



Present

Clea Stracke  
Verena Seibt

# Vorwort

Dieses Buch ist eine Bestandsaufnahme unserer gemeinsamen künstlerischen Arbeiten. Es gliedert sich in drei Teile:

Christian Hartard, unser treuer Erkenner, vermag es, unsere Bilder nicht nur analog in Worten wiederzugeben, sondern stellt ihnen darüber hinaus eine verbale Qualität zur Seite, die unsere Arbeiten bereichert. Er schrieb uns für die *Einleitung* einen sehr persönlichen Brief über das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft. Lieber Christian, ich danke Dir dafür (*Was uns trennt*). Stefanie Manthey hat verschlüsselte, treffende biografische Worte und Zitate gefunden zur Dramatik des Arbeitens im Team unter Berücksichtigung der Örtlichkeiten unseres Zusammenfindens – beim Bedienen in der Kneipe, an der in Veränderung begriffenen Münchner Akademie, in unserer Küche. Vielen Dank, liebe Stefanie (*Stereo*). Eine Auswahl von früheren Einzelarbeiten gibt Aufschluss über die Gebiete der Bildrecherche, in denen wir uns vor unserer Zusammenarbeit aufgehalten haben, wo wir sozusagen *herkommen*.

Über eine Aufzählung der eigenen Positionen (*1 - 13*) hinaus weisen die facettenreichen Texte von Personen, die uns auf die eine oder andere Weise in den letzten Jahren begleiteten. Sie erläutern allgemein und projektbezogen die Themen, Orte und Zustände, die uns beschäftigen. Die Texte, die in konkreter Beziehung zu bestimmten Arbeiten formuliert sind, sind im Buch den einzelnen Projekten direkt zugeordnet. Großer Dank gilt dabei insbesondere Stephan Huber, unserem emotionalen Mentor; Elisabeth Krause, unserer persönlichen Regisseurin, Kritikerin, Freundin; Florian Matzner für seine Unterstützung beim *Absprung* (von der Akademie), Jakob Racek für seinen scharfen Blick auf die in Tschechien entstandenen Arbeiten und schließlich Pavel Vančát, der unsere derzeitige Lage anhand unseres Arbeitszyklus' über *Die ersten Jahre der Professionalität* gut beschreibt.

Die letzten Kapitel 14 und 15 geben einen Ausblick auf unsere im Entstehen begriffenen künstlerischen Positionen. Am Schluss des Buches – im *Werkverzeichnis* – sei allen Mitwirkenden, den Filmteams und Aufbauhelfern, den Matrosen, Musikern und den anderen Akteuren, unseren Freunden und unseren Anverwandten im Einzelnen gedankt, ohne die wir all dies nicht zustande gebracht hätten.

„Die wahre Großzügigkeit der Zukunft gegenüber besteht darin, in der Gegenwart alles zu geben.“

(Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*)

Clea Stracke & Verena Seibt, August 2010

# Preface

This book, a review of our collaborative artwork, consists of three parts:

Christian Hartard is able to reflect our settings in verbal analogies and, moreover, he adds a verbal quality which enriches our work.

He wrote us for the *Introduction* a very personal letter about the relationship between art and science. Dear Christian, please accept my gratitude (*What seperates us*). Stefanie Manthey found words and quotations, cryptic and biographical about the adventure of teamwork, considering the places where we meet – in a pub as waitresses, in the changing Munich Academy, in our kitchen. Thanks a lot, dear Stefanie (*Stereo*). A selection of earlier works by each of us, informs about the realm of our individual visual research before our collaboration, so to say: *where we come from*.

In addition to the list of our individual works (*1 – 13*), you can find a variety of texts by the people who have accompanied us the recent years in different ways. They describe generally and in detail issues, places and situations which absorb us. The texts, which refer to certain projects, are directly attached to them. We are especially grateful to Stephan Huber, our emotional mentor, Elisabeth Krause, our personal director, critic and friend, Florian Matzner and his support for the *jump-off* (the academy), Jakob Racek for his visual acuity on the works created in the Czech Republic and last but not least Pavel Vančát who, in view on our works about *The First Years of Professionalism*, describes well our current state.

The last chapters 14 and 15 are a preview on our work in progress. At the end of the book, in the *List of Works*, we would like to thank everybody individually, every member of the film team, the helping hands, the sailors, musicians and other actors, our family and friends. Without them we would have never been able to realise our works.

“Real generosity to future means to give everything at present.”  
(Albert Camus, *The Rebel*)

Clea Stracke & Verena Seibt, August 2010

Eisberg unter Wasser,  
Zeichnung  
Iceberg underwater,  
Drawing





# Inhalt

## Content

7	Einleitung Introduction	93	7 Und das Schiff fährt And the Ship Sails On Völlig losgelöst Fully released Stephan Huber
8	Was uns trennt What Separates Us Christian Hartard	105	8 Regendach Raining Roof
19	Stereo Stereo Stefanie Manthey	109	9 Bruch 89 Break 89
24	Welcher Ort ist Bühne? Clea Stracke Arbeiten 2004 – 2008 Where is the Stage? Clea Stracke Works 2004 – 2008	113	10 Unterwelt Underworld Christian Hartard
28	Wurst, Fake und Drama Verena Seibt Arbeiten 2002 – 2008 Sausage, Fake and Drama Verena Seibt Works 2002 – 2008	125	11 Autokino Drive-in Cinema Anna Schneider & Christian Hartard
33	1 Hobbykeller Hobby Cellar Feuer im Keller Fire in the Cellar Elisabeth Krause Hobby Horse Hobby Horse Albert Coers	133	12 Die ersten Jahre der Professionalität The First Years of Professionalism Pavel Vančát
45	2 The Show must go on The Show must go on Die Demobilisierung des Realen The Demobilization of the Real Jakob Racek	145	13 Alles in Ordnung (II) Everything's Fine (II)
53	3 Alles in Ordnung Everything's Fine	151	14 Stadtraumprojekte 2010 Projects in public space 2010 a Central Map Central Map b Audiowalks 2010 Audiowalks 2010
65	4 Weil ich es will Because I want it Und wenn ich keine Frau wäre? And if I were not a woman? Elisabeth Krause	157	15 Winterreise Winter Journey
73	5 Dekonstruktive Kritik Deconstructive Criticism Post-panoptische Effekte für die Kunstpraxis Post-panoptic Effects in Artistic Practice Stefan Römer	162	Biografien Biographies
85	6 Absprung Jump-off Time is fast and space is slow Time is fast and space is slow Florian Matzner	164	Autoren Authors
		166	Werkverzeichnis List of Works
		168	Bildnachweise Picture Credits
		171	Impressum Imprint



# 0

Einleitung  
Introduction

# Christian Hartard

## Was uns trennt

Liebe Verena,  
liebe Clea,

wer das alte Münchner Kunstgeschichtsinstitut, an dem ich studiert habe, über den rückwärtigen Ausgang verließ, um unter den hohen, alten Bäumen des schattigen Institutsgartens spazieren zu gehen, stieß nach wenigen Schritten auf eine Backsteinmauer, hinter der sich, noch größer und noch verwachsener, der Park der Kunstakademie ausbreitete. Oft bin ich an dieser Mauer gestanden, die nicht nur zwei Gärten, sondern zwei Welten voneinander trennte: auf Eurer Seite die Erfinder der Bilder – auf meiner ihre Nachlassverwalter. Über eine kleine hölzerne Trittleiter, die sich im Gebüsch versteckte, konnte man von der einen Seite auf die andere gelangen. Ich musste nur ein wenig auf der Mauerkante balancieren wie Humpty Dumpty, das Ei aus Alice im Wunderland, drüben auf einen brennnesselfreien Fleck hinunter springen – und schon umfing mich der wundersame Garten der Kunst. Wundersam, weil dieser Ort auf mich von Anfang an einen verlockenden Reiz ausgeübt hat: war die Luft hier nicht freier, das Blätterrauschen geheimnisvoller, der Schritt federnder, das Leben leichter? Und war ich erst in die kühlen Kellergewölbe und die lichtdurchfluteten Korridore des Akademiegebäudes eingetaucht, in die goldglänzende Aula mit ihren alten Gobelins, vom Foyer über die breiten Treppen hinaufgestiegen ins Vestibül und weiter in die seltsam verschachtelten Gänge der Zwischengschosse, schien mir das alles zwar fremd, aber unmittelbar anziehend: die rätselhaften Gerätschaften auf den Fluren, Gerüche von geschnittenem Holz oder von ätzenden Farben, das Geräusch der Plattensäge, der Lärm aus der Kantine, Musik. Noch war das nicht meine Welt; aber ich hoffte, dass sie es werden würde. Für mich, der ich mich irgendwann auf beiden Seiten der Mauer zuhause fühlte, waren das die ersten Begegnungen mit der Akademie. Und ich muss mich an diese Geschichte erinnern, wenn ich mich daran setze, einige Zeilen für Euch, über Euch, an Euch zu schreiben.

Wahrscheinlich war es damals naiv von mir, mich von der Pracht der Architektur derart vereinnahmen zu lassen; bei Dir, Verena, war es jedenfalls genau umgekehrt. Du hast zu Beginn Deines Studiums Angst gehabt vor diesem Haus: vor seiner schieren Größe, die den Eintretenden klein macht, vor der einschüchternden Geste, mit der die Akademie ihre zwei weißen Arme ausstreckt, vor der ganzen überflüssigen Fassadenschminke und der aus allen Winkeln hervorströmenden Geschichte; ein wenig möglicherweise auch vor dem ungesagt mit-schwingenden Anspruch, mit dem eigenen Schaffen gegen diese Last aus architektonischer Wucht und institutioneller Vergangenheit zu bestehen. (Ironischerweise hast Du den Großteil Deines Studiums dann gar nicht im ehrwürdigen Bau an der Akademiestraße verbracht, sondern in den weitaus prosaischeren Ausweichquartieren eines ehemaligen Krankenhauses und einer alten Lagerhalle.) Dagegen hast Du, Clea, das Prunkende, Balzende, Tönende des Hauses bald mit größerer Distanz erlebt. Mit Deinem zwischenzeitlichen Ausflug ins Bühnenbildstudium wirst Du schnell bemerkt haben, was dort gespielt wird: dass sich auch hier hinter den Staffagen und Theaterapparaturen ein Getriebe verbirgt, das wenig mit dem schillernden äußeren Popanz zu tun hat; dass auch hier Rollen gegeben werden, angelernte Phrasen aufgesagt, Masken getragen; dass man auch hier inszeniert, blendet, täuscht. Die Bühne hat kein Ende.

Wie diese Institution funktioniert (und nicht funktioniert), was sie einschließt (und ausschließt), wie sie uns formt und mit uns das, was wir formen (nämlich unsere Kunst): diese Fragen habe ich mir kaum jemals gestellt. Ihr seid wacher gewesen. Man kann auch sagen: Ihr habt Euch an solchen Fragen regelrecht abgearbeitet.





Humpty Dumpty von Alice hinter den Spiegel  
Humpty Dumpty from *Through the Looking Glass*,  
Illustration by John Tenniel, 1871

Begonnen hat diese Auseinandersetzung mit der unsichtbaren *Dekonstruktiven Kritik*, die ihr 2007 zwischen dem Neorenaissancepalast der Akademie und ihrem damals frisch eröffneten modernen Annex geschlagen hat: ein im Freien installiertes Hörstück, dessen Protagonisten der Alt- und der Neubau selbst waren. Als symbolische Stellvertreter eines idealistischen und eines funktionalen Kunstbegriffs füllten sie die Schneise zwischen sich mit einem aus Zitaten collagierten ästhetischen Disput. Paradoxerweise war es mithin nicht etwa das Gemeinsame, sondern gerade die Differenz der hin und her fliegenden Streitworte, die die beiden Gebäude wie ein Netz aus Klangfäden miteinander verband. Man mag also, so könnte man den Gedanken weiterspinnen, die pathologischen Disharmonien des akademischen Individualistenzoos beklagen und sich über die beharrlich gepflegten Egoismen, Einzelgänge, Sonderwege, Extrawürste echauffieren: doch eben diese Uneinigkeit, an der in der Kunst kein Mangel herrscht, ist in der Kunst kein Mangel. Im Gegenteil: das künstlerische Produzieren müsste im totalitären Konsens erstarren und zum Erliegen kommen, könnte man sich auf das Richtige, Endgültige verständigen. Die Kunst ist ein Dauerprovisorium, das aus seiner Heterogenität, aus dem Abweichen, dem Unterscheiden, dem ständigen Entwerfen, Verwerfen und Neuanfangen seine Dynamik gewinnt. Die Widersprüche, die zutage treten, löst die Kunst nicht in Wohlgefallen auf. Aber sie kann sie in neuen Werken ausmünzen, die zeigen, dass und wie der Widerspruch fruchtbar zu machen ist.

Aus dieser Quelle der freundlichen Verweigerung speisen sich auch die anderen Arbeiten, mit denen Ihr Euer ambivalentes Verhältnis zur Kunst und ihren Institutionen in Form zu bringen und zu klären versucht habt. Es sind lakonische und zugleich mit ironischem Witz vorgetragene Kommentierungen Eurer eigenen Situation am Übergang vom studentischen Schutzraum zur freien Wildbahn der Kunst. Ich weiß nicht, wie Ihr es in der Rückschau empfindet: aber für mich hat dieses Einkreisen, Taxieren, Ablösen, Vonsichweisen durchaus etwas Versöhnliches, weil es nicht nur Anklage, sondern auch eine Art von Liebeserklärung ist. Da ist etwa das Sprungbrett, das Ihr über den Eingang des Akademie Neubaus montiert, als könne man sich von dort in die Beletage des Kunstsystems katapultieren oder ins wohltemperierte Sprudelwasser eines ästhetischen Wellnesscenters plumpsen lassen (*Absprung*, 2008). Tatsächlich ist die Anlage aber unbenutzbar; denn in Ermangelung eines Pools bliebe nur der halsbrecherische Sturz auf den steingepflasterten Boden der Tatsachen. Eine ähnlich poetisch-ernste Kontextvertauschung ist das *Regendach*, das zur Debütantenausstellung 2009 vor dem Hauptportal des Altbaus einen unaufhörlichen Regenguss nie dergehen ließ. Mit der Heiterkeit eines barocken Wasserscherzes überspielte die Arbeit die Strenge der Repräsentationsarchitektur und konterkarierte ihre Funktionalität: Wer hinein- oder hinauswollte, geriet genau dort, wo er Schutz vor der Witterung vermutete, in einen kalten Schauer; innen und außen waren ausgewechselt. Dass die Gesetzmäßigkeiten der normalen Welt an der Pforte der Kunst kapitulieren müssen, ist eine hübsche Idee; es bleibt aber auch die nüchterne Erkenntnis, dass das einst bergende Dach der Akademie irgendwann keine Zuflucht mehr bietet. Am eindringlichsten und anrührendsten habt Ihr dieses Gefühl des nicht immer schmerzlosen Ausbrechens und Weggehens in Euer Video *Und das Schiff fährt* (2009) hineinverwoben. Mit einfachsten filmischen Mitteln, aber verblüffend glaubhaft verwandelt Ihr das Akademiegebäude in einen schwerfälligen Tanker, der in rauher See einen ungewissen Kurs eingeschlagen hat. In der Tat ist die Akademie, wie ein Schiff, ein geschlossenes System, ein Kosmos im Kleinen und für sich. Was beide beweglich macht, hält gleichzeitig die Außenwelt auf Distanz: dort die Weite des Meeres, hier die seltsame Unbestimmtheit des Daseinszwecks, die man gerne Freiheit nennt. Das eine wie das andere kann zum Gefängnis werden.

Was ich an diesen Eingriffen ins Reale so bemerkenswert finde, ist gerade ihr Minimalismus, die wohlkalkulierte Schlichtheit, mit der Ihr soziale Konstellationen untersucht und ihre zugrunde liegenden, aber oft bis zur Unkenntlichkeit verwitterten Strukturen hör-, sicht- und spürbar macht. So bringt Ihr das zur Sprache, was den Dingen sonst unbemerkt anhaftet: etwa, wenn Ihr die Mangelmaschinen einer ehemaligen Wäscherei durch einige knappe, präzise Veränderungen zum Erinnerungsmal der Frauenemanzipation werden lasst (*Weil ich es will*, 2008); oder wenn Ihr die Lüftungszentrale eines alten Möbelhauses mit den Klängen eines unsichtbaren Festes bespielt, das von einem früheren, anderen Leben erzählt, das irgendwohin verschwunden ist (*The Factory*, 2006). Die Geschichten, die Ihr ausbreitet, müsst Ihr nicht erfinden; Ihr findet sie. Ihr entdeckt Orte – und das heißt ja im wörtlichen Sinn: dass Ihr etwas fortnehmt, das diese Orte bis dahin verhüllt und verborgen hatte. Es ist eine archäologische Arbeit, die Verschüttetes zum Vorschein bringt, dabei aber, statt das Gefundene restlos zu klären, Unschärfen und Geheimnisse als Stachel für die eigene Phantasie stehenlässt. Eure ästhetischen Setzungen haben lose Enden, die wie Köder aus der fiktiven Welt in die echte hängen; es sind Stolperfallen, kleine Störungen, die zu einem zweiten Blick auf den Alltag und das gesellschaftliche Gefüge anstiften. Die Brisanz solcher Bildverschiebungen liegt für mich weniger in einer möglichen Institutionenkritik. Mich interessiert vor allem der Punkt, an dem die Distanziertheit des Bildes in Nähe umschlägt, mir das Werk förmlich auf den Leib rückt: der Punkt, an dem ich auf mich selbst zurückgeworfen bin, weil ich spüre, dass das, was Ihr zeigt, auch mich betrifft. Das Lied der Matrosen in Eurem

Diplomfilm führt an einen solchen wunden Punkt (nicht zuletzt natürlich deshalb, weil ich selbst einer der Seemänner bin, die sich, schwankend dem Wellengang trotzend, in schwermütigem Singsang an die Reling klammern). *Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen / Ein süßer, heiliger Akkord von dir / Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen / Du holde Kunst, ich danke dir dafür!* – diese Zeilen, so pathetisch-altertümlich sie daherkommen, sind mir lange nicht aus dem Kopf gegangen. Ähnlich ging es mir bei zwei anderen Arbeiten: dem Video *Unterwelt* (2009) und der Performancereihe *Hobbykeller* (2008). Beide Male tarnt Ihr das Beängstigende hinter dem Banalen: als nüchterne Inventarisierung der menschenleeren Infrastruktur unter dem Pflaster der Stadt, als Besichtigung des ganz normalen Spießbürgerwahnsinns im Reihenhausuntergeschoss. Die vermeintliche Harmlosigkeit des Vorgeführten jedoch kippt ins Gefährliche, wenn die Szenen aus dem kleinbürgerlichen Souterrain oder die endoskopischen Kamerafahrten durch dämmrige Gewölbe und Gelasse plötzlich alles das aufrufen, was in uns selbst abgründig, weggeschlossen, verlassen ist.

Wörtlich trifft hier zu, was für alle Eure subtilen Manöver gilt: dass Ihr immer ganz knapp unter der Oberfläche der Wirklichkeit operiert. Ihr schafft imaginäre Räume, indem Ihr tastend, staunend, sezierend in echte Räume eindringt. Es ist wieder wie beim Ei auf der Mauer: ein Balancieren auf dem schmalen Grat zwischen Fiktion und Realität. Und wieder ist diese Grenze zugleich die Brücke von der einen Seite zur andern. Man mag die Grenze kreuzen, um sich in der Kunst zu verlieren; wer aber heimkehrt ins Reale, kommt nicht mit leeren Händen. Er bringt die Erinnerung an Bilder mit, die das vormalige Vertraute gerade fremd genug erscheinen lassen, um es als etwas Neues sehen zu können. Dem Betrachter, der von der Kunst keimfreie Schönheit verlangt (und sich am liebsten dauerhaft im Musenreich jenseits der Mauer ansiedeln würde), ebenso wie dem, der Gebrauchsanleitungen für den Alltag erwartet (und deshalb blind ist für die künstlerische Form), beiden spielt Ihr den Ball zurück. Ihr fordert Unruhe: nicht die Entscheidung für die eine oder die andere Seite – und erst recht nicht, wie es die Avantgarde erträumte, die Einebnung der Grenze –, sondern das Aktivieren der Vorstellungskraft im ständigen Pendeln zwischen der Fiktion und dem Leben. Die Kunst bleibt bei sich und die Welt bleibt bei sich, beide einander gegenüber, aber füreinander zugänglich. So behaupten Eure Arbeiten ihren zweckenthebenden Eigensinn als künstlerische Artefakte; doch sie entfernen sich nie so weit von der Welt, dass sie als bloß selbstgenügsame Ornamente konsumierbar wären.

In dieser Arbeit an der Realität trifft sich Eure künstlerische Tätigkeit mit meiner wissenschaftlichen. Es ist beides ein Forschen nach Weltzugängen, nach Möglichkeiten, uns in der Wirklichkeit einzurichten, indem wir sie erkennen, deuten und verstehen. Beides schafft ein Wissen von den Dingen, die uns umgeben. Trotzdem ist das eine nicht ins andere überführbar. Die Mittel der Kunst sind nicht die Mittel der Wissenschaft, und obwohl wir uns auf dieselben Gegenstände beziehen, erscheinen diese Gegenstände verändert je nach dem Ort, von dem aus wir sie beobachten. Es ist ein Kollateralschaden sozialer Differenzierung, dass der archimedische Punkt, der uns die Welt wie in einer Panoramaeinstellung vor die Füße legen könnte, unter den Fliehkräften der Moderne demontiert und verschwunden ist. Freilich bleiben die Sachen, aus denen diese Welt aufgebaut ist und an denen man sich den Kopf stoßen kann: Türrahmen und Autobahnen, Kaffeetassen und Kruzifixe, Krankenhäuser und Zeitungen, auch Kunstwerke. Aber wie wir sie sehen, was sie uns bedeuten, wie wir sie benutzen: das wird zu einer Frage des Verwendungszusammenhangs. Das künstlerische Objekt kann dann vieles zugleich sein: eine materielle Auslagerung des privaten Denkkosmos (für den Künstler), Gegenstand historischer Recherche (für den Wissenschaftler), Geldanlage (für den Sammler) oder auch nur ein Mittel zum Verdecken von Schmutz auf der Wohnzimmerwand. Damit löst die eine, allen gemeinsame und verbindliche Wirklichkeit sich auf in einen ganzen Fächer unterschiedlicher Perspektiven, von denen her wir das Reale überhaupt erst konstruieren.

Die Welt, die wir uns gerne als Gebilde aus einem Guss vorstellen, zerspringt bei näherem Hinsehen wie ein fragiles Glas. Der Scherbenhaufen ist freilich nur die Kehrseite eines Prozesses, der sowohl der Kunst wie der Wissenschaft die Freiheit gebracht hat, an ihrer je eigenen Welt zu bauen, die nicht notwendigerweise die der Politik, der Religion oder der Wirtschaft ist, oftmals – und zum Glück – nicht einmal die des gesunden Menschenverstandes. Deshalb können wir experimentieren: mit waghalsigen Thesen oder mit unerhörten Formen. Meine Thesen freilich muss ich beweisen; Eure Formen brauchen keinen Beweis. Sie müssen überzeugen, das schon; aber eben nicht als Zeichen, die durch sich etwas aussagen, sondern gerade als unscharf referierende, doppelbödige Formen an sich, die nichts Bestimmtes bedeuten, sondern Unbestimmtes evozieren. Bedeutungen sind Prothesen für Formen, die nicht überzeugen.



Drei Personen betrachten  
den Gladiator bei Kerzenlicht  
Three Persons Viewing the  
Gladiator by Candlelight,  
Joseph Wright of Derby, 1765

Kunstwerke erhalten ihren Sinn allererst als Dokumente des ästhetischen Schaffens, nicht als ästhetisch geschaffene Dokumente der Welt. Wenn trotzdem Ausschnitte der Welt in Euren Arbeiten wiedererkennbar bleiben, so sind damit keine Wahrheiten formuliert, allenfalls Vorschläge. Dieses Offene, das die Dinge in der Schwebel hält statt sie bei ihrem Namen zu rufen, ist ein Privileg der Kunst. Eine Wissenschaft dagegen, die nur Fragen stellen könnte, ohne Antworten zu geben, wäre unbrauchbar. Ich muss mich entscheiden: ist es so oder ist es nicht so. Idealtypischer Ausdruck dieses Paradigmas ist der Text: ein lineares Konstrukt, das stufenweise, Argument für Argument, die alternativen Möglichkeiten auf ein Ergebnis engführt. Die Wörter und Sätze stehen in einer gewissen Ordnung, und diese Ordnung ist nicht beliebig, sondern festgelegt. Weil nicht alles auf einmal gesagt und erst recht nicht alles Gesagte auf ein und denselben Fleck gedruckt werden kann, zwingt die Textstruktur selbst dazu, die Sachverhalte in eine Reihenfolge zu bringen und ihnen durch ihre Stellung in dieser Kette Ursachen und Wirkungen zuzuweisen. Der Leser durchschreitet im wahrsten Sinne einen Gedankengang: eine Passage von Aussagen, die nicht frei miteinander verknüpft werden können, sondern nach jeweils zwei Seiten hin untergehakt sind wie die Schunkler im Bierzelt. Einer komplexen Gegenwart gegenüber, in der vielleicht nicht, wie Verschwörungstheoretiker raunen, alles mit allem, aber doch das meiste mit sehr vielem zusammenhängt, ist dieses kanalisierte, parataktische Erklärungsmodell auf armselige Weise unzureichend. Dass es anders geht, zeigt die Kunst. Sie hält sich alles offen. Es könnte so sein, aber es könnte auch anders sein. Idealtypischer Ausdruck dieses Paradigmas ist das Bild, an dem alles das, was der Text mühsam hervorstottern muss, auf ein Mal vorhanden ist. Bilder bieten an ein und demselben Objekt eine Fülle gleichzeitig präsenster Verweisungen, ohne dass das Werk an sich, als einheitliche Form, auseinanderfallen würde.

Seine Elemente liegen unsortiert vor, und es ist am Betrachter, daraus Sequenzen zu bilden, sie aufzulösen und wieder neu zu arrangieren. Da Direktiven fehlen, wie das Ganze zu lesen ist, kann man die Gedanken hierhin und dorthin schweifen lassen, das Gesehene abwechselnd mit diesem und jenem in Beziehung setzen, die Kausalitäten auf den Kopf stellen und ausprobieren, wie weit und wohin man damit kommt. Ein solch labyrinthisches, netzartiges Gewirr aus Haupt- und Nebenstraßen, Sackgassen, Abkürzungen, Trampelpfaden und Schleichwegen, durch die man sich einfach treiben lässt, taugt natürlich nicht als systematisches Erkenntnisinstrument. Trotzdem scheint es mir heuristisch oft ertragreicher zu sein, mit der Botanisiertrommel durch das Biotop eines Kunstwerks zu spazieren, als im Stehschritt durch so manche flurbereinigte wissenschaftliche Monokultur zu jagen. Dem synoptischen Modell des Kunstwerks entspricht eine sehr eigene Art des Denkens. Das merkt jeder (ich zum Beispiel), der es mit Künstlern (Euch zum Beispiel) zu tun bekommt. Was in Eurem Kopf vor sich geht, ist von einer beneidenswerten Undiszipliniertheit: sprunghaft, assoziativ, chaotisch, inkonsistent. Es ist ein bisschen wie Autofahren mit bekifftem Chauffeur: meist geht es in Schlangenlinien dahin, mal in zermürendem Schneckentempo, dann wieder in atemberaubender, irrwitziger Geschwindigkeit. An einem Dutzend Abzweigungen rast Ihr vorbei, aber wo gar keine Straße ist, biegt Ihr ab; und wenn man schweißgebadet aussteigen will, drückt Ihr den Fuß aufs Gas, um schließlich an der langweiligsten Stelle, wo es augenscheinlich nichts zu sehen gibt, anzuhalten. Eigentlich wollte man zu einem bestimmten Ziel, aber am Ende freut man sich, überhaupt lebend irgendwo angekommen zu sein. So bewegt Ihr Euch serpentinartig durch einen endlosen Möglichkeitsraum: von einer Idee zur nächsten und im Krebsgang vor und zurück. Von den nichtigsten Dingen lasst Ihr Euch ablenken; verfolgt die abseitigsten Spuren; scheut Euch nicht, längst Geklärtes immer wieder in Frage zu stellen, vermeintlich Festgefügtes im letzten Moment noch einmal umzustoßen, um alles anders zu machen.

Ob einen das nicht in den Wahnsinn treiben kann? Ja, manchmal. Vor allem aber darf man sich überraschen lassen. Denn das Schöne ist: dass mich Eure krummen Gedanken an Orte führen, an denen ich noch nicht war. Ich hoffe sehr, dass einiges von diesem wilden Denken auf mich abgefärbt hat; und fürchte zugleich, dass ich in dieser Hinsicht doch mehr Wissenschaftler geblieben bin als mir lieb ist. Ich bin wieder auf meiner Seite der Mauer und schaue hinüber. Umso mehr freue ich mich über Eure anregende Gegenwart und über den Zugang zur Welt, den Eure Kunst aufschließt.

Von Herzen,  
Christian

# Christian Hartard

## What Separates Us

Dear Verena,  
Dear Clea,

Anyone who leaves the Munich Art Academy, where I studied, through the back exit, to walk under the tall, old trees in the shady institute garden, is confronted, after a few steps, by a brick wall behind which the larger and more grown in Fine Art Academy Park stretches out. I often stood beside this wall which separates not only two gardens, but two worlds: on your side, the creators of images – on my side the executor of their estate. Over a small wooden ladder, hidden in the brush, one could cross from one side to the other. I would balance a short while on top of the wall like Humpty Dumpty until I found a spot free of stinging-nettle bushes on the other side to jump down to – I found myself in the wondrous garden of art. Wondrous, because this place had tempted and excited me from the very beginning: was the air here not freer, the rustling of leaves more secretive, the step springier and life itself lighter? As I then found myself, once again, in the cool underground vaults and light-flooded halls of the academy building, and in the gold shimmering auditorium with its old tapestries progressing into the foyer and further up a staircase to the vestibule, further still into the strange shaft corridors of the middle building, it seemed strange but exhilarating: the puzzling variety of equipment stowed in hallways, smells of cut wood and paints, sounds of panel saws and the bustle emanating from the cafeteria, music. This was still not my world; but I hoped that it could become mine. For me, who soon felt at home on both sides of the wall, these were my first encounters with the Academy and I am reminded of this story as I set out to write a few lines for the two of you, about you and to you.

