



İz Öztat

*Vorbei
mit der
Übeltäterei*

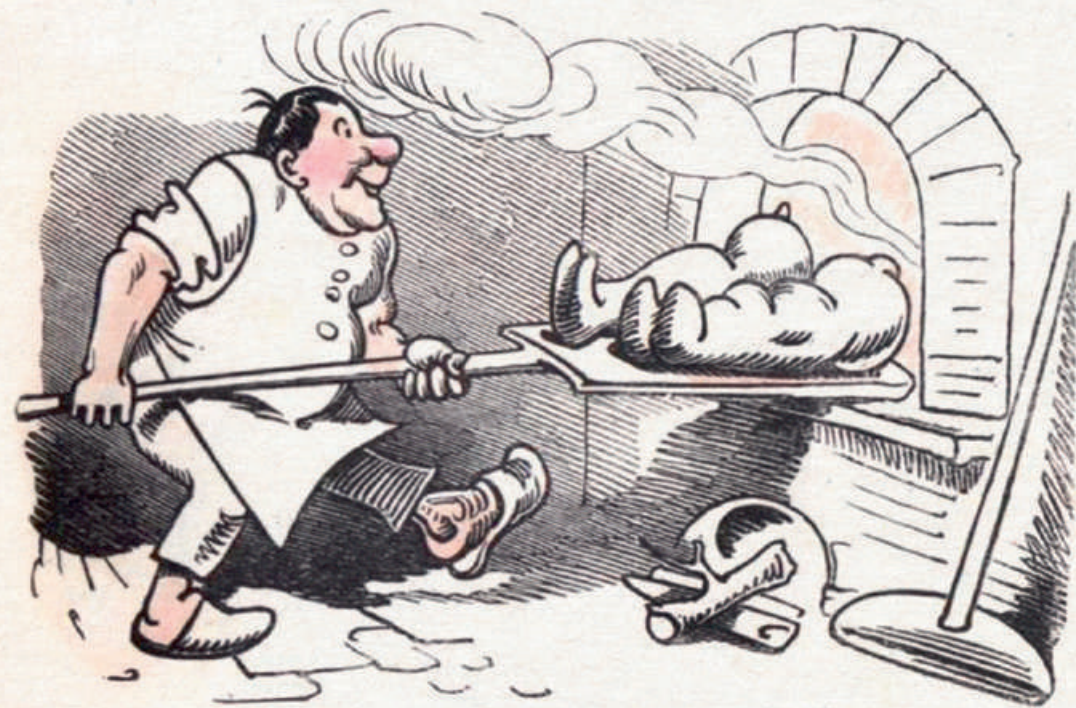
*Done with
evil-doing*



Left / Links:
Vorbei mit der Übeltäterei
[Done with evil-doing], 2026

Contents
Inhalt

5	Done with evil-doing <i>Lotte Laub</i>
13	Vorbei mit der Übeltäterei <i>Lotte Laub</i>
43	When Evil is not Elsewhere and On Knowing Otherwise <i>Banu Karaca</i>
64	Wenn das Übel nicht anderswo ist und vom Anders-Wissen <i>Banu Karaca</i>
73	Authors' Biographies Biografien der Autorinnen
74	Curriculum Vitae İz Öztat
78	List of Works Werkverzeichnis



In dem Ofen glüht es noch —
Stuff! — damit in's Ofenloch!

Done with evil-doing

Lotte Laub

Wilhelm Busch ends his graphic story *Max and Moritz*, a German classic, with the sentence: “Now we’re done with evil-doing.” Order is restored, punishment has been meted out. These final words with their end-rhyme sound almost cheerful, and that is just what makes them troublesome. For there is a disproportion between the children’s pranks and their deadly punishment: *Max and Moritz* are ground in the mill and fed to the ducks. The naughty boys are dead, and the grown-ups can breathe easily again – “when all saw the fate they’d met, the villagers felt no regret.” Violence is presented as the necessary means of restoring order, deterrence through exemplary punishment as a legitimate form of education. *Max and Moritz* was originally

meant not as a tale for children, but rather as satirical parody, revealing the cold, harsh ethics of an authoritarian society, as well as the moral double standards applying to disobedience and punishment. İz Öztat cites this draconian punchline with her exhibition title and thus aligns herself with Wilhelm Busch’s harsh social criticism.

Max and Moritz appear here in two works that share their title with the exhibition. The sculpture *Done with evil-doing* (2026) shows the two boys lying one next to the other, their heads round as a ball with noses jutting out, and white all over as if buried in dough, their bodies wrapped in felt like shrouds. Their appearance recalls the end of their second-to-last prank in Busch, where the two young fresh fellows get dunked in baker’s dough and pushed into the oven – a moment which presages their bitter end. In the identically titled collage (2025), Öztat reworks the same motif, enlisting the two bodies in an infinitely repeating pattern and turning them through reproduction into an anonymous mass.

In her exhibition, İz Öztat picks up on the ambivalence between an ostensibly moral

order and its brutal enforcement, as laid out by Busch, and adds to it other German-language narrative topoi drawn from the Kasperle puppet theatre and the Faust legend, with its theme of a pact with the devil. Here, too, the apparently unambiguous lesson crumbles upon analysis: it depends on who is perceived as evil-doer and who as victim, and on whom the reader identifies with. Rather than morally neutralizing the violence inherent in these stories, Öztat bares the ideological framework underlying them, which in its historical evolution only grew more rigid as it was implemented in new contexts: the Kasperle theatre as propaganda instrument in National Socialism, the Faust legend as nationalized cultural heritage. Öztat investigates how these traditional narrative materials and themes are anchored in collective memory, co-opted by national ideologies, and continue to shape norms and modes of conduct in the present day. In these re-appropriations, she recognizes recurrent mechanisms of demonization and punishment, which determine who is deemed to be guilty and what forms of disobedience merit punishment.

Öztat uses the bourgeois setting of the gallery as she found it – the parquet floors, stucco

wall ornamentation, and brown tile stove of an old-Berlin building – as starting point. The tile stove is both a functional object and bearer of a decorative surface. In a site-specific body of work, İz Öztat engages with this decorative surface by recasting one of the tiles and exhaustively reinterpreting it. What emerges as she does so undermines the standard of a smooth, flawless façade: The devil is in the detail. The ceramics include over forty works, arranged in four series: *Devil in the Detail* (2026), *Casting Seam* (2026), *Exorcism* (2026), and *Yearning Skin* (2026). In *Devil in the Detail*, something juts out of the tiles – Kasperle’s puppet-nose, a devil’s horn – or lurks there: skulls cover the surface like a pattern. In the *Casting Seam* tiles, the diagonal seam becomes a principle of design: it crosses the tile and divides two differently glazed halves one from the other. Light and dark, glossy and matt, are contrasted, while the seam itself sticks out in red, like a scar in the glazed surface. *Exorcism* shows tiles, in which a puppet mask peeps out from the ornament, child-like but also threatening, as if something alive wanted to escape from the decorative form. In *Yearning Skin*, by contrast, the center of the tile allows the viewer to peep into details from scenes, which Öztat has

adapted from a lesbian fetish-magazine: bodies in bondage, enclosed in the ornament. With the tile as decorative form, Öztat also evokes orientaling representations. By returning the gaze, she reveals the mechanisms of exhibition and veiling. The artist’s color palette ranges from earthy brown and green tones, through powerful turquoise and deep red, to a pale pink recalling skin. The series of watercolors entitled *Surrender* (2025), containing works on paper in red and silver, shows bodies in bondage and surrender, between figurative representation and blurry evocation. In the direct expression of the paint and the openness of their composition, sexuality, pain, and dependence are negotiated, one body red, one silver – one like the shadow of the other. With Öztat, the uncontrollable element of colors bleeding into each other can find a form, precisely because they spill and bleed and render permeable the border between intention and accident.

The Kasperle theatre is historically shaped by political instrumentalization and as a pedagogical and ideological medium. Öztat is especially preoccupied with two stock characters of the genre: the Devil and Death. While both figures were subject to regulation by the German

Reich Institute for Puppetry, founded in 1938, yet it was, as the artist notes, the Death puppet that disappeared from the ensemble and did not return.¹ Öztat interprets this absence as stemming from the inability to see death, and the machinery of death, in the here and now. She brings the suppressed figure back into the picture. In the series *Return of the Death Puppet* (2025), her paintings show skulls in various forms – some grin, while others stare straight ahead; some appear childish, while others have a sculptural and weighty effect – on a deep reddish-brown background. Like icons or votive images, it is unclear whether they have been left behind or are just returning. In various works in the exhibition, including the sculpture *The Demons and The Demonized* (2026) and a series of watercolors titled *Studies on Evil* (2025), Öztat takes issue with racialized representations of the Devil in the hand puppets she has collected.

Öztat pursues the issue of repression and return in her video installation *Rest* (2024). In the video as in space, red tape marks borders, zones, and transitions. It makes reference to the staking out of territories, to inclusion and exclusion, to the regulation of movement and the room for maneuver. Utilizing streamlined

¹ The Reich Institute for Puppetry standardized the figures, performance practices, and content of Kasperle theatre in line with National Socialist educational objectives. See Gerd Bohlmeier, *Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters* (Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 1993), diss. On the disappearance of the Death figure, see also Rachel Elizabeth Herschman, “Kasperle and His Cousins.” In *Puppets and the Avant-Garde*, ed. by James M. Bradburne (Mantua: Corraini Edizioni, 2023), 23–47, here 40.



Exorcism, 2026



Exorcism, 2026

stage properties in a great variety of ways, the work rehearses an allegory of nation-building and the exercise of power: the drawing of artificial lines, the top-down enforcement of authority, and compelled submission – but also resistance, mobilization, and the demand for justice. The title conveys several meanings at once: the oppressed as “the rest;” the burden, which lies on the shoulders of those who endure or witness state violence; and the collective mourning of the dead as a political demand. In collaboration with the performers Selim Cizdan, Yeşim Coşkun, Gökçe “CheChe” Gürçay, Leyla Postalcıoğlu, Ra, Mihran Tomasyan and Aslıhan Tuna, Öztat experiments with collective gestures that give expression to subjugation, struggle, resilience, confrontation, negotiation and recovery in a space that resists occupation by the state.

The bourgeois setting of the exhibition leads into a study. In *The Study* (2026), an old writing-desk evokes a space of knowledge production and seduction. Devil’s heads of plaster are turned towards the wall, horns in various forms and colors poke out of drawers in a phallic gesture, a hollow, spiky brass form lies in soft red felt. On the writing surface, we see a book

opened to an illustration from *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*; next to it lies a feather. We enter into a scene, from which Faust would appear to have just exited. The writing-desk evokes a place in which the thirst for knowledge turns into desire and the pact is signed in blood. The artist shows what drives this entanglement in the triptych *Studies for Faustian Bargain* (2026): historical engravings and wood-cuts on the Faust legend, in particular illustrations to Goethe’s Faust. The various panels show the scholar in his study, as well as Mephisto, devils, and other allegorical motifs. Various hands intervene in the scenes – pointing, seducing, directing – as in a theatre of marionettes, thus representing Faust’s actions as those of a dependent creature, directed from above. Faust moves between a thirst for knowledge, a vulnerability to influence, and abettal. Characteristic of a particular iconography that İz Öztat has developed over the years, red geometric forms appear. They establish viewing axes, allow for political associations, and frame Faust as a figure with limited leeway for discretion.

The red triangle re-appears in the video *Here and Now, and After?* (2025) as the nose of a dis-

obedient puppet. A puppet play for the camera, this work questions national narratives – what they leave out and what they repress – and ties conventions from the Kasperle theatre in to elements of the Karagöz shadow plays. The show’s action develops from the playing out of three contractual relationships: the Faustian pact with the devil, the artist’s pact with the state, and the negotiation of erotic power-play. The artist, like Faust, obtains approval from higher authorities by accepting obligations and a loss of freedom. Öztat directs this critique towards the institutional conditions under which artistic work is supported and the question of what complicity means. By contrast, erotic power dynamics appear in Öztat’s work as forming a relational, consensual space of experience, in which desire and control become explicitly negotiable. While certain figures enter into agreements, others refuse to comply and demand justice on their own terms.

In *Done with evil-doing*, İz Öztat weaves her reflections on historical subject-matter and finely honed elements of her artistic practice together in a dense scenography. As in earlier works, such as her long-term collaboration with

Zişan (1894–1970), who appears in Öztat’s work as a ghost and alter ego, she here draws upon archives and develops speculative narratives, in order to reveal those fractures in the historical material which continue to shape political and societal tensions to this day. In using satire as an artistic device, İz Öztat creates a space in which practices of resistance are collectively rehearsed and questions of accountability and justice are re-negotiated.

Translated by Darrell Wilkins



Studies for Faustian Bargain, 2026



Vorbei mit der Übeltäterei

Lotte Laub

Mit dem Satz „Nun ist's vorbei mit der Übeltäterei“ endet Wilhelm Buschs Bildergeschichte *Max und Moritz*. Die Ordnung scheint wiederhergestellt, die Strafe vollzogen. Der gereimte Schluss klingt beinahe heiter, und darin liegt seine Verstörung: in der Unverhältnismäßigkeit zwischen den Streichen der Kinder und ihrem tödlichen Ende. *Max und Moritz* werden durch die Mühle gedreht und den Enten verfüttert. Die ungehorsamen Buben sind tot, die Erwachsenen können aufatmen: „Als man dies im Dorf erfuhr, war von Trauer keine Spur.“ Gewalt wird als notwendiges Mittel zur Wiederherstellung von Ordnung präsentiert, Abschreckung als legitime Form der Erziehung. Wilhelm Busch hatte *Max und Moritz* ursprünglich nicht als Kindergeschichte angelegt, son-

dern als satirische Zuspitzung, welche sowohl die Kälte und Härte der autoritären Gesellschaft seiner Zeit offenlegte als auch die bürgerliche Doppelmoral im Umgang mit Ungehorsam und Bestrafung. Indem İz Öztat mit ihrem Ausstellungstitel die drakonische Schlussformel aufgreift, knüpft sie an Wilhelm Buschs scharfe Gesellschaftskritik an.

