERHANDLUNG ZWISCHEN PARASIT UND WIRT & QUARANTÄNE MIT PROMIBLICK

VERHANDLUNGEN ZWISCHEN PARASIT UND WIRT

Right side (p.71):
Instagram Stories
of the different
stages of the ne-
gotiation between
*Penthaus à la
Parasit* - Landlord
- city administra-
tion.

Nach dem Aufbau des Penthauses in Münchens Altstadt (ohne Genehmigung) begannen ab dem Spätnachmittag des 04. Junis die Verhandlungen mit den Eigentümern.

Die Kammerspiele München traten dabei als Vermittlerin auf und noch am Nachmittag kam eine erste Telefonkonferenz zustande und eine sofortige Räumung des Parasiten konnte somit verhindert werden.

Es wurde vereinbart, dass das Penthaus, sofern 1) es einen Haftungsausschluss unterschreiben würde, für eine Woche stehen bleiben könne und 2) sofern die Lokalbaukommission (Verwaltung) eine Genehmigung erteilen würde.

Im Anschluss an das Gespräch wurde ein Vertrag ausgearbeitet und unterschrieben. Was aber nicht bedacht gewesen war, dass die Pächter des Gebäudes nichts mitbekommen hatten und am nächsten Tag auf der Matte standen und Räumen wollten. TV und Eigentümer waren dann schnell zur Stelle und somit konnte die Situation erneut beruhigt werden.

Schließlich gingen die Verhandlungen mit der Verwaltung los und der Parasit beantragte bei der Verwaltung eine Genehmigung. Nachdem dann das OK der Verwaltung erteilt wurde, konnte der Parasit den Eigentümer mit dem bei der Verwaltung beantragten Genehmigungszeitraum (4 Wochen) unter Druck setzen. So konnte die Duldung bis zum Ende des Aktionszeitraumes verlängert werden (Details Insta Story).

Next Page (p.72-73):
Documentaiton
of 14 days of
Quarantine in
the *Penthaus à la
Parasit*.

QUARANTÄNE MIT PROMIBLICK

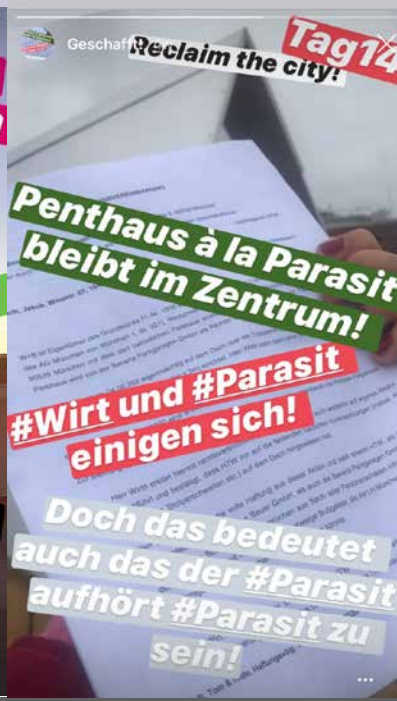
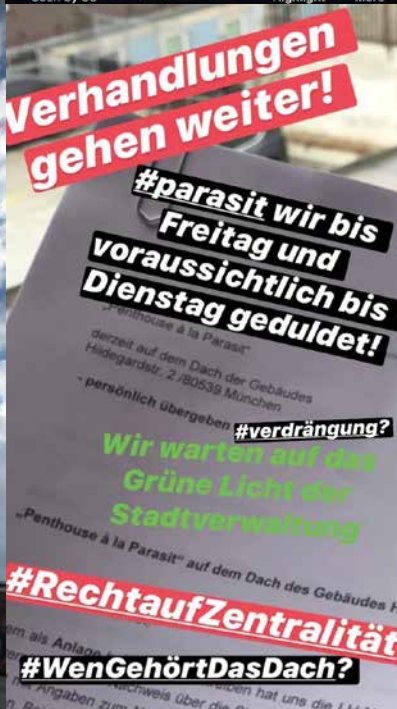
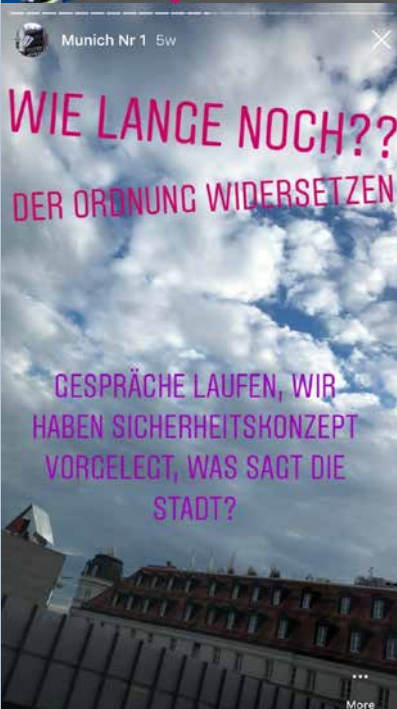
Das *Penthaus à la Parasit* begibt sich in Quarantäne mit Blick über die Dächer der Stadt. Auf Grund von fehlendem bezahlbaren Wohnorten in München sucht sich der Parasit eine unerwartete Nische für die Selbstisolation. Dafür hat es einen der letzten potenziell bezahlbaren Orte mit Weitblick und Zentralität aufgespürt, der jedoch ab Herbst 2021 unbezahlbar für die meisten Münchner*innen werden wird.