At the time, it was most likely naive of me to allow myself to be taken in by the grandeur of the architecture; with you, Verena, it was, at any rate, the exact opposite. As you began your studies, you were afraid of this building: of the sheer size of it, which made tiny she who should step inside and of the intimidating gesture with which the academy's two white arms stretched out before the superfluous adornment of the facade, with its history protruding from every angle; possibly, as well, a fear of the unspoken demand that one, that you, with your own accomplishments, measure up to all of that portrayed by this architectural force and institutional history. (Ironically, you spent most of your studies away from the imposing building on Akademiestrasse, in the far more pedestrian quarters of a former hospital and an old warehouse.) In contrast, Clea has perhaps had a more distanced experience of the sonorous, showy display of this building. You came to fine art through the detour of stage design and you will have, through your experience in theatre, quickly noticed what is in play at the academy. That, hidden behind the decoration and scenery, there is a mechanism, which has little to do with the dazzling outward image; that there are roles to be given, learned lines to recite, masks to be worn; that here scenes are staged and an audience deceived. The stage has no end.

How this institution functions (and fails to function), what it includes (and excludes), how it forms us and with us, that which we form (namely our art): these questions have rarely occurred to me. The two of you were more aware. One can also say: you have focused yourselves on these questions intensively. This examination began in 2007 with the invisible *Deconstructive Criticism*, between the neorenaissance palace of the academy and its freshly unveiled modern annex building: an outdoor audio installation in which the protagonists were the two buildings themselves.

As representatives of an ideal and functional view of art, they filled the alley between them with an aesthetic dispute in a sound collage constructed from various audio excerpts. Paradoxically, it was not the shared notions but the differing ones with strung a net with strands of sound connecting the buildings. One could further this notion, attacking the pathological disharmonies of the academic individualist-zoo and rail at pampered self-centered egoism: but this disunity, which is certainly not lacking in art, does not cause art itself to be lacking. On the contrary, artistic work would most certainly suffocate and seize up in an environment of total consensus. Art is an indefinite provision, reliant on its heterogeneity and reliant on continuous construction, deconstruction and new beginnings for its dynamism. The contradictions which arise do not release waves of pleasure in art, but pay dividends in the form of new works which show that, and how, contradiction is a source of fertility.

Your other works draw, as well, from this repository of friendly rebuttal. In these works, you bring form to your ambivalent relationship with art and its institutions and seek to elucidate this relationship. These are commentaries, brought forth laconically and ironically, on your own situation, in transition from the sheltered world of study and training to the free-for-all of art. I don't know how you observe this in hindsight but for me, this encirclement, appraisal, detachment and rejection is actually something tangibly positive and conciliatory, because it is not only an indictment but also a declaration of adoration. For example, the diving board which you mounted above the entrance way of the academy, as if one could catapult from there into the ground floor of art itself, or simply plunge into the warm jacuzzi water of a spa (*Jump-off*, 2008). Of course, as a matter of fact, the diving board is not at all useable; with no pool underneath, there remains only the break-neck crash into the hard surface of reality below. A similarly poetic-serious contextual deception is the *Raining Roof*, installed at 2009's debutante-exhibition in front of the main entrance to the academy's older building. From under the roof of the entrance way – the very point at which one would expect to see people seeking shelter during a storm – sprung forth a continuous downpour. The work thwarted the architecture and its functionality: whoever wanted to enter or exit was confronted with a cold shower – inside and outside were interchanged. That the laws of the real world should capitulate at the gates to the realm of art is a pretty idea; but here remains also the sober realization that the once impenetrable academy roof will at some point cease to offer shelter. Most vividly and touchingly woven into your video *And the Ship Sails On* (2009), was a representation of the not always painless feeling of breaking away and departure. With the simplest of cinematic materials, but with strikingly believable effect, you transformed the academy building into a heavy tanker on an uncertain course on a rough sea. In reality, the academy is, like a ship, a closed system, a microcosm in and of itself. That which allows both motion is also that which keeps the rest of the world at a distance: there, the vastness of the seas, here, the uncertainty of the purpose of being which one likes to call freedom. The one, like the other, can become a prison.

What I find so remarkable about these interventions into reality, is your minimalism, the calculated simplicity with which you examine social constellations and their most basic – and mostly weathered to the point that they evade conscious recognition – structures and bring these to the surface as something tangible. In this way, you bring to the foreground that which goes otherwise unnoticed: your monument to women's liberation in an old laundromat constructed through a few tight, precise adjustments to a mangel machine (*Because I want it*, 2008); or when the two of you filled the central ventilation unit of an old furniture warehouse with the noises of plates and silverware, clinking of glasses and the chatter and murmurs of an unseen celebration that tells of a past life that has disappeared (*The Factory*, 2006). The stories that are unfurled, you don't have to invent; you find them. You discover places: in a literal sense you bring forth

something that in these places, until then, had been buried and concealed. It is an archaeological work, bringing to light that which was trapped and covered over. However, rather than surgically and scientifically dissecting that which is found, the things are left just slightly out of focus; secretive nature is left intact and encourages the imagination. Your aesthetic principles have loose ends hanging, like bait, out of the fictitious world into the real; these are trip-wires and traps which incite a second glance at the everyday and the societal apparatus.

The power of this image shifting is, for me, much less the potential for institutional critique; I am interested in the point at which the detachedness of the image capsizes and becomes near, pushing directly on my person:



Das Experiment mit dem Vogel in der Luftpumpe  
An Experiment on a Bird in an Air Pump, Joseph Wright of Derby, 1768

the point at which I am thrown back upon myself, because I feel that what you are showing me, applies to me. The sailors' song in your diploma film drives at such a tender point (no less, naturally, as I myself was one of the seamen clinging to the railing, swaying in defiance of the waves in a lugubrious sing-song). *How often has the sigh, your harp created, a sacred chord of your enchanted mood, to heaven's better times my soul elated, oh hollowed art accept my gratitude!* These lines, though so lofty and antiquated, have yet to leave my mind. Similar were my feelings toward two other works: the video *Underworld* (2009) and the performance series *Hobby Cellar* (2008). Both times, you disguise the frightening behind the banal: as a sober inventory of the lifeless infrastructure under the surface of the city and as a tour through the middle class playroom in the basement of a row house. The seemingly harmless nature of the material dives into dangerous realms as the scenes from the model citizen's haven or the camera ride through dim vaults and tunnels suddenly call forth all that is inside us, locked away, left behind or banished to a psychological abyss.

True to all of your subtle maneuvers, here it applies literally: you operate just under the surface of reality. You create imaginary spaces in which you probingly, ponderously and methodically surge into real spaces. It is, once again, like the egg on the wall: a balancing act on the thin line between fiction and reality. Once more, the border is the bridge from the one side to the other. One would like to cross the border, to lose oneself in art; however, one does not return home empty handed. He brings along memories of images, which allow the familiar to seem just foreign enough to be seen as something new. There is the observer, who demands sterile beauty from art (and who would prefer to settle permanently



in the realm of muses across the border) and another who expects an instruction manual for the everyday (and is therefore blind to artistic form); the ball is played to both of them. You demand restlessness: not a decision for one side or the other – and certainly not, as the avant-garde had dreamed up, the levelling of the border. You seek to activate the imagination in the constant commute between fiction and life. Art remains art and the world remains the world, across from one another and accessible to one another and so your works stubbornly assert themselves as artistic artifacts displaced by force; however, they are not displaced from the world to the point that they become self-sufficient ornaments for consumption.

In this work on reality, your artistry meets my scientific method. They are both searches for entrances to the world and for ways to orient ourselves in reality, in that we recognize it, interpret it and understand it. Both create a knowledge of the things that surround us and yet neither is transferable into the other. The methods of art are not the methods of science and despite the fact that we relate to the same things, these things appear differently in accordance with the point from which we observe them. It is the collateral damage of social differentiation, that the archimedean point which the world, as if in a panoramal setting, could lay at our feet has been dismantled by the centrifugal forces of modernity and has disappeared. There remain, certainly, the things from which the world was built and against which one can bang his head or stub his toe: Door frames and freeways, coffee cups and crucifixes, hospitals and newspapers, and also works of art. How we see them, however, what they mean to us and how we use them: that is dependant of the context of use. The artistic object can therefore be many things at once: a material storehouse for the private thought-cosmos (for the artist), the object of historical research (for the academic), an investment (for a collector), or simply a way to hide a stain on the living room wall. Here, the one common and connecting reality disintegrates into a slew of differing perspectives, from which we then only begin to construct the real. The world that we like to envision as figures from casts, shatters upon closer examination like fragile glass. The pile of shards is, however, only the reverse of a process that brought not only art, but certainly also science, its freedom to construct and create in each individual world that which is not necessarily that of politics, religion, business, and often not even – fortunately – that of normal human sanity. That is why we can experiment: with daring theses or outrageous forms. My theses, of course, I have to prove; your forms need no evidence. They must persuade, but not as signs which within themselves make a statement, but rather as unfocused references and ambiguous forms that, rather than import an absolute, evoke uncertainty. Absolutes are prosthetics for forms, that don't persuade.

Works of art find their purpose primarily as documentation of aesthetic creation and not as aesthetically created documentation of the world. If, in spite of this, bits and pieces of the world remain recognizable in your works, no absolute truths have been formulated; in any case, only suggestions. This void, that holds things in suspense, rather than calls them by name, is a privilege of art. A science, on the other hand, that would pose only questions, would be useless. I have to decide: is it so, or is it not? The ideal form of expression in this paradigm is the text: a linear construct, which in steps, argument by argument, presents and narrows down all possibilities and reaches a clear conclusion. The words and sentences are placed in a certain order and this order is not free form, it is already established. Since not everything can be said at once, and certainly since all that is said cannot be printed on the same space, the text structure forces information to be brought into a sequence and dictates that each piece of this sequence be allocated a certain cause and effect. The reader rides on along, in the truest sense of the word, a train of thought: a passage of statements that cannot be freely coupled with one another but are,

rather, hacked down to two pages like a tree trunk chopped apart to fit under the veranda. This method is however, perhaps, not the most suited to the complex reality at present, in which, perhaps not everything (as conspiracy theorists like to rave) is connected with everything, but in which many things are connected with many others. Art shows us that there is another way. It holds everything open. It could be this way, but it could also be another. The ideal form of expression in this paradigm is the picture, upon which everything that the text at such an orderly pace presents, is immediately and simultaneously present. Pictures present one and the same object as a completely synchronous presentation, without which the picture itself, as a singular form, would fall apart. Its elements lie unsorted, and it is the responsibility of the observer to assemble them into a sequence and to deconstruct this sequence and to arrange another anew. Since directions are missing as to how it should be interpreted, one can allow his thoughts to be swayed this way or that, set the observed in relation with this or that, turn causalities on their heads and see how far one comes with this or that thought. Such a labyrinthine, intertwined tangle of main and side streets, alleyways, short-cuts, footpaths and passageways through which one both moves through and is moved, does not function as a systematic instrument yielding conclusions or results. Still it often seems to me heuristically more bearable to stroll with a botanist's toolbox through the habitat of an artwork, than to goose-step through some of the chemically sanitized monocultures of science.

The synoptic model of artwork corresponds with a very unique way of thinking. This is noticed by anyone (me, for example) who runs across and has something to do with artists (you, for example). The goings on in your minds are enviably undisciplined: erratic, associative, chaotic, inconsistent. It is a bit like riding with a stoned chauffeur: the course zigzags, for a time at a crawl, then at breathtakingly absurd speeds. You race past a dozen turnoffs and where there is no street at all, you swerve off and forge ahead; when, bathed in sweat, one wants to step out of the car, you hammer the gas to finally stop at the most boring of places, where to the naked eye, there is nothing to see. One had set out with a destination in mind, but afterwards is simply happy to have arrived anywhere in one piece. This is how you move, like a serpent through a space of endless possibility: from one idea to the next and in a crab-walk back and forth. You let yourselves be distracted by seemingly inane things; you follow the tiniest of clues; you don't shy away from questioning explanations which have long been taken for granted or from knocking to pieces that which seemed rock-solid, in order to doing everything differently.

Can that and does that drive one crazy? Yes, sometimes. Most importantly though, one can await surprise because the great thing is: your strange thoughts have taken me places that I hadn't yet been and hadn't expected to go. I hope that some of this wildness of thought has rubbed off on me; but at the same time, I'm afraid that, in this regard, I remain more the academic than I would prefer. I am once again on my side of the wall looking over and therefore I cherish so much more your presence and the approach to the world that your art opens.

Yours sincerely,  
Christian



3

2

4

5

Abb. 1  
Akademie der Bildenden  
Künste München,  
Postkarte um 1910

Abb. 2  
Baustelle, Akademie  
der Bildenden Künste  
München

Abb. 3  
Und das Schiff fährt,  
Diplomfilm 2009

Abb. 4  
Clea, Videoloop 2007

Abb. 5  
Fr. Clea Seibt,  
Ready-made der Kultur-  
stiftung der Länder

Fig. 1  
Academy of Fine Arts,  
Munich, Postcard about  
1910

Fig. 2  
Construction site,  
Academy of Fine Arts,  
Munich

Fig. 3  
And the Ship Sails On,  
Graduation film 2009

Fig. 4  
Clea, Videoloop 2007

Fig. 5  
Ms. Clea Seibt,  
Ready-made by  
Kulturstiftung der Länder

„Zu dieser Frau sagte ich einmal im Streit: Sei doch nicht so empfindlich. Und sie antwortete, sehr wütend, sehr scharf: Wir sind alle noch nicht empfindlich genug. Und auch nicht zornig genug. Noch nicht böse genug. Ich bin von allem nicht genug. Diese Szene habe ich nicht vergessen, mit diesen Sätzen hat sie mich tief getroffen.“<sup>1</sup>

Über das Gebäude war lange nicht gesprochen worden. Es hatte keinen Anlass es zu thematisieren. Allen nutzte es auf unbeschwerter Weise. Bis zu dem Tag, an dem eine Gesamtsanierung und ein Erweiterungsbau beschlossen wurden. Beides dauerte einige Jahre an. Geräusche von Schleifmaschinen schlichen sich fast zeitgleich mit Estrich-Gerüchen in das eigene Sensorium ein. Die Schleimhäute reagierten nur bedingt gereizt auf feinen Staub, der sich auf Fensterbänken ablagerte und sie mit einer Schicht überzog, in die sich mit dem Zeigefinger eine Botschaft oder kleine Kritzeleien schreiben ließen. Alle Geschosse stimmten darin zusammen, von Baustellenatmosphäre durchdrungen zu sein und in unregelmäßigen Abständen Schall in die unmittelbare Nachbarschaft abzugeben. Oberwasser kam auf und motivierte, es mit dem Tieftauchen in den eigenen Gedanken und Ängsten aufzunehmen und zeitverzögert wieder aufzutauchen. Dann, wenn es gelungen war, Wahrnehmen als eine Tätigkeit mit Eigenschaften zu erfahren und dies zeigen zu wollen. Dann ließ sich erleben, wie gehaltvoll und reaktionsstimulierend der Gesichtsausdruck sein kann, der sich eigen anfühlt.

Exponentiell wuchs der Bedarf, jeden Tag mindestens eine Situation zu erzeugen, um Erfahrungen mit den eigenen Potentialen zu sammeln: Mimik, Gestik und Stimme. Wie eine magnetische Kraft zog es einen immer wieder zu einer kleinen Anzahl von Menschen, wenn nicht zu einem Menschen, dem man gönnte, immer mehr Person und Charakter zu werden und zu zeigen. Im Zwiegespräch wurden dessen Augen zu Sendern und Empfängern von Botschaften. Der Staubgrund hatte ausgedient.

Es entwickelte sich ein hartnäckiges Interesse am Coming-of-Age in allen damit verbundenen Facetten und zu durchlebenden Zuständen. Unsichersein, Tatendrang, schüchterne Scheu, Mut und Veräußerungsdrang an der Grenze zur Erschöpfung ließen sich dort erschauen und beobachten. Man begann, sich Aktionen auszudenken und anzugehen: Sich nicht von einer Architektur einschüchtern zu lassen, die vorschriftsmäßig dahin getrimmt wird, spurenlos weiß zu sein.

Die Arbeit an künstlerischen Projekten ist von Hindernissen durchzogen. Sie zu orten und nach

“To this woman, I once said, during an argument, don't be so touchy. She answered, pointedly, enraged: We're all not yet touchy enough, and also not angry enough, not yet malicious enough. I am not enough of all of these. I have not forgotten this scene. She struck me deeply with these words.”<sup>1</sup>

For a long time no one had spoken about the building. There had been no opportunity to broach the issue. The building benefited everyone, amply and faultlessly. Until the day on which the decision was made to totally renovate it and to construct an extension. The project would require a few years. Sounds of power-sanders, accompanied by smells of newly poured concrete snuck into one's sensual experience. Mucous membranes were mildly irritated by a fine dust. It built up on window sills and provided a reason to leave behind a message or a doodle with one's index finger. Each floor seemed to be in the grip of the construction-site-atmosphere and waves of sound sprung forth in irregular intervals into the vicinity.

The feeling of riding atop a current, brought with it a motivation to dive deep into one's own thoughts and fears, capture them, and after short hesitation to return to the surface. Once one had successfully experienced, as an activity with certain characteristics, experience itself and the subsequent desire to relate this perception, then one could conceive just how rich and stimulating a facial expression can be in its idiosyncrasy.

The need to bring about at least one situation per day in which to gather experience with one's own potential grew exponentially: facial expression, gesture, voice. As if by a magnetic force, one was drawn to a small group of people, if not one person, with whom one became and displayed an ever growing character. In dialogue, this person's eyes became a transmitter and receivers of signals. The dust on the window sill was obsolete.

There developed, in the eyes of the other person, a persistent interest in a progressive, all encompassing coming-of-age: insecurity, restlessness, shy anxiety, courage, and expressive impulse could be observed and examined at the border of exhaustion. One began to think of actions and strategies: don't allow oneself to be intimidated by a regulatory architecture which set the limit at spotless white.

Work on artistic projects is fraught with hindrances. The action of locating them and striving for appropriate solutions can become akin to an athletic challenge. A detour is out of the question when one gives oneself over to the demand that goes above and beyond the time experienced as the present.

angemessenen Lösungen zu streben, kann zu einer sportlichen Herausforderung werden. Ein Ausweichen kommt nicht in Frage, sofern man sich dem Anspruch stellt, der über die als Gegenwart erfahrende Zeit hinausweist.

Für den Umgang mit Gegenwart gibt es keine Rezepte. Brauchbar ist die nicht versiegende Lust, Präsens zu erfahren und mit der Spannung einen Umgang zu pflegen, die aus einer Wahrnehmung von Welt als etwas resultiert, das nicht gänzlich verstanden werden kann, das Entscheidungen, Vereinbarungen, Recherchen und gebaute Modelle von Ideen zu umso kostbareren Markierungen macht. Das Leben vor dem Reichtum lieben. Nicht bereits arriviert sein wollen, sondern immer wieder bei sich ankommen und das Wagnis eingehen, sich zu entäußern.

Eine gemeinsame Arbeit mit derjenigen zu realisieren, mit der sich Ideen für Projekte immer wieder unbeschwert ergaben, entwickelte sich zu einer Notwendigkeit. Diese drängte sich solange auf, bis entschieden wurde, ihr den Zeitraum zu widmen, den alle vor dem Adieu mit papierener Auszeichnung durchleben und durchzustehen haben. Sie suchten die Auseinandersetzung mit dem metallverkleideten Koloss Erweiterungsbau, nutzten ihn als Setting und drehten in ihm: Machten das Kunst-Machen trans-historisch und melodisch zum Thema. Einen Raum in der sanierten Altbausubstanz transformierten sie in einen Schwarzraum und luden zum Schauen und Reflektieren ein. So nah als möglich zu all dem, was gewesen war.

Währenddessen klärte sich, was das Gebäude bereitgestellt, und wozu es getaugt hatte. Dazu gehörten die ihm tagtäglich erfahrbaren Widerstände ebenso wie daraus resultierende Momente des Inspiriert-Seins. In ihren Mischungsverhältnissen stärkte und bewahrte sie ein Grundvertrauen in die große, weite Welt und ihre Bewohner. Dessen Depotwirkung trägt über Zeiten hinweg, in die alle Varianten von Erfahrungen ungefiltert hineinwirken. Situationen, die sich zugig anfühlen, lassen sich deswegen besser durchstehen, weil man sie auf eine bildliche Ebene transponieren kann. Dort mit mentalen Kräften und stromunabhängig angekommen, entzerren sich Engführungen und lässt sich die Nähe zu denjenigen aufspüren, die auf künstlerische Vorgehensweisen und Methoden im Umgang mit dem Realen und unerträglichen Realitäten unter keinen Umständen verzichten wollen.

Die Wucht der jeweiligen Erfahrung entscheidet darüber, wie lange man an diesem gleichermaßen realen wie fiktiven Ort verweilt, um gestärkt wieder in die Situation hineinzugehen, aus der man sich kurzzeitig mental herausgelöst hatte.

„Und zwischendurch, wenn wir keine Aufzeichnungen machten, kochten wir Marmelade ein.“<sup>2</sup>

There is no manual for dealing with the present. What is useful is the dwindling desire to experience presence and deal with tensions which arise in a world experienced as a sort of outcome that cannot be understood in its entirety and which turns decisions, agreements, research and constructed models of ideas into precious reminders. To love life before wealth, not wishing to have already reached the destination, but to again and again experience the process of arrival and to dare to take material risk.

To work in collaboration with a person, with whom ideas and projects seamlessly come to fruition, developed into a necessity. This built up to the point at which the decision was made to dedicate to it the time that we all must spend before the final farewell with the paper accolades. They sought a discussion with the metallicly clothed annex building; they used it as a setting and filmed within: They made the making of art trans-historic and melodic on this theme. They transformed a space in the renovated old building into a black room and invited all to observe and reflect. As near as possible to all that which had been.

During this time, it became clear what the building had provided and what purpose it had served. To this belonged its tangible daily antagonisms as well as the resulting moments of inspiration. In their tangled affairs they strengthened and conserved basic trust in the great, wide world and its inhabitants. The repository nature of this trust carries, up and through times – into which all varieties of experience seep in unfiltered –, situations that feel porous and more easily withstood because one has the ability to transpose them onto a visual plane. Once there, through mental ability and independence, limitations disintegrate and foster a closeness to those who refuse to do without artistic methods and approaches in dealing with the real and with unbearable realities.

The impact of this particular experience dictates how long one remains in this both real and fictitious place, in order to return, strengthened, to the situation from which one took temporary mental leave.

“And in the meantime, when we weren’t doing any sketches, we cooked and preserved marmalade.”<sup>2</sup>

Rich experiences have been stored up over years. They advise that one treat them neither frivolously nor faithlessly. They have the power to lead one in an inspired venture; they allow people to be intimate with human themes. They have the power to arrange spacial and cinematic materials such that one can linger upon them, calmly and inconspicuously.

“I am a normal mortal. I make food and do many things. I forget that which I knew. Then I must formulate it anew.”<sup>3</sup>

Reiche Erfahrungen haben sich über Jahre hin ansammeln können. Sie empfehlen, mit ihnen weder einen leichtfertigen, noch treulosen Umgang zu pflegen. Ihnen eigen ist die Kraft, zu dem Wagnis zu verleiten, Menschen mit menschlichen Themen intim werden zu lassen und Gelegenheiten mit installativen und filmischen Mitteln so zu arrangieren, dass man in ihnen unaufdringlich und unaufgeregt verweilen kann.

„Ich bin eine ganz normale Sterbliche, mache Essen und treibe alles Mögliche. Nur nachher, und es geschieht selten, vergesse ich, was ich gewusst habe. Dann muss ich es noch einmal formulieren.“<sup>43</sup>

1

Peter Kümmel, Alle meine Toten. Ein Gespräch über die Kunst, das Vergangene neu zu erfinden, in: DIE ZEIT, Nr. 51, 11. Dezember 2008. S. 55

2

„Wir haben gezögert, die Gespräche zu veröffentlichen. Wir wissen, dass es riskant ist, sie genau so zu lassen, wie sie aufgezeichnet wurden. Sie wimmeln von Wiederholungen, von Abschweifungen, von unvollständigen, abgebrochenen oder später in anderer Form, in anderem Ton wiederaufgenommenen Sätzen, von Brüchen. Das Tempo ist langsam, unglaublich zögernd und auf einmal äußerst schnell. Wir reden gleichzeitig, behindern einander, unterbrechen einander, antworten aufeinander wie ein Echo, stimmen miteinander überein, nehmen einander nicht wahr. Manchmal bringen wir die Worte nur mit Mühe und voller Angst hervor, und manchmal überstürzen sie sich wie um Fieber.“

Es wäre leicht gewesen, es war verlockend – das Ganze zu strukturieren, das Gewirr dessen, was wie Abschweifungen aussieht, zurechtstutzen, was in alle Richtungen strebt, direkt zum Ziel gelangen zu lassen, das sich im Kreise drehende oder ausufernde Gespräche zu straffen. Diese Gespräche zu glätten und zu feilen, um ihnen jene schöne grammatikalische Ordentlichkeit, jene Gradlinigkeit des Denkens zu verleihen, das sich der kartesischen Logik beugt. Wenn das nicht geschehen ist, dann nicht im Namen irgendeines Bergsonschen Prinzips der Achtung von Erlebtem, vor der spontanen Äußerung oder der jungfräulichen Inspiration.

Denn dieses Ordnen wäre ein Akt der Zensur gewesen, der verdeckt hätte, was zweifellos das Wesentliche ist: was sich aus dem Schweigen heraushören, was sich aus dem Angestauten herauslesen lässt, was sich aus Versehen ergeben hat und sich in fehlerhaftem Französisch, in Stilblüten ungeschickter Ausdrucksweise äußert. Das Wesentliche: Was wir nicht sagen wollten, sondern was wir sagten, ohne es zu wissen, indem wir das klare, transparente und einfache Wort verfehlten, indem wir uns versprachen.“

Xavière Gauthier: Vorwort, in: Marguerite Duras und Xavière Gauthier, Gespräche. Ersterscheinung unter dem Titel „Les Parleuses“ 1974, Basel – Frankfurt am Main 1986. S. 7 – 9

3

Inger Christensen ist tot.  
Quelle: [www.zeit.de/online/2009/02/inger-christensen?page=1](http://www.zeit.de/online/2009/02/inger-christensen?page=1).  
Abrufdatum: 28. Juli 2010, 21:08 Uhr

1

Peter Kümmel, Alle meine Toten. Ein Gespräch über die Kunst, das Vergangene neu zu erfinden, in: DIE ZEIT, Nr. 51, 11. Dezember 2008. S. 55  
translated by Adrian Marynissen

2

“We hesitated to publish the discussions. We know that it is risky to leave them exactly as they were recorded. They are full of repetitions, digressions, unfinished and interrupted sentences and lines of thought taken up later, once again, in another tone. The tempo is slow and unbelievably hesitant and then becomes incredibly fast in a single moment. We talk at the same time, hinder one another, interrupt one another and sometimes answer one another in agreement like an echo. Sometimes we barely bring anxious words out, and sometimes they crash feverishly over each other.”

It would be easy, and it is tempting, to structure the confusion and digression – to mould that with strives in all directions, in order to bring it directly to the destination and to punish the discussion which turns in circles or like a river, overflows and leaves the desired stream; to file and polish these conversations, to give them pretty grammatical order and a straightforward thought order in accordance with cartesian logic. If it is not so, then it is not in the name of some Bergsonian principle of attention to the experienced, to spontaneous expression or virgin inspiration.

This too, would be a censoring order, distorting that which undoubtedly is the essence: that which can be heard in the silence and that which can be read out of the muddled jam-ups, that which appears accidentally, in broken French, clumsily expressed. The essence: what we didn't want to say, rather than that which we did say, unknowingly, lacking the clear, eloquent word, as we tripped over our words.”

Xavière Gauthier: Preface in: Marguerite Duras und Xavière Gauthier: Conversations, Original: “Les Parleuses” 1974, Basel – Frankfurt am Main 1986. S. 7 – 9

3

Inger Christensen is dead.  
Origin: [www.zeit.de/online/2009/02/inger-christensen?page=1](http://www.zeit.de/online/2009/02/inger-christensen?page=1).  
Call date: July 28th 2010, 21:08 h  
translated by Adrian Marynissen

2002 – 2008  
2002 – 2008

# Clea Stracke

## Welcher Ort ist Bühne?

### Arbeiten 2004–2007

*Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.*<sup>1</sup>

Welcher Ort ist Bühne? ist eine der zentralen Fragestellungen, denen ich mich in meinen Arbeiten widme. Mein Interesse für den Raum und seine Geschichten führen mich über das Bühnenbildstudium zur freien bildhauerischen Arbeit an vorgefundenen Orten (*Welcher Ort ist Bühne?* Zulassungsarbeit, 2007).

Die Kunstbühne und die Alltagswelt stehen für mich nicht im Gegensatz zueinander. Der Unterschied ist der, dass in der Kunst mit den Strukturen bewusst umgegangen wird. Im Alltag kann man eher von einer *Raumvergessenheit* sprechen.<sup>2</sup>

Ein DIN A4-Blatt auf dem Schreibtisch verwandelt sich für einen Augenblick in einen Vogel, der durch die Lüfte schwingt (*Papiervogel*, Videoloop, 25 sec. 2004).

— Abb. 1, 9

Die Bühne an sich wird in *Baal* (Bühnenentwurf, 2005) als Zitat sichtbar und lässt den Blick bis in den Backstagebereich zu. Den Protagonisten Baal habe ich als Rockstar angelegt. Gleich einem Jim Morrison hat er die Rolle des wilden Idols – und das auch hinter und unter der Bühnenfläche. Die Gesellschaft hat den jungen Künstler zum Mythos gemacht. Auch im Unterbaugestänge, dem vermeintlichen Ort seines Rückzugs, bleibt er Rockstar. Die Bühne ist überall. Die dazugehörige Rollenzuweisung fordert die Gesellschaft ein. — Abb. 2

Der zugige, feuchtkalte Ort einer verlassenen Autobahnunterführung wird in meinem Entwurf zu *Elektra* (2006) zum Bühnenraum. In der Betonung auf Elektras Leben voll Schmerz und Trauer, die sich nach ihrem Bruder Orest und der gemeinsamen Rache ihres edlen Geschlechts sehnt, eignet sich die graue Betonkonstruktion als moderne Entsprechung für die ursprüngliche Ansiedlung des Stücks. — Abb. 3

Für Medea von Hans Henny Jahnn habe ich einen sehr puren, annähernd immateriellen Raum konstruiert, der mit seinen transluzenten, milchigen Wänden, Boden- und Deckenflächen lediglich die Intensität seines Lichts verändern kann. Medea scheint mir in keinen Raum zu passen. Man kann sie nicht mit Versatzstücken der Zivilisation deuten (*Medeas Nichtraum*, Bühnenentwurf 2007). — Abb. 4

Mit dem vollständig mit Beton ausgegossenen Negativraum eines Theatermodells erstarren gedanklich alle Spiele auf den Brettern, die die Welt bedeuten (*Betontheater*, Skulptur 2007). — Abb. 5, 6

Ich male direkt auf die Gebäudewand fünf Kringel, die mein Name sein könnten. Dann bin ich fort. Es dauert nicht lang bis der Hausmeister kommt, der im Auftrag der Verwaltung akribisch meine Spur tilgt (*Clea*, Videoloop, 2:54 min. 2007). — Abb. 11 & S. 19, Abb. 3

<sup>1</sup>  
Antoine de Saint Exupéry: Der Kleine Prinz. Erstausgabe, New York 1943.