Max und Moritz begegnen wir in der Ausstellung in zwei Arbeiten gleichen Titels. Die Skulptur *Vorbei mit der Übeltäterei* (2026) zeigt die beiden nebeneinanderliegenden Buben mit kugelrunden Köpfen und hervorstehenden Nasen, weiß wie in Teig begraben, die Körper mit Filz umhüllt wie mit einem Leichentuch. Ihr Anblick erinnert an den vorletzten Streich, in dem die beiden frechen Buben im Teig des Bäckers landen und in den Ofen geschoben werden, ein Moment, der das bittere Ende vorwegnimmt. In der gleichnamigen Collage (2025) führt Öztat dieses Motiv weiter, indem sie die Körper zu einem sich endlos wiederholenden Muster aneinanderreihet und zur anonymen Masse vervielfacht.

In ihrer Ausstellung greift İz Öztat die in *Max und Moritz* angelegte Ambivalenz zwischen

vermeintlich moralischer Ordnung und ihrer brutalen Durchsetzung auf und bezieht zwei weitere deutschsprachige Erzählstoffe ein: das Kasperletheater sowie den Fauststoff mit seinem Motiv des Teufelpakts. Auch in diesen erweisen sich die scheinbar eindeutigen Lehren als brüchig, abhängig davon, wer als Täter und wer als Opfer gilt. Anstatt die in diesen Geschichten angelegte Gewalt moralisch aufzulösen, legt Öztat das ideologische Gerüst frei, das diesen Geschichten eingeschrieben ist und das sich in ihrer historischen Vereinnahmung weiter verfestigte: das Kasperletheater als Propagandainstrument im Nationalsozialismus, der Fauststoff als nationalisiertes Bildungsgut. Sie untersucht, wie diese Stoffe und Motive im kollektiven Gedächtnis fortgeschrieben, ideologisch aufgeladen und bis in die Gegenwart hinein wirksam werden. In diesen Aneignungen erkennt sie wiederkehrende Mechanismen der Dämonisierung und Bestrafung, durch die festgeschrieben wird, wer als schuldig gilt und welcher Ungehorsam sanktioniert wird.

Als vorgefundenen Ausgangspunkt nutzt Öztat das bürgerliche Setting der Galerie: Parkett, Stuck und der braune Kachelofen des Berliner Altbaus. Der Kachelofen ist da-

bei zugleich funktionales Objekt und Träger einer dekorativen Oberfläche. In einer ortsspezifischen Werkgruppe formt sie eine der Kacheln ab und bearbeitet sie in zahlreichen Variationen weiter. Was dabei zum Vorschein kommt, unterläuft den Anspruch einer glatten, makellosen Fassade: Der Teufel steckt im Detail. Die Keramiken umfassen über vierzig Arbeiten, aufgeteilt in die Serien *Devil in The Detail* (2026), *Gussnaht* (2026), *Exorcism* (2026) und *Begieriger Haut* (2026). In *Devil in the Detail* drängt etwas aus den Kacheln heraus – die Kasperlenase, ein Teufelshorn – oder lauert darin: Totenköpfe überziehen die Oberfläche wie ein Muster. In den *Gussnaht*-Kacheln wird die diagonale Naht zum gestalterischen Prinzip: Sie durchzieht die Kachel und trennt zwei unterschiedlich glasierte Hälften voneinander, hell und dunkel, glänzend und matt, wobei die Naht selbst in Rot hervortritt, wie eine Narbe in der glasierten Oberfläche. *Exorcism* zeigt Kacheln, in denen sich eine Puppenmaske kindlich und zugleich bedrohlich aus dem Ornament herausschält, als wolle etwas Lebendiges der dekorativen Form entkommen. In *Yearning Skin* schließlich birgt das Zentrum der Kacheln kleine Szenen, die Öztat aus einem Fetisch-Magazin adaptiert hat: Körper in Bondage, eingeschlossen

im Ornament. Mit der Kachel als dekorativer Form ruft Öztat auch orientalisierende Darstellungen auf. Wie durch ein ornamentales Guckloch erscheint der Körper nur ausschnitthaft, zugleich verborgen und zur Schau gestellt. Indem sie diesen Blick umkehrt, legt sie seine Mechanismen des Zeigens und Verbergens offen. Die Farbpalette reicht von erdigen Braun- und Grüntönen über kräftiges Türkis und tiefes Rot bis zu einem blassen Rosa, das an Haut erinnert. Die Aquarellserie *Surrender* (2025), Arbeiten auf Papier in Rot- und Silbertönen, zeigt Körper in Fesselung und Hingabe, zwischen Figuration und Auflösung. In der Unmittelbarkeit der Farbe und der Offenheit der Kompositionen werden Sexualität, Schmerz und Abhängigkeit verhandelt, ein roter Körper, ein silberner, einer wie der Schatten des anderen. Bei Öztat kann das Unkontrollierbare der verlaufenden Farbe eine Form finden, gerade weil sie fließt und verläuft und die Grenze zwischen Absicht und Zufall durchlässig macht.

Mit dem Kasperletheater wendet sich İz Öztat einer Spielform zu, die historisch von politischen Vereinnahmungen geprägt und als pädagogisches und ideologisches Medium eingesetzt wurde. Zwei Figuren beschäftigen sie

dabei besonders: der Teufel und der Tod. Beide fielen unter die Reglementierungen des 1938 gegründeten „Reichsinstituts für Puppenspiel“, doch war es, wie die Künstlerin bemerkt, die Figur des Todes, die aus dem Ensemble verschwand und nicht zurückkehrte.¹ Öztat deutet diese Leerstelle als Unfähigkeit, den Tod und die Todesmaschinerie im Jetzt zu sehen, und holt die verdrängte Figur zurück. In der Serie *Return of the Death Puppet* (2025) zeigen Malerein Totenschädel in variierenden Formen – manche grinsen, manche starren, manche wirken kindlich, andere skulptural und schwer – vor einem tiefen Rotbraun, wie Ikonen oder Motivbilder, Platzhalter und Wiedergänger zugleich. In verschiedenen Arbeiten der Ausstellung, darunter die Skulptur *The Demons and The Demonized* (2026) sowie die Aquarellserie *Studies on Evil* (2025), setzt sich Öztat zudem mit rassifizierten Darstellungen des Teufels in den von ihr gesammelten Handpuppen auseinander.

Die Frage nach Verdrängung und Wiederkehr setzt sich in der Videoinstallation *Rest* (2024) fort. Rotes Tape markiert im Video wie im Ausstellungsraum Grenzen, Zonen und Übergänge und verweist auf das Abstecken

¹ Das Reichsinstitut für Puppenspiel normierte Figuren, Spielweise und Inhalte des Kasperletheaters im Sinne nationalsozialistischer Erziehungsziele. Vgl. Gerd Bohlmeier, *Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters* (Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 1993), Diss. Über das Verschwinden der Figur des Todes vgl. auch Rachel Elizabeth Herschman, „Kasperle and His Cousins.“ In *Puppets and the Avant-Garde*, hrsg. v. James M. Bradburne (Mantua: Corraini Edizioni, 2023), 23–47, hier 40.

von Territorien, auf Ein- und Ausschlüsse sowie auf die Regulierung von Bewegung und Handlungsspielräumen. Mit reduzierten, zugleich vielseitig eingesetzten Requisiten erprobt die Arbeit eine Allegorie der Staatsbildung und Machtausübung: das Ziehen künstlicher Linien, die von oben verordnete Durchsetzung von Autorität und erzwungene Unterwerfung, aber auch Widerstand, Mobilisierung und die Forderung nach Gerechtigkeit. Der Titel trägt mehrere Bedeutungen zugleich: die Unterdrückten als „the rest“, die Last, die auf den Schultern derer liegt, die staatliche Gewalt tragen oder bezeugen, und das kollektive Betrauern der Toten als politische Forderung. Gemeinsam mit den Performer:innen Selim Cizdan, Yeşim Coşkun, Gökçe „CheChe“ Gürçay, Leyla Postalcioglu, Ra, Mihran Tomasyan und Aslihan Tuna erarbeitet Öztat kollektive Gesten, in denen sich Unterwerfen, Ringen, Widerstehen, Konfrontieren, Verhandeln und Regenerieren ausdrücken, in einem Raum, der sich staatlicher Vereinnahmung entzieht.

Das bürgerliche Setting der Ausstellung führt in ein Studierzimmer. Ein alter Sekretär, *The Study* (2026), evoziert einen Ort der Wissensproduktion und der Verführung.

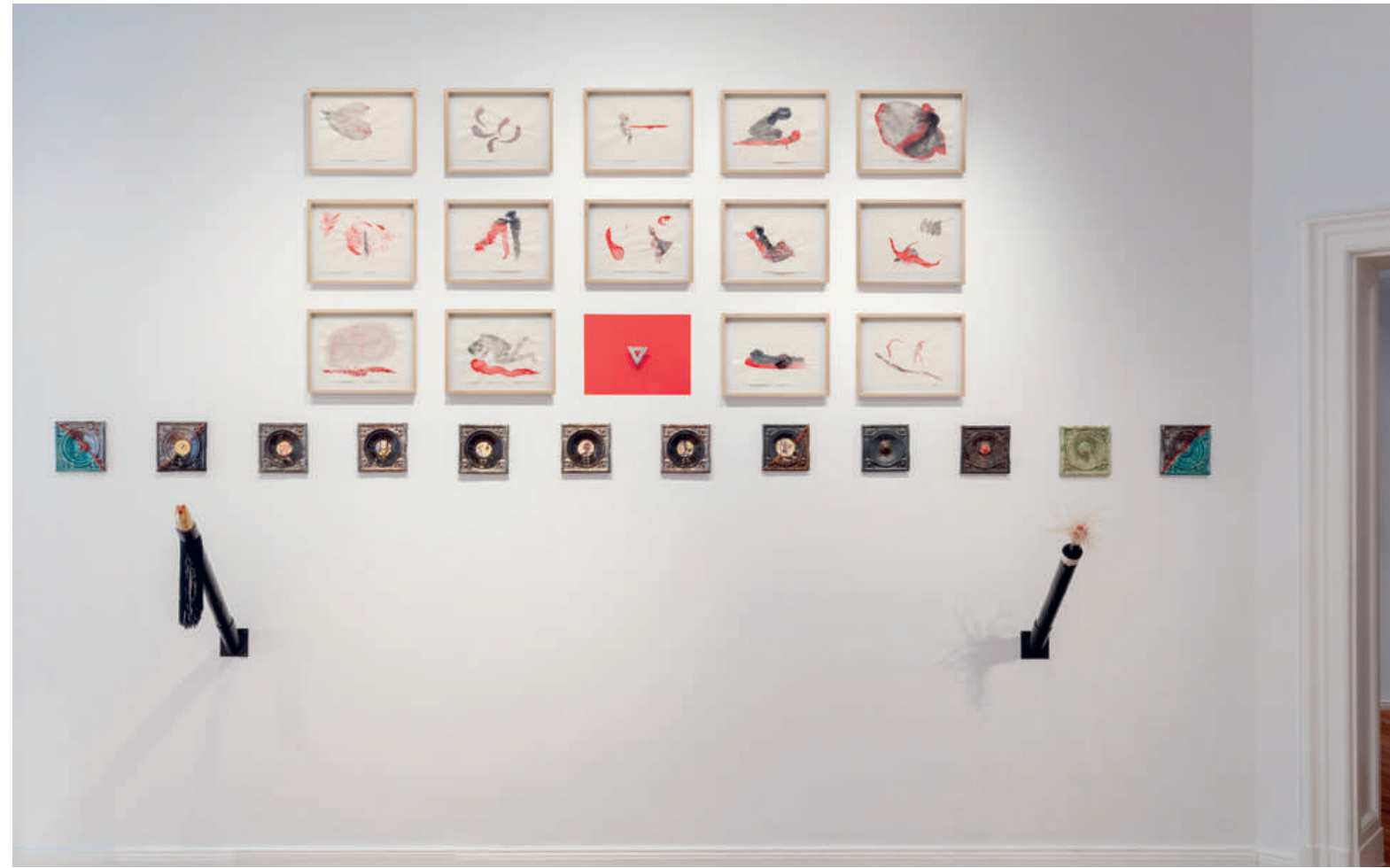
Teufelsköpfe aus Gips sind zur Wand gedreht, aus den Schubladen ragen Hörner in verschiedenen Formen und Farben phallisch hervor, in weichem roten Filz liegt eine stachelige, in Messing gegossene Hohlform, auf der Schreibfläche ein Buch, dessen aufgeschlagene Seite eine Illustration aus *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* zeigt, daneben eine Feder. Wir betreten eine Szenografie, aus der Faust soeben verschwunden scheint. Der Sekretär evoziert einen Ort, an dem Wissensdrang in Begehren umschlägt und der Pakt mit Blut besiegelt wird. Was diese Verstrickung antreibt, zeigt das Triptychon *Studies for Faustian Bargain* (2026): historische Stiche und Holzschnitte zum Fauststoff, insbesondere Illustrationen zu Goethes Faust. Die Bildfelder zeigen den Gelehrten in der Studierstube ebenso wie Mephisto, Teufelfiguren und weitere allegorische Motive. Verschiedene Hände greifen in die Szenen ein – zeigend, verführend, dirigierend –, wie in einem Marionettenspiel, das Fausts Handeln als gelenkt und abhängig erscheinen lässt, bewegt zwischen Wissensdrang, Verführbarkeit und Komplizenschaft. Charakteristisch für Öztats Bildsprache treten auch hier rote geometrische Formen auf. Sie setzen Blickachsen, lassen poli-

tische Assoziationen zu und rahmen Faust als Figur mit begrenztem Handlungsspielraum.