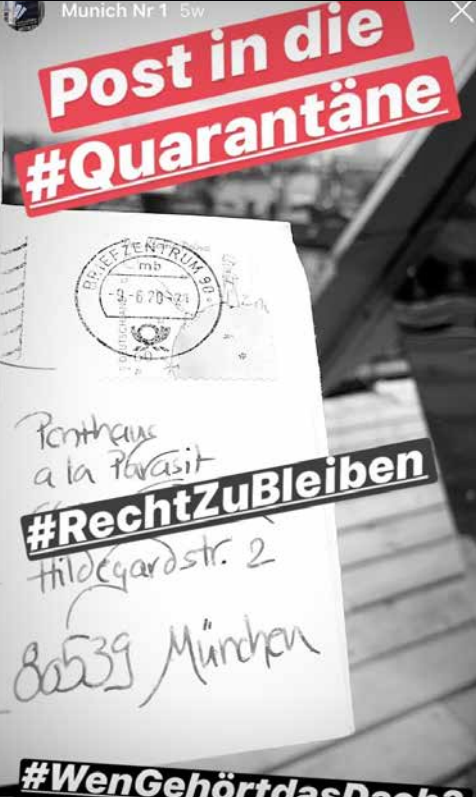
Nun fragt der Parasit, wie sich ein Recht auf Zentralität und Weitblick auch in Corona-Isolation erkämpfen lässt und wie eine Stadt auf ein Penthaus in Selbstquarantäne reagiert. Der Parasit wird diesmal selbst zum Wirt und öffnete seine Türen um eine penthäusliche Quarantäne für Rückkehrer*innen aus dem Ausland zu ermöglichen. .

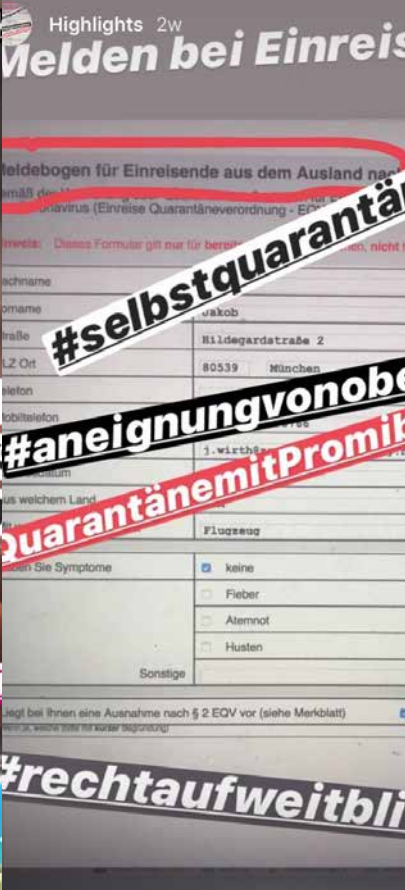
Ein Penthaus mit Promiblick, schaffte dadurch ein privilegiertes sowie auch prekäres Refugium für Selbstquarantäne.

Der Parasit wird zum Wirt, der wiederum zum Parasiten. In mitten des Münchner Zentrums wird so Wohnraum in privilegierter Penthaus-Lage gefunden und geschaffen.

Dabei ist stets ungewiss, ob die Quarantäne wirklich bis zum Ende durchgeführt werden kann. Doch argumentativ wird ein Recht (Seuchenschutzgesetz) gegen eine Andere (Eigentumsrecht) in Stellung gebracht und dadurch ein Räumen extrem erschwert (Details siehe nächste Seite).