<sup>2</sup>  
Walter Grasskamp





1



2



3



4



5



6

# Clea Stracke

## Where is the stage?

### Works 2004 – 2007

*The essence is invisible to the naked eye.*<sup>1</sup>

Where is the stage? is one of the essential questions that I pose in my works. My interest in spaces and their narratives brings me, through my studies in stage design, to independent sculptural work in spaces I have discovered. (*Where is the stage?*, Thesis, 2007). The stage of art and that of everyday life are not opposed to one another. The difference between them is that, in art, the structures are consciously manipulated. In everyday life one would speak, rather of a spatial amnesia.<sup>2</sup>

A DIN A4-piece of paper on a writing desk is morphing, for one moment, into a bird which is soaring through the skies (*Paper Bird*, Video loop, 25 sec. 2004). — Fig. 1, 9

In my stage concept *Baal* (2005), the stage itself is seen only as an excerpt, including a view of the backstage area. I made Baal a rock-star. Just like Jim Morrison, his role is that of a wild idol – including behind and under the stage platform. Society has made the young Baal – alias Jim Morrison – into a myth. Even under the stage, his supposed retreat, he remains the rock-star. The stage is everywhere. Society demands this allocation of roles. — Fig. 2

The drafty, damp space of a deserted freeway pedestrian tunnel in my concept for *Elektra* turns into a stage setting (2006). By focussing on Elektra's miserable life of pain and sadness, which she devotes to yearning for her brother Orestes and the communal revenge of her noble stirps, the grey concrete construction is a suitable modern equivalent to the original setting of the play. — Fig. 3

For *Medea* by Hans Henny Jahnn, I constructed a very pure, almost immaterial space which, with its translucent, milky walls, floor and ceiling surfaces, can alter the intensity of its light. *Medea*, it seems to me, does not fit in any space. One cannot interpret her with pieces of civilization's packaging (*Medea's Non-room*, Stage Design 2007). — Fig. 4

With the negative space of the theatre model poured full of concrete, all plays theoretically freeze on the floorboards, which symbolize the world (*Cement Theatre*, Sculpture 2007). — Fig. 5, 6

I paint directly on the house wall five loops that could represent my name. Then I'm off. It doesn't take long for the custodian to begin meticulously removing my mark, in the name of the administration (*Clea*, Videoloop, 2:54 min. 2007).

— Fig. 11 & p. 19, Fig. 3

<sup>1</sup>  
Antoine de Saint Exupéry: *The Little Prince*. New York 1943.

<sup>2</sup>  
Walter Grasskamp



7



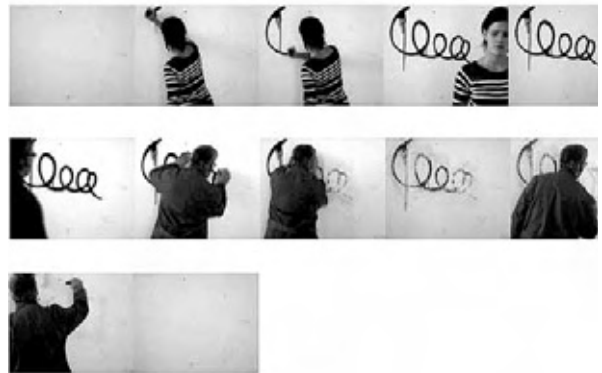
8



9



10



11

Fig. 7, 8  
Imperia trovato,  
Photography 2004

Fig. 10  
Torino trovato,  
Photography 2004

# Verena Seibt

## Wurst, Fake und Drama

### Arbeiten 2002 – 2008

*That's what fiction is about, isn't it, the selective transforming of reality?  
The twisting of it to bring out the essence?*<sup>1</sup>

Mein Interesse entsteht aus dem Alltag und seinen Absurditäten  
– diese bilden mein Fundament.

Die Arbeit *Unbekannte Flugobjekte* (Videoinstallation mit 3 Funkmonitoren, 2003) beschäftigt sich inhaltlich mit dem Klischee des UFOs: Ist dieses fliegende Objekt wirklich ein UFO oder doch nur ein davonfliegendes Zelt (*Zeltplatz*), Weihnachtsdeko im Schaufenster (*Weihnachten*) oder ein Präservativ, von einer Fahrradlampe angestrahlt (*London*)? — Abb. 2, 7

Der Fund eines Märchens in Janoschs Überarbeitung animiert mich zu einem Projektzyklus, welcher sich mit der Tatsache des Altwerdens, des Altseins und des Nichtmehrgebrauchtwerdens beschäftigt (*Die Bremer Stadtmusikanten*, 2003 – 04):

Die aus Stoff gefertigten vier Tierhelden (Esel, Hund, Katze, Hahn) liegen ohne jegliche Körperspannung schlaff auf dem Boden (*Windstille in Bremen*, Skulptur 2003). Mit den Eigenschaften des textilen Materials ist jeder Versuch die Tiere aufzurichten der Unmöglichkeit verschrieben. In Zusammenarbeit mit einer Senioren-Theater-Gruppe verlagerte ich dieselbe Geschichte in einen futuristischen Bühnenraum (*Now Or Never*, Inszenierung 2004). Zentrales Thema hierbei war der Aufbruch der nutzlosen, gealterten Tiere in eine neue Zukunft, in der sie sich einen neuen Lebensraum, ein Räuberhaus, erobern. — Abb. 3

Ein weiteres menschliches Drama, die Beziehung zwischen zwei Menschen, bietet mir im Jahr 2007 Inspiration für einen neuen Arbeitskomplex (*You and me*, Video, 7:50 min., 2007). Für das Video arbeitete ich mit zwei Tänzern, welche im abstrakten Schwarzraum die einzelnen Phasen ihrer Partnerschaft durchlaufen.

— Abb. 8, 9

Von meinen eigenen inneren Orten spreche ich in der Videoarbeit *Schlaf* (6:30 min. 2008). In der Finsternis der Nacht taucht nur der Schein einer Taschenlampe für wenige Sekunden die Szenerie wie scheue Psychogramme in helles Licht. Mittels Hypnose gefundene Erinnerungsfetzen aus meiner Kindheit übersetzte ich in Bilder und inszenierte sie an den realen Orten meines Lebens. — Abb. 4, 5

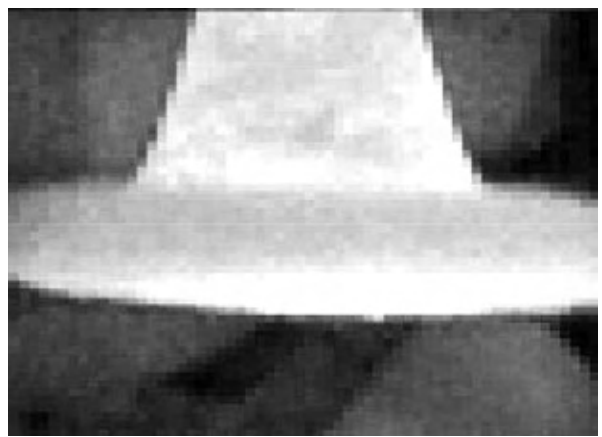
Das Spiel mit einer Teppichrolle rückt in der Fotoarbeit *In die Rolle wachsen* (2007) die engen Vorstellungen, welche das Individuum an der eigenen Entfaltung behindern, symbolisch ins Bild. — Abb. 11

Der Rebell ist in unserer Warenwelt zu einem Werbeidol und einem Stereotyp avanciert. In einem fingierten Werbeclip (*Rebellsweat*, Video, 50 sec. 2008, in Zusammenarbeit mit Florian Duffe) werben wir im Rahmen der Ausstellung *Erfolg durch Rebellion* für ein Eau de Toilette aus Rebellenweiß – als exklusive Zutat für mehr Sexyness. — Abb. 6, 10

<sup>1</sup>  
Yann Martel: *Life of Pi*, from the Authors note X, USA 2003.



1



2



3



4



5



6

Abb. 1  
Wurst, Fake 2002

Fig. 1  
Sausage, Fake 2002

# Verena Seibt

## Sausage, The Fake and Drama

### Works 2002 – 2008

*That's what fiction is about, isn't it, the selective transforming of reality?  
The twisting of it to bring out the essence?*<sup>1</sup>

My interest consists of everyday life and its absurdities  
– these form my foundation.

The content of the work *Unidentified Flying Objects* deals with the cliché of the UFO (Video Installation with 3 Monitors. 2003). Is this flying object really an UFO, or just a tent in front of a cityscape (*Campsite*), a christmas decoration (*Christmas*), or a condom illuminated by a bicycle light (*London*)? — Fig. 2, 7

The discovery of Janosch's version of a fairy tale animates me into a project-cycle, dealing with the fact of aging, old-age and being no longer needed. (*The Bremen Musicians*, 2003 – 2004):

The four animal-heroes (donkey, dog, cat, chicken), made of fabric lie limply on the floor without any bodily tension (*Dead Calm in Bremen*, 2003). With the properties of the textiles, any attempt to prop up the animals is written off to impossibility. Working with a seniors' theatre group, I developed a production that was also based on a fairy tale model (*Now or Never*, 2004). I shifted the story to a futuristic stage. The central theme was the breaking out of the useless, aging animals onto a new future in which they take over a new living space, a bandit house. — Fig. 3

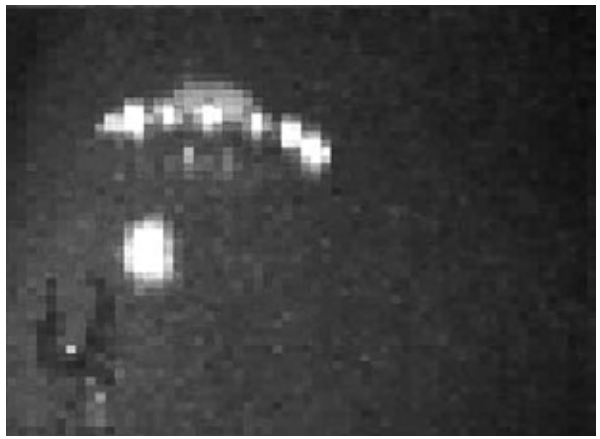
Another human drama, the relationship between two people, offered me inspiration for a new work-complex (*You and Me*, Video, 7:50 min. 2007). I worked with two dancers who run through each phase of their partnership in abstract black space. — Fig. 8, 9

I speak from my own inner places in the video work *Sleep* (6:30 min. 2008). In the dead of night, only the shine of a flashlight bathes the scenery in bright light for a few seconds. Hypnotized, I travelled back in time into my earliest childhood. I translated the scraps of memory that I found into images and staged them in real places in my life. — Fig. 4, 5

In the photographic work *Growing Into the Roll/Role* (2007), playing with a roll of carpet symbolically brings the narrow conceptions which hinder the individual in his own development into the picture. — Fig. 11

In our consumerist world, the rebel had become an advertising idol and a stereotype. In a feigned advertising spot, we promote – as the exclusive ingredient for more sexiness – an eau de toilette, made from *Rebels' Sweat* (Video, 50 sec., in collaboration with Florian Duffe as part of the exhibition *Erfolg durch Rebellion/Success Through Rebellion* 2008). — Fig. 6, 10

<sup>1</sup>  
Yann Martel: *Life of Pi*, from the Authors note X, USA 2003.



7



8



9




10



11







# Hobbykeller Hobby Cellar

Ein ganz normaler U-Bahnhof, doch er unterscheidet sich: In einem Schaufenster liegt ein Mann auf dem Boden und beschäftigt sich mit einer Spielzeugetisenbahn. Der Mann murmelt vor sich hin, kichert, flüstert, hustet und all diese Geräusche sind überdeutlich vor der Glaswand zu hören: Sie werden nach draußen in das U-Bahn-Sperrgeschoss übertragen. Der öffentliche Galerieraum ist analog zu seiner unterirdischen Lage in den Hobbykeller eines Privathaushaltes verkehrt. Die bis ins Detail ausgestattete Kellerbühne wandelt ihr Erscheinungsbild mit ihren täglich wechselnden Akteuren, die dort ihrem eigenen Hobby nachgehen – im Ort des Verborgenen jenseits des Scheins, als Zuflucht für Geheimnisse, Träume und Abgründe.

Rauminstallation mit  
„Alltäglicher Performance“,  
AkademieGalerie München 2008

The entrance to a typical munich subway station, with a difference: Behind a display window, a man lays on the floor and fiddles with a model train. He mumbles to himself, he chuckles, he whispers and coughs. Every sound can be clearly heard on the other side of the glass. They are broadcast into the subway station's lobby. The public gallery, analogous to its subterranean location, is turned into the cellar of a private household. The cellar-stage, furnished and equipped in detail, changes its manifestation through its actors, different each day, who perform their hobbies – in the abyss of concealment beyond illusoriness, this haven for secrets, and dreams.

Space Installation with  
“everyday performance”,  
AkademieGalerie Munich 2008















1



2



3



4



5



6

Abb. 1  
Samstag, Bandprobe. Pause

Abb. 2  
Mittwoch, Eva und Erwin.  
Erwin repariert  
seine Scheinwerfer

Abb. 3  
Mittwoch, Eva und Erwin.  
Glotze, Bier und Kippen

Abb. 4  
Sonntag, Helga beim Training

Abb. 5  
Montag, Charly Jäger  
Flugsicherung

Abb. 6  
Donnerstag, Carli on Air

Fig. 1  
Saturday, Band Rehearsal. Break

Fig. 2  
Wednesday, Eva and Erwin.  
Erwin repairs his lamps

Fig. 3  
Wednesday, Eva and Erwin.  
Boob tube, Beer and Butts

Fig. 4  
Sunday, Helga training

Fig. 5  
Monday, Charly Jäger  
Air Traffic Controller

Fig. 6  
Thursday, Carli on Air



Datum: Wed, 30 Jan 2008 04:40:01 +0100  
Von: „Elisabeth Krause“ <krauseelisabeth@gmx.de>  
An: clea.stracke@web.de  
Betreff: Feuer im Keller

Ja Clea, was ich Dir noch sagen wollte, letztlich finde ich doch, dass dieses Phänomen Hobby-Keller so etwas Bürgerliches ist in dem Sinn, dass man oben im Alltag die graue Pflicht tun muss und das heimliche Schöne noch so nebenbei im Keller versteckt. (Die Aristokraten dagegen hatten keine Hobby-Keller, sondern Lust-Schlösschen in den Parks, Eremitagen usw. Die Untertanen hatten keine Hobbys. Sie hatten nur das nackte Leben zu leben.)

Dieses heimliche Schöne will dann ja ans Licht, denn es ist ja vielleicht lebendiger als der Alltag oben. Manche Menschen gehen – stark geworden durchs Träumen – nach oben und wissen eines Tages dann wirklich, was das sein könnte: Holzschnitzerei. Und manche bleiben stecken in dieser Hobby-Holzschnitzerei, bleiben stecken in diesem ängstlichen, unterwürfigen Keller-Dasein.

Wie unser Freund Sokrates. Warum der Name Sokrates? Er saß oft in seinem Dorfwirtshaus und erklärte den drei oder vier anderen betrunkenen Stammtischlern, dass sie von nichts eine Ahnung hätten – weder von Musik noch von Literatur. Und gern sagte er dann noch: Nietzsche hat gesagt: Ich weiß, dass ich nichts weiß! Und dann murmelte er kopfschüttelnd in sein fünftes Bier: Mich versteht hier ja sowieso keiner. Dieser Sokrates saß eben über Jahre hin immer wieder in seinem Hobby-Keller und schnitzte nach Bastelladen-Schablonen Figuren: Mägde in Schürzen, Hirsche, den Kopf von dem Bayernkönig Ludwig. Immer gab er sich dann später im Wirtshaus als der Einsame, die falschen, flachen Menschen um sich herum ertragen Müssende. Er war eben einer, den es aus der Landwirtschaft rausgeschleudert hatte und der daraufhin in einer Autozubehör-Firma seinen Lebensunterhalt verdienen musste, und der dadurch einen Minderwertigkeitskomplex sein Leben lang in sich nährte, und der so traurig immer das ganz Andere wollte, das Bessere. Und so wurde er zum Hobby-Keller-Sokrates.

Hobby-Keller, das ist etwas, was zur kapitalistischen Gesellschaft gehört: Von 19 bis 22 Uhr könnt ihr ihr selber sein, aber ansonsten habt ihr zu funktionieren! Aber man würde halt gerne immer man selber sein.

„Die seit Aristoteles eingeschliffene Lehre vom Maßhalten als der vernunftmäßigen Tugend ist neben anderm ein Versuch, die gesellschaftlich notwendige Aufteilung des Menschen in voneinander unabhängige Funktionen so fest zu begründen, dass es keiner von diesen mehr beikommt, in die andere überzugehen und an den Menschen zu erinnern. (...) Kein Funke der Besinnung darf in die Freizeit fallen, weil er sonst auf die Arbeitswelt überspringen und sie in Brand setzen könnte. Aus beiden wurden Lust und Geist gleichermaßen ausgetrieben. Hier wie dort waltet tierischer Ernst und Pseudoaktivität.“<sup>1</sup>

Was würdest Du sagen ?

Stirbt nicht jede Art Spaß dann, wenn man ihn einschließt? In einen Keller?

Oder die Fensterläden schließt, damit aus allem ein Keller wird?

Hat das etwas mit Resignation zu tun oder mit Schläue?

Man sollte sich immer im Klaren darüber sein, dass es eigentlich darum ginge etwas in Brand zu setzen, oder?

Grüß bitte alle, E.

<sup>1</sup>  
Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Reflexionen aus einem beschädigten Leben.  
Frankfurt am Main 1951. S. 148, Nr. 84/Stundenplan

Date: Wed, 30 Jan 2008 04:40:01 +0100  
From: "Elisabeth Krause" <krauseelisabeth@gmx.de>  
To: clea.stracke@web.de  
Subject: Fire in the Cellar

Yes, Clea, what I still wanted to tell you,

In the end, I find that this hobby cellar phenomenon is one of those middle-class things in the sense that, above in everyday life, one has his dull task to do and the secret beautiful things on the side are hidden away in the basement. (The aristocrats, on the contrary, didn't have a hobby cellar, they had little castles and parks and gardens for their amusement etc. The subjects didn't have hobbies, they just had their bare existence to live.)

This secret beauty wants to get to the surface, though, because it's much more lively than everyday life above. Some people venture – grown strong through dreaming – up and out and eventually figure out what that might be: Woodcarving. Others stay stuck in their hobby carving, stay stuck in the anxious, downtrodden cellar existence.

Like our friend Socrates. Why named Socrates? He often sat in a pub in town and explained to the three or four other drunk regulars that they hadn't a clue about anything. Not music, nor literature. He liked to say: Nietzsche said "I know that I know nothing!" Then he would murmur into his fifth beer: nobody understands me anyway.

This Socrates sat, again and again, for years in his hobby cellar and carved away on his model figurines: Maids in aprons, deer, the head of King Ludwig of Bavaria. Then afterwards he would always come to the pub and claim to be the lonely one, having to bear the superficial, one-dimensional people around him. He was definitely one of the ones who were spun out of agriculture into earning a living at an auto-parts supplier, the whole time feeding an inferiority complex and always sadly wanting to be the outsider, the better one. And so, he became hobby cellar Socrates.

The hobby cellar is something that belongs to a capitalist society: from 7:00 to 10:00 pm, you can be yourself, but the rest of the time, you've got to function! But, people would actually like to be themselves all the time.

"The doctrine drilled in since Aristotle, of moderation as the virtue befitting reason, is among other things an attempt to establish the socially necessary division of human beings into functions independent of each other so firmly that none of these functions would get the idea of crossing over to others and calling to mind actual human beings. (...) No fulfillment may be attached to labor, which would otherwise lose its functional obscurity in the totality of purpose, no spark of sensibility [Besinnung] may occur during free time, because it might spread into the work-world and set it aflame. Pleasure and Spirit [Geist] are being driven out of both in equal measure. In one as the other, brute seriousness and pseudo-activity prevails."<sup>1</sup>

What would you say?

Doesn't every kind of amusement die when you close it in? In a basement?

Or if you close the window shutters so that everywhere becomes a basement?

Does that have to do with resignation or with shrewdness?

Shouldn't one be clear about it, that it's actually about setting fire to something?

Say hi to everyone, E.

<sup>1</sup>  
Theodor W. Adorno: *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (Radical Thinkers). translation by Dennis Redmond, verso books 2005. No.84 / timetable

Abb. S. 43  
Siegfried der  
Drachentöter,  
Holzschnitzerei von  
„Sokrates“

Fig. p. 43  
Sigurd the Dragon Slayer,  
woodcraft by "Sokrates"





1

## Albert Coers Hobby horse

Ein Hobby (horse) bezeichnet ursprünglich ein kleines Pferd, ein Pony, später dessen modellhaftes Abbild, eine Pferdepuppe meist nur aus Kopf und Holzstange, im Deutschen als *Steckenpferd* bekannt, wie es bereits in Pieter Bruegels d. Ä. *Kinderspielen* auftaucht. Die Bezeichnung des Spielzeugs wird seit dem 18. Jahrhundert übertragen auf das persönliche Lieblingsthema bei Konversationen, allgemein auf die neben der beruflichen oder schulischen Tätigkeit ausgeübte Lieblingsbeschäftigung – wobei das Bild des Reitens auf dem Steckenpferd dieser eine harmlos bis komische, nicht ernstzunehmende Note verleiht.

Demgegenüber zeugen andere Bezeichnungen zunächst von einer Wertschätzung: Dilettant (*delectare: sich erfreuen, vergnügen*), Amateur, Liebhaber: das heißt eine Sache, vorzugsweise eine Kunst oder Wissenschaft, aus Liebe, nicht aus dem Zwang des Broterwerbs heraus betreiben – was auch Prestige bedeutet und zunächst in Adelskreisen verbreitet ist. Der Konflikt ist vorprogrammiert: Unprofessionelle Tätigkeit als Privileg für diejenigen, die es sich leisten können? Und es geht auch um die ästhetische oder wissenschaftliche Qualität der Produkte. Je deutlicher sich Kompetenzen und Berufe profilieren und spezialisieren, desto diskriminierender (*discrimen: Unterschied*) werden die Begriffe verwendet, bis an dieser *Sollbruchstelle der Moderne* (Georg Stanizek) die Bereiche geschieden sind und vom Dilettant nur der Nichtfachmann und Nichtskönner übrigbleibt – den die Kunst der Moderne dann teilweise als Vertreter des Authentischen reklamiert.

Das Hobby hat als der allgemeinere, weniger desavouierte Nachfahre den Dilettantismus abgelöst. Die Schichtsenkung des Phänomens reicht von den Schülern des Adels in die Hobbykellerwelt, dank demokratisch-pädagogischer Bestrebungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts, der Do-it-yourself-Welle, des gestiegenen Freizeitanteils mit spezialisierter Industrie kann jeder ohne schlechtes Gewissen jedem erdenklichen Hobby frönen.

Der Hobbykeller als definierter, privater Ort ist jedoch ein generationen-, vielleicht auch schichtentypisches Auslaufmodell: Man geht eher anderswo seinen Neigungen nach und teilt dies gern per Internet der Öffentlichkeit mit. Und für viele ist nicht mehr der verborgene Keller, sondern der gut einsehbare Arbeitsplatz der Ort von Prestige und Selbstverwirklichung. Mit der Auflösung der Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit scheint die Bedeutung von Hobbys insgesamt zu schwinden...

## Albert Coers Hobby horse

The word hobby (horse) originally referred to a small horse, or pony, and later to the toy horse, consisting usually of a stuffed puppet horse head and a wooden shaft. This was known in German as the *Steckenpferd* (*stick-horse*) as already appeared in Pieter Bruegel's *Kinderspiele* (*Children's Games*). As early as the 18th century, the term hobby had also been used to describe one's favorite topic of conversation, and to describe, in general, one's favorite activities outside of the professional or academic realm – one should note, however, that a ride on a toy horse is seen as harmless and comedic, without any degree of seriousness.

In contrast, other descriptions soon began to connote value: dilettante (*delectare: to take pleasure, to enjoy*), amateur, aficionado: this means to do something, preferably an art or science out of affection rather than as a necessary means of bread-winning – which also connotes prestige and quickly spread throughout the nobility. As competencies and vocations take shape and become specialized, the terms describing them become more discriminating (*discrimen: difference*) until at the *modern breaking point* (Georg Stanizek), the realm was split and what remained of this dilettante was only the non-professional layman – reclaimed by modern art as the representative of the authentic.

The hobby, has, as its more general, less exclusive descendant, replaced dilettantism. The phenomenon's descent from the estates of the nobles to the hobby cellar world in the beginning of the 20th century was made possible by democratic and pedagogic efforts. The later do-it-yourself wave as well was a result of the increased amount of free time made available by specialized industry.

The hobby cellar is, however, as a chosen, private space and as a generational – perhaps also class oriented – model, obsolete. With the disintegration of divisions between work and free time, the significance of the whole concept of the hobby seems to be waning ...

Abb. 1  
Kinderspiele,  
Pieter Bruegel d. Ä. 1560

Abb. 2  
Steckenpferdrennen  
(Popular Science,  
Oktober 1937)

Fig. 1  
Children Playing,  
Pieter Bruegel d. Ä. 1560

Fig. 2  
Hobbyhorses Race  
(Popular Science,  
October 1937)



Mechanical Hobbyhorses Race on Boardwalk  
Bicycle hobbyhorses have made their appearance in competition upon the boardwalk at the seaside resort of Atlantic City. It is regarded by local people, the historical mechanical hobby has only taken a brief pause but has retained the status of a popular game.

2

## The Show must go on The Show must go on

### a The show must go on

Um barocken Schein in die Jetztzeit zu transportieren, haben wir den Schriftzug *The show must go on* in großen, neonroten Holzlettern auf die ruinöse Fassade eines ehemaligen Kornspeichers montiert. Der Satz knallt in die verwunschen vor sich hin bröckelnde Anlage des einstigen Kolchosehofes. In Las Vegas würde er unter den schreienden Leuchtbuchstaben nicht auffallen. Hier wirkt seine Botschaft fremd. Und doch wird alles unter ihm zur Bühne, zur Show.

### b The Factory

Die Lüftungszentrale eines ehemaligen Möbelhauses offenbart den Blick hinter die Kulissen der barocken Weltmaschine. Klänge eines unsichtbaren Festes dringen durch die Rohre in die Mechanik und mischen sich in den Rhythmus der Maschinengeräusche ein.

Symposium Barock, 2006  
Řehlovice, Rauminstallation  
Dresden, Audioinstallation

### a The show must go on

To transfer baroque to present, we mounted the phrase *The show must go on* on the ruined facade of an old granary. The statement shouts out into the enchanted crumbling construction of the erstwhile collective farm. In Las Vegas, this would be unremarkable amongst the screamingly lit letters. Here, the message seems foreign. Still, everything below becomes a stage, a show.

### b The Factory

The central ventilation system of a former furniture shop provides a look behind the scenes at the baroque machinery of the world. The sounds of an invisible party force themselves through the pipes in the machinery and mix themselves into the rhythmic sounds of the machines.

Symposium Barock, 2006  
Řehlovice, Space Installation  
Dresden, Audio Installation





Abb. S. 46, 47  
2a The show must go on,  
Řehlovice 2006

Fig. p. 46, 47  
2a The show must go on,  
Řehlovice 2006







Abb. 1  
Barockfest: Konzert im  
Zunftthaus zu Zürich

Abb. 2  
Kulturveranstaltung mit  
Musik und Tanz aus der  
Zeit des Barock, 1951

Abb. 3  
Schiller-Theater Berlin,  
Der Oberbeleuchter an  
seinem Stellwerk, 1953



Abb. 4  
Schauspielhaus und  
Opernhaus Köln,  
Unterbühne

Fig. 1  
Baroque festival: Concert  
at the guildhall to Zurich

Fig. 2  
Cultural Event with  
baroque music and  
dance, 1951

Fig. 3  
Schiller-Theatre Berlin,  
Gaffer at his control  
center, 1953

Fig. 4  
Theatre und opera  
Cologne, understage



# Jakob Racek Die Demobilisierung des Realen

## – Das Verhältnis von Wirklichkeit und Ironie in den Arbeiten von Verena Seibt und Clea Stracke

*Wir sind doch so glücklich, sagt Maria eins.  
Aber ist es denn auch kein Spiel, entgegnet Maria  
zwei: Ist es diesmal wirklich ernst?*

*Tausendschönchen*, ein Film der tschechischen Regisseurin Věra Chytilová aus den Jahren der tschechischen Nouvelle Vague, begleitet zwei junge Frauen bei ihren Drahtseilakten entlang gesellschaftlich bedingter Abgründe. Schon der erste gesprochene Satz grenzt an Totalverweigerung: Nichts können wir! Solch lakonischer Nihilismus entfaltet kreative Energie in Form von de(kon)struktiver Arbeit am herrschenden Widersinn unserer Zeit. Das Schlussfanal des Films setzt die akribisch inszenierte Zerstörungsorgie eines festlichen Banketts. Da werden Teller zerbrochen, Gläser geschmissen, Torten zertrampelt und in Wein gebadet. Nach dem Delirium folgt Ernüchterung und Läuterung und die gestaltet sich als verlorenes Spiel. Oder eben als Ernst, dem die Tiefe abhanden gekommen ist.

Verena Seibt und Clea Stracke arbeiten an und mit Phänomenen der Oberflächlichkeit. Ihre Analyse der Wirklichkeit ist weniger der Interpretation als vielmehr dem Ausdruck verpflichtet. Mehr noch: Ihre performativen Installationen bringen Wirklichkeit und Simulation immer wieder zur vorübergehenden Kongruenz und stellen damit die Realität – und sich selbst als Realität – in Frage. Und ebenso wie bei *Tausendschönchen* offenbart sich in diesem Tun ein heiterer Anarchismus, dem Regeln und Konventionen in ihrer witzlosen Spröde zutiefst suspekt sind.