Die rote Dreiecksform kehrt im Video *Here and Now, and After?* (2025) als Nase einer aufmüpfigen Puppe wieder. Als Puppenspiel für die Kamera verbindet Öztat Konventionen des Kasperletheaters mit Elementen des Karagöz-Schattenspiels, um nationale Narrative zu hinterfragen, was sie auslassen und was sie verdrängen. Die Handlung entfaltet sich entlang dreier Verträge: dem Faustschen Pakt mit dem Teufel, dem Vertrag zwischen Künstlerin und Staat sowie der Aushandlung erotischer Machtverhältnisse. Die ersten zwei erkaufen Zustimmung mit Bindung und Freiheitsverlust; Öztat richtet diese Kritik auf den Kunstbetrieb selbst, auf die institutionellen Bedingungen, unter denen künstlerische Arbeit gefördert wird, und auf die Frage, was Komplizenschaft bedeutet. Das erotische Machtspiel erscheint demgegenüber als konsensueller Erfahrungsraum, in dem Begehren und Kontrolle explizit verhandelt werden. Während einige Figuren Verträge eingehen, verweigern andere den Gehorsam und fordern Gerechtigkeit zu ihren eigenen Bedingungen.

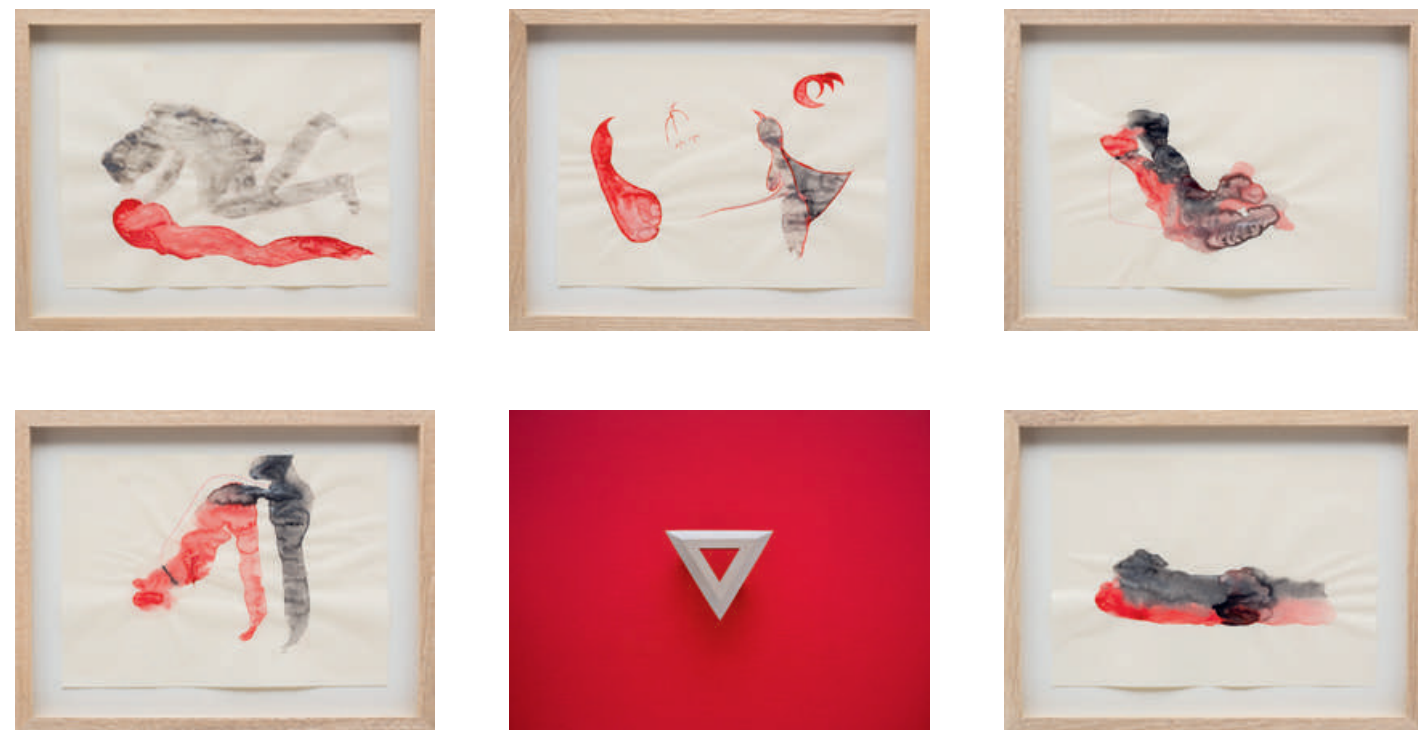
In *Vorbei mit der Übeltäterei* verwebt İz Öztat ihre Auseinandersetzung mit historischem Material und wiederkehrende Motive ihrer künstlerischen Praxis zu einer dichten, unbequemen Szenografie. Wie bereits in früheren Arbeiten, etwa in ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit Zişan (1894–1970), die in Öztats Werk als Geist und Alter Ego erscheint, greift sie auf Archive zurück und entwickelt spekulative Erzählungen, um jene historischen Bruchstellen freizulegen, die politische und gesellschaftliche Spannungen bis in die Gegenwart prägen. Indem sie Satire als künstlerisches Mittel einsetzt, schafft İz Öztat einen Raum, in dem widerständige Praktiken kollektiv erprobt und Fragen von Verantwortung und Gerechtigkeit neu verhandelt werden.







Yearning Skin [Begierige Haut], 2026



Surrender, 2025 & Triangle Knife, 2018





Studies on Evil, 2025





Witness, 2026





The Study, 2026





Here and Now, and After?, 2025



FETISH CLOTHING
REFERRING TO
GERMAN FASCISM
IS NOT WELCOME





Devil:
You claim to dream,
beyond what state-violence renders impossible.
But do you choose, again, to stay,
a silent witness, mute and cold,
while stories of injustice unfold?

Me as Kasperle:
I am sorry.

Another Devil:
You speak of codes and abstraction,
to overcome the censor's cruel reign.
But will you name the perpetrator, call them out,
or leave the struggle shrouded in vague doubt?
You say, "Memorialize, confront, and intervene..."
but without naming, what does it truly mean?

Me as Kasperle:
Will you forgive me?

Another Devil:
Why play the game and not withdraw?
The calls resound, "Strike Germany!"
Why play the game, when truth is hard to find?

Me as Kasperle:
But my art, my life, hangs by a thread,
my permit here, my daily bread,
I must comply, I must create!

[A purple triangle with a star on top and with a crescent
moon in relief covers half of the frame. As the scene unfolds,
it turns out to be the head of the Orient puppet.]

Me as Wolf:
Aha! Here comes the Orient!

- 36 -

Orient:
Is this really how you imagine me?
Is this the image you create of me?
A figment of your biased mind?

Kasperle:
Forgive us, friend, we can't refuse,
our time's own lens, distorts the view,
Your hat, a relic, old and true, of Ottoman might,
a threat, a fascination for Christian civilization, mixed with dread.
We made you a puppet, weak and easily swayed,
an enemy controlled, a power possessed.

[When the word "Guestworkers" is heard, a pair of hands appear
and make a gesture that mimics quotation marks.]

Orient:
But I was produced, long after empires supposedly fell,
after "Guestworkers" sought their way, in this land, to earn their pay...

Me as Wolf:
If greed should drive, plight of workers, guests from Turkey,
will come in handy in these trying times.
Archives I will scour, for stories I can claim,
visibility and support, I will gain.

[As the Orient speaks, the Camel comes and pushes
the Wolf away, out of the frame. The Orient walks into
the space that opens up.]

Orient:
How dare you speak on behalf of me?
You just arrived here, clueless, of all the pain that transpired before you.
My story's mine, not yours to feign!
After being denied visibility, and self-expression for so long,
No need have I to be instrumentalized, in these complicit times.

- 37 -



Three distinct zines that delve into the enduring complexity of the Faustian myth, titled *Here and Now, and After?*, *Counterdictions* and *On Faustian Bargains*, implicatedness, freedom and collaborative research are published by CUTT PRESS in a new collection, produced as part of *Es* – a zine series initiated by artist İz Öztat in 2024 with the support of the Berlin Artistic Research Grant.

Moving across text, image and dialogue, the collection includes *Here and Now, and After?* by artist İz Öztat, a script for a puppet play for camera. In this work, Öztat turns to Kasperle and Karagöz traditions – viewing them as both tools of political satire and pedagogical instruction – to explore artistic agency, accountability, and the

self's relation to the Other, drawing on the Faustian pact as a literary motif. As agreements are reached by some puppets, others defy authority, demanding justice on their own terms.

Counterdictions by writer and researcher Çağla Özbek is a satirical closet drama accompanied by archival assemblages made by the author. Sprawling across time and space, the text re-reads the storied dynamic between two sides of the famous bargain, the Master and the Devil, interpreting it through the coiled relationship between a cultural worker and the work of art. With an interminable number of stage characters, *Counterdictions* dramatizes the perpetual state of negotiation on the divergent labors of seeing versus exhibiting set inside a cemetery, a museum and the celestial plane.

The last volume, *On Faustian Bargains...*, is an extended dialogue between Öztat and Özbek, detailing the discrete and complementary aspects of their two-and-a-half-year collaborative research from the many adaptations and translations to the continuing migrations of this foundational myth, and how their joint research informed their respective artistic processes.

The collection of zines is designed by Katharina Hetzeneder and published by CUTT PRESS.



Studies on Evil, 2025



When Evil is not Elsewhere and On Knowing Otherwise

Banu Karaca

If a struggle over the meaning of evil is the moral template for war, then consensus on the fact of evil is what it would mean for this war to end.¹

Done with evil-doing (Vorbei mit der Übeltätere) is a nuanced, at times brutal, if (disconcertingly) seductive inquiry into the measure of one's freedom under the ongoing conditions of violence, war, and genocide: What is the measure of our being in this world and with each other? When is the after of the evil-doing? What comes after evil but more evil? Asked from a specific location, that is Germany, and at a specific time, that

is the present, these questions thus posed are specific, and yet capacious, as they move between "intimate and global concerns"² in a context in which the traps and temptations of the evil in question are many, and its scales varied. They are found in the outright perpetrator-ship and complicity of nation-states and in the form of individual implication,³ in the positions we take in public and the ways in which these positions shape our most intimate encounters, in pursuits of power and knowledge, in negotiating privilege, in investments into hegemonic structures and in the manifold desires that might range from fame and fortune, to status (immigration or otherwise) and to making a living. They pervade what we are willing to unsee, the price we are willing to pay, the bargains we are willing to strike along the way.

Leaving her previous base, Istanbul, İz Öztat has been living and working in Berlin since 2023. This move was initially motivated by the experience of rising authoritarianism, war, and economic precarity in Turkey over the past ten years and by "fantasies of freedom of expression, and distance from state violence" elsewhere, as the narrator tells us in the video work *Here and Now*,

¹ Robert Meister, *After Evil: A Politics of Human Rights* (New York: Columbia University Press, 2011), 6.

² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 206.

³ For the subject position of implication, see Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (Stanford: Stanford University Press, 2019).

and After? (2025). Not a romanticized but an informed choice, it was – at the time – a bet for a lesser evil, one that would allow her to pursue her artistic practice and commitments without ever-looming and – at times stifling – (self-)censorship that one is conscripted into, if not out of fear for oneself than out of consideration of others that one might put at risk, without having to anticipate repression when joining a demonstration, signing a petition, or posting on social media. But things turned out rather differently.

Notably, since 1945, Germany as a country has proclaimed an end to evil-doing, even though that end was articulated differently during the division into East and West, and then again during the process of reunification. Indeed, Germany only exists in this form today, because it was made and able to project this very narrative, the mythical rupture, the Zero Hour through ostensible denazification, democratization, and then, a memory culture that was not only supposed to remember the victims of the Holocaust but boldly make *Never Again* its maxim. In doing so, Germany offered a civilizational arc in which evil, violence, and destruction were faced, even overcome, and in

which a culture of remembrance⁴ of National Socialist terror was positioned as the bulwark against evils of all kinds. The trope of the rupture, of a before and after, in which evil has been ostensibly banned, meant that it can only be elsewhere. And yet, despite this emphasis on remembrance, Germany's struggle to establish itself as part of the "West" in its quest for "normalization" in the post-World War II era has been marked by a striking disavowal when it comes to the workings of the National Socialist past in the present, be it with regard to the wages of dispossession, the redistribution of property, the continuities when it came to the leading figures and presets in the legal system, policing, the economy, scholarship, or indeed, the workings of antisemitism and racism. The past was to be remembered as past, no matter how much vigilance against its reemergence has been signaled in German politics. The utterance of "Zum Andenken an die Erinnerung (In Memory of Remembrance)" that appears in *Here and Now, and After?* unsettles the notion that memory is in itself a moral high ground. If *Never Again* is to retain any significance it can only be through a continued commitment to understanding and addressing the suffering that

⁴ Although often forgotten today, this culture of remembrance was not a given but hard fought for, especially by survivors, descendants, and parts of the political left. Its shaping by the German state has always been conditional. For instance, the criminalization of Holocaust denial in Germany was enacted only in 1985 as an addition to Article 130 of the penal code (incitement of the masses). This initial law only passed parliament at the insistence of the CDU/CSU majority of another stipulation that also criminalized the denial of the forced expulsion of Germans from Eastern Europe. For a more detailed discussion of this conditionality, see Banu Karaca, *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (New York: Fordham University Press, 2021).

the Holocaust in particular, and with it genocide in general, have inflicted and to working against the conditions that have enabled such violence, and do so everywhere.