Q&A FROM PEER TO PEER

WIRT: What fascinates you most of the *Penthaus à la Parasit*?

WIRTH: I think it's the plurality of the project and to see that the society supplies us still with a lot of niches, which are open to use and which offer a big playground for all kind of practices. And to see that the parasite can use these niches very smoothly and that it is able to cause discussions as well as 'use value' where we don't even think about 'use value' anymore because rooftops, or 'unused' spaces, have become only measured in 'exchange value' – in profit and fictitious value. This is something very satisfying.

And for me, as an artist and sociologist, who uses the public space and discourse as my canvas, I think that this work really developed potential and also bridges the different interests I have. From activism, hijacking, irritation, creating new experiences and also to bring a philosophical concept into practice. That is something I really enjoy.

WIRT: You always communicated through the figure of the parasite and you tried not to really appear with your personality. Why did you choose to use the parasite as the narrator or author?

WIRTH: First, it has a lot to do with my understanding of the author and my criticism on the 'personal cult' and that a work often becomes only important because of the artist and not because of its content, its quality or its 'aura'. And a side effect is, that if the 'known artist' sticks too strong to their person, they also reproduce the privileges and the disequilibrium within the art surrounding even increases, which is one of the highest in the systems of our western society. A second aspect why I use the *Penthaus à la Parasit* as the narrator, is that in that way, the artwork really stays in the focus and also the intention and symbolic of the project stays open. It is able to keep on communication without me as translator. And also on a practical behalf it makes sense. Because if the parasite has to find a new rooftop, because it is threatened to be evicted from its host, it is a totally different picture if a parasite publicly calls out for a new host, as if I as an artist would search a new rooftop for my

„object“.

In short: I don't see the parasite as my object. It tries to be a catalisator for different topics, imaginations and counter-hegemonic positions of special politics and hegemony. It tries to feed this discourse and doesn't want to connect it to a personal singular story.

But I also have to admit, that it doesn't work very well in terms of the press. In my own communication (Webside, Instagram, FB, twitter) I can stay behind the foreground. But one challenge to keep this narrator alive is by being confronted with the press. They always want the artist in front.

WIRT: You talk about the parasite as a social figure which lives on the border of systems. Did you discover some new aspects in your field work with the parasite, which you didn't know before?

WIRTH: I see artistic practice also as a way to produce knowledge and even to find out new gestures of philosophical or theoretical concepts – which often seem to be too abstract. With this work I also try to 'test' these concepts in the field; in the empirie.

What I found very inspiring, by referring to the parasite of Michel Serres, is that it actually supplied me with even strategic advices and I could always think in difficult situations "what would a parasite do?". E.G. When the host of the real estate company at Alexanderplatz, where the parasite had been placed, threatened to turn the parasite down by the next morning. We knew that the strategy of the parasite would not be to confront the host and to lose his energy in the confrontation with the host, but to stay as long as the host is still outside the room. And as soon as the host is back, the parasite is already gone and it has already found a new host. In the case of Alexanderplatz, the parasite had been gone the night before the company arrived to destroy the parasite. The parasite doesn't give the host the pleasure to catch it. So it is always one step faster and always leaves only a small trace.

But some things I found out – is that not only the parasite becomes a host and that the chain of relation between parasite and host always keeps

on changing. So actually the question is “who is the last in the chain” – because that’s what the parasite tries to do; but I think that parasites can still be parasite by *being* a host. The noise is information as well as noise. And at the same time the penthouse is a parasite and also a host for me or for others.

I think that it is even more important to see the parasite in reference to power structures and hierarchies. Than the question would be – who is up in the hierarchy – the noise or the information, the parasite or the host? I would say that only, by being noise, the parasite can be the host. Because then it doesn’t pay attention to its own system. The parasite is trying to disturb, interrupt and to be noise and doesn’t notice that. At the same time another parasite is moving into his house. And as soon as the parasite stops to be the noise, it comes back to its house and expels the parasite. And finally it would “die the death of order” like Serres would say.

WIRT: Did You find out something about your own practice by working with the parasite? Since it also became part of your Master-Project and in a way the end of your educational career?

WIRTH: Yes indeed. I have the feeling that finally through the parasite I found out a lot about my own practice and methods. Because I feel, that the Penthouse includes strategies, approaches, methods of my different art practices and even activistic experiences of the past years. It seems to be the first conjunction of all these branches and languages.