So gesehen bei einer Installation *The Factory* (2006) in einem leerstehenden Möbelhaus im Rahmen des Symposiums *Proudění/Strömungen* in der Dresdner Innenstadt. Mit Bühnentechnischem Instrumentarium verwandeln die beiden Künstlerinnen den Heizraum der Immobilie in eine obskure Gegenwelt aus Schatten, Rauch und Rauschen, die nur durch ein Loch in der Tür einzusehen ist. Die voyeuristische Blickführung entwirft den Raum als Gegenraum, der durch seine Sanktionierung ein Begehren beim Betrachter erzeugt. Hier wird mit theatralischen und performativen Techniken eine Situation hergestellt, die nicht Wirklichkeit abbilden, sondern vielmehr die mechanische Gliederung des Leben-

digen offenbaren soll. Henri Bergson, dem großen französischen Lebensphilosophen, wird in dieser Bewegung hin zum Mechanischen der Grund einer jeden Komik gewahrt: „Das wahrhaft lebendige Leben soll sich eben nie wiederholen. Da, wo Wiederholung und völlige Gleichheit ist, argwöhnen wir immer einen hinter dem Lebendigen arbeitenden Mechanismus. Diese Beeinflussung des Lebens im mechanischen Sinne ist hier die wahre Ursache des Lachens.“

Die Verkrustung alles Lebendigen durch mechanisch-repetitive Verhaltenssteuerung wird bei Seibt und Stracke mit einem anarchischen Befreiungspathos in Kontrast gesetzt. Während eines Arbeitsaufenthaltes in Tschechien im Jahr 2008 realisierten die beiden Künstlerinnen eine Installation, deren historischer Kontext mit dem 40. Jahrestag des *Prager Frühlings* gegeben war (*Alles in Ordnung*, 2008). Zwei Gattinnen haben eine große Torte gebacken und sie auf einem Tisch drapiert. Vom benachbarten Rangierbahnhof dringt das Geräusch vorbeifahrender Züge durch die Gardinen. Panzerrattern, das die gediegene Szenerie gefährlich nahe an den Ausnahmezustand bringt. Verstreut auf dem Boden liegen Blätter, Flugblätter, durcheinander geworfenes Aktenpapier – Gedanken, ein durcheinander gekommenes Leben, das im Angesicht des Unausweichlichen ins Stocken gerät. Die Lage ist hoffnungslos, doch will das Publikum verköstigt werden und so endet auch dieses Kammerspiel mit einer zerstörerischen Tortenschlacht.

Der Sinn fürs Burleske zeigt sich auch in der räumlichen Intervention *The show must go on* (2006). An einer patinierten Speicherfassade aus der Barockzeit ist in grellen, geschwungenen Lettern gleichlautender Schriftzug – ein Popmusik-Zitat – angebracht. Der schöne Schein als erste Direktive des Barock aktualisiert sich hier als *Learning from Las Vegas*: Architektur wird als Träger plattitüder Sprüche inszeniert. Die Disproportionalität von Hintergrund und Botschaft erzeugt ein Spannungsverhältnis zur ästhetischen Atmosphäre der Architektur und macht sie zum Ausgangspunkt einer kommunikationskritischen wie kontextbezogenen Praxis. Was bleibt, sind fragwürdige Schemen, zu denen alle Sprache plattgewalzt ist: Wortfassade, Zeichendekor. Das Gesamtbild gleicht einem Vexierspiel – ein Appell an den Betrachter, bei dem, was er sieht, mitzuspielen.

*Ist es diesmal wirklich ernst?*

*Ja, aber das macht nichts, antwortet Maria eins,  
bevor der herabstürzende Kristallleuchter beide  
unter sich begräbt.*

# Jakob Racek

## The Demobilization of the Real

### – The relationship between reality and irony in the works of Verena Seibt and Clea Stracke

*We're so happy, says Maria one.  
But is this then not a game, replies Maria two:  
Is it really serious this time?*



Tausendschönchen. Filmstill  
Daisies. Film still

*Daisies*, a film by Czech director Věra Chytilová from the years of the Czech Nouvelle Vague, follows two young women along their tight-rope acts through the chasms established by society. The first spoken sentence already borders on total denial: We can do nothing! Such laconic nihilism displays the state of creative energy allowed by the forms of destructive work inherent to the regime of nonsense in our time. The final scene of the film is a meticulously staged orgy of destruction at a banquet. Plates are smashed, glasses are thrown, cakes trampled and wine bathed in. After the delirium there follows an anti-climax and catharsis in the form of a lost game. Or rather, a seriousness, the depth of which is lost.

Verena Seibt and Clea Stracke work on and with the phenomena of superficiality. Their analysis of reality owes less to interpretation than to expression. Moreover, their performative installations bring, again and again, reality and illusion into temporary congruence and, through this, place reality, and themselves as reality, in question. Just as in *Daisies*, in these acts there is a cheerful anarchism for which rules and conventions, with their humourless prudishness, are deeply suspect.

My first encounter with their work was an installation in an empty furniture warehouse, within the

framework of the symposium, *Proudění/Strömungen* in Dresden's city centre (*The Factory*, 2006). With techniques borrowed from the stage, the two artists transform the central heating room of the building into an obscure anti-world of shadows, smoke and hisses, only visible through a hole in the door. The voyeuristic visual tour shapes the space into an anti-space which through its sanction elicits a desire in the observer. Here, with theatrical and performative techniques, a situation is manufactured which, rather than copying reality, seeks to reveal a mechanical arrangement of vitality. Henri Bergson, the great French philosopher of life, would have been reminded, in this encounter with the mechanical, of his reason for all humour: "The truly vital life should never repeat itself. There where repetition and complete sameness is, we always suspect, behind the live, a working mechanism. ... This influence on life in the mechanical sense, is here the true origin of laughter."

The crusting over of everything living through mechanically repetitive behavioural control is set in contrast, by Seibt and Stracke, with an anarchist liberation-pathos. During a stay in the Czech Republic in 2008, the two constructed an installation which was given its historical context by the 40th anniversary of the Prague Spring (*Everything's fine*, 2008). Two wives have baked a large cake and placed it on a table. The noise from the trains rumbling through the neighbouring switching yard forces its way through the curtains. Rattling brings the dignified scene dangerously close to a state of emergency. Papers lay wildly scattered around the room as do the many contents of a torn apart file folder. Thoughts and life, in chaos, and in view of the unavoidable, begin to stumble. The situation is hopeless, and yet the audience wants to be entertained, and so this drama ends, as well, with a destructive cake fight.

A sense of the burlesque shows itself as well in the spacial intervention *The show must go on*, by Seibt and Stracke from 2006. In a flamboyant, italic font a pop-music quotation is pasted onto the facade of a baroque storehouse. *Learning from Las Vegas*: architecture becomes a vehicle for platitudinous phrases. The disproportionality of the background and message incites a tense relationship with the aesthetic atmosphere of the architecture and makes it the point of departure for a critical and contextual exercise. What remains are questionable archetypes, for which any words are worn out. Tapesstry of words, wallpaper of symbols. All in all, the image equates to a puzzle – an appeal to the observer, to play along.

*Is it really serious this time?*

*Yes, but that doesn't matter, answers Maria one, before the chandeliers crashes down, burying the two of them.*



Abb. 1  
The show must go on,  
Frauenbeintorte

Abb. 2  
Alles in Ordnung,  
Schwarzwälder Kirschtorte,  
Färberei München 2009

Fig. 1  
The show must go on,  
Woman's leg Cake

Fig. 2  
Everything's fine,  
Black Forest Cake,  
Färberei Munich 2009



2

## a Schwarzwälder Kirschtorte

Kaffeetischidylle. Alles in Ordnung.  
Eine Torte, zu groß.

Ein vorbeifahrender Güterzug bricht  
tosend durch die Gardinen.

Die Gedanken zum Prager Frühling und  
zu 1968 liegen auf Papierblättern wild  
zerstreut überall.

## b Brainstorm, Magazin

Die mit Fotos und Zeichnungen beklebte  
und kopierte Blättersammlung ist  
Zwischenergebnis unserer Spuren- und  
Bildersuche. Sie befragt skizzenhaft  
die Themen der 68er in Deutschland, ihre  
Gültigkeit für heute, ihre Verflachung  
im kollektiven Gedächtnis, daneben die  
elementar andere Bedeutung des Prager  
Frühlings für die Tschechoslowakei zur  
selben Zeit sowie die Idee von Ordnung  
und Umsturz im Allgemeinen.

Symposium Prager Frühling /68,  
Řehlovice, 2008

## a Black Forest Cake

Coffee-table idyll. Everything's fine.  
One cake, too big.

A passing freight train tears thunderously  
through the curtains.

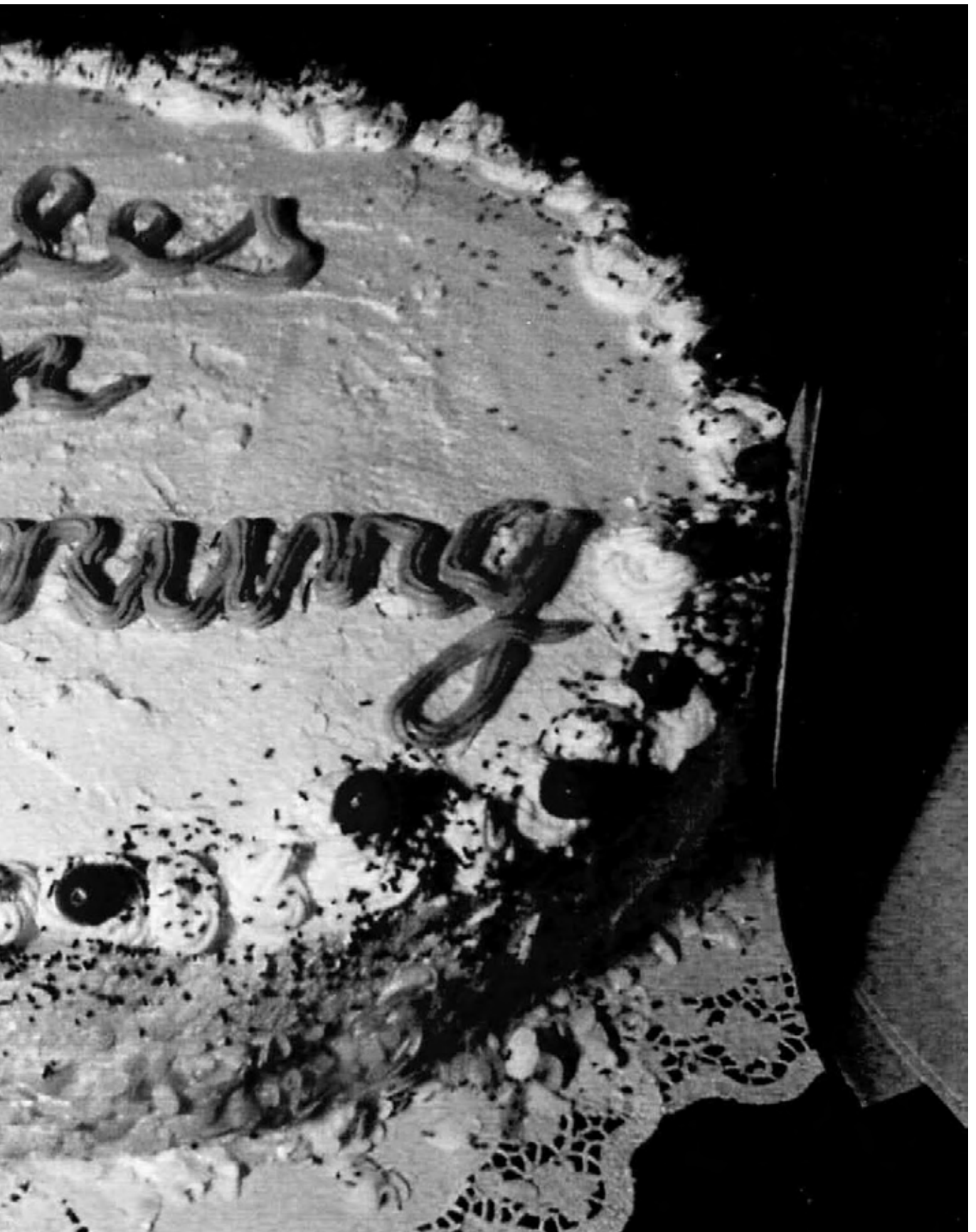
Thoughts of Prague Spring and of 1968  
lay wildly scattered all around.

## b Brainstorm, Magazine

The scrapbook, filled with photos and  
drawings, is the interim result of our search  
for traces and images. The scrapbook  
sketchily examines the themes of the '68  
movement in Germany, its meaning today,  
and its dumbing-down in collective con-  
sciousness, juxtaposed with the fundamen-  
tally different meaning of the Prague  
Spring for Czechoslovakia at the same  
time and the ideas of order and upheaval  
in general.

Symposium Prague Spring /68,  
Řehlovice, 2008







1



2



3

Abb. 1  
Alles in Ordnung.  
Installationsansicht

Abb. 2  
Admiral William H.P.  
Blandy und seine Frau  
schneiden einen „Opera-  
tion Vorwärts“-Atom-  
pilz-Kuchen an, 1946

Abb. 3  
Panzer VI „Königtiger“,  
Budapest 1944

Fig. 1  
Everything is fine.  
Installation view

Fig. 2  
Admiral William H.P.  
Blandy and his wife cut  
an Operation Crossroads  
mushroom cloud cake,  
1946

Fig. 3  
Panzer VI "King Tiger",  
Budapest 1944

## Samisdat<sup>1</sup>

wiss. transliteriert Samizdat, bezeichnete in der UdSSR und später auch in anderen so genannten realsozialistischen Staaten die Verbreitung von alternativer, nicht systemkonformer Literatur auf nichtoffiziellen Kanälen, zum Beispiel durch Handschrift, Abtippen oder Fotokopie und das Weitergeben der so produzierten Exemplare. Bei nicht-konformen Sängern wurden Konzertaufnahmen mitgeschnitten und per Tonbandkopie weiterverbreitet. Diese Form des Samisdat war unter dem Terminus Magnitizdat bekannt. Eine weitere bereits seit den 1940er Jahren praktizierte Form der Verbreitung von Tonaufnahmen war der *Rock auf den Knochen*, wobei eine Tonspur auf eine Röntgenaufnahme geprägt wurde. Samisdat gab es in nennenswertem Umfang in der Sowjetunion, Polen, der DDR, der Tschechoslowakei und Ungarn. Schriftsteller, Dichter, Publizisten und Sänger konnten kritische oder auch von den Normen des Sozialistischen Realismus abweichende Texte nur in Ausnahmefällen im staatlich kontrollierten Verlagswesen veröffentlichen. So war der Samisdat neben privaten Lesungen oft der einzige Weg, nichtkonforme Texte einem breiteren Publikum im eigenen Land zugänglich zu machen.

## Samizdat<sup>1</sup>

was a key form of dissident activity across the Soviet bloc in which individuals reproduced censored publications by hand and passed the documents from reader to reader, thus building a foundation for the successful resistance of the 1980s. This grassroots practice to evade officially-imposed censorship was fraught with danger as harsh punishments were meted out to people caught possessing or copying censored materials. Vladimir Bukovsky defined it as follows: *I myself create it, edit it, censor it, publish it, distribute it, and get imprisoned for it.*

<sup>1</sup>  
[www.wikipedia.org/wiki/Samisdat](http://www.wikipedia.org/wiki/Samisdat), 12.08.10, 9:10



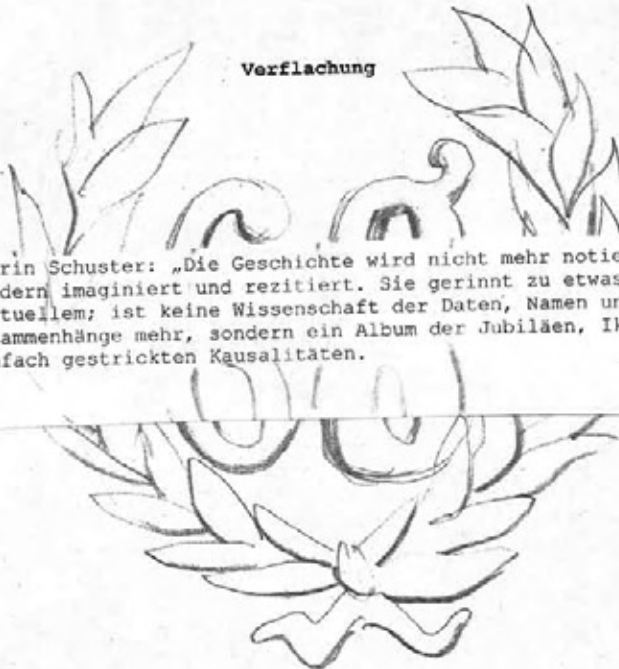


# Brainstorm

von  
Verena Leibt und  
Clea Stracke

## Erinnerungskultur

### Verflachung



Katrin Schuster: „Die Geschichte wird nicht mehr notiert sondern imaginiert und rezitiert. Sie gerinnt zu etwas Virtuellem; ist keine Wissenschaft der Daten, Namen und Zusammenhänge mehr, sondern ein Album der Jubiläen, Ikonen und einfach gestrickten Kausalitäten.“

### Erinnerungspolitische Deutungskämpfe:

Diese berühren dabei sehr schnell Interessen der Politik und sind damit auch einer potenziellen Instrumentalisierung durch aktuelle Interessen unterworfen. Dabei sind Fragen der öffentlichen Erinnerung und somit Geschichtswahrnehmung eng mit Fragen der Legitimation von Machtansprüchen und jenen einer nationalen Identitätsstiftung verbunden.

Deutungsgeschäft

Publikationen über 1968

2008: Der Blätterwald rauscht....

Schon wider Hat der Wind unsere Aufzeichnungen in alle Winde zerstreut.

Sehe ich mir die alten Bilder in den Alben an, vermittelt sich mir der Eindruck von Gemeinschaft, gemütliches Beisammensitzen mit Singen und Gitarre spielen.

#### Fotoalben

Konstruktion der eigenen Lebensgeschichte.  
Un/Gewollte Wertung der eigenen Erlebnisse.

---



alles in ordnung

#### JUBILÄUM 68

Die Bücher sind voll. Mein Kopf ist voll. Das Internet ist voll. Mein Kopf ist leer.

---

Ein riesiger, prall gefüllter **Luftballon** hat mir die Sicht verdeckt. Aber irgendwann öffnet sich sein Stöpsel. Die herausströmende Luft zerzaust meine Haare. Die Gardine flattert wie eine Flagge im Sturm. Der Wind schmeißt Tisch und Stühle um.



### Spurensicherung

Bestimmte Orte, Gegenstände, Klänge, Gerüche, oder rufen bei uns längst in Vergessenheit geratene Erinnerungen wieder wach.

Auf diese Erfahrungen zielt die Spurensicherung, die sich in den 70er Jahren aufgrund der Zweifel an den Massenmedien, die Manipulierbarkeit von historischen Fakten und ihre Vereinnahmung durch die Politik gebildet hatte, um neue Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu erproben. An die Stelle einer Instrumentalisierung der Kunst, wie man sie im Denkmal findet, trat eine individuelle Auseinandersetzung mit authentischem Material. Dabei wird Material aus der Vergangenheit gesammelt, archiviert und in der Gegenwart inszeniert.



Spur



Spurensicherung



Spur 1

Er betritt neugierig das verwucherte Gelände. Von irgendwoher vernimmt er da Musik. Sie lässt sich nicht orten. Und dann bemerkt er da hinten versteckt neben dem Schuppen inmitten von hohen Brennnesseln einen zerlumpten **Bauwagen**. Entschlossen schreitet er in seine Richtung. Das ohrenbetörende Getöse eines vorbeifahrenden Güterzugs lässt ihn innehalten. Danach horcht er angestrengt, aber ist die Musik wie fortgeblasen. Er schüttelt seine Einbildung aus dem Kopf und kehrt um in Richtung Eingangstor.

## FRÜHLING

DIE HÄUTE SCHLAGEN AUS

Friedrich Schorlemmer:

„Am 12. August reiste ich mit meiner Freundin nach Prag. Wir erlebten Überwältigendes. Nächtliche Diskussionen, tausende und abertausende Menschen. Das Volk war auf der Straße. Arbeiter und Angestellte, junge Leute und Greise diskutierten mit Funktionären. Diese stellten sich den Fragen, selbst Kommandeure von Kampfgruppen. Vor allen stand die Angst vor einem sowjetischen Eingreifen wie 1956 in Budapest. Deswegen sollte alles ohne Gewalt ablaufen, ohne Provokationen. Die gesellschaftliche Umwälzung kam von oben, kam aus der Partei selbst und fand im Volk breite Zustimmung.“

Der PRAGER FRÜHLING war das Ergebnis eines langen Lernprozesses zweier Generationen von Kommunisten.

BRD 1968



2008



1968

„Die Ideen kamen aus dem Ausland“, sagt Stefan Mertenskötter aus Hamm in Westfalen. „Über der BRD lag eine Decke des Gesprächsverbots. Wir wollten auch Konflikte. Wir wollten auch dabei sein!“



Welche Lebensdauer haben Illusionen, Utopien?

Abbé sieht aus als ob ersich treu geblieben wäre,  
Und was ist mir unserer Elterngeneration in Westdeutschland?

Ich denke an einige angepasste Professoren  
in der Münchener Kunstakademie. Die scheinen ihre wilde Zeit  
der 68er in eine Schatzkiste gepackt und auf den Speicher  
gestellt zu haben. Und sie funktionieren heute in den kaum  
verändert scheinenden Strukturen des Systems.  
Wenn wir „Scheiße“ schreien, nicken sie verständnisvoll und  
schief lächelnd mit den Köpfen. Das ist der einzige  
Unterschied.



  
Brainstorm  
Hans-Joachim und  
Dr. Inge

ring...

...

...

...

...

...



## Weil ich es will Because I want it

In die Wand der ehemaligen Wäscherei ist ein Loch geschlagen. Neben den Scherben und Mauerstücken liegt auch die Tatwaffe: ein gewaltiger Vorschlaghammer. Es scheint als ob hier jemand kraftvoll ausgebrochen wäre. Spurensuche.

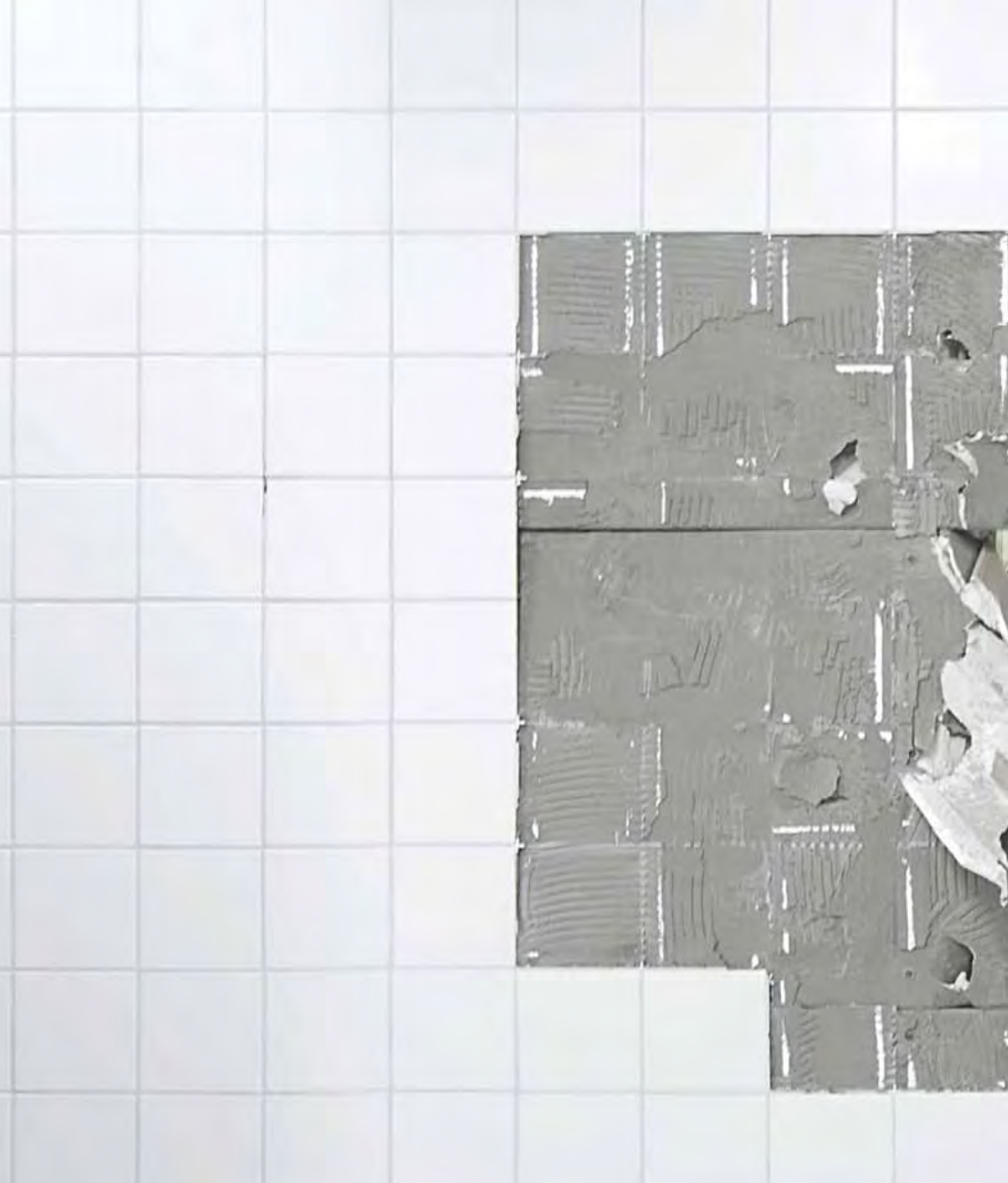
Der dezidierte Eingriff in die Substanz der ehemaligen Wäscherei im Rahmen der Ausstellung *Neunzig Jahre Frauenwahlrecht* ist das Ergebnis unserer emotionalen Auseinandersetzung mit den weiß gekachelten, neonbeleuchteten Maschinenräumen und huldigt als Relikt eines Befreiungsschlages der Idee der Frauenemanzipation.

Rauminstallation, Dachau 2008

A hole is smashed into the wall of an old laundry. Beside the shards and pieces of plaster lies the weapon involved: a formidable sledge-hammer. It seems as though someone has powerfully broken out. A search for clues.

This decided attack on the essence of the old laundry in the context of the exhibition *Ninety Years of Women's suffrage*, is the result of our emotional face-off with the white-tiled, fluorescent lit machine room and, as the relic of a liberating strike, it renders homage to the idea of women's emancipation.

Space Installation, Dachau 2008







1



2



3



4



5

Abb. 1  
Wäscherei Dachau

Abb. 2 – 5  
Weil ich es will,  
Detailansichten

Fig. 1  
Laundry, Dachau

Fig. 2 – 5  
Because I want it,  
Details

# Elisabeth Krause

## Und wenn ich keine Frau wäre?<sup>1</sup>

Wie gern bin ich Frau, fühle mich gern begehrt. Und im nächsten Moment ergibt sich aus der Tatsache, dass man eine Frau ist, zu jagen ist, für den anderen, den Mann ein Recht, eine Konvention. Er darf irgendwie unsensibel anmaßend sein, ohne dass er sich dabei bescheuert fühlen müsste. Man schaut sich im Zug flüchtig an. Er: Ist hier noch frei? Irgendwo muss seine Tasche hin oder so.

Und in diesen Sekunden gibt man sich schon zu verstehen, wie geschäftig-nett man im Moment Lust hat zu sein. Jeder versteht sofort alles. Aber dann merkt man, als Frau, dass der andere, der Mann, sich selber sagt, einem dann zu verstehen gibt: Aber du bist doch eine Frau und ich ein Mann. Und er wird ein bißchen neckisch. Dann, als Frau, gibt man halt zu verstehen – Ja, man fährt nach München – , dass man einsilbig bleiben möchte. Und wieder grinst er: Aber du bist doch eine Frau!

Und da erlebe ich in den letzten Jahren einen Reflex an mir. Ich zische ihn plötzlich an: Ich bin an einem Gespräch nicht interessiert! Punkt. Nicht laut. Nicht leise. Mit einem unauffälligen aber tiefen Ernst. Trauer? Wut? Welche Geschichten, Ereignisse meines Lebens stecken in diesem kleinen, grauen Ernst? (Auf der Bühne ist bei einem Schauspieler dieser kleine, graue Ernst die höchste Kunst. Schauspieler wollen immer das Grandiose zeigen: Weinkrämpfe, wilden Hass, tolles Glück. Der kleine, graue Ernst, der von großer Intensität sein kann, tief sein kann ... so etwas hat der Regisseur Rudolph Noelte so sehr gesucht, geliebt.)

Ich dachte dann noch, mit 17 oder 25 hätte ich die Abwehrende gespielt, die mit niedergeschlagenen Augenlidern wirklich nicht Wollende. Aber damit gebe ich dem anderen, dem Mann, etwas, was ihn durchaus entzücken kann, beschäftigen kann bis Treuchtlingen. Ich kann das von ihm begonnene Spiel nicht abbrechen, komme auf höfliche Weise nicht raus. Es muss aber unbedingt für mich die Möglichkeit geben, ein Spiel abzubrechen, wenn ich es will, oder ein Spiel zu beginnen, wenn ich es will. Seiner Meinung nach kann es die Möglichkeit nicht geben, weil ich eine Frau bin. In Italien, ich glaube in Neapel, habe ich mal vor hundert Jahren jemanden angeknurr: Ich bin keine blonde Frau! Non sono una signorina bionda!

Und dann – das ist noch sehr neu für mich – dieses, dass die Männer es vielleicht jeden Moment nicht mehr tun, dass sie mich aufhören zu jagen, dass ich raus muss aus dem Frausein. Grauenhaft. (E. Krause, 2007)

<sup>1</sup>  
Dieser Satz stammt aus der Erzählung „Sarrasine“ von Honoré de Balzac (1830), in der der Kastrat Zambinella geliebt wird von einem jungen Bildhauer. Der Bildhauer hält den Kastraten eingangs für eine Frau, liebt aber, ohne sich das eingestehen zu wollen, den Mann in diesem hübschen Kastraten. Zambinella versucht natürlich irgendwann ehrlich zu sein. Der zentrale Satz in dieser Auseinandersetzung ist dann: Und wenn ich keine Frau wäre? Daraufhin brüllt der Bildhauer vollkommen außer sich: Doch, du bist eine Frau! Du bist eine Frau! Der verliebte Bildhauer klammert sich verzweifelt daran, dass er weiß, was das ist, weibliches Rollenverhalten: Zambinella hat Angst vor einer Schlange oder zuckt zusammen, wenn ein Sektkorken knallt. Der Bildhauer beweist der Zambinella, dass sie eine Frau sein muss.

# Elisabeth Krause

## And if I were not a woman?<sup>1</sup>

I really like being a woman, and I gladly feel in demand. In the next moment, just because one is a woman, there arises for the other, the man, the right to hunt; as a convention. He can be insensitively cavalier without having to feel ridiculous. Glances meet fleetingly in a train. Him: is this seat free? His briefcase needs a place or something.

In these moments, one realizes how gladly she can be pleasantly talkative. Everyone immediately understands everything. As a woman, however, one notices that the other, the man, says to himself – and exudes the understanding: but you're a woman and I am a man. He becomes a little coy. Then, as a woman, one lets it be known – yes, I'm on my way to Munich – that one would like to remain monosyllabic. Again, he grins: but you're a woman.