The trope of the rupture that has once again⁵ become questionable in the days, months, and by now almost two and a half years that have followed the October 7 Hamas attacks on Israel, as speaking out against the genocidal violence that has been unleashed on Gaza, against the occupation, and Germany's complicity in it, has been equated with antisemitism. The reasons for this equation and why it has been so politically opportune transcend the scope of this contribution, but the police violence with which Palestine solidarity has been met and the accompanying restrictions on freedom of expression in the art world manifest in cancellations of events, rescinding of invitations, and closing of exhibitions have taken many by surprise. We are – as it were – supposed to not see what is happening before our very eyes.

It is at this juncture that Öztat's *Done with evil-doing* engages the contemporary German political landscape. She leverages the myth of

rupture against iterations of the cultural heritage of the country, of the *Dichter und Denker*, the poets and thinkers (as a central motif of German self-fashioning), its self-proclaimed artistic and intellectual tradition against the continuities in German thought and politics. In doing so, she inverts a move that we usually know from artists from "Western" metropolises going elsewhere, going east, going to the other, to the "the rest"⁶ of the world, to gain knowledge on "the culture" of their host country. Öztat's examination centers on both Germany's folklore and its prized literature, namely Johann Wolfgang von Goethe's *Faust* (1790/1808/1832), and Kasperle, a popular form of puppet theater that emerged in the late 18th century, and Wilhelm Busch's illustrated story *Max and Moritz* (1865). The latter is a popular children's book to this day. Although originally intended for adult readers and as a critique of dominant morals, of authoritarianism, of the emphasis on order, and of the propensity for disproportionate responses to what was seen as a misdeed, that is for mismatching crime and punishment, in the Germanies. Its final sentence "Nun ist's vorbei mit der Übeltätere!! (Now it is over with evil-doing)," which provides the title for the show, marks the end of a series of pranks

⁵ The National Socialist Underground (NSU), its support by Germany's deep state and intelligence services is but another example that unsettles the myth of the rupture.

⁶ Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power." In *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, eds. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson (Malden, MA: Blackwell, 1996), 184–227.

by the protagonists Max and Moritz, who are made into ground meat and fed to the ducks. Max and Moritz's *Übeltäterei* is not always evil in the narrower sense, and – even if at times



Vorbei mit der Übeltäterei [Done with evil-doing], 2025

severe or tasteless – might be better termed disobedience or mischief. Yet, Öztat's insistence on translating *Übel* with *evil* not only conjures up the etymological root (the Old English *yfel* derives from the German *ubil*),⁷ but is a clear indictment of the violent conditions under which the nation-state as the political form of modernity was created and the violence that it continues to enact both physically and structurally on a daily basis. The critique of state violence and the ways in which individuals are conscripted into it, under the illusion of free will, and the questions of where agency can be claimed have long been at the center of Öztat's inquiries. It is thus all the more fitting that in her reworking of the tale of Max and Moritz, their disobedience and rebellion result in dead bodies and mass graves all the same (as in the collage and the sculptural work that also share the title of the show). How could they not, in the face of organized cruelty, of the harshness of turning away one's gaze from injustice and suffering of "others," of privileging the dominant order, profit, and one's own political gains, and of making denial a political practice?

Öztat's engagement with German artistic production mirrors the centrality of culture

⁷ See, the Oxford English Dictionary https://www.oed.com/dictionary/evil_adj?tl=true. Contemporary usages in German might prefer *das Böse*, or the adjective *teuflisch*.

(*Kultur*) in Germany's self-understanding, and particularly of what Wolf Lepenies has called *The Seduction of Culture in German History* (2009). Lepenies argues that, within the German context, culture has frequently been seen as a substitute for politics, not least for its lacking power on the world stage. This compensatory move was owed to a sense of belatedness: Founded in 1871, Germany was late to the nation-state scene, it was late (but no less violent, however) to the scramble for colonies, and thus late for the great game of modernity. Viewed in this vein it is perhaps no coincidence that the realm of arts and culture has been one of the most visible sites of dissent against the genocide in Gaza and the suppression and delegitimization of such dissent via censorship. It is also no coincidence that we are going to be seduced too, over and over again throughout the show, and that one of the video works that bookends the show, the already mentioned *Here and Now, and After?* (2025), takes place in the art world. In this puppet play for the camera we meet the cast of characters, traditionally sold in sets consisting of Kasperle, Gretel, Seppel, Grandmother, Princess, King, Witch, Robber, and Crocodile. As Öztat's puppets impart on us

in the prologue of the video, over the past two centuries or so, its protagonist, Kasperle, has been modulated from the figure of the fool, the jester, who occupies the space of social criticism and political commentary to a vehicle for propaganda during the National Socialist reign, and to that of a pedagogical tool – or one for indoctrination – in its post-WWII incarnation.

In Act I, we encounter Faust, who in his pursuit of fame and fortune, knowledge and wealth, strikes a deal with the Devil, appearing in the guise of Mephistopheles. His thirst for knowledge, *Wissensdurst* as it is called in German, is one of a particular kind. Couched in the tropes of European superiority, of Enlightenment exploration, it is a way of knowing despite and not because of another, which finds its expression both in the will to dominate and the gold he seeks to find in the "East Indies (*Ostindien*)."⁸ Gold extracted in this manner is akin to "prizes and surprises,"⁹ to the artworks, ritual objects, and ancestral remains amassed in the course of colonial expeditions (be they called explorative or punitive – as was the case with the Benin campaign of the British Empire in 1897). A pursuit of knowledge and things thus

⁸ Notably, despite being rooted in traditions of social criticism, many plots of Kasperle also feature a search for gold treasures in far-away places, pointing to a specter of Germany's colonial ambitions and past that are differentially remembered if at all, and the recognition of which continue to be a matter of intense struggle. Critique "at home" did not necessarily extend to extractivism and the subjugation of others.

⁹ Adam Kuper, *The Museum of Other People: From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions* (London: Profile Books, 2023), 356.

framed follows a particular kind of “colonial impulse: a singular, white man’s joy” as Cree-Métis writer and librarian Jessie Loyer notes with regard to indigenous museum collections



in North America.¹⁰ Faust is not simply in search of knowledge for knowledge’s sake, nor does he seek to truly understand the conditions of his being. His is a search for epistemic power, for a world mastered and possessed. But the Devil wants his dues, sooner or later, begging the question what is free will under the conditions of cruelty, of authoritarianism, with contracts signed in blood. Is the scholar, the intellectual, the explorer not puppeteered as well?

Öztať stakes her own experience of being funded by the German state against the deal that Faust makes with the Devil, a Faustian bargain of her own that carries the risk of making one – her – into a puppet of the state. In Act II “Desire to be a Puppet Negotiated” she hinges this bargain to another form of – embodied – knowledge: that of BDSM. The engagement with BDSM has long informed Öztať’ s work (see for instance, *Suspended*, 2019) as a practice through which she aims to restage and work through the unsettled and fundamentally unsettling experiences of state violence, to claim these experiences rather than merely being subjected to them, along negotiated lines manifest in the contracts set up between the

¹⁰ Jessie Loyer, “Collections Are Our Relatives: Disrupting the Singular, White Man’s Joy That Shaped Collections.” In *The Collector and the Collected: Decolonizing Area Studies Librarianship*, eds. Meagan Browndorf, Erin Pappas, and Anna Arays (Sacramento, CA: Library Juice Press, 2021), 17.

dominant, the submissive and the voyeur, and thus sublimated into the landscape of desire. In this practice Öztať sees the potential for the self to be undone, in a field of negotiated play in which other ways of knowing can be explored. Indeed, BDSM presents a willing and desired surrender, as she says, that she juxtaposes to the submission required by the state, the violent order of things. Act III deepens Öztať’ s contemplation of the “Artist’s Contract” in the mirror of exoticization, othering, and racism as a foreigner, as someone who came from Turkey to Germany in one of the latest waves of migration that began with the so-called “guest worker program” enacted sixty-five years ago. The artist visa and the state funding are leverage, pressure points to be puppeteered. Can there be artistic freedom under these conditions? With the IHRA clause looming if narrowly averted, with pressure mounting, nonetheless? A moral lesson is to be drawn, but for whom, by whom and at whose expense is the part that Öztať leaves the viewer to contend with, although her own position becomes abundantly clear. The last act “On the Streets for Justice” (before the epilogue) ends on an exercise of what solidarity looks like and what it could become if we weave

the connections between different struggles for emancipation and put them into practice.

We meet the puppets over and over again, particularly the Devil and Death. Both figures were “subject to regulation” during National Socialism as we learn from Lotte Laub’s text that accompanies the exhibition. It seems that Evil’s representation had been transposed on those persecuted by the Nazi regime, first and foremost Jews, but also Roma and Sinti, leftists, homosexuals/queer folk, and people with disabilities were among the demonized. *Studies on Evil* and *The Demons and The Demonized*, for instance, both contend with the racialized representations of the Devil and the antisemitic features they retained long after 1945 and rework (by changing their material, surface, skin colors; such as casting them in white plaster and turning their faces away) them in ways that belie the political practices of externalizing evil, or of delegating it to a bygone past. They refuse attempts to locate evil elsewhere rather than in one’s own ambitions and desires.

Whereas the Devil returned after 1945, Death has remained suspiciously absent from the



The Demons and The Demonized, 2026

Kasperle sets produced after 1930. Puppeteer, director, and screenwriter Friedrich Arndt proposes that the continued absence was motivated by piety in face of the toll that death had taken in the course of WWII.¹¹ Öztat questions this rupture, too, with a counterproposition, equating the absence of Death to “the inability to see death and the death machine at work in this moment.” Such death is elsewhere and surely not Germany’s responsibility. There is another unsettling facet to the abolishment of the figure of Death given that one of the alternate names that the Nazis had for the project was the Thousand Year Reich. Invoking millennialism and refracted through National Socialist ideology it indexed its fantasy of immortality – their reign of terror would only cease when the world was going to end. Öztat summons the Death puppet, and by making it appear and reappear (*Return of the Death Puppet, Death Fugue I and IV*) reminds us that without being able to see death, we might not be able to see life either.

Life, vitality is everywhere throughout the exhibition, throughout the range of returns of different motifs and figures that, introduced in *Here and Now, and After?*, are taken apart and



Return of the Death Puppet, 2025

¹¹ Friedrich Arndt, *Das Handpuppenspiel, Erzieherische Werte und Praktische Anwendung* (Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1959), 82–83.



Death Fugue I & IV, 2025



assembled, worked and reworked into paintings, sculptures, and objects of desire with a color palette and materials and refracted through the visual lexicon that Öztat has developed over the past decade. We are seduced by the beauty of the objects, the things, cast and recast over and over again, and translated onto paper, in felt, metal, and ceramic, even at their most unsettling. The tile stove in the main room of the gallery that once was used for heating is turned into a springboard for Öztat's forty-three tiles cast from it, each unique, with details like that of the devil's horns, or of Kasperle's nose, but also of wounds, and drops of blood spilling from them. The shiny veneer of the tile, just as that of "civilization," cannot contain what lies beneath the surface, including the fantasies of sexual subjugation of "the Orient" that Öztat has adapted from a lesbian fetish magazine to adorn the center of a subseries of the tiles (*Yearning Skin*, 2026). Thus seduced into the bourgeois scene of domesticity that Öztat contours within the gallery space, we can turn to the second bookend of the exhibition, to the video work *Rest* (2024).

In its inception, *Rest* speaks more directly to Öztat's examinations of state violence in



Yearning Skin [Begierige Haut], 2026

Turkey, and how it leaves traces on the body and shapes movement but not exclusively, given her commitment to address the wages of fascism (thought overcome) under the growing right-wing movements, rising authoritarianism, border regimes, and genocide denial. Yes, the violence is restrictive but there is play too, and joy, and experimentation as her fellow artists

and performers Selim Cizdan, Yeşim Coşkun, Gökçe “CheChe” Gürçay, Leyla Postalcioglu, Ra, Mihran Tomasyan and Aslıhan Tuna move through time and space, alone and together. Again and again, Öztat interrogates the role of the artist, of artistic production and aesthetic redistribution,¹² but also models how such inquiry could work beyond the institutional frames of the art world. Such gestures and experimentation make other experiences possible. As other ways of working and being together, they can be seen as constitutive parts of the way in which Ruth Wilson Gilmore has described abolition, that is “life in rehearsal.” In *Rest*, then, resistance against the order of cruelty is not merely a negation or refusal of the equation that what comes after evil is but more evil, or a lesser one. Instead, Öztat insists on different ways of knowing, and knowing together.¹³ Such knowing together might be the path towards a consensus on the fact of evil, a commitment towards liberation from such evil, and for war to end.