With the *Penthaus à la Parasit*, I became clearer about the methods and strategies I use and which I want to use for the production of my operations.

I like to engage in the daily routine and I don’t want to wait, until people pass an exhibition or read something about it. I want to irritate in the conventional process of our society. If it’s like with the penthouse for example within the real estate market, or like with ‘brutalistic airbnb’ the online platform and tourists, or like with the performance ‘I pimp your product - sexism sells’, the visitors and management of the Tuning Fair.

I like to engage and to step out of the White Cube and the comfort zones of Habermas understanding of the public space. I try to understand how the different Öffentlichkeiten (publics) function and how I can engage with them.

Another aspect which became clearer for me is the irony I always try to use in order to not condemn and judge people in these diverse publics,

which is for me an important point not to be in a moral position - like Kants Urteilsvermögen. Because I don’t really observe anymore a single public. It is stratified and differentiated. And therefore I try to respond to this situation.

I think the art field is actually a bit behind the time in terms of the production of its audience. In other disciplines and even in Marketing it already arrived, that you have to go out to the people and not to wait for them and to find ways to break the social distinction within society.

WIRT: What did surprise you by realizing this project?

WIRTH: Mh ... – actually it is quite simple. I was really surprised that I could stay at the first squatted rooftop for 7 Weeks without any interaction with the host or the political order. This was a big surprise. I didn’t know that it would be so easy to find and then use a niche.

Also I was surprised about the resonanz of the project. I mean I never had so much resonanz – over 80 Articles and 5 TVs and even researchers and publications which are including this project. Apart I was really surprised about the feeling of living on a rooftop. This freedom was incredible and I couldn’t really imagine to move back into a room.

And last – I think I was very happy, to see that it worked incredibly good to work with my collaborator Alex. He is an economist, doesn’t come from the artistic field, but we just found a very nice way to work together, support us, criticize us and create our own resource of reference, which is important if you act against bigger institutions. You need another ‘reference system’ for having enough courage and also power to realize counter-hegemonic practices.

But I have the difficulty that this collaboration is hidden - because he doesn’t want to appear in the public, because of his other Job - and it is sometimes not easy to represent something, what was created together. But behind that, we also found the strategy which minimize the juridical/financial consequences. All the fines we get are then just dedicated to one person and not to both of us. So somehow we get 50% discount.

WIRT: It seems like the work became part of you and your personality. Especially with the performative element of spending your two weeks COVID-19 quarantine in the Penthaus. You are actually bound with this action the Penthaus. So how far did the identification with the character of the parasite go?

WIRTH: Mh... I think finally I really connected to the figure of the parasite. The figure which is always at the edge of systems - always a stranger and always flexible. That's something I really identify with. And also the point that the parasite always has to move and that it can't stand still. It reflects my motivation to be active and to be an artist in the public space, which means for me to be vulnerable and to not know what comes next and when the hegemony with its power structures strikes you. I feel always this balance and insecurity in the public space with its fear and its "power" of appropriating space. And that's what is also happening with the *Penthaus à la Parasit*. I feel "strong" and able to shift ordinary norms - and at the same time I feel very vulnerable and weak - because there are always moments where I notice the impossibility to resist the host and the institutional norms.

And by spending the obligatory quarantine in the Penthaus - I reacted on the current situation and thought of possibilities to realize it despite of COVID-19, because I thought it's even more important to use the public space in these times. As well it became clear, that if I talk about the housing situation - COVID-19 and the way how it showed even stronger the disequilibrium in the housing situation will become part of the action. Therefore I named my own quarantine in the Penthaus "Quarantäne mit Promiblick" and raised the question „Is precarity the only way how you can afford to spend your quarantine in the city center?“.

To spend my quarantine in the 3,6m² Penthaus was also a legal twist - because I registered my location in the city-administration - so they gave me the order to stay there for 14 days - to stay at a squatted rooftop. Therefore one law gave me the order to stay and another law wanted to defend the private property and to evict me. This clash is something I am interested in.

But coming back to the question of identification. I think that because of the quarantine - it was impossible for me to keep-on being anonymous as I used to be in the other cities where I engaged with the Penthaus, because in Munich I was talking about the quarantine and therefore I had to appear to talk about the conditions and the situation.

So suddenly my personal questions rose and I had to deal with the difficulty of being the parasite (as a COVID-19-Quarantine-inmade) and at the same time designing and creating the host itself (the Penthaus).