And there, in recent years, I experience a reflex of mine. I hiss at him: I'm not interested in a conversation. Period. Not loud. Not quiet. With a subtle but deep seriousness. Sadness? Rage? What narratives and what events in my life are hidden in this tiny, grave seriousness? (On stage, this tiny, grave seriousness is the high art of an actor. Actors long to show the grandiose: hysterical sobbing, wild hate, fantastic happiness. This tiny, grave seriousness can be of great intensity, can be deep ... he director Rudolph Noelte sought after this, loved this.)

Then I thought, that at 17 or 25 I played the defensive one, the one with beaten down eyelids who is really not interested. However, with that, I give the other, the man, something that can thoroughly excite him and consume him, all the way to Treuchtlingen. I can't end the game he's begun; I can't politely escape. It is absolutely necessary though, for me, that there be a possibility to end a game when I want, or to begin one, when I want. In his opinion, this possibility doesn't exist because I'm a woman. In Italy, in Naples I think, I snarled at someone: I'm not a blonde! Non sono una signorina bionda!

And then – this is still very new for me – this, that men, perhaps never stop. That they never cease to hunt me and that I must escape being a woman. Horrifying. (E. Krause, 2007)

<sup>1</sup>  
This question is drawn from the story "Sarrasine" by Honoré de Balzac (1830), in which the eunuch Zambinella is the subject of a young sculptor's adorations. The sculptor believes, in the beginning, that the eunuch is a woman, and loves, without wanting to admit the man in the handsome androgyne. Naturally, at some point Zambinella attempts to be forthcoming. The central sentence in the discourse is then: "And if I were not a woman?" In response, the sculptor, beside himself, barks, "But you are a woman! You are a woman!" The smitten sculptor frantically clasps onto his notion of the feminine role: Zambinella is afraid of a snake, or is startled by the bang of a champagne bottle's cork. The sculptor proves to Zambinella, that she must be a woman.



2



1



3



4

Abb. 1  
Blick in die Wäscherei,  
Schönbeck, 1957

Abb. 2  
Veranstaltungsankündigungen der SPD zur  
Forderung nach dem  
Frauenwahlrecht, um  
1908

Abb. 3  
Lager der Wäscherei,  
Bonese 1956. Die  
Wäscherei arbeitete in  
zwei Schichten und  
bewältigt 240 kg Wäsche  
am Tag

Abb. 4  
Bundeskongress des  
DFD (Demokratischer  
Frauenbund Deutsch-  
lands), Berlin 1960

Fig. 1  
View into the laundry,  
Schönbeck, 1957

Fig. 2  
Announcement of the  
Social Democratic Party  
of Germany calling for  
women's suffrage, ca.  
1908

Fig. 3  
Laundry storage, Bonese  
1956. The Laundry was  
working in a two shift  
system and was coping  
240 kg of laundry a day

Fig. 4  
Federal Congress of the  
Democratic Women's  
Alliance of Germany,  
Berlin 1960





# 5

## Dekonstruktive Kritik Deconstructive Criticism

Die beiden Akademiegebäude, der Altbau von Gottfried von Neureuther und der neue Erweiterungsbau von Coop Himmelb(l)au, begegnen sich in ihrem zugigen Zwischenraum als ungleiche Nachbarn und werden zu Metaphern unterschiedlicher Kunstbegriffe. Es entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen den beiden Fassaden. Der historisierende Altbau, in dem sich die Klassenräume befinden, vertritt die Grundwerte von Kunst und Kultur (T.W. Adorno, Students), während der Neubau in Bezug auf seine Nutzbarkeit jene Kunstauffassungen symbolisiert, die der künstlerischen Praxis Sauberkeit, Eingliederung (Stimme der Hausverwaltung) und Marktwert (C.C. Schmickler) abverlangen und zu guter Letzt dem Klischee vom genialen Künstler folgen (Honoré de Balzac).

Audioinstallation, AdBK, München 2007

The two Academy buildings, the old one by Gottfried von Neureuther and the new extension building by Coop Himmelb(l)au, square off in the draughty space between them as two different neighbours and become metaphors for two different art terms. An argument has developed between the two facades. The historic old building, in which the classrooms are located, represents art and culture's foundational values (T.W. Adorno, Students), while the new, in relation to its utility, symbolizes the artistic ideas from which orderliness, integration (Voice of the building's administration) and market-value (C.C. Schmickler) are in demand and which follow the cliché of the artist as genius (Honoré de Balzac).

Audio Installation, AdBK, Munich 2007





# Dekonstruktive Kritik<sup>1</sup> Dialog-Auszug

(Es ertönt Musik im Durchgang.)

AUFSICHT (NEUBAU): Herrschaftszeiten, a Ruah is jetzt do!  
Mir san ja schließlich eine Kunstakademie!

STUDENT (DAZWISCHEN):  
Entschuldigen Sie mal!

ADORNO (ALTBAU): Dann fühlen Sie sich doch bitte  
verantwortlich für die Kultur, die sich hier ereignet!

AUFSICHT: Ja wer san den Sie?  
Wie kommen Sie denn überhaupt in den Raum rein,  
den hab ich doch grad erst zugsperrt?

ADORNO: Ich bin Theodor Wiesengrund Adorno.

AUFSICHT: Und eins sag ich Ihnen: Bei mir ist  
kein Antrag eingegangen, dass Sie diese Freiflächen  
im Außenbereich nutzen wollen.  
Außerdem is des eh a Fluchtweg!

ADORNO: Diejenigen, welche die repressive  
Kultur nicht an sich heran lässt, werden oft genug zu deren  
borniertester Schutztruppe: Sie, der Sie das Geltende,  
Etablierte dermaßen anerkennen, verkehren dessen Sinn!

STUDENT: Ja, genau.

AUFSICHT: Wenn die Professoren der Kunstakademie  
hier Exponate für die Freiflächen auswählen,  
dann werde ich das wohl gefälligst anerkennen!

ADORNO: Und welche Meinung haben Sie  
zu den ausgewählten Exponaten?

AUFSICHT: Eine Meinung zu haben ist nicht meine Aufgabe hier,  
das ses glei wissen.

ADORNO: Welche Meinung haben sie?

AUFSICHT: Ich warne sie!

ADORNO: Immer diese unverschämt bescheidene Behauptung  
man hätte keine Meinung. Und je kleiner man sich macht,  
umso zuverlässiger partizipiert man an der mächtigen, dumpfen,  
stickigen, trostlosen, richtenden Gewalt des Zeitgeistes!

SCHMICKLER (EBENFALLS DIE STIMME DES NEUBAUS):  
Eventuell wird dann sogar ein Galerist zufällig auf den Künstler  
aufmerksam und zeigt Interesse an einer Zusammenarbeit.  
Will man selbst aktiv werden, gilt es vorher Folgendes zu klären:

Welche Künstler, welches Programm vertritt die Galerie?  
Passen meine Arbeiten zu diesem Angebot, und würde ich mich in diesem  
Rahmen wohlfühlen? Wie arbeitet und präsentiert sich die Galerie?

ADORNO: Sie möchten am Liebsten nur für die Künstler  
verantwortlich sein, die auf brave Weise radikal sind –  
innerhalb der Sparte, die man für sie reserviert hat.  
Für die, die radikal sind nur aus Prestigegründen,  
die sich auskennen im akzeptierten Vorrat.  
Die, die immer die richtige Parole treffen,  
im Grunde so durchschnittlich, so spießig.

SCHMICKLER: Das bedeutet Marktforschung zu betreiben,  
regional und überregional. Der einfachste Weg  
hierzu ist der Besuch von Kunstmesse...

ADORNO: Sie, der Sie das Geltende,  
Etablierte dermaßen anerkennen, verkehren dessen Sinn!

SCHMICKLER: ... wo die Galerien live mit ihrem Programm  
und in Person zu erleben sind. Wo Erfolge und Misserfolge  
bestimmter Künstler und Richtungen feststellbar sind,  
wo Preise steigen und korrigiert werden,  
wo man persönlich sein eigenes Schaffen preislich,  
thematisch und inhaltlich mit der Konkurrenz vergleichen kann.

ADORNO: ... Die, die immer die richtige Parole treffen,  
die sich auskennen im akzeptierten Rahmen.

STUDENT:

Aber wie, wie wehre ich mich als Künstler dagegen  
in diese Maschinerie hineinzugeraten, plötzlich auch der zu sein,  
der radikal ist innerhalb der für mich reservierten Sparte?

ADORNO: Natürlich kann man sich nicht wirklich wehren.  
Natürlich kann kein Kunstwerk in der gesellschaftlichen  
Organisation sich der Zugehörigkeit der Kultur entziehen. ...

STUDENTIN:

Die enge Verschränkung von Kunst und Gesellschaft steht dem Gebrauch der  
Kunst zur Veränderung der Gesellschaft entgegen. Selbst wenn sie sich gegen die  
Interessen des Staates richtet, kann sich Kunst nicht vom Staat abnabeln.

ADORNO: Aber kein Kunstwerk existiert,  
das nicht der Kultur die abweisende Geste zukehrt:  
dass es zum Kunstwerk ward. Kunst muss kunstfeindlich sein.

(...)

ADORNO: Man darf niemals Aufklärung und Kunst  
in einen Gegensatz bringen. Nur die Aufklärung setzt die  
Qualität für das Schöne, abweisend, kunstfeindlich.

1

Theodor W. Adorno:  
Minima Moralia.  
Reflexionen aus dem  
beschädigten Leben,  
Berlin 2003.  
Theodor W. Adorno:  
Zu einer Theorie der  
musikalischen Repro-  
duktion. Nachgelassene  
Schriften,  
Abt. I, Bd. 2, S. 237  
C.C. Schmickler:  
Über die Kunst Kunst zu  
verkaufen, Witten 2005.

# Deconstructive Criticism<sup>1</sup> Dialogue excerpt

(You can hear music in the passage.)

JANITOR (NEW BUILDING):

For God's sake, silence down there.  
This is an Academy of Fine Arts after all!!

STUDENT (IN BETWEEN):

Pardon, but...!

ADORNO (OLD BUILDING): So feel responsible for the culture which takes place here!

JANITOR: Who are you?

How did you get into the room? I closed it just one moment ago!

ADORNO: My name is Theodor Wiesengrund Adorno.

JANITOR: For one, I didn't receive an application  
for you to use these open spaces in the outside section.  
And anyway, this is an emergency exit!

ADORNO: Those who repressive culture keeps at a distance can turn,  
easily enough, into the latter's most narrow-minded partisans.  
In the enthusiasm with which you presume it as a fact,  
identifying with it and indeed thereby inverting its meaning.

STUDENT:

Exactly

JANITOR: If exhibits are chosen by the professors of the  
Academy of Fine Arts, of course I'm going to accept this.

ADORNO: What's your opinion about the exhibits?

JANITOR: It's not my job to have an opinion. Just so you know.

ADORNO: What is your opinion?

JANITOR: I warn you!

(Silence.)

ADORNO: Always this shamelessly modest assertion, that  
they just don't understand. The smaller one makes  
oneself out to be, the more reliably do they participate  
in the guiding force of the petrified spirit of the age.

SCHMICKLER (ALSO THE NEW BUILDING'S VOICE):

Maybe a gallery owner will become interested in the artist  
and want to cooperate. If you want to become active, you must  
settle something first: what kind of artists are presented by  
the gallery, what's the gallery's profile. Does my work fit with  
the kind of art, would I feel comfortable in that environment?

ADORNO: You just want to be responsible for artists that are radical in a moderat manner. Inside the compartment of a schema, reserved for them and their kind, so that radicalism is degraded to abstract prestige, the legitimation of those who know what today's intellectuals should be for and against. Their sole ambition consists of finding their way in the accepted canon, of saying the right thing – that is so mid-class, so narrow-minded after all.

SCHMICKLER: That means to to market research, regional and international. The easiest way therefore is to visit art fairs.

ADORNO: The enthusiasm with that you presume it as a fact and indeed thereby inverting its meaning!

SCHMICKLER: There, where one can experience the gallery's program and find out the rise and the fall of artist and specific styles with one's own eyes, where prices increase and are levelled. There one can measure one's work against competitors in terms of price, topic and content.

ADORNO: Those, whose sole ambition consists of finding their way in the accepted canon.

STUDENT: But how can I save myself from being caught, from suddenly being a person who can only be radical within the space reserved for me and my kind?

ADORNO: Of course you cannot resist absolutely. No work of art can, in the social organization, evade its membership in culture. ...

STUDENT:  
A tight interconnection of art and society conflicts with the use of art as an instrument to change society. Even art is attracting state issues, art cannot break away from the state.

ADORNO: But no artwork exists which does not turn to culture with a dismissive gesture: that it became a work of art. Art is as hostile to art as artists.

(...)

ADORNO: That culturally conservative ideology, which casts enlightenment and art as a simple opposition, is untrue insofar as it fails to recognize the moment of enlightenment in the genesis of what is beautiful, denying, hostile to art.









Fassadenansicht Neubau  
Facade view, new building

## Stefan Römer Post-panoptische Effekte für die Kunstpraxis<sup>1</sup>

Die Annahme, dass ein neues TV-Sendeformat Ausdruck und Motiv veränderter Selbstwahrnehmung (Leb' so, wie du dich fühlst. Big-Brother-Titelsong von *Die Dritte Generation*) und sozialer Prozesse sein kann, ist nahe liegend: „Und was ist ein Close-up auf ein weibliches Geschlecht gegen die Massenfeier des Voyeurismus von Big Brother?“ (Georg Sesslen).

Doch, dass der neuartige Blick auf das Intime auch eine komplette Neuinterpretation von Macht und Kontrolle und somit der künstlerischen Repräsentationsverhältnisse impliziert, ist kaum jemandem bewusst: Nun wirkt das Kontrolldispositiv in unserem eigenen Selbst.

### Die neuen Subjekte

Die Daily Reality-Soap Big Brother ist ein Meilenstein in der Deregulation des Subjekts, weil es einen zirkulären Blick zwischen privatem und öffentlichem Subjekt entwirft: Um überhaupt (profitabel) existieren zu können, muss das neue, deregulierte Subjekt nun auch sein Intimes, seinen reproduktiven Bereich vermarkten. Vorher verkauften nur Künstler und Berühmtheiten ihre Memoiren, um ihr Image des Kreativen und Einzigartigen für den Markt aufzuwerten. Dagegen verkaufen nun ausgewählte Normalsubjekte ihr Intimleben. Erst nach ihrem ersten Auftritt in der Medienöffentlichkeit wird ihnen nachträglich eine kulturelle Produktion konstruiert, die im Sinn des klassischen Modells kreativer Arbeit vermarktet werden kann (z.B. als TalkmoderatorIn oder MusikerIn). Die sowohl geschlechtlich als auch arbeitstechnisch vollzogene Deregulation von produktiven und reproduktiven Tätigkeiten bewirkt eine – vorher nur pornografischen oder künstlerischen Subjekten vorbehaltene – Exhibition, um ein konkurrenzfähiges Individuum auf dem Markt zu werden.

### Der neue Look

Als neuer diversifizierter Blick ist vor allem in der Kunst der strategische Einsatz perspektivisch wechselnder, traditioneller Blickweisen zu verstehen, der sich auf den Handel mit der *Erotik des punctum* (Roland Barthes) versteht. Welche künstlerischen Darstellungsformen auch immer praktiziert werden, sie müssen selbst in Verbindung mit Karrierestrategien und persönlicher Positionierung innerhalb der Konventionen der Blicke gedacht werden. Es geht immer entweder darum, selbst durch Bilder öffentlich zu werden, oder darum, für andere eine Öffentlichkeit zu erzeugen. Auf diesem Markt des zirkulären Imagemodells (Sehen und Gesehenwerden, Zeigen und Gezeigtwerden) schließen sich selbstbezüglich Reproduktions- und Repräsentationsmethoden miteinander kurz.

Big Brother führt die neue subjektive Umgangsweise mit den verschiedenen Formen der Selbstdarstellung und -wahrnehmung in der zeitgenössischen Gesellschaft vor: Das individuelle Verhalten scheint immer schon im Spiegel der konventionellen

# Stefan Römer

## Post-panoptic Effects in Artistic Practice<sup>1</sup>

The assumption that a new television format and motif can be an altered self-experience (Live how you feel. Big Brother, Germany, theme song from *Die dritte Generation*) and social process is similar to the idea: “What is a close-up on the female sex against the mass celebration of voyeurism in Big Brother?” (Georg Sesslen). However, barely realized is the fact that the new conception of the intimate implies a completely new interpretation of power and control and with that, the relationships of artistic representation: now, the control mechanism is in effect in our own selves.

### The new Subjects

The daily reality-soap *Big Brother* is a milestone in the deregulation of the subject, because it puts forth a circular view of the private and public subject: to profitably exist at all, the new deregulated subject must make even his intimate, reproductive realm marketable. Before, artists and the famous sold their memoirs in order to increase their creative and unique image's value. In contrast, selected members of the general public now sell their intimate life. Only after their appearance in the public media is their cultural commodity constructed, which can then be marketed in the more classic sense of creative work (for example as talk-show host or musician). The sexual as well as practical completion of the deregulation of productive and reproductive activities brings about the requirement – in the past reserved only for pornographic or artistic subjects – of exhibitionism, to become an individual capable of competing in the market.

### The new Look

The strategic use of strategically changing traditional perspectives, especially in art, should be considered a new diversified view which concerns itself with the *eroticism of the punctum* (Roland Barthes). Whatever form of artistic representation is practised, it must always be hought out in connection with career strategies and personal positioning within conventional views. Is it always about either making the self public through images, or creating, for others, a notion. In this market of circular image models (seeing and being seen, displaying and being displayed) self-referential methods of reproduction and representation merge. Big Brother leads the new subjective manner of dealing with different forms of self-portrayal and self-experience in contemporary society: the individual bearing always seems pre-reflected in the mirror of the conventional model of conduct. Therefore, even without surveillance cameras, no one is unobserved, even when one is alone (Foucault's disciplinary society). The production of cultural commodities becomes, through medial feedback and consumer demands, a closed circuit. Through the instrument of this circuit, the medium of sale and consumption – the internet – , the consumers become producers, which leads



Fassadenansicht Altbau  
Facade view, old building

Verhaltensmuster reflektiert. Insofern ist auch ohne Überwachungskamera niemand unbeobachtet, selbst wenn man alleine ist (Foucaults Disziplinargesellschaft). Die Produktion kultureller Produkte wird durch ein mediales Feedback mit den Konsumenten-anforderungen kurzgeschlossen. Mittels dieses Kurzschlusses zwischen Verkaufs- und Konsumationsmedium Internet werden die KonsumentInnen zu ProduzentInnen, was eine Auflösung der Rezeptionsdichotomie bedeutet. Nun gilt aber: Man ist längst Teil des Codes. Am Konsum teilzunehmen heißt nicht nur, sich der Kontrolle zu unterwerfen, sondern auch diese selbst auszuüben. Die KonsumentInnen gehen auf dem post-panoptischen Medienmarkt eine komplexe Beziehung zu ihren Produkten ein und können sich nur partizipierend kritisch verhalten: Der zirkuläre Blick der deregulierten Subjekte hat eine intervenierende Struktur.

### Die Blicke im Post-Panoptismus

Nach der Erweiterung von Michel Foucaults Modell der Disziplinargesellschaft in seinem Buch *Überwachen und Strafen* durch Gilles Deleuzes Modell von den Kontrollgesellschaften ist eine Veränderung der voyeuristischen Perspektive des Sehens-ohne-gesehen-zu-werden zu konstatieren: Es kann nicht mehr von einem zentralisierten Perspektivregime der Beobachtung gesprochen werden, sondern viele miteinander verbundene Beobachtungstechniken kontrollieren Menschen an ihren unterschiedlichen Orten und in ihren Funktionen auf dem Markt des zirkulären Imagemodells. Darin konkurrieren und ergänzen sich unterschiedliche Perspektivintentionen post-panoptistisch diversifizierend – in jedem einzelnen Selbst. Aus der weißen Zelle humanistischer Besserung (White cube) wurde ein öffentlicher Raum (Ambient), aus dem Überwacher wurde das mediale Selbst, aus der Moral wurde die politische Instanz, aus der Verfehlung als Bestätigung der guten Konvention wurde die Verfehlung als Extremsport zur Subjektreaktion: Wer auffällt, kann ein Star werden.

1

Ausschnitte aus dem Text Big Brother, Big Sister oder ein post-panoptischer Voyeurismus, für die Gruppe FrischmacherInnen, erste Version Köln 1999.

to the disintegration of a dichotomy. Now, however: one is a part of the code. To take part in consumption no longer means releasing control, but exercising it. The consumers enter into a complex agreement, in the post-panoptic media market, and can only behave critically while participating: the circular view of the deregulated subject has an intervening structure.

### The Views in Post-Panoptismus

Following the continuation of Foucault's model of the disciplinary society in his book *Discipline and Punish*, in Gilles Deleuze's model of a society of control an alteration in the voyeuristic perspective of seeing-without-being-seen must be recognized: one can no longer speak of a regime of surveillance from a central perspective, but rather many connected individuals controlled by various surveillance techniques in different locations and functions in the market of circular image models. Differing post-panoptically diversified perspective intentions compete with and supplement one another – in every individual self. The *white cube* of humanistic improvement becomes an ambient public space, the surveillant becomes the medial self, morals become political authority and out of perceived misconduct as a affirmation of sound convention becomes misconduct perceived as an extreme sport of subject creation: whoever stands out can be a star.

1  
Excerpts from the text Big Brother, Big Sister or a Post-panoptic Voyeurism, for the Gruppe FrischmacherInnen, first version, Cologne 1999.

# 6

## Absprung Jump-off

Die Integrierung eines überdimensionalen Sprungbretts in die postmoderne Architektur von Coop Himmelb(l)au betont ihren Charakter einer hedonistisch orientierten Badespaßinstitution. Auf der anderen Seite könnte der Sprung vom Vordach des Akademie-Erweiterungsbaus aufs harte Pflaster der Realität eine unsanfte Landung bedeuten.

Rauminstallation, AdBK München 2008

The integration of an oversize diving board into the postmodern architecture by Coop Himmelb(l)au accentuates its hedonistically oriented water-park character. On the other hand, however, the jump from the overhang of the academy's extension building could mean the far from soft landing on the hard concrete of reality.

Space Installation, AdBK Munich 2008





PREMIERES DEPARTMENT  
FÜR ANWENDETE KUNSTE  
WÜRZBURG



1



2

Abb. 1  
Clea kurz vor  
dem Absprung

Abb. 2  
Absprung, Frontansicht

Fig. 1  
Clea just before  
the jump-off

Fig. 2  
Jump-off, Front view



# Florian Matzner

## Time is fast and space is slow

„Die Zeit vergeht schnell und der Raum ist langsam.  
Der Raum ist ein Versuch, die Zeit zu orten und zu verstehen.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten hat der amerikanische Künstler Vito Acconci vor einigen Jahren die Bedingtheiten von Kunst im öffentlichen Raum beschrieben, für die der englische Sprachgebrauch den treffenderen Ausdruck der *Public Art* bereithält, der öffentlichen Kunst also, oder – besser – der Kunst für die Öffentlichkeit. Acconci folgert: „Öffentlicher Raum ist nicht Raum in der Stadt, sondern die Stadt selbst!“<sup>2</sup>

Szenenwechsel: Mitten in Münchens guter Stube, Schwabing zwischen Tourismus und Selbstbehauptung, Ecke Türkenstraße, der Erweiterungsbau der Kunstakademie durch Coop Himmelb(l)au, genauso anachronistisch wie der benachbarte Altbau im Neorenaissance-Stil. Und doch der Versuch, den Konservatismus der Landeshauptstadt zu konterkarieren: Aus der vorgeblendeten, schräg gestellten Glasfassade des Eingangsbereichs schießt ein massives Vordach aus Beton hervor ... wie, wie ... eben wie der Block eines Sprungturms im Schwimmbad. Diese ebenso humoristische wie selbstverständliche Assoziation haben Verena Seibt und Clea Stracke mit *Absprung* gleichsam vollendet, indem sie das unvermeidliche Bild im Kopf des Betrachters Realität werden lassen. Auf dem Vordach haben sie ein Sprungbrett angebracht, das keck dem Betrachter und dem Besucher der Akademie entgegen zu wippen scheint, dazu ausgestattet mit einem einfachen Geländer und einer seitlich angebrachten Sprossenleiter.

Trotzdem – oder gerade deshalb – stellt sich die Frage nach dem Warum, Wozu das Ganze? Geht es hier um die dekorative Aufwertung eines öffentlichen Platzes? Oder steht doch eine Kritik an der umstrittenen Architektur von Coop Himmelb(l)au im Vordergrund? Oder meinen die beiden Künstlerinnen vielleicht die Situation der Studenten selbst, denn das Verlassen der Hochschule gleicht heutzutage – nicht nur an einer Akademie – dem sprichwörtlichen Sprung in's kalte Wasser? Oder geht es einfach nur um eine humoristische Geste, die dem Passanten unfreiwillig ein Schmunzeln abverlangt?

„Fragen nicht stellen, auf die es Antworten gibt.“<sup>3</sup> hat die türkische Künstlerin Ayse Erkmen einmal als die vorrangige Aufgabe und Bedeutung der aktuellen Kunst bezeichnet: Und diese Fragen werden auch mit und in *Absprung* gestellt, wobei gleichzeitig jede klare Antwort bewusst verweigert wird. Denn einerseits geht es natürlich um all die gerade gestellten Fragen, aber es geht auch um die Unabhängigkeit und Selbstverständlichkeit, also um die Autonomie eines Kunstwerks im Stadtraum. Dies kann durch die selbstbewusste Setzung einer prominenten Landmarke eines Richard Serra (*Bramme* für das Ruhrgebiet, 1998, Schurenbachhalde Essen) oder einer Rita McBride (*Mae West*, 2010, Effnerplatz München) geschehen. Dies kann allerdings auch geschehen durch eine fast unscheinbare Setzung auf den zweiten Blick, die beiläufige und kurzweilige Belagerung eines Status Quo, einer urbanen oder architektonischen, einer historischen oder sozialen Situation, die darauf wartet, gleichsam durch Kunst und in der Kunst vollendet zu werden. Es geht darüber hinaus um die konzeptuelle Aneignung und ästhetische Besetzung eingefahrener städtebaulicher Strukturen. Es geht um eine Bühne für Dialog und Kommunikation zwischen dem Ort, dem Kunstwerk und dem Betrachter. Es geht um den Ort selbst, der sich durch eine künstlerische Intervention gleichsam öffnet, sich verändert und verwandelt und so anders zum Betrachter spricht.

1  
Vito Acconci: Das Haus verlassen – Anmerkungen zu Einfügungen in die Öffentlichkeit, in: F. Matzner (Hg.): *Public Art – Kunst im Öffentlichen Raum*, Ostfildern 2001. S. 41

2  
Ebda. S. 42

3  
Ayse Erkmen, Umfrage von Florian Matzner, in: O. Metzel (Hg.): *Basisarbeit*, München 1999. S. 182

# Florian Matzner

## Time is fast and space is slow

“Time is fast and space is slow.  
Space is an attempt to place time, and to understand time.”<sup>1</sup>

Some years ago, with these words, the american artist Vito Acconci described the circumstances of art in public spaces, which is known as *public art* which, of course, implies art in public and – even better – art for the public. Acconci concludes, “Public space is not space in the city, rather it is the city itself!”<sup>2</sup>

Scene-change: In the middle of Munich's living room, Schwabing, between tourism and self-assertion, at the corner on Tuerkenstrasse, the annex building of the Academy of Art, built by Coop Himmelb(l)au (the name is a play on words, meaning sky-blue with the 'l' and heaven-building without), is just as much an anachronism as its old neighbour in Neo-renaissance style. Still, it's an attempt to foil the entrenched conservatism of the *bavarian capital*: out of the overlaid, slanted glass facade of the entrance, a massive concrete overhang shoots out ... like, like ... just like the diving platform high above a swimming pool. This observation, humorous as it is obvious, was made complete by Verena Seibt and Clea Stracke with *Jump-off*, which had them install a diving board at the edge of the would-be platform. To the observer and academy visitor, it seemed to boldly teeter and was equipped with a simple railing and a ladder.

In spite of this, – or it could be the very reason – one has to ask why? What is that supposed to do? Is this value-added decoration of public space? Or is the focus a critique of the controversial architecture? Or do the artists perhaps refer to the academy's students themselves, as leaving the academic setting is today equivalent – not only for art students – to a dive into cold water. Or is this really just a humorous gesture, only trying to illicit a few involuntary chuckles from passers-by.

“Don't ask questions for which there are answers.”<sup>3</sup>, the Turkish artist Ayse Erkmen said of the primary task and meaning of contemporary art: And these questions are also posed in *Absprung*, in which any clear answer is denied. Naturally, we are dealing here with all of the questions posed above, but we are also concerned with the independence, with the autonomy of a work of art in public space. This can occur through the confident placement of a prominent landmark from Richard Serra (*Bramme für das Ruhrgebiet*, 1998, Schurenbachhalde Essen) or one from Rita McBride (*Mae West*, 2010, Effnerplatz Munich). This can, however, also occur through the inconspicuous placement which, *at second glance*, temporarily alters the status quo, or an architectural, historic or social situation, waiting to be completed through and in art. It goes above and beyond the conceptual appropriation and aesthetic occupation of worn-in urban structures; it is about staging a dialogue between the place, the artwork and the observer; and it is about the place itself, which through an artistic intervention simultaneously opens and transforms, and therefore interacts differently with, the observer.

1  
Vito Acconci: Leave home. Notes on Insertions into the Public, in: *Public Art – Art in public space*, ed. Florian Matzner, Ostfildern 2001, p. 41

2  
Ibid., p. 42

3  
Ayse Erkmen, Survey by Florian Matzner, in: *Basisarbeit*, ed. O. Metzger, München 1999, p. 182

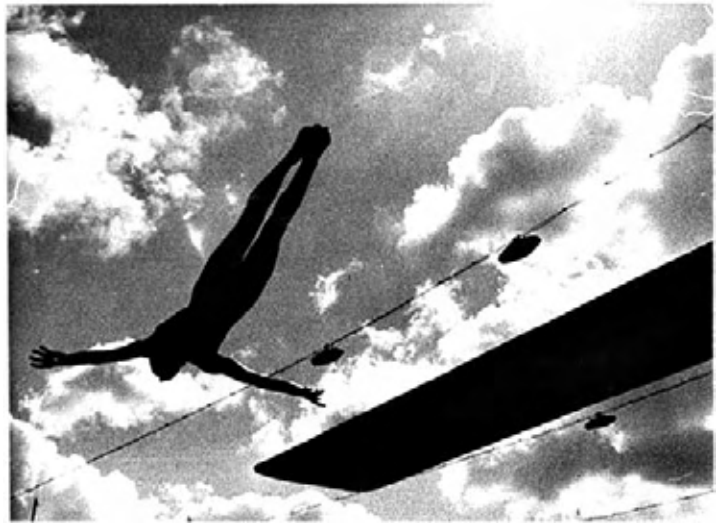


Abb. 1  
Kunstspringerin Ingrid  
Krämer, DDR 1966

Abb. 2  
Absprung, 1975

Abb. 3  
Reges Badewetter-Trei-  
ben im Freibad – bei 34  
Grad im Schatten,  
Berlin – Pankow 1986

Abb. 4  
Caféteria, AdBK

Fig. 1  
Professional diver Ingrid  
Krämer, GDR 1966

Fig. 2  
Jump-off, 1975

Fig. 3  
Beach weather crowd in  
the open air pool – at 34  
degrees in the shade,  
Berlin – Pankow 1986

Fig. 4  
Caféteria, AdBK



# 7

## Und das Schiff fährt And the Ship Sails On

„Fluctuat nec mergitur.