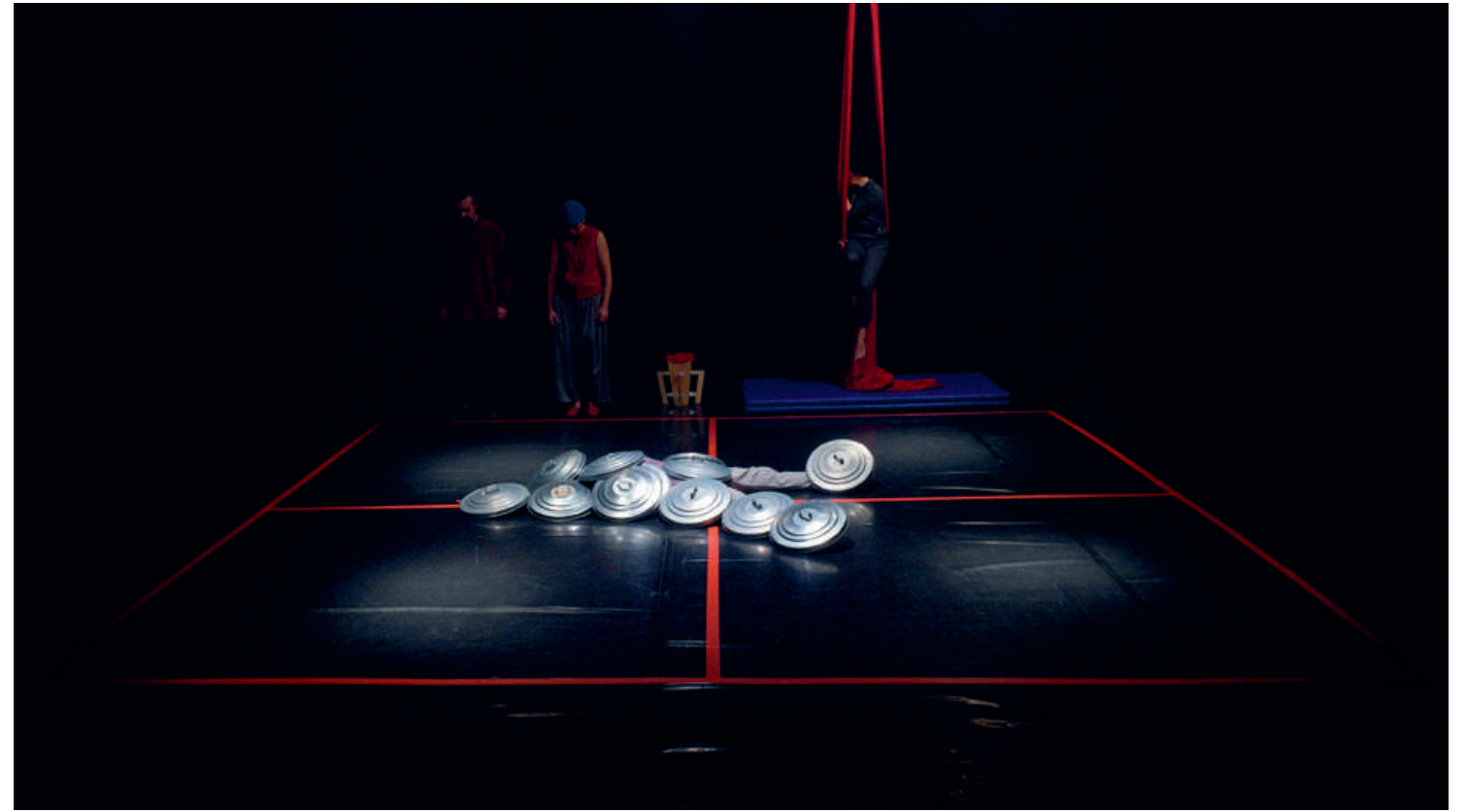
¹² Banu Karaca, “Art, Dispossession, and Imaginations of Historical Justice: Thinking with the Works of Maria Eichhorn and Dilek Winchester,” *Critical Times* 3/2 (2020): 224–248, <https://doi.org/10.1215/26410478-8517727>; for the concept of the distribution of the sensible, on which aesthetic redistribution is based, see Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (London: Continuum, 2010).

¹³ For the conceptualization of knowing together, see David Kazanjian, *Kinships Past, Kinship's Futures* (forthcoming).



Rest, 2024









Wenn das Übel nicht anderswo ist und vom Anders-Wissen Banu Karaca

Wenn ein Streit über die Bedeutung des Bösen die moralische Vorlage für den Krieg ist, dann wäre Einigkeit über die Tatsache des Bösen das, was es bedeuten würde, dass dieser Krieg endet.¹

Vorbei mit der Übeltäterei ist eine vielschichtige, manchmal brutale und zugleich (verstörend) verführerische Untersuchung darüber, wie sich unter den fortdauernden Bedingungen von Gewalt, Krieg und Genozid das Maß der eigenen Freiheit bestimmen lässt: Was ist das Maß unseres Seins in dieser Welt und miteinander? Wann kommt das Danach der Übeltäterei? Was folgt auf das Übel außer weiterem Bösen?

Von einem spezifischen Ort aus gestellt – Deutschland – und zu einem spezifischen Zeitpunkt – der Gegenwart –, sind diese Fragen sowohl spezifisch als auch umfassend. Sie bewegen sich zwischen „intimen und globalen Belangen“² in einem Kontext, in dem die Fallen und Versuchungen des fraglichen Bösen zahlreich und von unterschiedlichen Maßstäben sind. Sie zeigen sich in offener Täterschaft und Komplizenschaft von Nationalstaaten ebenso wie in individueller Verstrickung;³ in den Positionen, die wir öffentlich einnehmen, und in der Weise, wie diese Positionen unsere intimsten Begegnungen prägen; im Streben nach Macht und Wissen; in der Aushandlung von Privilegien; in Investitionen in hegemoniale Strukturen; und in den vielfältigen Begehren, die von Ruhm und Reichtum über Status (sei es in Form von Aufenthaltstiteln oder darüber hinaus) bis hin zum Sichern des Lebensunterhalts reichen können. Sie durchziehen das, was wir bereit sind nicht zu sehen, den Preis, den wir zu zahlen bereit sind und die Pakte, die wir entlang des Weges eingehen.

Seitdem sie ihre vorherige Basis in Istanbul verlassen hat, lebt und arbeitet İz Öztat seit 2023

¹ Robert Meister, *After Evil: A Politics of Human Rights* (New York: Columbia University Press, 2011), 6, übers. aus dem Engl.

² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 206.

³ Für die Subjektposition der Implikation, siehe Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (Stanford: Stanford University Press, 2019).

in Berlin. Dieser Schritt war zunächst motiviert durch die Erfahrung von zunehmendem Autoritarismus, von Krieg und wirtschaftlicher Prekarität in der Türkei in den vergangenen zehn Jahren sowie durch „Fantasien von Meinungsfreiheit und Distanz zu staatlicher Gewalt“ andernorts, wie die Erzählerin in der Videoarbeit *Here and Now, and After?* (2025) berichtet. Es war keine romantisierte, sondern eine informierte Entscheidung – zu jenem Zeitpunkt – eine Wette auf das kleinere Übel, eines, das es ihr erlauben würde, ihre künstlerische Praxis und ihr Engagement zu verfolgen, ohne die stets drohende und mitunter erstickende (Selbst-)Zensur, zu der man einberufen wird, wenn nicht aus Angst um sich selbst, dann aus Rücksicht auf andere, die man gefährden könnte; ohne Repressionen antizipieren zu müssen, wenn man an einer Demonstration teilnimmt, eine Petition unterschreibt oder sich in sozialen Medien äußert. Doch die Dinge entwickelten sich anders.

Nennenswert ist, dass Deutschland als Staat seit 1945 ein Ende der Übeltäterei proklamiert hat, auch wenn dieses Ende während der Teilung in West und Ost und später im Prozess

der Wiedervereinigung unterschiedlich artikuliert wurde. Tatsächlich existiert Deutschland heute nur in dieser Form, weil es genau zu jenem Narrativ angehalten wurde und es nach außen projizieren konnte: den mythischen Bruch, die „Stunde Null“ durch vermeintliche Entnazifizierung, Demokratisierung und später durch eine Erinnerungskultur, die nicht nur der Opfer des Holocaust gedenken sollte, sondern „Nie wieder“ kühn zu ihrer Maxime erklärte. Damit bot Deutschland einen zivilisatorischen Erzählungsbogen an, in dem das Böse, Gewalt und Zerstörung konfrontiert, sogar überwunden wurden und in dem eine Erinnerungskultur⁴ an den nationalsozialistischen Terror als *das* Bollwerk gegen jegliche Formen des Bösen positioniert wurde. Der Topos des Bruchs, eines Vorher und Nachher, in dem das Böse angeblich verbannt wurde, bedeutete, dass es nur noch anderswo existieren konnte. Und doch, trotz dieser Betonung des Erinnerns, war Deutschland in seinem Bestreben, sich als Teil des „Westens“ zu etablieren, und nach „Normalisierung“ in der Nachkriegszeit geprägt von einer auffälligen Verleugnung der Auswirkungen der nationalsozialistischen Vergangenheit auf die Gegenwart, sei es in Bezug auf die Entschädigung für

⁴ Obwohl dies heute oft vergessen wird, war diese Erinnerungskultur keine Selbstverständlichkeit, sondern wurde hart erkämpft, insbesondere von Überlebenden, Nachkommen und Teilen der politischen Linken. Ihre Ausgestaltung durch den deutschen Staat war immer an Bedingungen geknüpft. So wurde beispielsweise die Strafbarkeit der Leugnung des Holocaust in Deutschland erst 1985 als Ergänzung zu § 130 StGB (Volksverhetzung) eingeführt. Dieses erste Gesetz wurde auf Drängen der CDU/CSU-Mehrheit nur unter der Maßgabe einer weiteren Bestimmung verabschiedet, die gleichzeitig die Leugnung der Vertreibung der Deutschen aus Osteuropa unter Strafe stellte. Eine ausführlichere Diskussion dieser Konditionalität findet sich bei Banu Karaca, *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (New York: Fordham University Press, 2021).

Enteignungen, die Umverteilung von Eigentum, die Kontinuitäten in Bezug auf die führenden Persönlichkeiten und Strukturen im Rechtssystem, in der Polizei, in der Wirtschaft, in der Wissenschaft oder in Bezug auf die Mechanismen von Antisemitismus und Rassismus. Die Vergangenheit sollte als Vergangenheit in Erinnerung bleiben, ganz gleich, wie sehr in der deutschen Politik Wachsamkeit gegenüber ihrem Wiederaufleben signalisiert wurde. Die Äußerung „Zum Andenken an die Erinnerung“, die in *Here and Now, and After?* erscheint, stellt die Vorstellung in Frage, dass Erinnerung an sich eine moralische Überlegenheit darstellt. Wenn „Nie wieder“ weiterhin Bedeutung haben soll, dann nur durch ein kontinuierliches Engagement dafür, das Leid zu verstehen und anzugehen, das insbesondere der Holocaust und Völkermord im Allgemeinen verursacht haben, und die Bedingungen zu beseitigen, die solche Gewalt ermöglicht haben, und zwar überall.

Der Topos des Bruchs ist erneut⁵ fragwürdig geworden in den Tagen, Monaten und inzwischen fast zweieinhalb Jahren seit den Hamas-Angriffen auf Israel am 7. Oktober; da

die Äußerung gegen die genozidale Gewalt, die gegen Gaza entfesselt wurde, gegen die Besatzung und gegen Deutschlands Komplizenschaft darin, mit Antisemitismus gleichgesetzt wird. Die Gründe für diese Gleichsetzung und warum sie politisch so opportun sind, sprengen den Rahmen dieses Textes, aber die Polizeigewalt, mit welcher der Solidarität mit Palästina begegnet wurde, und die damit einhergehenden Einschränkungen der Meinungsfreiheit in der Kunstwelt, die sich in Absagen von Veranstaltungen, Rücknahmen von Einladungen und Schließungen von Ausstellungen äußerten, haben viele überrascht. Wir sollen gewissermaßen nicht sehen, was sich vor unseren Augen abspielt.

An diesem Punkt setzt Öztats *Vorbei mit der Übeltäterei* an und tritt in Dialog mit der gegenwärtigen politischen Landschaft Deutschlands. Sie stellt den Mythos des Bruchs zentralen Selbstbildern des Landes gegenüber: gegen sein kulturelles Erbe der „Dichter und Denker“, gegen seine selbstproklamierte künstlerische und intellektuelle Tradition – und gegen die Kontinuitäten im deutschen Denken und in der Politik. Damit kehrt sie einen Schritt um,

⁵ Der Nationalsozialistische Untergrund (NSU) sowie dessen Unterstützung durch den deutschen „Deep State“ und die Geheimdienste ist nur ein weiteres Beispiel, das den Mythos des Bruchs erschüttert.

den wir normalerweise von Künstler*innen aus „westlichen“ Metropolen kennen, die anderswohin gehen, nach Osten, zum Anderen, zum „Rest“⁶ der Welt, um Kenntnisse über „die Kultur“ ihres Gastlandes zu erlangen. Öztats Untersuchung konzentriert sich sowohl auf deutsche Folklore als auch auf kanonische Literatur, insbesondere auf Johann Wolfgang von Goethes *Faust* (1790/1808/1832), auf die populäre Form des Kasperle-Puppentheaters, die im späten 18. Jahrhundert entstand, sowie auf Wilhelm Buschs Bilderbuchgeschichte *Max und Moritz* (1865). Letztere ist bis heute ein beliebtes Kinderbuch. Obwohl ursprünglich für erwachsene Lesende gedacht und als Kritik an der vorherrschenden Moral, am Autoritarismus, an der Betonung der Ordnung und an der Neigung zu unverhältnismäßigen Reaktionen auf das, was als Vergehen angesehen wurde, also an der Diskrepanz zwischen Verbrechen und Strafe in den deutschen Staaten. Der Schlusssatz „Nun ist's vorbei mit der Übeltäterei!!!“, welcher der Ausstellung ihren Titel verleiht, markiert das Ende einer Reihe von Streichen der Protagonisten Max und Moritz, die schließlich zu Hackfleisch verarbeitet und an die Enten verfüttert werden. Ihre „Übeltäterei“ ist nicht

immer im engeren Sinn böse; selbst, wenn sie gelegentlich gravierend oder geschmacklos ist, ließe sie sich vielleicht eher als „Ungehorsam“ oder „Schalk“ bezeichnen. Öztats Beharren darauf, „übel“ mit „böse“ zu übersetzen, erinnert jedoch nicht nur an die etymologische Wurzel (das altenglische *yfel* leitet sich vom deutschen *ubil* ab)⁷, sondern ist auch eine deutlichere Anklage gegen die gewalttätigen Umstände, unter denen der Nationalstaat als politische Form der Moderne geschaffen wurde und gegen die Gewalt, die er weiterhin täglich sowohl physisch als auch strukturell ausübt. Die Kritik an staatlicher Gewalt und die Wege, wie Individuen unter der Illusion vom freien Willen in sie einberufen werden, ebenso wie die Fragen, wo Handlungsfähigkeit beansprucht werden kann, stehen seit langem im Zentrum von Öztats Untersuchungen. Umso passender ist es, dass in ihrer Überarbeitung von *Max und Moritz* deren Ungehorsam und Rebellion dennoch in Leichen und Massengräbern enden (wie in der Collage und der skulpturalen Arbeit, die den Titel der Ausstellung tragen). Wie könnten sie es nicht tun, angesichts organisierter Grausamkeit, angesichts der Härte, den Blick von Ungerechtigkeit und vom Leiden der „ande-

⁶ Vgl. Stuart Hall, „The West and the Rest: Discourse and Power.“ In *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, hrsg. v. Stuart Hall, David Held, Don Hubert und Kenneth Thompson (Malden, MA: Blackwell, 1996), 184–227.