This double-figure was complicated and I didn't have any protection anymore between my person

and identity and the public and the critique. I was there with my person, even with the danger of being evicted and having to pay 25.000 Euro fine, because of breaking the quarantine-rules, and also with my personal life and with my personal art object. I felt observed, controlled and not able to escape at all.

This strong focus on my person made me also think about the question how much space I take by appropriating rooftops, executing a "Quarantäne mit Promiblick" and being so much in public focus. Even if that's part of my artistic approach to irritate and to place an counter-practice in the public discourse, I also question my position by doing so. For me, the question of legitimization is always something I struggle with. Because my education as a sociologist tells me, that you shouldn't be so simplistic, reducing an information or opinion to a single standpoint and to not make your personal perspective to "big". But the more important question I deal with is how to deal with my privileged position as a white european male. One of my critique would be therefore, why I still stick to this kind of practice which uses my privileges so strongly, by being able to break rules, feeling free in the public space and not having fear of institutions? Of course my intention is to "use the privileges" in order to bring up topics to discussion - but on the other side, if my person is so strong in the focus as in Munich, I question how much it serves my personal "career as an artist" and how much it reproduces my privileges rather the fighting them. This is an open question and I have to re-negotiate it again and again. But by this merge of art piece and my own person it became even more relevant.

On the right side - some newspaper articles, were the topic of personal focus an authorship became relevant. (1) Süddeutsche Zeitung, (2) Berliner Morgenpost, (3) Bild Zeitung, (4) Taz.

Privileg auf 3,6 Quadratmetern

Der Künstler Jakob Wirth hat sich temporär in ein Häuschen auf einem Parkhausdach einquartiert und protestiert damit gegen die „Hierarchie des Wohnens“

München – Privilegiert und doch prekär nennt Jakob Wirth seine Wohnsituation. Privilegiert, weil er aus seinem Holzhäuschen über die Dächer Münchens auf das Maxmonument blickt. Prekär, weil er auf nur 3,6 Quadratmetern wohnt, schläft und isst. Nach Weimar und Berlin soll das „Penthaus à la Parasit“, wie der Künstler das Häuschen nennt, nun in München auf den Mangel an bezahlbarem Wohnraum aufmerksam machen. Mit einem Kollegen baute Wirth Anfang Juni die Installation zunächst unbemerkt auf dem Dach des Parkhauses an der Hildegardstraße 2 hinter den Kammerspielen. In weniger als fünf Stunden stand das Haus auf dem obersten Parkdeck. Als zunächst das Reinigungspersonal sich über den Aufbau wunderte, machte Wirth darauf aufmerksam, dass es sich um eine Kunstaktion handle. Seit elf Tagen leiht seinem Pen hier nicht in verstehen“, s in dem Hau ein Solarpan einen Campi „Diesem Par



Imstgezimmernten Haus über den FOTO: FLORIAN PELJAK

um zu irritieren und auf einen Fehler im System aufmerksam zu machen“, erklärt Wirth. Ein System, indem weniger vermögende Menschen in die Peripherie verdrängt werden. Dem widersetzt sich das Penthaus à la Parasit, indem es neben dem Zentrum eine Lage einnimmt, die sonst teuren Penthauswohnungen vorbehalten ist. Aneignung von oben nennt das Künstlerduo seine Strategie. Dadurch kehre man die Hierarchie des Wohnens in der Stadt um – desto reicher, desto weiter oben. „Es geht darum aktiv zu werden und zu überlegen wie wir uns als Stadtbevölkerung Räume wieder aneignen können“, sagt Wirth. Die Idee erinnert an die „Shabbyshabby Apartments“, skurrile temporäre Wohneinheiten des Raumlabor Berlin, die Kammerspiele-Intendant Matthias Lilienthal im Sommer 2015 in der Stadt aufstellen ließ.

In der Edelstahlverkleidung des Häuschens spiegeln sich nicht nur violette Sonnenuntergänge, sondern auch die Fenster des gegenüberliegenden Mandarin Oriental Hotels. Die luxuriösen Zimmer dahinter stehen leer. Wohnraum, den man in der Corona-Krise anderweitig nutzen hät-