– Es mag schwanken, aber es geht nicht unter.“ (Devise der Stadt Paris)

Eine Kunstakademie ist, wie ein Schiff, ein geschlossenes System, ein Kosmos im Kleinen und für sich. Was beide beweglich macht, hält gleichzeitig die Außenwelt auf Distanz: dort die Weite des Meeres, hier die seltsame Unbestimmtheit des Daseins-

Die Matrosen sind, den Blick ins Ungefähre gerichtet, an der Reling aufgereiht, um zum Jammern eines Schifferklaviers Schuberts Ode an die Kunst zu intonieren. Auf der Kommandobrücke unterdessen hat der Kapitän seine Augen auf den Horizont geheftet, ein entschlossener Blick durchs Teleskop, als habe er den Kurs noch unter Kontrolle. Kein Land in Sicht. Aber das Schiff fährt. (C. Hartard, 2009)

Video, 5:10 min., 2009

“Fluctuat nec mergitur.

– It is tossed by the waves, but does not sink.” (Parisian city motto)

The institution of art is, like a ship, a closed system, distanced from the outside world. Seibt and Stracke ask us to question our free will when housed in such institutions: The sailors are, as they gaze into the uncertain distance, assembled in rows before the ship's railing, intoning Schubert's Ode to Art, to the sobs of an accordion. On the command bridge, the captain aims his telescope toward the horizon: No land in sight. But the ship sails on. (C. Hartard, 2009)

Video, 5:10 min., 2009





Abb. S. 96, 97  
Und das Schiff fährt,  
Matrose Vinzenz Lüps,  
Filmstill

Fig. I p. 96, 97  
And the Ship Sails On,  
Sailor Vinzenz Lüps, Still













# FRANZ SCHUBERT

## An die Musik

Musik: Franz Schubert  
Text: Franz Schober  
Satz: C. Keilberger

Tenor 1

8 Du hol - de Kunst, in wie - viel grau - en Stun - den  
Oft hat ein Seuf - zer dei - ner Harf, ent - flos - sen,

Tenor 2

8

Bass 1

Du hol - de Kunst in wie - viel grau - en Stun - den  
Oft hat ein Seuf - zer dei - ner Harf ent - flos - sen,

Bass 2

8

5

8 wo mich des Le - bens wil - der Kreis um - strickt, hast du mein  
ein sü - ßer, hei - li - ger Ak - kord von dir den Him - mel

8

8

8

9

8 Herz zu war - mer Lieb ent - zun - den, hast mich in ei - ne  
bes - rer Zei - ten mir er - schlos sen du hol - de Kunst, ich

8

8

8

“Oh hollowed art, when hours of depression  
 And life's wild circle has ensnared my space,  
 Have you aroused my heart to love's compassion,  
 You have moved me to a better place.  
 How often has the sigh your harp created,  
 A sacred chord of your enchanted mood.  
 To heaven's better times my soul elated,  
 Oh hollowed art, accept my gratitude.”

„An die Musik“,  
 Text Franz von Schober,  
 Lied von /by Franz Schubert  
 D 547 op. 88,4



1



2



3

Abb. 1  
 Ein Maschinist bei  
 der Befeuerung des  
 Heizkessels

Abb. 2  
 Im Cockpit vom  
 Motorschiff Europa

Abb. 3  
 Kreuzfahrtschiff  
 MSC Opera

Fig. 1  
 A machinist lights  
 off the boiler

Fig. 2  
 In the Cockpit of  
 Motorship Europa

Fig. 3  
 Cruise Liner  
 MSC Opera

# Stephan Huber

## Völlig losgelöst

entschwindet in der letzten Szene des Filmes der zum Schiff mutierte erleuchtete Neubau der Münchner Kunstakademie ins dämmrige Grau des Meeres. Erinnerungen an Fellinis *E la Nave va*, ein Film gespickt mit Phantasmagorien im Bauch des Schiffes, drängen sich mir auf: illuminierte Schiffe, die aus dem Nichts kommen und geheimnisvoll leise ins Nichts gleiten. Surreale Traumbilder, Metaphern für andere, weitere, neuere Welten: ein sehnsuchtsvolles Bild am Ende des Filmes von Verena Seibt und Clea Stracke:

Ein Schiff ist „ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an kostbarstem in ihren Gärten bergen ...“<sup>1</sup>, schreibt Foucault in seinem berühmten Text über Heterotopien.

Zur Heterotopie wird der Neubau der Kunstakademie jedoch erst durch Seibt und Strackes Kontextverschiebung. Vom festen Grund in München – Schwabing, historisch, sozial und städtebaulich bestimmbar, transformiert sich das Gebäude zum Schiff. Das Gebäude (als Schiff) wird ortlos und (als Hülle für die Kunst) ubiquitär: ein intellektuell konstruiertes Bild am Ende des Filmes von Verena Seibt und Clea Stracke.

Mit dem Entschwinden der Kunstakademie als Schiff entschwindet auch die temporäre Heimat von Seibt und Stracke. Beide studierten fünf Jahre an dieser Institution, die während dieser Zeit künstlerische Heimat war (und sei es nur die offizielle Begründung im Hier und Jetzt an der Kunst zu arbeiten). Der Film ist eine kritisch-ironische Abschlussarbeit und – für mich viel wichtiger – visionäre Metapher zugleich. Das Schiff wird zur Heimat werden: die ständige Bewegung, das Unvorhergesehene, das Navigieren durch Gefahren wird mit dem künstlerischen Weg und den künstlerischen Zielen von Seibt und Stracke verknüpft sein. Heimat wird ein transitorischer, heterotroper Zustand, wie in dem Film *Unter den Brücken* von Helmut Käutner: hier ist ein Schiff bewegendes und bewegtes Heimat für zwei Männer. In *Und das Schiff fährt* lösen zwei Frauen sinnbildlich die Taue vom Münchner Hafen: ein autobiographisches Bild am Ende des Filmes von Verena Seibt und Clea Stracke.

*Und das Schiff fährt* besteht natürlich nicht nur aus dem vielschichtigen surrealen Schlussbild, das ich hier beschrieben habe, der Film ist vielmehr eine genau konstruierte Fiktion, die sich in kritischer Leichtigkeit formuliert.

*Und das Schiff fährt* ist um das Lied *Du holde Kunst, ich danke Dir* aufgebaut. Es wird gesungen von einem geschickt in Szene gesetzten schwankenden Seemannschor, der bereits den festen Boden unter den Füßen verloren zu haben scheint. Ohne Erdung, ohne Ziel und der Unbill des Wetters ausgesetzt, scheint das Kunst-Schiff durch den Kunst-Film zu gleiten.

Architektur- und Haustechnikfragmente des Coop-Himmelb(l)au-Baues werden durch Schnitt, Ausschnitt, Verknüpfung und Sound umgewertet zu Schiffsinterieurs. Formal bestechend, auch weil mit einfachen Mitteln gearbeitet wird, werden Klischees – vom Heizer bis zum betrunkenen Seemann – durchkonjugiert. Aus der Banalität eines Lüftungsrohres wird ein Schiffskamin, aus einer billigen Tiefgaragenüberdeckung eine nobilitierte Reling, aus einer simplen Kamerabewegung der narrative Wellengang.

Aus dem Pathos einer modischen Architekturform entsteht zeitlose Poesie. Dies ist ein wunderlicher Transfer, den der Film von Seibt und Stracke zu leisten imstande ist. Mehr noch: es ist ein subversiver Transfer, weil die statische, bezeichnete und bezeichnende Wirklichkeit ausgehebelt wird: fast widerständig wird der Film wenn die Schauspieler die Leere der Kunstakademie/des Schiffes thematisieren.

Verena Seibt und Clea Stracke überzeugen durch die Suggestivkraft ihrer Bilder, arbeiten souverän an der Verknüpfung von Disparatem, man spürt ihre Lust an großen Erzählungen und bewundert ihre Angstfreiheit in der Verwendung von großen Gefühlen. Auch deshalb ist ihr Film ein außergewöhnliches Kunststück geworden.

<sup>1</sup>  
Michel Foucault: Die Heterotopien,  
in: Stefan Günzel (Hg.): Raumtheorie,  
Grundlagentexte aus Philosophie und  
Kulturwissenschaften, Berlin 2006.



Titelblatt aus Sebastian Brants Narrenschiff, 1549  
Cover of Sebastian Brant's Ship of Fools, 1549

## Stephan Huber Fully released,

the ship vanishes into the dim grey horizon in the final scene of the film. The ship is, of course, the new building of the Munich Art Academy mutated into this seafaring vessel. I am reminded of Fellini's *E la nave va*, a film peppered with phantasmagorias in the belly of the ship: illuminated vessels which appear out of nothingness and glide with a secretive quiet into another nothingness. Surreal dream images, metaphors for other, wider, newer worlds: an image full of yearning at the end of the film by Verena Seibt and Clea Stracke:

"A ship is a place without a place, which lives from itself, closed in and yet at the same time exposed to the endlessness of the sea, from port to port, cargo to cargo and brothel to brothel to the colonies in search of the treasure concealed in their gardens"<sup>1</sup> writes Foucault in his famous text on heterotopias.

However, the new building of Munich's Art Academy first becomes a heterotopia through Seibt and Stracke's contextual shift. From firm land in Munich – Schwabing, historically, socially and urbanistically determinable, the building transforms itself into a ship. The building (as ship) becomes homeless and, as a shell for art, ubiquitous: an intellectually engineered image at the end of the film by Verena Seibt and Clea Stracke.

With the vanishing of the Art Academy as ship, the temporary home of the artists vanishes as well. Both studied for five years at this institution which, during this time, was their artistic home (even if it is only the official justification for working on art at present). The film is, as a work to close out their studies, critical and ironic and – for me, much more important – a visionary metaphor at the same time. The ship will become home: the constant motion, the unexpected and the navigation through dangers will accompany the artistic paths and destinations of Seibt and Stracke. Home will take on a transitional, heterotopic state, as in the film *Unter den Brücken* by Helmut Kautner: here, a ship is the mobile and evocative home for two men. In *And the Ship Sails On*, two women symbolically pull up the anchor in Munich harbour: an autobiographical image at the end of the film by Verena Seibt and Clea Stracke.

*And the Ship Sails On* naturally consists not only of the many layered surreal final image, that I have described here, but is also a much more intricately constructed fiction that formulates itself with a critical lightness. The film is built around the song *Oh hollowed art accept my gratitude*. The song is sung by a choir of swaying seaman, cleverly set in scene, who seem to have lost firm ground under



Der Sturm auf dem See Genezareth  
The Storm on the Sea of Galilee,  
Rembrandt van Rijn 1633

their feet. Without grounding, without destination, exposed to the ambivalently harsh weather, the art-ship seems to glide through the art film. Architectural fragments of the Coop-Himmelb(l)au building become, through editing, splicing and audio, transformed into the interior of a ship. Technically convincing, also because simple methods are employed, there is a conjugation of cliché from the machinery of the ship's innards, to the drunken sailor. The banality of a ventilation pipe produces a ship chamber, the cheap cover of the car park becomes a noble railing, and a simple camera movement creates the integrally narrative swell of the sea. From the pathos of a stylish architectural form, there arises a timeless poetry. This is a wondrous transference which the film by Seibt and Stracke is able to accomplish. Moreover, it is a subversive transference, because the static, designated and indicative, is annulled by it: the film becomes almost dissenting as the actors broach the issue of the Academy/ Ship's vast emptiness.

Verena Seibt and Clea Stracke persuade through the suggestive power of their images and they work with poise to couple things disparate in nature. One senses their strong tendency toward grand narratives and one wonders at their liberation from fear in their usage of grand emotions. This is just one more reason why their film is an extraordinary work of art.

<sup>1</sup>  
Michel Foucault: Heterotopias (Of other spaces).  
essay, based on a lecture, 1967.



# 8

## Regendach Raining Roof

Unter dem Vordach des Akademiehauptportals prasselt Regen auf die Besucher des Hauses. Mit der Heiterkeit eines barocken Wasserscherzes überspielt die Arbeit die Strenge der Repräsentationsarchitektur und konterkariert ihre Zweckhaftigkeit: Wer hinein oder hinaus möchte, gerät genau dort, wo er Schutz vor der Witterung vermutet, in einen kalten Schauer. Herausgelöst aus dem natürlichen Wetterzyklus gibt der Regenschauer seine sinnliche Qualität zum Besten.

Rauminstallation, AdBK München 2009

Under the overhang of the academy's main entrance, the rain pours down on passers by – even if outside, the sun is shining. With the cheerfulness of a baroque water trick the work overshadows the strictness of the prestige architecture and lays ruin to its functionality: Whoever wants to enter or exit finds himself faced – precisely there where protection from the elements usually awaits – with a cold shower. Released from the natural weather cycle, the rain shower reveals its sensual quality.

Space Installation, AdBK Munich 2009







2



3



4

Abb. S. 106, 107,  
Abb. 2 – 4  
Regendach, Rauminstal-  
lation am Haupteingang  
der Akademie

Fig. p. 106, 107  
Fig. p. 2 – 4  
Raining Roof,  
Space Installation at the  
Academy's mainentrance

## a Im Traum fliegen (Bettabschussrampe)

Eine Holzrampe mit den Ausmaßen, um ein Bett in die Erdumlaufbahn zu katapultieren, steht auf der Wiese, ausgerichtet gen Himmel, in Richtung Westen.

Eine zusammenschweißte Apparatur aus Federn und Stahlstützen dient als Schleuder. Das Bett ist eingespannt. Man muss lediglich noch einsteigen, sich in die Daunenfedern kuscheln und die Halterung lösen. Und schon fliegt man über alle Mauern und Grenzen dahin, wohin es einen dünkt.

## b Hollywood

Im alten Brauereigewölbe ist es finster, kalt und feucht. Durch einen kleinen Schacht in der Decke dringt ein Hauch von Tageslicht in den tiefen, fensterlosen Raum. Es reicht kaum bis hinunter auf den Erdboden. Dort wo das Licht ist, dort will man hin. Von der Öffnung hängt eine Schaukel herab. Setzt man sich auf das kleine hölzerne Brett, wird man von oben ein wenig warm beschienen. Und wenn man dann beim Schaukeln die Augen schließt, merkt man, wie die Dunkelheit bei jedem Schwung einem immer heller werdenden Gelb-Orange weicht.

Skulptur, Installation, Řehlovice 2009

## a Flying in a Dream (Bed Launch Pad)

A wooden ramp, with the dimensions needed to catapult a bed into orbit, stands in a meadow, facing westwards, toward the heavens. An apparatus welded together out of springs and steel supports serves as a slingshot. The bed is cocked back. One has only to climb aboard, nestle into the down cushions and release the mechanism. And just like that one can fly over all walls and borders, wherever one chooses.

## b Hollywood Swing

In the defunct brewery vault it is gloomy, cold and damp. Only through a small shaft in the ceiling does a little bit of daylight pierce the cavernous, windowless room. It barely reaches the ground. There, where the light is, is where one wants to go. A swing hangs down the opening. Whoever sits on the small wooden plank is illuminated from above. And while swinging, when the eyes close, one notices the darkness softening into an ever brighter yellow-orange with each swing.

Sculpture, Installation, Řehlovice 2009









# 10

## Unterwelt Underworld

Das Video zeigt den Keller als einen geheimnisvollen Ort der Erinnerung, des Verborgenen und des Verdrängten. Auf einer langen Kamerafahrt wird der Betrachter mitgenommen in die Unterwelt, wo er Szenen und Situationen erlebt, die ihm vertraut und fremd zugleich erscheinen.

Video HD, 8:50 min., 2009

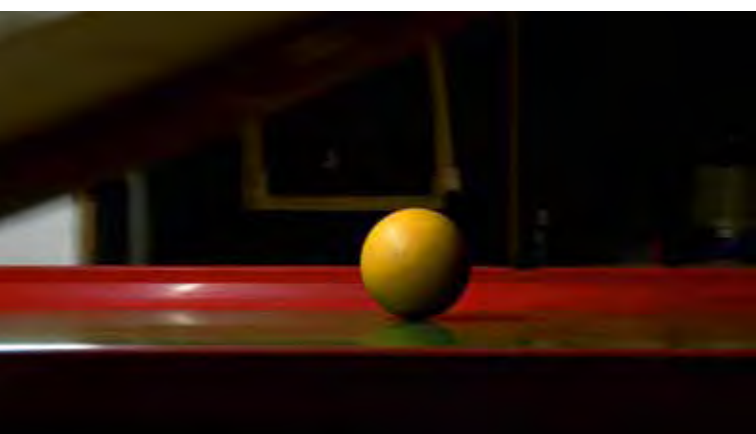
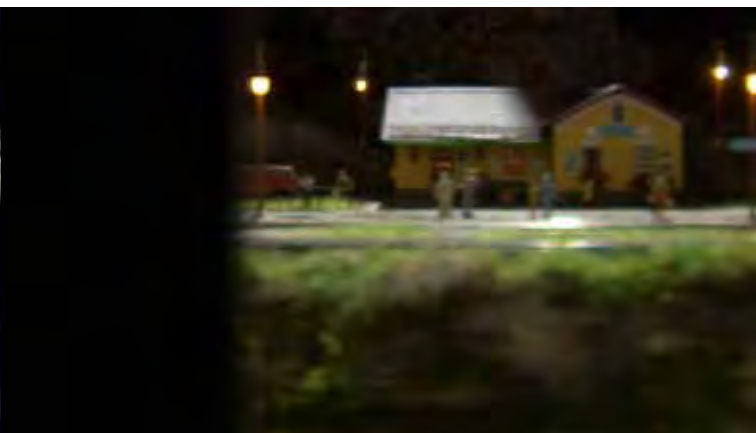
The video shows the basement as a secretive place of memory, of the concealed and the repressed. The observer is taken on a long camera ride through the underworld, where he experiences scenes and situations which seem familiar but, at the same time, foreign.

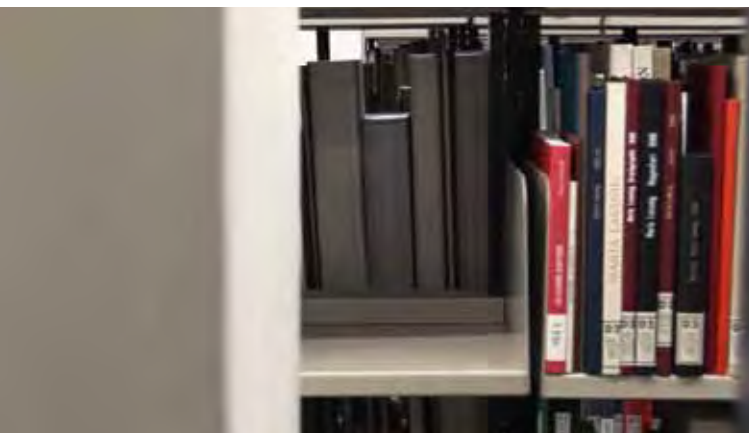
Video HD, 8:50 min., 2009

















# Christian Hartard

## Unterwelt

„Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol.  
Wer unter die Oberfläche geht, tut es auf eigene Gefahr.“<sup>1</sup>

Einige Meter unterhalb der Häuser und Straßen und Plätze beginnt das andere Leben. Durch graue Erdschichten gräbt sich die Kamera in eine labyrinthische Dämmerzone aus Gängen, Schächten, Gewölben, die wie adriges Wurzelwerk die Stadt unterhöhlen. Bibliotheksmagazine gleiten vorbei und Archive, in denen Seltsames steht, der katedralartige Saal eines Trinkwasserreservoirs, Waschküchen, Kellerabteile in gelblichem Lampenschein. Die Welt oben dringt nur gedämpft und gefiltert hierhin: als blasser Lichtstrahl, der durch irgendeine Ritze tropft, als leises Orgelspiel, das von weit in die Stille einer Krypta geweht wird. Dann schneidet der Beat eines Clubs herein, das Stampfen von Füßen; später bleiben nur mehr die feinen, flüsternden Geräusche raschelnden Papiers oder einer knarrenden Tür, das Pochen und Summen unbekannter Maschinen, ein Rauschen im Dickicht der Röhren und Leitungen, das Glucksen und Gurgeln der Kanalisation.

Dazwischen vereinzelt menschliche Spuren, Zeichen der Abwesenheit: eine zitronengelbe Kugel, die auf einer verlassenen Kegelbahn wie von Geisterhand bewegt krachend in die Vollen fährt; ein kleiner Lastwagen, der um die Dorfstaffagen und die versteinerten Kunststoffgürchen einer Modelleisenbahndlandschaft kreist; eine Jukebox, die im holzvertäfelten Hobbyraum ein letztes Lied spielt und verstummt. Die Dinge unter Tage sind sich selbst überlassen und schläfrig; nur manchmal weckt sie ein Schatten, ein Wispern. Ihre Zeit ist angehalten, als gehörten sie nicht mehr der Gegenwart an, ohne ganz verschwunden zu sein.

Das alles ist wirklich und unwirklich zugleich. Die Arbeiten von Verena Seibt und Clea Stracke, ihre Filme ebenso wie ihre installativen Ortsbesetzungen, balancieren auf dem schmalen Grat zwischen Dokumentation und Narration. Sie schaffen imaginäre Räume, indem sie suchend, tastend, sezierend und fremdend in reale Räume eindringen. Sie entdecken Orte und das heißt ja im wörtlichen Sinn: dass sie etwas fortnehmen, das diese Orte bis dahin verhüllt und verborgen hatte. Es ist eine archäologische Arbeit, die Verschüttetes zum Vorschein bringt, dabei aber, statt das Gefundene restlos zu klären, Unschärfen und Geheimnisse als Stachel für die eigene Vorstellung stehenlässt. So bleiben auch die Bilder, an denen man sich in der Unterwelt entlang tastet, ambivalent. Die Kamerafahrt durch den Bauch der Stadt lässt Orte auf- und abtauchen wie vorüberziehende Ausschnitte aus einem möglichen Leben; Geschichten blitzen auf – und werden wieder sich selbst überlassen.

Diese urbane Unterwelt könnte unsere eigene sein. Ein Lager für Halberinnertes und Halbvergessenes; ein Speicher für vorläufig Ausgesondertes, Erledigtes, Abgeheftetes, Eingemachtes; ein Ort für das, was brauchbar scheint, aber vorerst nicht benötigt wird – oder das, was noch einmal gefährlich werden könnte, aber anders nicht zu entsorgen ist. Wir ahnen, dass eine Probebohrung unter die eigene Haut auf ähnlich Unverdautes, Ungeklärtes, Nichtbereinigtes stoßen würde – und dass auch das provisorisch Wegsortierte unserer ganz persönlichen Unterwelt ein nicht völlig kontrollierbarer Sprengsatz ist, der irgendwann hochgehen könnte.

1

Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray, Vorrede

Abb. S. 120, 124  
Unterwelt, Fahrt durch die Erdschichten

Fig. p. 120, 124  
Underworld, Camera ride through earth

# Christian Hartard

## Underworld

“All art is at once surface and symbol.  
Those who go beneath the surface do so at their peril.”<sup>1</sup>

Some meters below the houses, streets and city-squares, the other life begins. The camera digs through grey layers of earth, in a labyrinthine twilight zone of hallways, shafts and vaults that tunnel under the city like a network of roots. Library catalogues and archives glide by, where peculiarities lie and the one travels through the cathedral-like hall of a water reservoir, followed by laundry rooms and basement storage units dim in yellow lamplight. The world above penetrates only dampened and filtered, this world below: as pale rays of light, dripping through cracks, or as quiet organ tones, which drift from afar into the stillness of a crypt. Club beats cut a way in, and the stamping of feet; later, only the fine whispered sounds of rustling paper or a creaking door remain, along with the buzz and hum of unknown machines, the liquids sloshing through a maze of pipes and tubes, and the gurgling of the sewer system.

Amidst all this, sporadic traces of humanity and signs of absence: a lemon-yellow sphere which, as if propelled by the hand of a ghost, careens through a deserted bowling lane; a small cart that circles the fossilized plastic of a model train landscape; a Jukebox plays its last song in a wood panelled hobby room and falls silent. The things – the devices – below the surface are sleepily left to their own devices; only rarely are they awakened by a shadow. Time has stopped for them, as if they would no longer belong to the present, though they have not completely disappeared.

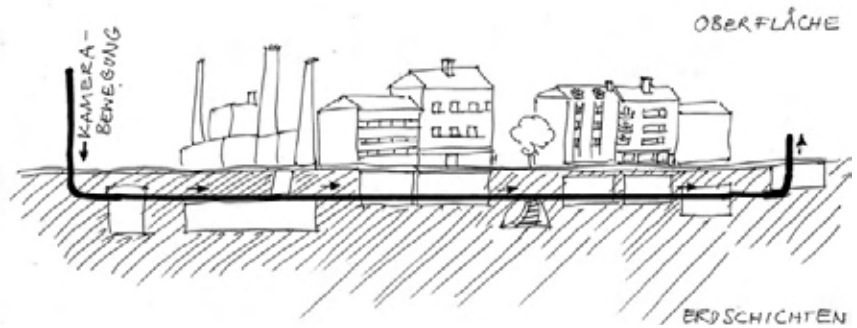
It is all both real and unreal. The works of Clea Stracke and Verena Seibt, in their films as in their installations and occupation of spaces (like benign conquests) balance on the thin line between documentation and narration. They create imaginary spaces into which they surge, probing, exploring, dissecting and disassociating into real spaces. They discover places – and this literally means: that they force something out of these spaces that was, until then, concealed or had gone unnoticed. It is archaeological work, bringing the hidden to the light without arranging it into a series of absolutes: they allow images to remain unclear and secretive so that they incite the imagination, rather than bypassing it. The images, along which one probes a path through the Underworld remain in this way ambivalent. The camera journey through the belly of the city allows places to appear and fade like barely-experienced phases of a possible life. Narratives pop up – and are once again left to themselves.

This urban underworld could be our own. A storehouse for the half-remembered and the half-forgotten; a closet for preliminary ideas, finished tasks, for archives and preserves; a place for that which seems useful, but which does not seem to be needed in the foreseeable sort-term – or that which could be dangerous, but cannot be otherwise disposed of. We sense that exploratory drilling under our own skin would run across similar undigested, unexplained, non-sanitized realities – and also that our arbitrary sorting out and stowing away means that our own personal underworld could be an explosive that is not fully under our control. One that could, sometime, go off.

<sup>1</sup>  
Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, Preface



1



2



3



4

Abb. 1  
Eingang zum Bunker,  
Neue Reichskanzlei  
Berlin 1990

Abb. 2  
Unterwelt, Skizze

Abb. 3  
Staatsbibliothek Berlin  
1949

Abb. 4  
Querschnitt durch die  
Untergrundbahn von  
Hudson und Manhattan,  
1909

Fig. 1  
Bunker entrance, Neue  
Reichskanzlei Berlin 1990

Fig. 2  
Underworld, Sketch

Fig. 3  
Berlin State Library 1949

Fig. 4  
A diagram of the Hudson  
and Manhattan Railroad,  
1909





## Autokino Drive-in Cinema

*Scheibenwischer schaufeln. Regenprasseln und das Brummen des Motors wiegen mich im warmen Wind der Autoheizung in einen schlaflosen Traum. Aus dem Dunkel tauchen entgegenkommende Autos wie Gespenster. Rasender Stillstand, grelles Scheinwerferlicht. Zwei Lichtkegel begegnen sich, für einen Augenblick nur, bevor sie wie zwei Kometen ihre entgegengesetzte einsame Bahn weiterziehen. Der Regen trommelt wieder; der Scheibenwischer singt sein monotones Lied. Ich folge den weißen Streifen in die Nacht.*

Ein Auto mit einer auf dem Dachträger montierten Regenanlage. Der Scheibenwischer läuft, Motorgeräusche und eine Melodie aus dem Radio. Davor eine Kinoleinwand. Was man dort sieht ist die Projektion der eigenen Realität.

Rauminstallation, Weicht 2009

*The windshield wipers are shoveling. The rain pours, the droning of the motor cradles me, in the warm wind of the car's heating, into a sleepless dream. Out of the darkness, oncoming cars appear like ghosts. Racing at a standstill, glaring headlights. For a short moment, two balls of light meet like two comets, only to continue on their lonely paths thereafter. The rain is drumming again; the windshield wiper sings a monotonous song. I follow the white stripes in the night.*

A rain-machine is mounted on the roof of a car. The windshield wipers are running, accompanied by engine noise and a melody from the radio. A projection on canvas is in front of the car, but what one sees there is the illusion of a personal reality.

Space Installation, Weicht 2009







Abb. S. 126, 127  
Autokino, Installation

Abb. 1  
Blick aus dem Inneren  
des Autos

Abb. 2 – 4  
Autokino, Filmstills

Fig. p. 126, 127  
Drive-in Cinema,  
Installation

Fig. 1  
View of inside the car

Fig. 2 – 4  
Drive-in Cinema, Stills



## Anna Schneider & Christian Hartard Autokino

Die Außeninstallation *Autokino* versteht es mit einfachen Mitteln in hohem Maße suggestiv zu wirken. Der Peugeot 205 steht – wie im Autokino – frontal zur Leinwand. Der Scheibenwischer läuft. Er wischt unermüdlich das Wasser der auf dem Dachgepäckständer montierten Regenanlage. Sitzt man im Inneren des Wagens, sieht der Betrachter auf der Leinwand den Kameramitschnitt einer nächtlichen Autofahrt – zu einem Soundtrack, der eine Radiosendung mit fiktiven Motoren- und Regengeräuschen verbindet. Die Künstlerinnen haben hier nicht nur eine Hommage an die Autokinokultur der 1950er und 1960er Jahre konstruiert, sondern eine Illusionsmaschine, die, während sie räumlichen Fortschritt simuliert, stillsteht und mit lakonischer Melancholie den Augenblick wie eine kostbare Erinnerung festhält.

(Anna Schneider, 2009)

Das Bild auf der Kinoleinwand entwickelt einen Sog, der einen weiter und weiter zieht; und eingelullt von den leisen Melodien aus dem Radio und dem gleichmäßigen Bass des Motors kann man sich der Vorstellung hingeben, tatsächlich aufgebrochen zu sein, wegzufahren, ein Ziel anzusteuern. Natürlich ist diese Bewegung nur Suggestion, so unreal wie der künstliche Regenschauer. Wie ein *planespotter*, der mit Fernweh den Abflug fremder Menschen beobachtet, sitzt man in der Gemütlichkeitskapsel des Autos fest und bezahlt die Romantik der imaginierten Reise mit dem eigenen Stillstehen.