⁷ Vgl. Oxford English Dictionary https://www.oed.com/dictionary/evil_adj?t=true. Im heutigen deutschen Sprachgebrauch wird eher „das Böse“ oder das Adjektiv „teuflisch“ verwendet.

ren“ abzuwenden, angesichts der Privilegierung der herrschenden Ordnung, von Profit und der eigenen politischen Vorteile und der Etablierung von Verleugnung als politischer Praxis?

Öztats Auseinandersetzung mit deutscher Kunstproduktion spiegelt die zentrale Rolle der Kultur im deutschen Selbstverständnis wider, insbesondere das, was Wolf Lepenies *Die Verführung der Kultur in der deutschen Geschichte* (2009) nennt. Lepenies argumentiert, dass Kultur im deutschen Kontext häufig als Ersatz für Politik angesehen wurde, nicht zuletzt aufgrund mangelnder politischer Macht auf der Weltbühne. Dieser kompensatorische Mechanismus war auf ein Gefühl der Verspätung zurückzuführen: Deutschland, 1871 gegründet, kam spät zur Bühne der Nationalstaaten, spät (wenn auch nicht weniger gewaltsam) zum kolonialen Wettlauf und damit spät zum großen Spiel der Moderne. Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht kein Zufall, dass der Bereich der Kunst und Kultur einer der sichtbarsten Orte des Widerstands, gegen den Völkermord in Gaza und der Unterdrückung und Delegitimierung dieses Widerstands durch Zensur ist. Es ist auch kein Zufall, dass wir im

Laufe der Ausstellung immer wieder verführt werden und dass eine der Videoarbeiten, die die Ausstellung einrahmen, das bereits erwähnte *Here and Now, and After?* (2025), in der Kunstwelt spielt. In diesem Puppenspiel für die Kamera begegnen wir Figuren, die traditionell als Set verkauft werden und aus Kasperle, Gretel, Seppel, Großmutter, Prinzessin, König, Hexe, Räuber und Krokodil bestehen. Wie uns Öztats Puppen im Prolog des Videos vermitteln, hat sich der Protagonist, Kasperle, in den letzten rund zwei Jahrhunderten von einer Figur des (Hof)Narren, der sich mit Sozialkritik und politischen Kommentaren befasste, zu einem Propagandainstrument während der nationalsozialistischen Herrschaft und schließlich zu einem pädagogischen Werkzeug – oder einem Instrument der Indoktrination – in seiner Inkarnation nach dem Zweiten Weltkrieg gewandelt.

Im ersten Akt begegnen wir Faust, der in seinem Streben nach Ruhm und Reichtum, Wissen und Wohlstand einen Pakt mit dem Teufel schließt, der in Gestalt von Mephistopheles erscheint. Sein Wissensdurst ist von besonderer Art. Eingebettet in Topoi europäischer Über-

legenheit und aufklärerischer Erforschung ist es eine Form des Wissens, die trotz und nicht wegen des anderen zustande kommt – ein Wissen, das sich gleichermaßen im Drang nach Herrschaft äußert wie im Gold, das er in „Ostindien“⁸ zu finden hofft. Ein so gewonnenes Gold ähnelt „Preisen und Überraschungen“⁹, den Kunstwerken, Ritualobjekten und menschlichen Gebeinen/Ahnen, die im Zuge kolonialer Expeditionen angehäuft wurden (unabhängig davon, ob man sie als Forschungs- oder Strafexpeditionen bezeichnete, wie im Fall des Benin-Feldzugs des Britischen Empire im Jahr 1897). Ein so gerahmtes Streben nach Wissen und Dingen folgt einem spezifischen „kolonialen Impuls: der singulären Freude des weißen Mannes“, wie die Cree-Métis-Autorin und Bibliothekarin Jessie Loyer in Bezug auf indigene Museumssammlungen in Nordamerika anmerkt.¹⁰ Faust ist nicht einfach auf der Suche nach Wissen um des Wissens willen, noch ist er bemüht, die Bedingungen seines Daseins wirklich zu verstehen. Er ist auf der Suche nach epistemischer Macht, nach einer Welt, die er beherrscht und besitzt. Aber der Teufel will früher oder später seinen Anteil, was die Frage aufwirft, was unter den Bedingungen von Grausamkeit, Autoritarismus und mit Blut unterzeichneten Verträgen unter

freiem Willen zu verstehen ist. Sind Gelehrte, Intellektuelle und Forschende nicht ebenfalls Marionetten?

Öztat stellt ihre eigene Erfahrung, vom deutschen Staat finanziert zu werden, dem Pakt Fausts mit dem Teufel gegenüber, ihr eigener faustischer Pakt, birgt das Risiko, dass man – sie – selbst zu einer Marionette des Staates wird. Im zweiten Akt, „Desire to be a Puppet Negotiated“, verbindet sie diesen Pakt mit einer anderen Form von – verkörpertem – Wissen: BDSM. Die Auseinandersetzung mit BDSM prägt Öztats Arbeit seit langem (etwa in *Suspended*, 2019) als eine Praxis, mit der sie die ungelösten und grundlegend beunruhigenden Erfahrungen staatlicher Gewalt neu inszenieren und aufarbeiten will, um diese Erfahrungen für sich zu beanspruchen, anstatt ihnen nur ausgesetzt zu sein; und zwar entlang ausgehandelter Linien – sichtbar in den Verträgen zwischen dominanter, submissiver und voyeuristischer Position – und so in die Landschaft des Begehrens überführt werden.

In dieser Praxis sieht Öztat das Potenzial, das Selbst aufzulösen, in einem Feld des aus-

⁸ Bezeichnenderweise beinhalten viele Handlungsstränge des Kasperle, obwohl sie in Traditionen der Sozialkritik verwurzelt sind, auch die Suche nach Goldschätzen an entfernten Orten, was auf das Gespenst der kolonialen Ambitionen und Vergangenheit Deutschlands hinweist, an die sich, wenn überhaupt, nur unterschiedlich erinnert wird und deren Anerkennung weiterhin Gegenstand intensiver Auseinandersetzungen ist. Die Kritik „im Inneren“ erstreckte sich nicht zwangsläufig auf den Extraktivismus und die Unterwerfung anderer.

⁹ Adam Kuper, *The Museum of Other People: From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions* (London: Profile Books, 2023), 356.

¹⁰ Jessie Loyer, „Collections Are Our Relatives: Disrupting the Singular, White Man's Joy That Shaped Collections.“ In *The Collector and the Collected: Decolonizing Area Studies Librarianship*, hrsg. v. Meagan Browndorf, Erin Pappas und Anna Arays (Sacramento, CA: Library Juice Press, 2021), 17.

gehandelten Spiels, in dem andere Formen des Wissens erforscht werden können. Tatsächlich stellt BDSM eine willentliche und erwünschte Hingabe dar, die sie der vom Staat geforderten Unterwerfung gegenüberstellt, der gewaltsamen Ordnung der Dinge. Akt III vertieft Öztats Reflexion über den „Künstler*innenvertrag“ im Spiegel von Exotisierung, Othering und Rassismus, als Fremde, als jemand, der aus der Türkei nach Deutschland kam, in einer der jüngsten Migrationswellen, die an das sogenannte „Gastarbeiterprogramm“ anschließen, das vor 65 Jahren begann. Künstler*innenvismus und staatliche Förderung sind Hebel, Druckmittel für eine Marionettisierung. Kann unter diesen Bedingungen künstlerische Freiheit existieren? Wenn die IHRA-Klausel droht, auch wenn sie knapp abgewendet wurde, und der Druck dennoch wächst? Eine moralische Lehre ist zu ziehen, aber für wen, von wem und auf wessen Kosten, das überlässt Öztat den Zuschauenden, obwohl ihre eigene Position mehr als deutlich wird. Der letzte Akt „On the Streets for Justice“ (vor dem Epilog) endet mit einer Übung, wie Solidarität aussehen kann und was sie werden könnte, wenn wir Verbindungen zwischen verschiedenen

emanzipatorischen Kämpfen knüpfen und in die Praxis überführen.

Wir begegnen den Puppen immer wieder, insbesondere dem Teufel und dem Tod. Beide Figuren unterlagen den „Reglementierungen“ der Nationalsozialisten, wie wir aus der Einleitung von Lotte Laub zur Ausstellung erfahren. Es scheint, dass die Darstellung des Bösen auf die vom Nazi-Regime Verfolgten übertragen wurde, allen voran Jüd*innen, aber auch Rom*nja und Sinti*zze, Linke, homosexuelle bzw. queere Menschen und Menschen mit Behinderungen gehörten zu den Dämonisierten. *Studies on Evil* und *The Demons and The Demonized* beispielsweise befassen sich beide mit den rassifizierten Darstellungen des Teufels und den antisemitischen Merkmalen, die sie noch lange nach 1945 behielten und überarbeiten sie (etwa durch Veränderung von Material, Oberfläche und Hautfarbe, etwa durch weiße Gipsabgüsse oder durch das Abwenden der Gesichter) auf eine Weise, die die politischen Praktiken der Externalisierung des Bösen oder seiner Delegierung an eine abgeschlossene Vergangenheit unterlaufen. Sie verweigern

Versuche, das Böse anderswo als in den eigenen Ambitionen und Begierden zu verorten.

Während der Teufel nach 1945 zurückkehrte, blieb der Tod in den nach 1930 produzierten Kasperle-Figurenssets verdächtig abwesend. Der Puppenspieler, Regisseur und Drehbuchautor Friedrich Arndt vermutet, dass diese anhaltende Abwesenheit durch Pietät angesichts der Opfer motiviert war, die der Tod im Laufe des Zweiten Weltkriegs gefordert hatte.¹¹ Öztat hinterfragt diesen Bruch ebenfalls mit einem Gegenvorschlag, indem die Abwesenheit des Todes mit „der Unfähigkeit, den Tod und die Todesmaschine in diesem Moment am Werk zu sehen“ gleichsetzt. Ein solcher Tod findet sich anderswo und ist gewiss nicht Deutschlands Verantwortung. Die Abschaffung der Figur des Todes hat noch eine weitere verstörende Dimension, da einer der alternativen Namen, den die Nazis für das Projekt hatten, das Tausendjährige Reich war. In dieser millenaristischen Vorstellung und durch die Ideologie des Nationalsozialismus gebrochen, verdeutlichte es ihre Fantasie von Unsterblichkeit – ihre Schreckensherrschaft würde erst enden, wenn die Welt selbst endete. Öztat beschwört die

Todespuppe herauf und erinnert uns durch ihr wiederholtes Erscheinen (*Return of the Death Puppet, Death Fugue I* und *IV*) daran, dass wir ohne die Fähigkeit, den Tod zu sehen, vielleicht auch das Leben nicht sehen können.

Leben, Vitalität durchziehen die gesamte Ausstellung, in der Vielfalt der Wiederkehr verschiedener Motive und Figuren, die in *Here and Now, and After?* vorgestellt, zerlegt und zusammengesetzt werden, zu Gemälden, Skulpturen und Objekten der Begierde verarbeitet und überarbeitet werden, mit einer Farbpalette und Materialien, die durch das visuelle Vokabular gebrochen werden, das Öztat im Laufe des letzten Jahrzehnts entwickelt hat. Wir werden von der Schönheit der Objekte verführt, von den Dingen, die immer wieder gegossen und neu gegossen, auf Papier, Filz, Metall und Keramik übertragen werden, selbst wenn sie noch so beunruhigend sind. Der Kachelofen im Hauptraum der Galerie, der einst zum Heizen diente, wird zum Ausgangspunkt für Öztats 43 daraus gegossene Kacheln, von denen jede ein Unikat ist, mit Details wie Teufelshörnern oder Kasperles Nase, aber auch mit Wunden und aus ihnen tropfendem Blut. Die glänzende Oberfläche der

¹¹ Vgl. Friedrich Arndt, *Das Handpuppenspiel. Erzieherische Werte und praktische Anwendung* (Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1959), 82–83.

Kacheln kann, ebenso wie die der „Zivilisation“, nicht verbergen, was unter der Oberfläche liegt, darunter die Fantasien der sexuellen Unterwerfung des „Orients“, die Öztat aus einem lesbischen Fetischmagazin übernommen hat, um das Zentrum einer Unterreihe der Kacheln zu schmücken (*Yearning Skin*, 2026). Derart verführt in die bürgerliche Szenerie häuslicher Intimität, die Öztat im Galerieraum konturiert, können wir uns der zweiten einrahmenden Videoarbeit der Ausstellung zuwenden, *Rest* (2024).