te können, bemerkt Wirth. Er selbst verbringt in dem Holzhaus seine zweiwöchige Quarantäne nach einem Auslandsaufenthalt. Sogar einen Briefkasten gibt es. Bis Ende Juni würde Wirth dort gerne Post empfangen. Ob die Stadt München das Holzhaus solange genehmigt, wird gerade entschieden. Wirth habe jedoch ein gutes Gefühl, da sich die Stadt bislang sehr kooperativ zeige. Der Besitzer des Parkhauses habe nichts dagegen, wenn die Kunstaktion zunächst bis zum Ende von Wirths Quarantäne am Dienstag auf seinem Dach bestehen bleibt, sagt der Künstler. Langfristig eignet sich das Parkhaus als Wirt für den Parasiten nicht. Es wird abgerissen, sobald die Tiefgarage am Thomas-Wimmer-Ring fertiggestellt ist. Wo jetzt noch das Häuschen steht, soll eine Erweiterung des Mandarin Oriental Hotels entstehen. „Statt Penthäusern mit Fünf-Sterne-Service, hätten wir uns hier bezahlbaren Wohnraum gewünscht“, sagt Wirth. Für seine 3,6 Quadratmeter Wohnraum sucht Wirth bereits ein neues Dach in München. „Wenn sich der Wirt schüttelt, muss das Penthaus à la Parasit weichen“, sagt der 28-Jährige. RAMONA DINAUER

Jakob auf dem Dach

Mit dem „Penthaus à la Parasit“ kritisiert der Künstler und Sozialwissenschaftler Jakob Wirth die prekäre Situation auf dem Wohnungsmarkt

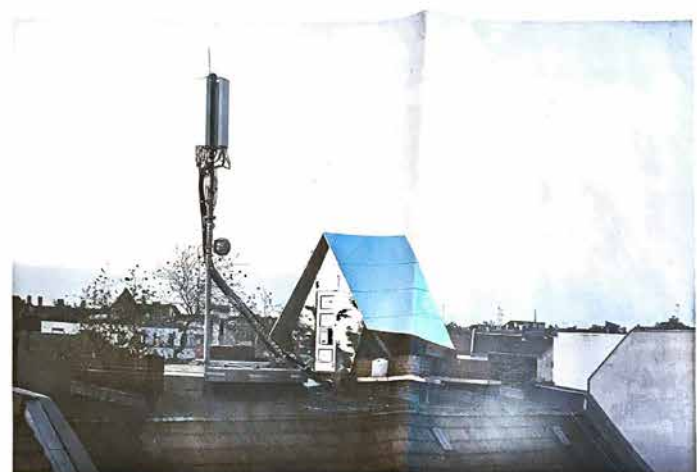


...sozt CSU-Fraktion im Rathaus, Manuel Pretzl (44). Seine bezweifelt aber, dass rote Ampeln helfen. Durch Stop-and-Go-Ver-

bei massiven Staus die Ampelphasen wieder zu ändern. Vor allem nach den Ferien, wenn wieder mehr Autos fahren, müsse man genau hinschauen.

zent reduzieren. Eine Verschärfung auf 15 Prozent ist später möglich. OB Dieter Reiter (62, SPD) will das aber vermeiden. (akg)

tz • mittwoch, 8. januar 2020



Kapital aufs Dach gestiegen

Gegen Neoliberalisierung von Wohnraum: Künstler & Sozialwissenschaftler Jakob Wirth zeigte auf Dächern die bewohnbare Installation „Penthaus à la Parasit“ – nun plant er die „Operation Himmelblick“

Von Anselm Lanz Seine paratären Penthäuser seien. Eine Mischung aus Kunst und Protest gewesen: Jakob Wirth baute ab Ende Mai 2019 auf mehreren Dächern Berlins eine winzige weiße Frage erhebt. Auf 1,6 Quadratmetern funktelte ein winziges verspiegertes Häuschen erstmals im Neuland. Ortsteil Kündorf auf dem Flachdach eines fünfgeschossigen Mietshauses, das zuvor an einen neuen Eigentümer verkauft worden war. Sechs Wochen lang war es Jakob Wirth mit seiner Installation darum gegangen, „im Zentrum zu bleiben und die „Zentralität nicht aufzugeben“. Das „Bild vom Penthouse“ war dabei auch eine Provokation, um die „labore Ungleichheit“ anzugreifen, wie Wirth für die taz beim Gespräch im Kreuzberger Café Bateau live mit Blick auf die Aktion ein paar Monate später erläuterte. Einverneits die Eigentümervermhältnisse, die sich immer nachteiliger für die Stadtbewohner*innen auswirken, andererseits das baahe Bedürfnis, einfach im eigenen Stadtviertel zu wohnen.