Das Paradoxe an dieser Augenwischerei ist: dass die Unmittelbarkeit unserer sinnlichen Eindrücke und die Echtheit unserer körperlichen Erfahrung trotz allem unbestreitbar sind. Täuschung, durchschaute Täuschung, Enttäuschung bleiben kein intellektuelles Spiel, sondern werden wirkliches Erleben: man muss an den Schwindel nicht glauben, um schwindlig zu werden. So beansprucht der Schein eine parallele Realität, die sich mit jedem authentischen Gefühl, das sie hervorruft, als ein Sein eigenen Rechts beweist.

(Christian Hartard, 2009)

## Anna Schneider & Christian Hartard Drive-in Cinema

The outdoor installation *Drive-in Cinema* achieves a high degree of suggestion, despite its simple methods. The Peugeot 205 faces the screen, like at a drive-in theatre. The wipers run and run. They tirelessly sweep away the water from the rain-machine, mounted on the roof rack. Sitting inside the vehicle, the beholder hears a soundtrack combining a radio program, engine noise, and the pitter-patter of raindrops. On screen, a night-time drive. Not only have the artists constructed a homage to the drive-in culture of the 1950s and 1960s, they have also crafted an illusion-machine, that, standing still, simulates spatial forward motion and holds on to a moment, like a precious memory, with a laconic melancholy.

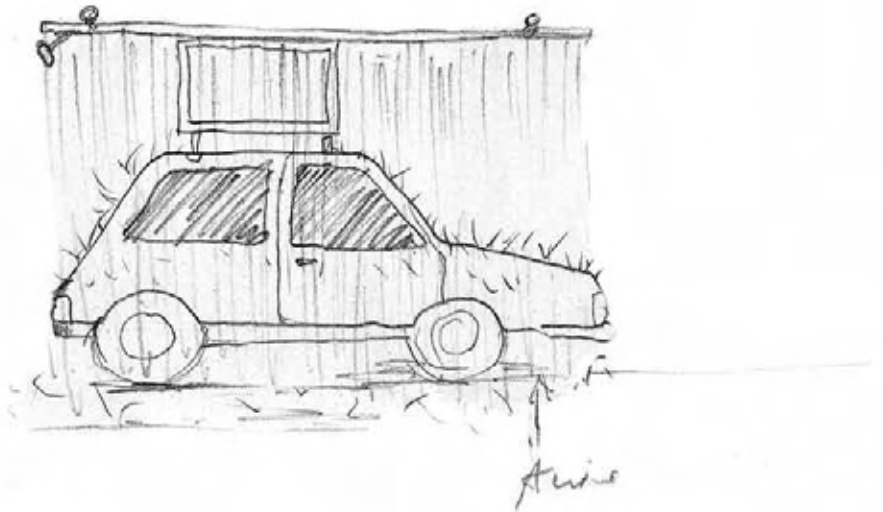
(Anna Schneider, 2009)

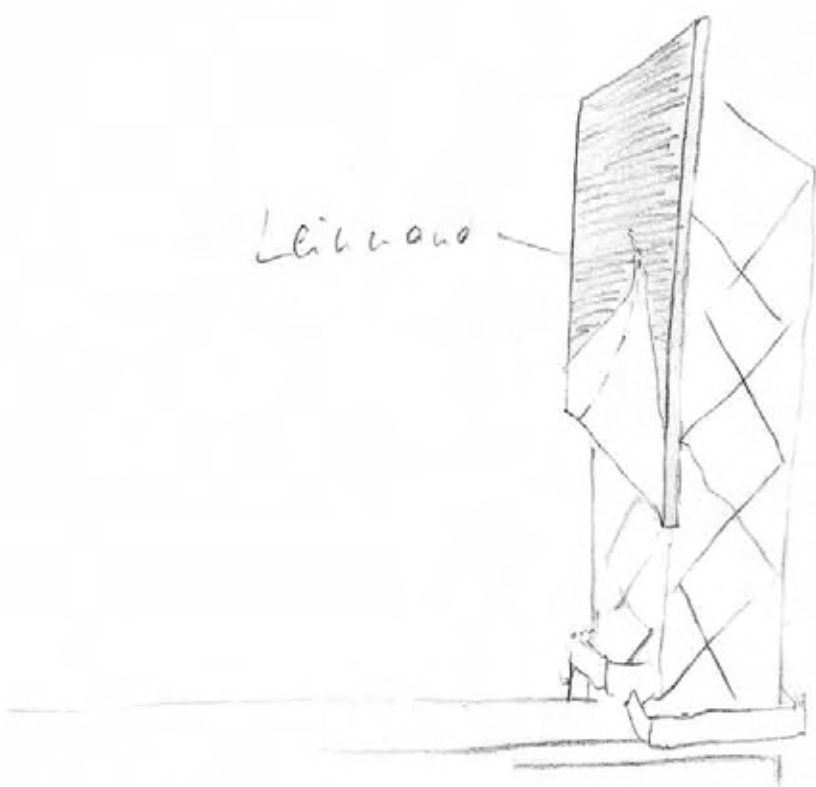
The picture on the cinema screen develops a suction, pulling one further and further; and lulled by the quiet melodies from the radio and the steady bass of the motor one is given to the imagination of actually having taken off and begun driving away, steering toward a destination. This motion is, of course, only suggestion, as unreal as the artificial rain shower. Like a *planespotter*, who, with his yearning to fly away, watches the air departures of others, one sits firmly in the cosiness-capsule of the automobile and pays for the romance of imaginary travel with his own immobility.

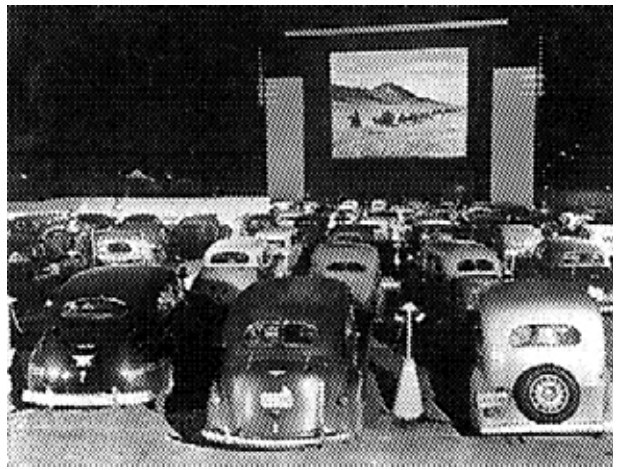
The paradox of this eyewash is that the directness of our sensual impressions and the trueness of our bodily experiences are, in spite of everything, unquestionable. Deception, known deception and disappointment remain no intellectual game. Rather they are real experience: one does not have to believe in the hoax in order to feel vertigo. A seemingly parallel universe, with each authentic feeling that it brings forth, proves its existence in its own right.

(Christian Hartard, 2009)

Regeneratoze aer Auto







1

2



Abb. 1  
El Cerrito-Freilichtkino  
in Kalifornien

Fig. 1  
El Cerrito Drive-in, CA

Abb. 2  
Highway 7, Ontario

Fig. 2  
Highway 7, Ontario

Abb. 3  
Das Capri-Autokino in  
Coldwater, Michigan

Fig. 3  
The Capri drive-in in  
Coldwater, Michigan



3

## Die ersten Jahre der Professionalität The First Years of Professionalism

### Die Konstruktion des Erfolges (Siegertreppe)

Zur Ausstellungsreihe *Die ersten Jahre der Professionalität* (BBK München) hinterfragen wir das gesellschaftliche System von Erfolg und Misserfolg, Glück und Pech, positiv und negativ.

Ein übergroßes Siegerpodest dient uns hierbei als greifbare Form, als Manifestation eines Systems von Gewinnen und Verlieren – nicht aus mehr bestehend als aus zehn hölzernen, einseitig gelackten Einzelteilen. In seinem dekonstruierten Zustand changiert das Podest zwischen Vergangenheit und Zukunft: So kann es als abgebaut, als *abgespielt* gelten. Oder es steht just nicht zusammengebaut *im Lager* und wartet auf seinen Auftritt.

Im Rahmen der *ersten Jahre der Professionalität* sind außerdem die Arbeiten *Der Falsche Apelles* (Fabel), *Für meine Eltern* (Videoloop) und *Die Preisverleihung* (Video) entstanden.

Rauminstallation 2010

### The Construction of Success (Victory-Stairs)

As part of the *The First Years of Professionalism* exhibition series (BBK Munich), we question the societal system of success and failure, fortune and misfortune, positive and negative.

An oversize winners' podium serves as a tangible form, as a manifestation of a system of winning and losing – consisting of no more than 10 wooden parts, varnished on one side. In its dismantled condition, it encompasses past and future: It can be taken apart, having *already played its role*. Or it stands, *stored*, readily awaiting assembly and its cue to enter.

As part of *The First Years of Professionalism* we realised furthermore the works *The False Apelles* (fable), *For my Parents* (Video loop) and *The Award Ceremony* (Video).

Space Installation 2010





Abb. S. 134, 135  
Die Konstruktion des  
Erfolges (Siegertreppe),  
Galerie der Künstler,  
München 2010

Fig. p. 134, 135  
The Construction of  
Success (Victory-Stairs),  
Galerie der Künstler,  
Munich 2010







Die Konstruktion des  
Erfolges (Siegertreppe),  
Für meine Eltern, Video  
Galerie Klatovy 2010  
The Construction of  
Success (Victory-Stairs),  
For my parents, Video  
Galerie Klatovy 2010

## Der falsche Apelles,<sup>1</sup> oder: Der Fuchs als Mahler

Einmal begab es sich, daß die Thiere in Streit geriethen, wer von ihnen der beste Künstler sei. Ein jeder vermeinte, er sei's, der den Kranz davontragen solle. Da sprach der Igel: „Laßt uns einen Wettstreit machen, daß jeder etwas mahle, so gut er's vermag, und die hochgelahrtesten Kunstkenner sollen die Richter dabei sein. So wollen wir den Besten ermitteln.“

Der Fuchs, der eben des Weges spazirte und dieses hörte, spitzte die Ohren. „Was muß ich thun, Gevatter, daß ich mich an Eurem Wettstreite betheilige?“ frug er den Igel. Bei sich aber dachte er: „Wenn sie nur den Sieger erst erwählt haben, freß ich ihn mit Haut und Haaren.“ Denn wer am schönsten mahlen könne, der müsse auch den schönsten Braten geben.

Der Igel zeigte auf eine volle, rothe Weinrebe, die unweit beider schwer am Stocke hing, und sprach: „Mahl nur die Trauben dort, wie die Natur sie giebt. Daran sollst Du Dich messen lassen.“<sup>2</sup> Also setzte der Fuchs sich die Mahlerkappe auf, nahm Palette und Staffelei, trat in den Wingert und begann hübsch fleißig sein Werk.

Nun wollte aber dem Fuchse das Mahlen nicht recht gedeihen. Wie er's auch anstellte, war's eine ungelenke Stümperei. Bald wurden ihm die Trauben zu groß, bald zu klein, bald nicht rund genug, bald nicht roth genug. Das verdroß ihn so, daß er zuletzt den Pinsel in sämmtliche Farben tauchte, alles zu einem Breie rührte und mit einem schnellen Schwunge über die Leinwand kleckselte. Das war nun des Fuchses Mahlkunst.

- 
- 1 Apelles (gr. Ἀπέλλης), berühmter Maler der Antike, Zeitgenosse Alexanders des Großen, bekannt für seine realistischen Darstellungen.
  - 2 Ein Anklang an die Geschichte, die Plinius in seiner *Naturkunde* über einen Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios erzählt. Zeuxis hatte so naturgetreu Trauben gemalt, dass die Vögel herbeiflogen, um nach ihnen zu picken. Diese Leistung soll Parrhasios überboten haben, indem er ein Bild malte, das einen nicht minder naturgetreu dargestellten Vorhang zeigte. Als Zeuxis bei der Präsentation des Bildes ungeduldig verlangte, dass Parrhasios endlich den Vorhang beiseite schiebe, bemerkte er seinen Fehler und erkannte dem Parrhasios bereitwillig den Sieg zu: denn er, Zeuxis, hätte zwar die Vögel, Parrhasios aber selbst ihn, den Künstler, zu täuschen verstanden.

Da kamen die andern Thiere herbei, verlachten den Fuchs und zeigten reihum ihre Werke. „Sieh nur, wie saftig meine Trauben sind“, prahlte die Gans. Und wirklich hatte die Gans die Sache so gut getroffen, daß dem Fuchse schier das Wasser im Maule zusammenlaufen wollte. Bei sich aber dachte er: „Wart nur, Gans, bis Dir der Siegerkranz aufgesetzt wird, so ruf ich Dir die Federn!“ Dann trat der Haase mit seinem Bilde vor und spottete: „Wie stumpf und ungestalt Deine Trauben sind, Fuchs. Sieh nur die meinen an, wie rothbäckig sie leuchten!“ Und wirklich waren auch des Haasen Trauben so schön gemahlt, daß dem Fuchse der Geifer über die Lippen rann. Bei sich aber dachte er: „Wart nur, Haase, bis Dir der Siegerkranz aufgesetzt wird, so wird Dir das Lachen schlecht bekommen!“ Schließlich meldete sich das Lamm und sprach: „Die Trauben, Fuchs, sind Dir übel gerathen, man möchte nicht für viel Geldes davon kosten. Doch sieh nur, wie süß und verlockend meine Trauben sind!“ Und wirklich war das Bild des Lammes so vorzüglich gemacht, daß es dem Fuchse wie ein Wasserfall aus der Schnauze troff. Bei sich aber dachte er: „Wart nur, Lamm, bis Dir der Siegerkranz aufgesetzt wird, so sollst Du mir wohl schmecken!“

Als es nun daran gieng, den besten Mahler zu erwählen, sagte der Igel: „Wir wollen hören, welches Urtheil die hochlöbliche Kunstkommission sprechen wird.“ Da rieb der Fuchs sich den Bauch und freute sich schon auf seine Festtagsspeise. Der schlaue Igel jedoch, der ihn durchschaute, hatte zu Richtern bestellt: den Esel, den Maulwurf, die Maus, den Biber, die Katze und das Schwein.

Der Esel freilich war so dumm, daß er den Weg zum Sitzungs-Local verfehlte; der Maulwurf so blind, daß er einen Haufen welken Laubes für die Bilder hielt; die Maus dagegen so klein, daß sie nicht an die Staffelein heranreichte und von der Kunst nicht das mindeste sah; der Biber wieder war gar so geschäftig bei seiner Zimmermannsarbeit, daß er sich entschuldigen ließ; die Katze, die in der Sonne döste, verschlief die Sitzung ganz; und das Schwein schließlich erschien betrunken, grunzte ein paar Male und empfahl sich.

Da nun die Kommission aus lauter unvermögenden Richtern zusammengesetzt war, gieng's aus, wie der Igel sich's gedacht hatte: Zum Sieger des Wettstreits ward niemand anders bestimmt als der Fuchs. „Potztausend!“, rief da der Fuchs vor Überraschung, denn jetzt wußte er nicht, wen er fressen sollte. Dann aber schmeichelte dem Fuchse die unverhoffte Ehre so, daß er auf seinen Vorsatz ganz vergaß. Und mit vom Stolze geschwellter Brust nahm er vom listigen Igel den Siegerkranz entgegen und dachte bei sich: „Ei, das ist ein drolliges Geheimniß um die Kunst! Wenn das Handwerk so leicht ist, will ich Mahler sein mein Lebtag lang“. Die andern Thiere giengen frohgemuth auseinander, der Fuchs aber starb Hungers wenig später.

Aus *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, vierter Band (aus dem Nachlass herausgegeben 1697), in der Übersetzung von Albert Ludewig Grimm in: Kunst-Blatt Nr. 26 (Donnerstag, 29. März) 1827, S. 105, Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände*, hg. von Wilhelm Hauff, J. G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart und Tübingen. Neu herausgegeben in Christian Hartard (Hg.): *Der unbekannt Fontaine. 33 neue Fabeln*, Frankfurt am Main, im Erscheinen.



*Abb. Wilhelm von Kaulbach*

Fig. p. 138 – 140  
The First Years of  
Professionalism,  
The False Apelles

## Jean de La Fontaine The False Apelles or The Fox as Painter<sup>1</sup>

(Apelles (Greek: Ἀπελλῆς) was a famous painter from Antiquity, a contemporary of Alexander the Great, famous for his realistic representations.) Once upon a time, the animals began to argue as to who among them was the best artist. Each claimed that it was he who should walk off with the honors. Then, the hedgehog spoke up: "Let us hold a contest. Let everyone paint as well as he can, and may the most learned patrons of the arts be present as judges and jury. In this way, we will find the best."

The fox, who just happened to pass by, pricked up his ears. "What must I do, old man hedgehog, in order to partake in your contest?" he asked. But to himself he said: "Once they chose the winner, I shall eat him lock, stock, and barrel." Because he who paints the best will surely also make the finest roast.

The hedgehog pointed to a full bunch of red grapes that hung heavily on a vine nearby, and said, "Paint those grapes just as nature has fashioned them. You shall be measured by this task." (A reference to the story related by Pliny in his *Naturalis Historia* regarding a contest between Zeuxis and Parrhasius. Zeuxis had painted grapes so perfectly that birds came by to peck at them. Parrhasius is said to have trumped him by painting an equally perfect curtain. Presented with the painting, Zeuxis impatiently demanded that Parrhasius at last pull aside the curtain. Only then did he notice his error and acknowledged Parrhasius as the victor: although Zeuxis had been able to fool the birds, Parrhasius had even managed to fool him, the artist). And so the fox placed a painter's cap upon his head, took palette and easel, went into the vineyard, and busily set to work.

But the fox just could not get his painting right. No matter how he tried, it was but a clumsy mess. The grapes seemed to him either too large or too small, not round enough and not red enough. This annoyed him so much that, in the end, he dipped his brush into all the colors, mixed them into one brew and splattered it across the canvas with one deft swing. This was fox's work of art.

Now, the other animals came by, laughing at the fox and showing off their works. "Just look how juicy my grapes are", boasted the goose. And indeed, the goose had painted them so well that the fox felt his mouth watering with hunger but he thought to himself, "Just you wait, goose. As soon as they crown you the winner, I shall pluck your feathers!" Then the hare stepped forward with his painting and taunted the fox, "How dull and unshapely your grapes are, fox. Just look at mine, how they glow like red cheeks!" And indeed, the hare's grapes had been painted so beautifully that saliva ran down the fox's lips. But he thought to himself, "Just you wait, hare. You won't be laughing once they crown you the winner!" Finally the lamb spoke up: "Your grapes, fox, are truly poorly done. Not for all the money in the world would one want to taste them. But look at how sweet and tempting mine are!" And indeed, the lamb's painting was so exquisite that the fox's mouth ran like a waterfall but again, he thought to himself, "Just you wait, lamb. You will taste so very good once they crown you the winner!"

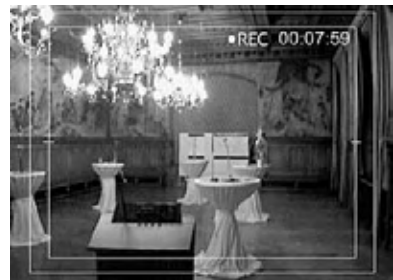
When the time came to choose the best painter, the hedgehog spoke: "Let us hear the judgment of the noble art commission." The fox rubbed his belly and

looked forward to his feast. But the clever hedgehog, who had seen through the fox's plans, had invited as the jurors: the donkey, the mole, the mouse, the beaver, the cat, and the pig.

Naturally, the donkey was so dumb that he could not find the way to the meeting place; the mole was so blind that he mistook a pile of withered leaves for the paintings; the mouse was so small that she could not reach the easels and thus saw nothing of the art; the beaver, for his part, was so busy with his carpentry work that he excused himself; the cat, who was drowsing in the sun, slept through the whole meeting; and the pig showed up drunk, snorted a few times, and recommended himself.

Now, since the commission consisted of nothing but unqualified jurors, the result was just as the hedgehog had thought: the winner of the contest was no one other than the fox. "Upon my soul!", cried the fox in surprise, for now he did not know who he should eat. However, the fox was then so flattered by the unexpected honor that he completely forgot his intentions and, breast inflated with pride, he accepted his wreath of laurels from the cunning hedgehog, thinking to himself: "My what a droll secret are the arts! If this craft is so simple, I wish to be a painter all my lifelong days." The other animals parted ways in good spirits, but the fox died of hunger soon thereafter.

I  
From *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, volume four (published from his estate in 1697), German translation by Albert Ludewig Grimm in: *Kunst-Blatt* no. 26 (Thursday, 29 March) 1827, p. 105, insert with *Morgenblatt für gebildete Stände*, published by Wilhelm Hauff, J. G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart und Tübingen. Newly published by Christian Hartard (ed.): *Der unbekante Fontaine. 33 neue Fabeln*, Frankfurt am Main, publication forthcoming.



# Pavel Vančát

## Die ersten Jahre der Professionalität

Stets gibt es einen Drall zur heiteren Ironie in den Arbeiten von Clea and Verena, schon zu Akademiezeiten. Von *The show must go on* (2006) bis *Und das Schiff fährt* (2009) kommentieren sie die Eitelkeit und Isolation von zeitgenössischer Kunst und deren Institutionen – und das mit unterhaltsamer Munterkeit, bei der ein bemerkenswerter Sinn für kniffliges Detail mit dem der großen Monumentalität gepaart ist.

Es ist immer schwierig den zündenden Funken und den Enthusiasmus der Arbeiten, die während der Studienzeit entstanden sind, im künstlerischen Berufsleben fortzuführen, und es ist allemal interessant zu sehen, wie sich die künstlerische Arbeit entwickelt und verändert.

Mit Clea und Verenas einvernehmlichem Ansatz zeichneten sich schnell die darauffolgenden Themengebiete ab: Die Fragen nach dem, *wo wir sind* und dem *Warum* werden immer bedeutender in der Kunstwelt des 21. Jahrhunderts. Was sich verändert hat ist die Position, nun nicht mehr innerhalb der netten Schulatmosphäre zu sein, sondern konfrontiert zu sein mit der Ungewissheit und dem Zufallsspiel des realen Lebens.

Die dreiteilige [inzwischen vierteilige] Arbeit mit dem Titel *Die ersten Jahre der Professionalität* (2010) zeigt zwei unterschiedliche Aspekte der Situation auf. Die dunkel-skulpturale Erscheinung von *Die Konstruktion der Erfolges*, mit seiner glamourösen wie abstrakten Wucht kann sich gedanklich schnell von einem Siegerpodest in einen schönen Doppel-Sarg verwandeln.

Das die Skulptur überschneidende Video *Für meine Eltern* arbeitet mit einer ähnlichen Verbildlichung von Erfolg, bei dem der unendliche Fortlauf (des Treppaufsteigens) ermüdet und ad absurdum führt. Die traditionellen Symbole vom Weg zu Ruhm und Erfolg sind umgeschlagen in einen besinnungslosen, obsessiven (Alb-)Traum.

Der nebulöseste Teil des Arbeitskomplexes ist die Fabel (*Der Falsche Apelles*). Die Fabel vom Fuchs als Maler-Fake, märchenhaft, von einem Ghostwriter verfasst – kann als neuester Kommentar zu ihrem derzeitigen Standpunkt aufgefasst werden: Gibt es in der Kunstwelt überhaupt irgendwelche festgelegten Spielregeln? Und wenn es welche gibt, gründen sie auf mehr als auf die undurchschaubaren, zwischenmenschlichen Beziehungen? Wir sind wirklich nicht sicher welches Tier wir sein wollen – irgendwo zwischen La Fontaine und Orwell.

Aber was sollen wir tun, damit wir unsere jugendliche Naivität und unseren Idealismus nicht verlieren? Wie die perfekte Illusion eines alten Druckes der Fabel impliziert: Wir sollten uns auf nichts verlassen, uns immer gewahr sein sowohl der bitteren Enttäuschung als auch der Überraschung. Beide sind den leichten Unregelmäßigkeiten nicht nur des künstlerischen Daseins beigegeben.

Internationaler Eiskunstlaufwettbewerb um den Goldenen Schlittschuh, Prag 1964  
International ice figure skating contest for the Golden Ice Skate, Prague 1964



# Pavel Vančát

## The First Years of Professionalism

There has always been a twist of cheerful irony in Clea and Verena's works, even in their days at the Academy. From *The show must go on* (2006) to *And the Ship Sails On* (2009), they commented on the vanity and isolation of contemporary art and its institutions but did so with amusing playfulness, combining a surprising sense for twisted detail and superlative monumentality.

It is always difficult to carry on the spark and enthusiasm of the student's work into a further career, and it's always interesting to see how the work evolves and transforms. With Clea and Verena's joint approach, their choice of further topics was almost a given: the question of *where we are* and *what for* is more and more poignant in the 21st century art world. What has changed is the position – no longer inside the friendly school atmosphere and now faced with the uncertainty and chance of real life.

The triple work [now quadripartite] under the title *The First years of professionalism* (2010) is revealing two different aspects of this situation: the darkly sculptural sketch of *The construction of Success*, with its glamorous and abstract heaviness, may quite easily be changed from the winner's podium into a beautiful double coffin. The overlapping video *For My Parents* works with similar imagery of success, becoming tiresome and absurd in its perpetuity. The old-fashioned symbols of fame and success are turned into a senseless obsessive dream.

The most unclear part of the three is the fable (*The False Apelles*). The fable of the fox as painter, fake, fabulous and ghost-written, may be seen as the last report on their actual position: Are there some given rules in the art world at all? And if there are some, are they based on something more than intricate interpersonal relations? We are really not sure which animals we want to be, somewhere between La Fontaine and Orwell.

But what can be done to prevent losing the youthful innocence and idealism? As the perfectly illusory old print of the fable implies: We should not be sure of anything, being always aware of the bitterness and surprise which accompanies the light inappropriateness of (not only artistic) being.



Baustelle Frankfurter Wiesen  
Construction site, Frankfurt



# 13

Alles in Ordnung (II)  
Everything's Fine (II)

Von der Wiederherstellung der Ordnung  
und dem Kampf um ihr Bestehen.

Videoloop, 2010

About the reconstruction of order  
and the fight to keep the chaos away.

Videoloop, 2010







## Alles in Ordnung (II)

Ein Mann sitzt an einem Schreibtisch. Vor ihm ein Stapel mit Din-A4-Blättern – Akten, Briefe, Formulare, Aufzeichnungen. Daneben sein Füller, sein Brieföffner. Er fängt an die Blätter zu sortieren. Er trennt sie fein säuberlich in unterschiedliche akkurate Stapel. Beim Durchschauen und Ordnen entdeckt er das ein oder andere Dokument, dem er mal flüchtig mal intensiv seine Aufmerksamkeit widmet. Er streicht an, er unterschreibt, er studiert, er vertieft sich und vergisst die Welt um ihn herum. Alles in Ordnung.

Ein plötzliches Geräusch aus dem dunklen Stahlkäfig vor seinem Schreibtisch lässt ihn aufblicken. Das maschinenartige Ungetüm macht sich mit einem leisen drohenden Knurren bemerkbar. Blätter wirbeln kurz auf. Daraufhin ist es wieder still. Der Mann will weiterarbeiten. Alles in Ordnung. Oder nicht? Kurz darauf erhebt sich das Geräusch aus gleicher Richtung zu einem immer lauter werdenden Blasen. Das ansteigende Lüftchen droht die Ordnung durcheinander zu bringen. Die Maschine bläst und brüllt. In einem heftigen Sturm fegt sie die Blätterstapel durcheinander, weht sie vom Tisch, lässt sie durch die Lüfte stürmen und tanzen. Der Mann versucht anfangs die Blätter festzuhalten, bemerkt jedoch bald die Vergeblichkeit seiner Bemühungen. Zwischen Panik und Ohnmacht lässt er das Unaufhaltsame geschehen. Zurück bleibt ein Chaos von unzähligen weißen Blättern, auf dem Boden zerstreut.

Nachdem der Wind sich gelegt hat, fängt der Mann an die Blätter vom Boden aufzulesen, zu retten, zu sammeln und – zu sortieren. Alles in Ordnung.

## Everything's Fine (II)

A man sits at a desk. Before him, a stack of A4-pages – files, letters, forms, reports. Beside these, his pen, his letter opener. He begins sorting the pages. He neatly divides them into different specific piles. While looking through and sorting them he discovers various documents which fleetingly but intensively catch his attention. He annotates, he initials, he studies, he sinks in and forgets the world around him. Everything's fine.

A sudden sound from the metal cage in front of his desk breaks his concentration. The mechanical monster makes its presence known with a low, threatening growl. Pages are blown about for a moment, then it is calm again. The man wants to continue working. Everything's fine. Or is it? Soon thereafter, the noise becomes progressively louder as does the wind of the blower. The rising air threatens to throw everything out of order. The machine rattles and blows. In a hefty storm, it rakes the stacks of pages apart, lifting them from the table and throws them dancing about through the air. The man, at first, tries to hold on to the pages, but soon realizes the futility of his efforts. Between panic and resignation he lets the inevitable happen. What remains is a chaos of countless white pages strewn about on the floor.

After the wind has settled, the man begins to gather and collect the pages and – to sort them. Everything's fine.



a Central Map

Die Central Map im ehemaligen Supermarkt Can Ticaret, Goethestraße 30, spiegelt als zimmergroße Pinnwand die Vielfältigkeit des Münchner Bahnhofsviertels auf bildhafte Weise wider. Mit Fotos, Geschichten und Kleinoden als Zwischenergebnis unserer Spurensuche bestückt, ergibt sie ein sich stets veränderndes Bild vom derzeitigen wie historischen Leben, Arbeiten und Sein.

Interaktiver Stadtplan im Rahmen des Stadtprojekt Munich Central, Münchner Kammerspiele 2010  
Verena Seibt, Clea Stracke, Mitra Wakil

b Audiowalks, 2010

Aus den Geräuschen und Stimmen des jeweiligen Viertels ist ein begehbare Hörspiel entstanden.

Munich Central Soundscape, 25 min.,  
Münchner Hauptbahnhofviertel 2010  
Sandra Pfoestl, Clea Stracke

St. Leonhard Stereo, 20 min.,  
Nürnberg / St. Leonhard 2010  
Clea Stracke, Mitra Wakil

a Central Map

The Central Map wallpaper in the former supermarket Can Ticaret at Goethestraße 30 reflects the complexity of Munich Central in a visual way. Hanging upon it are historical as well as contemporary photos and stories from the area.

Interactive City Map, as part of the Munich Central-City Project,  
Münchner Kammerspiele 2010  
Verena Seibt, Clea Stracke, Mitra Wakil

b Audiowalks, 2010

We developed, using of the sounds and voices of each neighbourhood, a walkable audio play.