In seiner Entstehung bezieht sich *Rest* direkter auf Öztats Untersuchungen zu staatlicher Gewalt in der Türkei und darauf, wie diese Spuren am Körper hinterlässt und Bewegung prägt, jedoch nicht ausschließlich; da sie sich dafür engagiert, die Folgen des Faschismus (der als überwunden galt) unter den wachsenden rechten Bewegungen, dem zunehmenden Autoritarismus, den Grenzregimen und der Leugnung des Völkermords anzusprechen. Ja, die Gewalt ist einschränkend, aber es gibt auch Spiel, Freude und Experimentieren, wenn ihre Künstler- und Performerkolleg*innen Selim Cizdan, Yeşim Coşkun, Gökçe „CheChe“ Gürçay,

Leyla Postalciöğlü, Ra, Mihran Tomasyan und Aslihan Tuna allein und gemeinsam durch Zeit und Raum bewegen. Immer wieder befragt Öztat die Rolle der Künstler*innen, der künstlerischen Produktion und ästhetischen Umverteilung¹² und modelliert zugleich, wie solche Untersuchungen über die institutionellen Rahmen der Kunstwelt hinaus wirken können. Solche Gesten und Experimente eröffnen andere Erfahrungen. Als andere Formen des Zusammenarbeitens und Zusammenseins können sie als konstitutive Bestandteile der *Abolition*, wie sie Ruth Wilson Gilmore beschrieben hat, angesehen werden, nämlich „Leben in der Probe“. In *Rest* ist Widerstand gegen die Ordnung der Grausamkeit daher nicht nur eine Negation oder Verweigerung der Gleichung, dass auf das Böse nur noch mehr Böses, oder weniger Böses folgt. Stattdessen beharrt Öztat auf anderen Wegen des Wissens und des gemeinsamen Wissens.¹³ Dieses gemeinsame Wissen könnte der Weg zu einem Konsens über die Tatsache des Bösen sein, zu einer Verpflichtung zur Befreiung von diesem Bösen und zum Ende des Krieges.

Übersetzt von Lusin Reinsch

¹² Banu Karaca, „Art, Dispossession, and Imaginations of Historical Justice: Thinking with the Works of Maria Eichhorn and Dilek Winchester“, *Critical Times* 3/2 (2020): 224–248, <https://doi.org/10.1215/26410478-8517727>; zum Konzept der „Verteilung des Sinnlichen“, auf dem die ästhetische Neuverteilung basiert, siehe Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (London: Continuum, 2010).

¹³ Zur Konzeptualisierung des gemeinsamen Wissens, siehe David Kazanjian, *Kinship's Past, Kinship's Futures* (erscheint demnächst).

Authors' Biographies

Biografien der Autorinnen

Banu Karaca works at the intersection of political anthropology, critical theory, art, and queer and feminist memory studies. She has published on freedom of expression in the arts, the visualization of gendered memories of war and political violence, visual literacy, and restitution. In 2011, she co-founded Siyah Bant, a research platform that documented censorship in the arts in Turkey. She is the author of *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (Fordham University Press, 2021), and co-editor of *Women Mobilizing Memory* (Columbia University Press, 2019). She is currently directing the research group *Beyond Restitution: Heritage, (Dis)Possession and the Politics of Knowledge* at the Forum Transregionale Studien, Berlin, supported by a Consolidator Grant by the European Research Council.

Banu Karaca arbeitet an der Schnittstelle von politischer Anthropologie, kritischer Theorie, Kunst und queerer and feministischer Erinnerungsforschung. Sie hat Publikationen zu Meinungsfreiheit in der Kunst, zur Visualisierung genderspezifischer Erinnerungen an Krieg und politische Gewalt, zu visueller Kompetenz und Restitution publiziert. 2011 war sie Mitbegründerin von Siyah Bant, einer Forschungsplattform, die Zensur in der Kunst in der Türkei dokumentierte. Sie ist Autorin von *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (Fordham University Press, 2021) und Mitherausgeberin von *Women Mobilizing Memory* (Columbia University Press, 2019). Derzeit leitet sie die Forschungsgruppe *Beyond Restitution: Heritage, (Dis)Possession and the Politics of Knowledge* am Forum Transregionale Studien in Berlin, die mit einem Consolidator Grant des Europäischen Forschungsrats gefördert wird.

Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at Freie Universität Berlin and subsequently held an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School. She previously completed a museum fellowship at the Gropius Bau, was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient Institute Beirut, and held lectureships at Freie Universität Berlin. Her writing includes the monograph *Gestalten durch Verbergen* (Reichert, 2016; EN: *Revealing by Concealing*. Ghassan Salhab's *Melancholic Glance* at Beirut in Film, Video and Poetry) and contributions to exhibition catalogues and edited volumes such as *Landscapes* (Schloss Moyland, 2023) and *Thinking Through Ruins* (Kadmos, 2021). She curated exhibitions in Berlin, Istanbul, Beirut, and Bucharest.

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes von Zilberman, Istanbul/Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor absolvierte sie ein Museumsvolontariat am Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Zu ihren Veröffentlichungen zählt die Monografie *Gestalten durch Verbergen*. Ghassan Salhabs *melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Reichert, 2016) sowie Beiträge in Ausstellungskatalogen und Sammelbänden wie *Landscapes* (Schloss Moyland, 2023) und *Thinking Through Ruins* (Kadmos, 2021). Sie kuratierte Ausstellungen in Berlin, Istanbul, Beirut und Bukarest.

İZ ÖZTAT

1981, Istanbul, Turkey
Lives in Berlin

EDUCATION

2006 – 2008 MA, Visual Arts & Visual Communication Design Department, Sabancı University, Istanbul, Turkey
1999 – 2005 BA, Visual Arts (with Honors), Oberlin College, Ohio, United States

SOLO EXHIBITIONS

2026 *Done with evil-doing*, Zilberman | Berlin, Germany
2023 *Underbelly*, Zilberman | Istanbul, Turkey
2021 *Watercolour on Paper*, Pi Artworks Istanbul, Turkey
2019 *Suspended*, Pi Artworks Istanbul, Turkey
2016 *I prefer to answer questions*, Maçka Art Gallery, Istanbul, Turkey
2014 *Conducted in depth and projected at length*, Heidelberger Kunstverein, Germany
2012 *I am not dealing with triangle, square and circle*, Maçka Sanat Gallery, Istanbul, Turkey
2008 *Read/ Oku*, PiST Interdisciplinary Project Space, Istanbul, Turkey

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2025 *these walls are not here to defend us*, OFF-Biennale, Budapest, Hungary
Near East, Far West, 6th Kyiv Biennial, The Museum of Modern Art in Warsaw, Poland
Unruly Ties, ngbk, Berlin, Germany
Unbecomings, Zilberman | Berlin, Germany
2024 *Swaying the Current*, Zilberman | Berlin, Germany

Outspoken, The Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK), Leipzig, Germany
Not Everything is Given, Whitney Independent Study Program Curatorial Exhibition, NY, USA
Yield Events, Bayetav Sanat, Izmir, Turkey
2023 *Self-determination: A Global Perspective*, IMMA, Dublin, Ireland
In the Inner Bark of Trees, Archive Berlin, Berlin, Germany
Transit, Zilberman | Berlin, Germany
2022 *I am nobody. Are you nobody too?*, Meşher, Istanbul, Turkey
How does the body take shape under pressure?, Volkskundemuseum Wien, Vienna, Austria
Rounded by Sleep, Arter, Istanbul, Turkey
2021 *Live among and turn together*, La Box Gallery, Bourges, France
Beats of A Fabulous Machine, Saint Joseph High School, Istanbul, Turkey
2020 *Crystal Clear*, Pera Museum, Istanbul, Turkey
Sperra, Guttorm Guttormsgaard Arkiv, Oslo, Norway
2019 *What Time Is It?*, Arter, Istanbul, Turkey
2018 *Love Letters*, Konstfack and Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden
The Colony, Schwules Museum, Berlin, Germany
The Colony, Abud Efendi Konağı, Istanbul, Turkey
2017 *Don't Rest, Narrate*, Guttorm Guttormsgaard Arkiv, Oslo, Norway
Flaneuses, French Cultural Center, Istanbul, Turkey
Tamawuj, Sharjah Biennial 13, Sharjah, UAE
The World Made Anew, PiArtworks, London, UK
2016 *Bread and Roses*, Agency Gallery, London, UK
Land without Land, Heidelberger Kunstverein, Germany
2015 *Once there was a Country*, Heidelberger Kunstverein, Germany
Saltwater: A Theory of Thought Forms, 14th Istanbul Biennial, Turkey

two mouthsful of silence, Balkan Artist Guild, London, UK
Rendez-vous 13, Institute of Contemporary Arts, Singapore
2014 *Reunion*, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul, Turkey
Floating Volumes 4 - Layering DiverCity, Künstlerhaus FRISE, Hamburg, Germany
This secret world that exists right there in public, Rampa, Istanbul, Turkey
2013 *Rendez-vous 13*, Institut d'art Contemporain, Lyon, France
Unrest of Form / Imagining the Political Subject, Wiener Festwochen, Secession Vienna, Austria
ENACT, Cleveland Performance Festival, USA
Here Together Now, Matadero Madrid, Spain
2012 *Underconstruction*, Apartment Project Berlin, Berlin, Germany
2010 *Second Exhibition*, Arter, Istanbul, Turkey
When Ideas Become Crime, Depo, Istanbul, Turkey
Floating Volumes, Frise, Hamburg, Germany

SELECTED PROFESSIONAL EXPERIENCE

2024 – 2025 **Visiting Lecturer**, University of the Arts Bremen
2019 – 2021 **Facilitator** Arter Research Programme, Arter, Istanbul, Turkey
2016 – 2017 **Guest Faculty** Oberlin College Art Department, Ohio, United States
2014 **Mediation Programme Co-curator** Bahane, Arter, Istanbul, Turkey
2011 – 2013 **Project Director** CDA-Projects Grant for Artistic Research and Production, Istanbul, Turkey
2009 – 2011 **Lecturer** Kadir Has University Fine Arts Department, Istanbul, Turkey
2008 – 2012 **Founder and Facilitator of Artist-run Initiative** Cura Bodrum Residency, Muğla, Turkey

SELECTED FELLOWSHIPS

2024 -2025 Berlin Artistic Research Programme / Fellowship (Das Berliner Programm Künstlerische Forschung)

SELECTED ARTIST RESIDENCIES

2025 Swiss Institute, New York, USA
2024 Irish Museum of Modern Art (IMMA) Residency, Dublin, Ireland
2022 Berlin Senate Residency, Germany
2021 Saha Studio, Istanbul, Turkey
2017 Praksis Oslo, Norway
2014 Cite Internationale des Arts, Paris, France
2013 Matadero Madrid, Spain
2012 Apartment Project, Berlin, Germany
2010 Visiting Arts UK, Delfina Foundation, London, England
2009 Shatana Workshop, Makan, Jordan
Art and Cultural Studies Laboratory, Yerevan, Armenia
2008 unitednationsplaza mx, Mexico City, Mexico

ARTIST'S BOOKS

2026 Öztat, İz. *Here and Now, and After? & Counterdictions* (by Çağla Özbek) & *On Faustian Bargains, implicatedness, freedom and collaborative research (in conversation with Çağla Özbek)*. Berlin, Germany: CUTT PRESS, 2026.
2023 Öztat, İz. *Would you miss me if I disappeared?* Istanbul, Turkey: Zilberman, 2023.
2017 Öztat, İz. *Tö*. Istanbul, Turkey: French Cultural Institute, 2017.
2015 Öztat, İz, and Fatma Belkis. *Who Carries The Water*. Istanbul, Turkey: 14th Istanbul Biennial, 2015.
2014 Öztat, İz. *Conducted in depth and projected at length*. Heidelber, Germany: Heidelberger Kunstverein, 2014.
2013 Öztat, İz. *Every name in History is I and I is other*.

Lyon, France: Musée d'art contemporain de Lyon, 2013.
Öztat, İz. *A Selection from Zişan's Utopie Folder* (1917-1919). Madrid, Spain: Matadero, 2013

Book chapter Öztat, İz. "Prospect of Revolution in the Academy: The Basic Design Education Division." In *Altan Gürman*, edited by Başak Doğa Temür and Süreyya Evren, 100-114. Istanbul, Turkey: Arter Publishing, 2019.

Article Öztat, İz, and Fatma Belkıs Işık. "Who Carries the Water? Feminist Reflections on Anatolian Hydroelectric Power Plants, Rivers, and Resistance." *Journal of Middle East Women's Studies* 14, no. 1 (March 2018): 368-373.

Comissioned Report Öztat, İz. „Sanat Eğitiminde Güncel Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Duruma Dair Tespitler [Contemporary Approaches in Art Education and Findings About The Current Situation in Turkey]." internal document for Arter. 2018.

Article Öztat, İz. "I hear." *m-est.org*. February 24, 2016. <https://m-est.org/2016/02/24/i-hear>

Book chapter Öztat, İz. "Esparto Grass, Two Letters by İz Öztat and Two Works by Zişan." In *Eser*, edited by Judith Raum, 319-327. Berlin, Germany: Archive Books, 2015.

Interview Peer. Interview with İz Öztat. "İz Öztat and Peer on Sculpture for Rainwater Harvest." *www.m-est.org*. March 3, 2015. <https://m-est.org/2015/03/03/iz-oztat-and-peer-on-sculpture-for-rainwater-harvest-2/>

Interview Öztat, İz. Interview with Füsün Onur. "Söyleşi: Füsün Onur ve İz Öztat [Conversation: Füsün Onur with İz Öztat]." *Sanat Dünyamız*, no. 141, July-August, 2014. (republished in English in *m-est.org*. July 24, 2014 <https://m-est.org/2014/07/24/conversation-fusun-onur-with-iz-oztat/>).

Book Chapter Öztat, İz. "Reclaiming by Revelation." In *Public Idea-Artistic Approaches to the Urban Sphere of Istanbul*, edited by Antje Feger & Benjamin F. Stumpf, 81-87. Berlin, Germany: Revolver Publishing, 2011.

2010 **Book Chapter** Yancatarol Yagiz, Burcu. Interview with Öztat, İz. "A potential playground void of memory, myth and narrative." In *Second Exhibition*, edited by İlkyay Baliç, 190-217. Istanbul, Turkey: Arter Publications, 2010.