Wirth übernimmt die vermeintlich spritzige neoliberale Aufbruchsrhetorik. Wohlliche Kooperationen nötig. So habe er zuvor im stadtviertelbezogenen „Projekt“ einen alternativen Wohnplatz mit kleinen Häusern und gewogen gegen die im Stadtparlament dominerenden CDU und FDP-Wähler durchgesetzt. Die sich immer wieder neu gestellten Anfragen und Abstimmungen schließlich begünstigt, weil sie seine Argumente bekräftigten. Anstatt linke Rhetorik zu fahren, habe er für diese Aktion mit dem Begriff „Himmelblick“ gute Erfahrungen gemacht. Kontaktaufnahmen oder gar aktive Unterstützung konnten der progressiven Parteien habe es für sein Projekt praktisch nicht gegeben. Einmal kam eine Lokalpolitikerin der Linkspartei, als wir in Berlin-Mitte gegenüber dem Roten Rathaus das Penthaus à la Parasit auf einem Flachdach aufbauen hatten. Das war im Spätsommer des Jahres. Dort musste er das Penthaus schon nach sechs Tagen wieder abbauen. Die öffentliche Wohnungsbaugesellschaft habe sich sofort bedroht und angegriffen fühlt. „Sie meinten es nicht böse. Bei denen ist der Begriff vom Eigentum nur noch heftiger angehängt“, erklärt Wirth. Aber warum überhaupt all das? Er gebe mit seiner Arbeit seiner Aufgabe als Künstler nach, so sei er nach einem Bachelor-Studium der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften in Friedrichshagen ungewohnterweise in einen Master-Studiengang der Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar eingeschrieben. Die theoretische Wissenschaft habe ihre Wichtigkeit, aber er wolle über die Kunst eine Präzision erlangen. Als für ein empirische Theoretiker nennt er den französischen Philosophen Jacques Rancière, der die Überschneidung von Politik und Ästhetik untersucht hat, und Chantal Mouffe, die belgische Poli-

HAUS DRAUßEN

München – Ganz oben und ganz unten ist in der Stadt einiges los. Oben: Mit einem kleinen Holzhaus (3,6 Quadratmeter) auf dem Dach des Parkhauses „Bavaria Park“ in der Innenstadt will Künstler Jakob Wirth (28) auf die hohen Mieten (bis zu 22 Euro/qm) in München aufmerksam machen. Seit Donnerstag wohnt Wirth in

seinem „Penthaus à la Parasit“, wie er sein Häuschen nennt. Ein Bett, einen Schreibtisch, eine Komposttoilette und einen Gaskocher hat der Aktions-Künstler – das reicht ihm. Die Inhaber des Parkhauses haben Wirth mittlerweile besucht, man will gemeinsam eine Lösung finden, damit bleiben können. war für Billchen.

Wirths Modellprojekt „Penthaus à la Parasit“ in der Nähe des Böhmischen Platzes gab einen Blick über das Neuland. Rathaus bis zum Osterlicher Fernsehturnier. Für eine auf edel gemachten Interessensseite bewarb Wirth „das Privileg der Freiheit, die Weltblicks und der Zentralität, sowie ein Recht auf Stadt“. Er gehe darum, „eine Imagination zu erzeugen.“

Mann stirbt in Arrestzelle der Polizei

DECKEL RUNT

Bewohnbare Protestform: das paratäre Penthaus à la Parasit auf einem Neuländer Dach als Kritik an den Besitzverhältnissen. Foto: Jakob Wirth

In Jakob Wirths widerständigen München soll es an nichts fehlen: Feuerlöcher, Bett, Espresso-Kocher. Foto: Christoph Sauerbier

Tonia Adresen

She studied art history, education and gender at the University of Hamburg. Her research focuses on contemporary artistic practices that address gender, work, migration, activist strategies and global inequalities. Since 2016 she has been organizing community art projects, among others with the collective ARTERias Urbanas. She was also the main organizer of the event series 'Inter_Sections: Mapping queer-feminist art practices' at Gallery Genscher and is currently working in the international research group 'SVAC – sexual violence in armed conflict'.

Elisa Bertuzzo, Prof. Dr.

She lectures on critical urban studies and postcolonial theory at the weißensee school of art berlin, Germany. Her latest book is „Archipelagos: From Urbanisation to Translocalisation“. She investigates trends of ex-centric urbanisation linked with inhabitants' increased mobility in West Bengal, India.

Nikolas Egberts

He studied Cultural Theory at Humboldt-University in Berlin and Zeppelin University in Friedrichshafen. Since 2018, he organizes events about media philosophy with texture in Berlin.