Book Chapter Öztat, İz. "Introduction." In *When Ideas Become Crime*, edited by Süreyya Evren, 3-8. Istanbul, Turkey: art-ist Publications, 2010.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

2025 Çaylı, Eray. *Earthmoving: Extractivism, War, and Visuality in Northern Kurdistan*, Chapter 5: "Haunting as Ecology and Counterextractivist Aesthetics, University of Texas Press, 2025.

2024 Fresko Madra, Lara. "Water and fluidity in İz Öztat's heterochronic imaginaries in the aftermath of genocide." *Journal of Visual Cultures*, Vol 23.1, 2024.

2023 Turan, Alper. "Ripping up the Underbelly and Looking at the Folds of a Boundless Skin." Fresko Madra, Lara. "The Weight of History." *Underbelly* (exhibition catalogue), Zilberman, 2023. <https://www.zilbermangallery.com/images/publications/8169254891416712454.pdf>

2021 Fresko Madra, Lara. "Unarchive 5: Conjuring Presents." *Diacritics*. December 18, 2020. https://www.diacriticsjournal.com/unarchive-5-conjuring-presents/?fbclid=IwAR0Bd8mbwYTQS327Hp_atGxarICszs7-hR8ieDY2J2OP73TA38hWZQav94A

2019 Spence, Rachel. "Istanbul Biennial: eco-warriors outdone by dissidents." *Financial Times*. September 27, 2019. <https://www.ft.com/content/9ca227ce-db9a-11e9-9c26-419d783e10e8>
Marshall, Alex. "Turkey's Art Scene Makes a Comeback, Under Erdogan's Shadow." *The New York Times*.

September 19, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/turkey-art-istanbul-biennial.html>

2017 Masters, HG. "Sharjah Biennial 13, Tamawuj: Day 4." *ArtAsiaPacific Blog*, March 14, 2017. <http://artasiapacific.com/Blog/SharjahBiennial13Day4>

2016 Seven, Aslı. "Reimagining Nature as Culture: Expanding the Boundaries of Making and Thinking of Art in the Anthropocene." *ArteEastQuarterly*, Spring 2016. <http://www.arteeast.org/quarterly/reimagining-nature-as-culture-expanding-the-boundaries-of-making-and-thinking-of-art-in-the-anthropocene/>
Başaran, Pelin, and Banu Karaca, "International exhibition censored by Turkish Embassy in Madrid." *index on censorship*, 2014. <https://www.indexoncensorship.org/2014/05/international-exhibition-censored-turkish-embassy-madrid/>
Gürlek, Nazlı. "Place: Image or Experience." *Flash Art International*, no. 286, October 2012.

SELECTED PhD DISSERTATION CHAPTERS ON WORKS

2021 **Chapter in PhD Dissertation**, "From Untimeliness to Heterochronic Imagination: İz Öztat's Collaborations with Zişan" in *Historiography and Heterochronic Imagination in Contemporary Art from Turkey 1990-2020* by Lara Fresko Madra, unpublished dissertation chaptear, Cornell University.

2019 **Chapter in PhD Dissertation**, "Trying to Make Sense through Fiction in a World Where Nothing Makes Sense: Writing the 'Truth' about A Genocidal Land" in *Lingering Between Fiction and Reality: An Aesthetic Approach to the Legacy of Catastrophe in Turkey* by Nora Tataryan, Women and Gender Studies University of Toronto.

SELECTED PUBLISHED WRITING

2023 **Short story** Öztat, İz. "Daredevil", *m-est.org*, January 11, 2023 <https://m-est.org/2023/01/11/daredevil/>

2022 **Book chapter** Öztat, İz. "01.06.1966 - 01.12.2021", In *Once upon a time...*, edited by Bige Örer and Nilüfer Şaşmaz. Milano, Italy: Mousse Publishing, 2022.

2021 **Poetry** Öztat, İz, "Dead Recognizing to Her Folds", *Arşiv Dergi*, December 2021.

Book chapter Öztat, İz and Merve Ünsal. "Introduction: Exploring Uncharted Territory, Getting Lost Together," In *Re: [AAP_2020] Arter Research Programme*, edited by İz Öztat and Merve Ünsal. Istanbul, Turkey: Arter Publications, 2021.

2020 **Book** Öztat, İz and Bige Örer. *Haz/Cızz* [Pleasure/Sizzle]. Istanbul, Turkey: Yapı Kredi Publishing, 2020.

Book chapter Öztat, İz. "For A Rainy Day: Publishing as a Site of Collectivization," In *Don't Rest, Narrate*, edited by Nicholas Jones and Rachel Withers. Oslo, Norway: Torpedo Press, 2020.

Book chapter Öztat, İz and Merve Ünsal. "Introduction," In *Re: [AAP_2019] Arter Research Programme*, edited by İz Öztat and Merve Ünsal. Istanbul, Turkey: Arter Publications, 2020.

2019 **Book chapter** Öztat, İz. "Keep the ball in the game," In *These are the Situationist Times! An Inventory of Reproductions, Deformations, Modifications, Derivations, and Transformations*, edited by Ellef Prestsaeter, 318-320. Oslo, Norway: Torpedo Press, 2019.

2018

2016

2015

2015

2014

2011

List of Works

Werkverzeichnis

p. | S. 2: **Vorbei mit der Übeltäterei [Done with evil-doing]**, 2026, Styrofoam, wool | *Styropor, Wolle*, 52 x 120 x 47 cm & 50 x 120 x 48 cm, Unique | *Unikat*

p. | S. 4: From | *aus*: Wilhelm Busch: Max und Moritz: eine Bubengeschichte in sieben Streichen (Munich | *München*: Verlag Braun & Schneider, 1865), 44.

pp. | S. 8–9: **Exorcism**, 2026, Ceramics | *Keramik*, 18 x 18 cm each | *je*, Series of | *Serie von 6*, 2 variations | *Variationen*

p. | S. 12: **Studies for Faustian Bargain**, 2026, Silkscreen | *Siebdruck*, 68,5 x 48,5 cm each | *je*, 81 x 60,6 x 3,5 cm framed | *gerahmt*, Ed. 15 + 3 A.P.

Source images: Chamisso, Adelbert von. *Peter Schlemihl*. Illustrated by Johann Baptist Zwecker, engraved by Carl Mayer, 1850. *Panorama der Deutschen Klassiker*, edited by Albert Schott, K. Göpel, [c. 1850]. | *Das Lasterhafte Leben des weiland weltbekanntten Erzzaubers Christoph Wagner*. Anonymous illustrations, I.M. Spaeth Verlag, [n.d.]. | *Doktor Faust: Das alte Puppenspiel*. Illustrated by Fritz Kredel, Hausverlag der Bauerschen Gießerei, 1950. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Geschichte des Doktor Faust*. Illustrated by Elsa Franke, Stalling, 1925. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Illustrated by Timar, Éditions du Moulin de Pen-Mur, 1943. | Goethe, Johann

Wolfgang von. *Faust: Der Tragödie zweiter Teil*. Illustrated by Max Beckmann, Verlag Der Goldene Brunnen, 1957. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Drame*. Illustrated by André Collot, La Tradition, 1937-38. 2 vols. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie. Erster und zweiter Teil*. Illustrated by Oskar Graf, Verlag der Münster, 1923. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Première partie*. Translated by Henri Blaze de Bury, illustrated by Adolphe Lalauze and Fortuné Méaulle, Quantin, 1880. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie von Goethe*. Illustrated by Engelbert Seibertz. J.G. Cotta'scher Verlag, 1854. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Bilder zu Goethe's Faust*. Illustrated by Peter Cornelius, engraved by Ferdinand Ruscheweyh, Johann Friedrich Wenner, 1816. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Umriss zu Goethe's Faust*. Illustrated by Moritz Retzsch, J. G. Cotta, 1816. | Goethe, Johann Wolfgang von. *Wirklichkeiten: 49 Blätter zu Goethes Faust*. Illustrated by Hans Wildermann, Gustav Bosse Verlag, 1919. | *Historia von D. Johann Fausten*. Anonymous illustrations, Johann Spies, 1587. | Matsuura, Jun, and Kokusho Kankokai. *Die Welt der Volksbücher*. Kokusho Kankokai, 1988. | Praetorius, Johannes. *Blockes-Berges Verrichtung*. Johann Scheibe, 1668.

p. | S. 18: **Tempted by the Devil**, 2022, Styrofoam, knife, nib, wool, cutting board | *Styropor, Messer, Feder, Wolle, Schneidebrett*, 18 x 42 x 15 cm, Unique | *Unikat*

pp. | S. 22 & 53: **Yearning Skin [Begierige Haut]**, 2026, Ceramics | *Keramik*, 18 x 18 cm each | *je*, Series of | *Serie von 7*, Unique | *Unikat*

p. | S. 23: **Surrender**, 2025, Watercolor on paper | *Wasserfarbe auf Papier*, 20,5 x 29,5 cm each | *je*, 29 x 38 cm framed | *gerahmt*, Series of | *Serie von 29*

p. | S. 23: **Triangle Knife**, 2018, Stainless steel | *Edelstahl*, 8 x 8 x 0,3 cm, Ed. 3

pp. | S. 26 & 42: **Studies on Evil**, 2025, Watercolor on paper | *Aquarell auf Papier*, 29,5 x 20,5 cm each | *je*, 38 x 29 cm framed | *gerahmt*, Series of | *Serie von 15*

p. | S. 28: **Witness**, 2026, Brass | *Messing*, 3 x 9 x 1 cm Ed. 5 + 2 A.P.

pp. | S. 30 & 48: **The Study**, 2026, Brass, feather, ceramics, horn, Panorama der Deutschen Klassiker, parchment, plaster, rope, wood, wool | *Messing, Feder, Keramik, Horn, Panorama der Deutschen Klassiker, Pergament, Gips, Seil, Holz, Wolle*, 125 x 110 x 75 cm, Unique | *Unikat*

pp. | S. 32–39: **Here and Now, and After?**, 2025, HD Video, 26' 10", Ed. 5 + 1 A. P.

p. | S. 46: **Vorbei mit der Übeltäterei [Done with evil-doing]**, 2025, Collage on paper | *Collage auf Papier*, 32,5 x 23 cm, 46 x 36 cm framed | *gerahmt*, Unique | *Unikat*

p. | S. 50: **The Demons and The Demonized**, 2026, Brass, ceramics | *Messing, Keramik*, 132 x 45 x 45 cm, Unique | *Unikat*

p. | S. 51: **Return of the Death Puppet**, 2025, Watercolor and oil stick on paper | *Aquarell und Ölkreide auf Papier*, 32,5 x 23 cm each | *je*, 45 x 35 cm framed | *gerahmt*, Series of | *Serie von 9*

p. | S. 52: **Death Fugue I**, 2025, Mixed media on paper | *Mischtechnik auf Papier*, 32,5 x 23 cm each | *je*, 46 x 36 cm framed | *gerahmt*

p. | S. 52: **Death Fugue IV**, 2025, Mixed media on paper | *Mischtechnik auf Papier*, 32,5 x 23 cm each | *je*, 46 x 36 cm framed | *gerahmt*

pp. | S. 55–63: **Rest**, 2024, UHD Video, 31' 55", Ed. 5 + 1 A.P.

The video was created with and performed by | *Das Video wurde gemeinsam entwickelt mit und performt von* Selim Cizdan, Yeşim Coşkun, Gökçe "CheChe" Gürçay, Leyla Postalcioglu, Ra, Mihran Tomasyan, Aslihan Tuna; **Concept and Installation** | *Konzept und Installation*: İz Öztat; **Camera** | *Kamera*: Merve Kayan; **Script Advisor** | *Skriptberatung*: Fatma Belkis; **Movement Advisor** | *Bewegungsberatung*: Mihran Tomasyan; **Body Music** | *Körpermusik*: Gökçe "CheChe" Gürçay; **Snare Drum** | *Kleine Trommel*: Eray Çaylı; **Sound Recording** | *Tonaufnahme*: İlkin Kitapçı; **Lighting** | *Licht*: Erol Uyanık; **Editing and Sound Design** | *Schnitt und Sounddesign*: İz Öztat & Özgür Kesici; **Colorist** | *Farbkorrektur*: Mel Rico; **Guest Performers** | *Gastperformerinnen*: Gülseren Cizdan, İz Öztat; **Backstage Assistant** | *Backstage-Assistenz*: Gülseren Cizdan; **Location** | *Ort*: çakSTÜDYO, Istanbul.

Imprint | Impressum

This catalogue is published in conjunction with the exhibition | Dieser Katalog wird in Begleitung der Ausstellung veröffentlicht:

İz Öztat
Done with evil-doing | Vorbei mit der Übeltäterei
Zilberman | Berlin
20.02.2026–03.05.2026

Texts | Texte: Banu Karaca, Lotte Laub

Translations | Übersetzungen: Lusin Reinsch,
Darrell Wilkins

Proofreading | Korrektorat: Ece Ateş, Lotte Laub,
Luka Naujoks, İz Öztat, Lusin Reinsch

Photos: Kayhan Kaygusuz (pp. | S. 2, 8–9, 12, 23, 26,
41, 42, 46, 51, 52), Luka Naujoks (pp. | S. 22, 28, 48, 50,
53), André Carvalho & Tugba Carvalho – Chroma
(pp. | S. 18–21, 24–25, 27, 29, 30–31)

Design: Gürem Özcan

Printing House | Druckerei: 12.matbaa
Huzur Mah. Ahmet Bayman Cad.
No. 25, Sariyer/İstanbul
P: 0212 281 25 80
info@onikincimatbaa.com
Certificate No: 46618

This exhibition catalogue is published by Zilberman.
All rights reserved. | Dieser Ausstellungskatalog wird
von Zilberman veröffentlicht. Alle Rechte vorbehalten.

© 2026, Zilberman

ISBN: 978-3-9827399-3-9

ZILBERMAN
I S T A N B U L | B E R L I N

İz Öztat

Done with evil-doing

Vorbei mit der Übeltätere