Rafaella Constantinou

Visual Artist and graduate of the Athens School of Fine Arts with an MFA in Art in Public Space and New Artistic Strategies at Bauhaus-Universität Weimar. With focus on Public Space, her body of work addresses a philosophical understanding of space and the socio political aspects that frames it. Her in-situ practice consists of videos, performances and ephemeral installations.

Georg J. Kraus

Georg J. Kraus studied Cultural Science and Intercultural Communication in Friedrichshafen and Munich. He's been part of several Art and Urban Development Projects across Europe and in Chile. Currently he's working as a consultant in cultural Management..

Marina Martinez Mateo, Prof. Dr.

She currently holds the chair of aesthetic theory at the academy of fine arts in Munich. Marina does research in Social and Political Philosophy and Aesthetics. Her most recent publication is „Politik der Repräsentation. Zwischen Formierung und Abbildung“ and „Grenze und Demokratie. Ein Spannungsverhältnis“.

Kollektiv Raumstation

Hannah Müller, Ana Martin Yuste, Zita Seichter
Ana, Hannah and Zita are part of the Kollektiv Raumstation, Berlin.

The collective: founded in 2013; operating in Weimar, Berlin and Vienna; collective, intergalactic, participative, collaborative; transformative, artistic, activist; socially, socially, politically; spatial, urban, rural.

Alexander Sacharow

He is research associate working on economic policy and finance. His areas of speciality are housing, taxation, public finance as well as foreign policy. He studied public policy, economics and philosophy.

Marina Resende Santos

She is a researcher and artist based in Chicago, IL. She studied comparative literature and German at the University of Chicago and currently works with art and culture administration in the city.

Judith Siegmund, Prof. Dr.

She is professor for contemporary aesthetics at the State University for Music and Performing Arts Stuttgart (HMDK). She has a background in philosophy and fine arts and was junior professor for theory of design/ aesthetic theory and gender theory at the Berlin University of Arts (UdK), where she co-installed the research project "Autonomy and Functionalization".

Carlotta Wald

She is a cultural scientist, free author and curator.

Jakob Wirth

He is an artist, activist and sociologist, who's focus of work is the public space. He chooses his artistic language processual and according to the context and topic he is working with. It expands from Performance Art, Video, Social Practice and direct Guerrilla Interventions. His main interest is to intertwine the artistic field with politics and "everyday realities", by hijacking unknown systems and challenging the borders of norms.

Nina Tessa Zahner, Prof. Dr.

She is professor of sociology at the Düsseldorf Art Academy. She did her PhD on the transformation of the art field in the 1960s with Richard Munich at the University of Bamberg. From 2006 to 2017 she conducted research at the Institute for Cultural Studies at the University of Leipzig. Her research focuses on art sociology, relational sociology, audience research and historical-comparative sociology.

ISSUE 1**PARASITE ART- THE EXPLORATION OF THE EDGE****PUBLISCHER**

Penthaus à la Parasit

EDITOR IN CHIEF

Jakob Wirth

CO-EDITOR

Marina Resende Santos

DESIGN AND LAYOUT

Jakob Wirth

DESIGN ADVISERY

Zora Hünermann

ENGLISH/GERMAN EDIT

Marina Resende Santos, Indra Küster, Sophie Foster, Ulrike Distler.

CONTRIBUTING WRITERS

Tonia Adresen, Elisa T. Bertuzzo, Rafaella Constantinou, Nikolas Egberts, Georg J. Kraus, Marina Martinez Mateo, Hannah Müller, Alexander Sacharow, Marina Resende Santos, Zita Seichter, Judith Siegmund, Carlotta Wald, Jakob Wirth, Ana Martin Yuste, Nina Tessa Zahner.

PHOTOGRAPHY

Jakob Wirth, Alexander Sacharow, Vivi D`Angelo, Max Emrich, Eno Schleicher

EDITORIAL ADDRESS

Jakob Wirth, Fehrbelliner Str. 6,
10119 Berlin, GER
post@penthaus-a-la-parasit.de

SPECIAL THANKS TO

Wolfgang Karl May, Indra Küster, Ulrike Distler. And I am very grateful about Marina Resende Santos work, which was elemental for realizing this magazin. Thanks for all the effort and thoughts and the amazing conversations. And of course, most important - incredible thanks to Alexander Sacharow - which was my best collaborator during the whole work! He is a great thinker and artist and friend and we developed the whole project together and without him, I would have never been able to realize this work.

Home
is where
the
heart is

München

Residence at Penthaus à la Parasit