Munich Central Soundscape, 25 min.,  
Munich Central Station District 2010  
Sandra Pfoestl, Clea Stracke

St. Leonhard Stereo, 20 min.,  
Nuremberg / St. Leonhard 2010  
Clea Stracke, Mitra Wakil









10 11 12 13 Datum	<b>38 notiz</b>
4 Uhrzeit 3	
8 7 6 5 4	
Artikelnummer _____	
Standort _____	
Name _____	
Objekt/ Thema _____	
Meine Geschichte	
<p>Mein name Nikolay ich komme aus Bulgarien. 2009 habe ich Bahnhof Tübingen kennen gelernt. Die haben mich erst in Reinigungs firma eingestellt. Danach von mir Gewerkschaften verlangen mit meiner Gewerkschaft über meine name ein BMW zu gelassen (Leasing) ich wusste nicht. Von Leasing &amp; TV, &amp; Playstation auch über mein name gekauft wurden. Als ich im Bahnhof</p>	

war kein Polierstein haben mich verhaftet. 6 Monate war ich Straftäterin. Ich habe sehr gesucht nach Bulgarien nach Familie. Ich darf nicht nach Heimat. Ich bin jetzt traurig. Ich will nach Hause. Ich habe kein Geld aber 12.500 € schulden.  
 Das ist meine Geschichte im Bahnhof. Selam  
 ANLEITUNG:  
 IN DER FESTIVALZENTRALE (GOETHESTRASSE 30) HÄNGT EIN RIESIGER STADTPLAN VOM HAUPTBAHNHOFVIERTEL AN DER WAND, DER WIE EINE PINWAND BUNT UND VOLL WERDEN SOLL - MIT FOTOS UND GESCHICHTEN AUS DEM HAUPT-BAHNHOFVIERTEL. WENN SIE MITMACHEN MÖCHTEN, FÜLLEN SIE BITTE DIESE TÖTE MIT EINEM GEGENSTAND, EINER GESCHICHTE ODER EINER MITTEILUNG, DIE SIE ZEIGEN ODER ERZÄHLEN WOLLEN. MIT DEM GRÜNEN FÄHNCHEN KÖNNEN SIE DIESE DANN AM JEWEILIGEN ORT IM STADTPLAN ANBRINGEN.

## Central Map

Mit eigens dafür entworfenen Notizvordrucken sowie kleinen Archiv-Tütchen haben wir uns auf den Weg gemacht mit dem Anliegen möglichst viele Stimmen und spezifisches Material aus dem Viertel zu sammeln und auf der Karte zu archivieren. So sind wir mit den unterschiedlichsten Leuten in den Läden und auf der Straße zusammengekommen.

Auf der Suche nach einem multikulturellen Miteinander erreichten uns neben den netten, zurechtgelegten Standardsätzen die völlig unerwarteten, echten, schönen, aber auch die unromantischen, rohen, feindlichen Geschichten mit den entsprechenden Vorurteilen dem Anderen, dem Fremden gegenüber. Das Bild eines bunten Miteinanders hat sich oft gegen das Bild eines Nebeneinander-Lebens in parallelen Welten eingetauscht. Doch dann gibt es diese Augenblicke im Gespräch mit dem Einzelnen, in denen eine Verständigung sich eröffnet, man einander mitteilt – die Sprache als „utopistisches Medium“ (Joseph Beuys) für eine Welt, die in Austausch miteinander tritt. Einige haben uns ihre Geschichte aufgeschrieben. Wir danken allen für die Eindrücke, die sie uns schenkten, und den köstlichen Tee in einer besonderen Umgebung.

## Central Map

With our own pre-printed notes and archive bag we made our way into the neighbourhood with the intention of collecting as many voices and as much specific material as possible and to record this on the map. In this way, we were able to engage a wide variety of people in the streets and in the shops, some of whom wrote down their stories for us.

While searching for the expected multicultural milieu, in addition to the nice, orderly standard set of stories, others found their way to us as well. These were the most unexpected, true, and beautiful, but also unromantic, raw, hostile stories with the corresponding prejudices toward the other and the foreign. The image of a colourful life together was replaced by one of different lives in parallel worlds. But then there are the moments in a conversation with an individual at which both parties try to share something of themselves – language as a “utopian medium” (Joseph Beuys), for a world that comes together in such an exchange. We thank all the participants for the unadulterated impressions that they gave to us, and for the delicious tea in a special place.



Central Map, Maibaum  
Central Map, Maypole

## Munich Central Soundscape

„... und dann Dein Kopfhörer mit Deiner Stimme, und die Geräusche, und diese Umgebung, in die die Stimme mich freundlich reinbat: Achten Sie auf den Verkehr.

Ich finde es immer schon schön, die Umgebung zur Bühne zu machen, wie Du es machst (jetzt auf diese Weise). Wir leben ja sowieso in diesen Städten vor allem in einer Welt des Voyeurismus und der Selbstdarstellung. Und dieses *Sowieso* umzubiegen zu einem Nachdenken und *Sehen* und Sich-Einfühlen ist toll. So könnte wieder die Spontaneität sich ergeben, die so scheinbar nur vorhanden ist überall. Ich bring schnell mein Rad zum Reparieren, ich schreib nachher noch weiter. Gruß! E.“

(Elisabeth Krause,  
E-mail vom 8. Juni 2010)

## Munich Central Soundscape

“... and then your headphones with your voice, and the sounds, and this environment, in which the friendly voice asked that I ‘pay attention to the traffic’.

I have always found it lovely to turn the environment into a stage as you do (here, in this way). After all, we live in these cities primarily in a world of voyeurism and self-representation anyway. To turn this *anyway* around and into a contemplation and *seeing* and empathy is wonderful. In this way the spontaneity, so evidently present everywhere, can reveal itself. I've got to take my bicycle to be repaired but I will continue writing later. Greetings! E.”  
(Elisabeth Krause,  
e-mail on 8. June 2010)



# 15

## Winterreise Winter Journey

Die meiste Zeit des Jahres ist die Theresienwiese Platzhalter, eine brachliegende Leerstelle, ein Ort der Erinnerung in ungewöhnlich prominenter Lage. Nur für wenige Wochen im Jahr erfüllt sich ihre eigentliche Funktion als Festwiese Münchens. Zum Bild der leergefegten Fläche montieren wir den O-Ton des Oktoberfestes.

Video HD, 8 min., München, 2010

Most of the year, the Theresienwiese (Theresa's Meadow) is *left fallow*. It's a bookmark, a reminder, a place of remembrance at an unusually prominent location. It only serves its actual purpose as Munich's playground for a few weeks of the year. While viewing the clean-swept space, the audio from the Munich Beer Festival brings forth the memories of lively activity.

Video HD, 8 min., Munich, 2010

## Winterreise

Die Kamera bewegt sich in entschleunigter Geschwindigkeit bei Morgendämmerung über die Hauptstraße der *Wiesn* auf die Bavaria zu. Der Platz ist verlassen und unbeleuchtet. Ab und an fährt ein dick eingepackter Fahrradfahrer die Straße entlang. Es fängt an zu schneien.

Wie vom Wind herangeweht lassen sich die Geräusche des unsichtbaren Oktoberfestes vernehmen. Man hört die werbenden Standardsprüche der Fahrradgeschäfte, ihr hydraulisches Pfeifen, Gekreis, dann das Tirilieren der *Vogeljakobspfeifen*, Zellophanknistern. Man bewegt sich durch Fetzen von Unterhaltung, läuft an den Bierzelten vorbei aus denen Gesänge und Blasmusik schallen. Das akustische Bild steigert sich zum dichten räumlichen Klangteppich. Zwei Realitäten begegnen sich. Das Bild der Einsamkeit an ungemütlichen Wintertagen trifft auf die Illusion einer Massenveranstaltung.

Der Schnee, der stetig auf die Linse der Kamera fällt, zeichnet das Bild weich. So wie die Fläche um die Bavaria gleich einem Traumgebilde wieder verschwindet, verklingen allmählich die Geräusche bis nur noch das Rauschen des Windes übrig bleibt.

## Winter Journey

At the break of dawn, the camera moves slowly down the main street of the *Wiesn* and therefore, down the main street of the festival toward the statue of Bavaria. The place is deserted and unlit. A bundled up cyclist rides up and down the street. It begins to snow.

As if blown in by the wind, one hears the sounds of the invisible Oktoberfest grow louder. One hears the operators of the carnival rides try to attract customers with their standard phrases and also the hydraulic whistling of the machinery, screaming, then the air of the *Vogeljakob's* bird pipes, the crackling of cellophane. One moves through scraps of conversation, passes by the festival tents with singing and brassband melodies clinking out. The soundscape expands into an impenetrable wall of sound. Two realities come up against one another. The image of isolation at the unpleasant winter days meets the illusion of a giant event.

The snow, falling steadily onto the camera lens, blurs the picture. As the image of the Bavaria disappears, the noise of the festival fades until only the wind remains.





1

Abb. 1  
Olympia Looping  
bei Nacht



2

Abb. 2  
Abenteuerbahn  
Magic Mountain

Abb. 3  
Kettenkarussell,  
Oktoberfest

Abb. 4  
Festzelt-Gemenge

Abb. 5  
Aufbau des Festzeltes  
Bräurösl

Fig. 1  
Olympia looping by night

Fig. 2  
Adventure rollercoaster  
Magic Mountain

Fig. 3  
Chairoplane, Munich  
Beerfestival

Fig. 4  
Pavilion Crowds

Fig. 5  
Construction of the  
Bräurösl Pavillion



3



4



5



Index  
Index

## Clea Stracke

1982

geboren in Berlin – Tempelhof  
born in Berlin – Tempelhof

2001

Abitur in Kaufbeuren, Ostallgäu  
A-Levels in Kaufbeuren,  
East Allgäu Region

2001 – 2008

Studium an der Akademie der Bildenden  
Künste München bei Ezio Toffolutti und  
Norbert Prangenberg  
Studies at the Academy of Fine Arts  
Munich under Ezio Toffolutti and Norbert  
Prangenberg

2004

Erasmusstipendium, NABA Mailand  
Erasmus scholarship, NABA Milan

2005

Hochschule für Bildende Künste  
Hamburg bei Raimund Bauer  
University of Fine Arts Hamburg under  
Raimund Bauer

2008

Erstes Staatsexamen für Kunsterziehung  
First State Examination in art education

2009

Diplom Akademie der Bildenden Künste  
München  
Diploma Academy of Fine Arts Munich

## Verena Seibt

1980

geboren in Dachau  
born in Dachau

2000

Abitur in Dachau  
A-Levels in Dachau

2001 – 2008

Studium an der Akademie der Bildenden  
Künste München bei Albert Hien und  
Stephan Huber  
Studies at the Academy of Fine Arts  
Munich under Albert Hien and Stephan  
Huber

2004

Erasmusstipendium, Akademie der  
Bildenden Künste Wien bei Heimo  
Zobernig  
Erasmus scholarship, Academy of Fine  
Arts Vienna under Heimo Zobernig

2008

Erstes Staatsexamen für Kunsterziehung  
First State Examination in art education

2009

Diplom Akademie der Bildenden Künste  
München  
Diploma Academy of Fine Arts Munich

2008 – 2010

Kuratorische und künstlerische Mitarbeit  
lothringer13/laden  
Curatorial and Artistic work, lothringer13/  
laden

## Ausstellungen (Auswahl) Exhibitions (selected)

2010

Intro, Debütantinnen 2010, Gedok  
München

Kunst und Logis frei! public space  
Nürnberg/St. Leonhard

Munich Central, Münchner Kammerspiele

Die ersten Jahre der Professionalität 29,  
Galerie der Künstler, München

Unter diesen Umständen,  
Gängeviertel Hamburg

STARTED '10, Residents of Start  
Point Prize, Galerie Klatovy/Klenová,  
CZ

2009

Mehrwert Kunst, Frankfurter  
Kunstverein

26. Dokumentarfilm- und Videofest  
Kassel

Unconscious, Steinle Contemporary  
München

Start Point 2009, Galerie  
Klatovy/Klenová, CZ

Self-Made Cavalcaders,  
Art's Complex Edinburgh, GB

Zlom 89, Kulturzentrum Řehlovice, CZ

Wunderkammer, Färberei München

Schön, Rathausgalerie München

Debütanten- und Preisträgerausstellung  
2009, AdBK München

2008

Hobbykeller, AkademieGalerie München

Prager Frühling /68, Kulturzentrum  
Řehlovice, CZ

Walk of Femme, Artothek Dachau

Erfolg durch Rebellion, Espace Ubu,  
Barcelona, ES

STADTMACHTKUNST, public space,  
Linden, Hannover

## Auszeichnungen Awards

2010

Katalogförderung des Bayr. Ministeriums  
für Wissenschaft, Forschung und Kunst  
Sponsorship of Publication, Bavarian  
Ministry of Science, Research and Art

Lfa Förderbank Katalogförderung  
Lfa Förderbank Sponsorship of  
Publication

Atelierförderung der Stadt München  
Studio Grant from the City of Munich

2009

Diplompreis der Erwin und Gisela von  
Steiner-Stiftung  
Award for Diploma from the  
Erwin und Gisela von Steiner Trust

Start Point Preis  
Start Point Prize

Förderpreis der Stadt Kaufbeuren für  
zeitgenössische Bildende Kunst  
Award from the City of Kaufbeuren  
for Contemporary Fine Arts

Projektstipendium für Bildende Kunst  
der Stadt München  
Project Scholarship for Fine Arts  
from the City of Munich

2008

Projektförderung des Akademievereins  
Project Grant from the Munich Academy  
Association (Akademieverein)

# Autoren Authors

Albert Coers, (\*1975),  
Studium Germanistik, Latein, Kunstgeschichte in Pisa und München; Magisterarbeit über Dilettantismus bei Goethe und Thomas Mann. Studium an der AdBK München bei Albert Hien. Seit 2007 Arbeit an Dissertation bei Wolfgang Ullrich über den Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium.

Christian Hartard, (\*1977),  
absolvierte in München eine Ausbildung an der Deutschen Journalistenschule und ein Kunstgeschichtsstudium, promovierte 2008 mit einer kunstsoziologischen Arbeit und studierte von 2004 bis 2010 Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie. Zur Zeit ist er Postdoc-Stipendiat der Fritz-Thyssen-Stiftung und Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Institut der Universität München.

Stephan Huber, (\*1952),  
Bildhauer, lebt in München und in Weiler, Ostallgäu.

Elisabeth Krause,  
Regisseurin, Autorin. Studium an der Hochschule der Künste Berlin, Abteilung Darstellende Kunst. Regieassistentin bei Rudolf Noelte und u.a. bei Stroux, Gmeiner, Schwarze, Hanuszkiewicz. Sie ließ am Ammersee eine Reihe Freier Produktionen entstehen.

Stefanie Manthey,  
Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Komparatistik. Promotion zum Thema „Mit der notwendigen Distanz. Konvention als widerständige Kategorie in Zeichnen und graphischer Praxis bei Thomas Schütte und Rosemarie Trockel“. WS 2007/2008 bis SS 2010 Lehrauftrag an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, WS 2009/2010 Lehrauftrag an der Hochschule für Fernsehen und Film München. Ab September 2010 am Kunstmuseum Basel.

Albert Coers, (\*1975),  
Studied German, Latin and Art History in Pisa and Munich; Master's degree on Dilettantism in Goethe and Thomas Mann. Studied at the AdBK Munich under Albert Hien. Working since 2007 under Prof. Wolfgang Ullrich on a dissertation on the exhibition-catalogue as an artistic medium.

Christian Hartard, (\*1977),  
graduated in Munich from the German School of Journalism and earned an Art History Degree. He received his Ph. D. in 2008 for a work in Art-Sociology and also studied Sculpture at the AdBK Munich from 2004 to 2010. Presently, he is a post-doc scholar at the Fritz-Thyssen-Stiftung and teaches at the Art History Institute of Munich University.

Stephan Huber, (\*1952),  
sculptor. lives in Munich and in Weiler, East Allgäu Region.

Elisabeth Krause,  
director, author. Studied at the Berlin University of Arts, Performing Arts. Director's assistance with Rudolf Noelte and, inter alia, with Stroux, Gmeiner, Schwarze, Hanuszkiewicz. She realised several independent productions at Ammersee Region.

Stephanie Manthey,  
Studied Art-History, English and Comparative Criticism. Doctorates on "With the necessary distance. Convention as resistant category in the drawing and graphic practice of Thomas Schütte and Rosemarie Trockel". Winter term 2007/08 until Summer term 2010 Teacher at the State Academy of Fine Art, Stuttgart, Winter term 2009/10 Teacher at the HFF, Munich. From Sept. 2010 at the Art-Museum, Basel.

Florian Matzner (\*1961),  
Kunstwissenschaftler und Ausstellungsmacher, 1991 – 1998 Kurator am Landesmuseum Münster, seit 1998 Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste München, zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst mit dem Schwerpunkt „Public Art“.

Jakob Racek, (\*1981 in Österreich),  
Kurator und Kulturmanager,  
Berlin/Podliv. Studium der Medienkultur,  
M.A. an der Bauhaus Universität Weimar.  
Als freier Kurator arbeitete er für verschiedene Galerien und Institutionen in Deutschland und im Ausland. 2003 Mitbegründer der Galerie showroom berlin, eine Plattform für junge Künstler in Berlin. Seit 2009 Kulturmanager bei der Robert Bosch Art Today Association, Zentrum für Zeitgenössische Kunst CCA Plovdiv, Bulgarien.

Stefan Römer, Prof. Dr., (\*1966 in Katzenelnbogen), tätig als Künstler und Autor mit den Aktionsfeldern (de)konzeptuelle Kunst, Kritik des öffentlichen Raums, Bild- und Textverhältnisse in Kunst und neuen Medien sowie Transkulturalität.

Anna Schneider (\*1979 in München),  
Kuratorin und Kritikerin. Ihr Forschungsinteresse gilt den interdisziplinären Zusammenhängen von Gegenwartskunst und kulturellen Phänomenen unter Berücksichtigung historischer, ökonomischer und politischer Kontexte. 2009 erhielt Anna Schneider ihren Master im Fachbereich Exhibition & Museum Studies am San Francisco Art Institute als Fulbright Stipendiatin.

Pavel Vančát,  
Freier Kurator und Schriftsteller wohnhaft in Prag, Autor von Büchern und Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst und Fotografie. Seit 2008 Chefkurator von Start Point Preis der Galerie Klatovy/Klenová. Ab 2013 arbeitet er als Händler von Gebrauchtwagen.

Florian Matzner (\*1961),  
Art-Scholar and Exhibition Organizer.  
1991–1998 Curator at the State Museum, Münster. Since 1998, professor of Art-History at the Academy of Fine Art, Munich. Many publications and exhibitions of contemporary art with emphasis on “public art”.

Jakob Racek, (\*1981 in Austria),  
Curator and Cultural Manager,  
Berlin/Plovdiv. Studied cultural and media studies at the Bauhaus University Weimar. As a curator he worked freelance for several galleries and institutions in Germany and abroad. In 2003 he co-founded showroom berlin as a platform for emerging artists in Berlin. Since 2009 he is obtaining Robert Bosch fellowship for cultural managers in Southeast Europe, based at the Center for Contemporary Art CCA Plovdiv, Bulgaria.

Stefan Römer, Prof. Dr., (\*1966 in Katzenelnbogen), is artist and author, published articles, theoretical books and artist books, activism on the relation of White Cube, public space and public sphere.

Anna Schneider (\*1979 in Munich),  
curator and critic. Her research interests are in the interdisciplinary exploration of art and cultural manifestations in the light of historic, economic and political contexts. Anna Schneider received her Master's degree in the program Exhibition & Museum Studies at the San Francisco Art Institute as a Fulbright Scholar (2009).

Pavel Vančát,  
Freelance curator and writer based in Prague, author of books and exhibitions on contemporary art and photography. Since 2008 the head curator of Start Point Prize, organized by Galerie Klatovy/Klenová, Czech Republic. From 2013 he works as a vintage car dealer.

# Werkverzeichnis

## List of Works

### 1

Hobbykeller Hobby Cellar  
Rauminstallation mit  
„Alltäglicher Performance“,  
AkademieGalerie München 2008,  
Hobbykellerinventar,  
Funkmikrofone, Lautsprecher  
Space Installation with  
“every-day” performance,  
AkademieGalerie Munich 2008,  
Hobby cellar inventory,  
microphones, speaker system  
Credits: Valentina Cancelli,  
Pascal Jäger, Lea Letzel,  
Cast: Sacha und Hellmuth, Eva  
Lüps, Erwin Kloker, Gustav Seibt,  
The Moon Band, The Rythm  
Police, Anton Gruber, Rawle  
Harper, Erich Stracke, DJ Carli,  
Luisi Lüps, Vinzenz Lüps,  
Helga Fellerer, Charly Jäger,  
Karen Breece, Adrian Marynissen,  
Peach, Bettina Wiehler, Thea  
Beinhöfer, Hans Beinhöfer, Jan  
von Thülen, Elisabeth Krause

### 2

The Show must go on  
The Show must go on  
a The Show must go on  
Rauminstallation, Rehlovice 2006,  
Holz, lackiert, 18 m x 1 m  
b The Factory  
Audioinstallation in der  
Lüftungszentrale eines ehem.  
Möbelhauses, Dresden 2006,  
Lautsprecher, Licht, Nebel  
Credits: Pascal Jäger  
a The Show must go on  
Space Installation,  
Řehlovice 2006,  
Varnished Wood, 18 m x 1 m  
b The Factory  
Audio Installation in the central  
ventilation system of a former  
furniture shop, Dresden 2006  
2 speakers, lights, fog  
Credits: Pascal Jäger

### 3

Alles in Ordnung  
Everything's Fine  
Řehlovice 2008  
a Schwarzwälder Kirschtorte  
Durchmesser 80 cm  
b Brainstorm, Magazin,  
DIN A4-Blätter, maschinenbe-  
schrieben, Bleistiftzeichnungen,  
Polaroidbilder  
Řehlovice 2008  
a Black Forest Cake  
caliber 80 cm  
b Brainstorm, Magazine,  
DIN A4-Leaves of paper, typed,  
pencil drawings, Polaroid pictures

### 4

Dekonstruktive Kritik  
Deconstructive Criticism  
Audioinstallation,  
AdBK München 2007,  
Lautsprecher  
Audio Installation,  
AdBK Munich 2007,  
speaker system  
Credits: Elisabeth Krause,  
Pascal Jäger; Speakers: Anton  
Gruber, Vinzenz Lüps, C.S.,  
Bettina Wiehler; Vocals (“An die  
Musik”, Franz Schubert): Lisa  
Glökler, Laura Stracke

### 5

Weil ich es will Because I want it  
Rauminstallation zur Ausstellung  
„90 Jahre Frauenwahlrecht“,  
Dachau 2008,  
Kacheln, Zement, Gipskarton,  
Mangelmaschine, Vorschlag-  
hammer  
Space Installation to the exhibition  
“90 Years of Women's suffrage”,  
Dachau 2008,  
tile, cement, plasterboard,  
manglemachine, sledge hammer

### 6

Absprung Jump-off  
Rauminstallation, AdBK  
München, 2008,  
Holz, Metall, lackiert,  
ca. 6 m x 1 m  
Space Installation, AdBK Munich,  
2008, Wood, Metal, varnished,  
ca. 6 m x 1 m

### 7

Und das Schiff fährt  
And the Ship Sails On  
Video HD, 5:10 min., 2009  
Camera & Light: Pascal Jäger,  
Davor Marinkovic  
Choir leader: Christian Kelnberger;  
Sailors/Choir (“An die Musik”,  
Franz Schubert): Erich Stracke,  
Anton Gruber, Thomas Vogg,  
Vinzenz Lüps, Jan von Thülen,  
Carli Stracke, Gustav Seibt, Theo-  
dor Schuler, Florian Duffe, Philipp  
Bauer, Christian Hartard, Anton  
Groethuysen, Felix Wemhoss, Ben  
Goossens, Felix Burger, Christian  
Ohlmann, Andrea Henningsen,  
Mathias Waibel, Ulrich Rechen-  
bach, Florian Geierstanger;  
Accordion: Walter Schreiber;  
Crew: Ben Müller, Steffen Neder,  
Diego Perathoner, Jan Singh,  
Gertrud Hahn, Anna Schölß,  
Lisa Glökler, Hubert Sedlatschek,  
Bruno Wank, Stephan Huber,  
Norbert Prangenberg, Wolfgang  
Stehle

### 8

Regendach  
Raining Roof  
Rauminstallation, AdBK  
München 2009, Kupferrohr,  
Wasser, 320 cm x 200 cm  
Space Installation AdBK Munich  
2009, copper-pipe, water,  
320 cm x 200 cm  
Credits: Pascal Jäger,  
Carli Stracke

## 9

Bruch 89 Break 89

Řehlovice 2009

a Im Traum fliegen

Skulptur

Holzreste, Metallschrott, Bett,

20 m x 1 m x 2,20 m /

b Hollywood

Installation im ehemaligen

Brauereigewölbe, Seil, Holzbrett

Řehlovice 2009

a Flying in a dream

Sculpture

wood from gables, scrap metal,

bed, 20 m x 1 m x 2.20 m

b Hollywood swing

Installation in the vault of a defunct

brewery, rope, wooden plank

## 10

Unterwelt Underworld

Video HD, 8:50 min., 2009

Camera & Light: Pascal Jäger

Cast: Laura Stracke, Laurent

Thomann, Erich Stracke,

Carli Stracke, Lea Letzel,

Selda Kavulok, Max Schraner,

Leopold Hahn, Moira Breece;

Locations: Stephanie Hartkopf ,

Jörg Deubner, Gustav Seibt,

Maria Seibt, Maria Loderer,

Leopold Hahn, Zentralinstitut

für Kunstgeschichte, Deutsches

Museum, Münchner Stadtent-

wässerung, MVG, Bayrische

Schlösser- und Seenverwaltung,

Münchner Ratskeller, Schwabin-

ger Krankenhaus, Club Rote

Sonne, St. Bonifaz, I. Salzburger

Modell-Eisenbahn-Club, Kegel-

bahn Avli, Graf Arco Valley

## 11

Autokino Drive-in Cinema

Rauminstallation, Kulturtage

Weicht, Ostallgäu 2009

Peugeot 205, Regenanlage,

Videoprojektion auf Leinwand

(Loop), Autoradio

Space Installation, Kulturtage

Weicht, East Allgäu Region 2009,

Peugeot 205, rain machine,

video projection on canvas (loop),

car radio

Radiomix: Carli Stracke

## 12

Die ersten Jahre der

Professionalität

The First Years of Professionalism

a Die Konstruktion des Erfolges

(Siegertreppe)

Rauminstallation/Skulptur, 2010,

Holz lackiert, 10-teilig,

max. 220 cm x 100 cm

b Für meine Eltern

Videoloop, 2010

c Der falsche Appelles,

Fabel, 2010

3 Buchseiten, bedruckt,

gerahmt, 60 cm x 40 cm

Credits: Christian Hartard

d Die Preisverleihung

Video, 8:30 min., 2010

Kamera: Onkel P.

a The Construction of Success

(Victory-Stairs)

Space Installation/Sculpture, 2010

varnished wood, 10 Pieces,

max. 220 cm x 100 cm

b For My Parents

Videoloop, 2010

c The False Apelles, Fable 2010

3 pages, printed, framed,

60 cm x 40 cm

Credits: Christian Hartard

d The Award Ceremony

Video, 8:30 min., 2010

Camera: Uncle P.

## 13

Alles in Ordnung (II)

Everything's Fine (II)

Videoloop HD, 2010

Cast: Hermann Hahn

Camera & Light: Pascal Jäger

Credits: Carli Stracke, Simon

Walter, Bettina Wiehler,

Björn-Achim Schmidt,

Deutsche Exotik, Pathos Transport

Theater, Panther Rental München

## 14

Stadtraumprojekte 2010

Projects in public space 2010

a Central Map

Interaktiver Stadtplan, Munich

Central, Goethestr. 30, 2010,

4 m x 3 m, von Verena Seibt,

Clea Stracke, Mitra Wakil

b Audiowalks, 2010

– Munich Central Soundscape

25 min., Münchner Hauptbahn-

hofviertel 2010

von Sandra Pfoestl, Clea Stracke

– St. Leonhard Stereo

20 min., Nürnberg 2010

von Clea Stracke, Mitra Wakil

a Central Map

Interactive city map, Munich

Central, Goethestr. 30, 2010,

4 m x 3 m, by Verena Seibt, Clea

Stracke, Mitra Wakil

b Audiowalks, 2010

– Munich Central Soundscape

25 min., Munich Central 2010

by Sandra Pfoestl, Clea Stracke

Credits: Münchner Kammerspiele,

Speakers: Steven Scharf, Hilde-

gard Schmahl, Anton Gruber, C.S.,

Savas Tetik; [www.decreative.org](http://www.decreative.org)

– St. Leonhard Stereo

20 min., Nuremberg 2010

by Clea Stracke, Mitra Wakil

Speakers: Christine Gaberdan,

Dorothee Schneider, C.S.

Texts: C. Hartard: „Die Subversion

frisst ihre Kinder. Notizen beim

Spaziergang durch die Stadt der

Zeichen“, Berlin 2009;

F. Fellini: La voce della luna,

Spielfilm 1990; D. Schneider:

Stille, Gedicht 2003

## 15

Winterreise Winter Journey

Video HD, 8 min., 2010

Camera: Pascal Jäger

# Bildnachweise

## Picture Credits

Cover  
Autokino, Filmstill 2009  
Drive-in Cinema, Still 2009  
Clea Stracke & Verena Seibt  
Camera: Pascal Jäger

Back Cover  
Siemensstern,  
Kamera-Testmuster  
Siemens star,  
Camera test pattern

Back Cover innen/inside  
Die Konstruktion des Erfolges  
(Siegertreppe),  
Konstruktionskizze  
The Construction of Success  
(Victory-Stairs)  
Construction sketch: Clea Stracke

Vorsatzblatt / Flyleaf  
Clea Stracke & Verena Seibt,  
Dreharbeiten zur Unterwelt  
Clea Stracke & Verena Seibt,  
Shooting Underworld  
Photo: Pascal Jäger

p. 3  
Eisberg unter Wasser,  
Zeichnung  
Iceberg underwater,  
Drawing: Clea Stracke

p. 9  
Humpty Dumpty von  
Alice hinter den Spiegeln  
Humpty Dumpty from Through  
the Looking Glass  
Illustration John Tenniel, 1871  
[www.en.wikipedia.org/wiki/  
Image:Humpty\\_Dumpty\\_Tenniel.  
jpg](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Image:Humpty_Dumpty_Tenniel.jpg)

p. 12  
Drei Personen betrachten  
den Gladiator bei Kerzenlicht  
Three Persons Viewing  
the Gladiator by Candlelight  
Joseph Wright of Derby 1765  
[www.mezzo-mondo.com/arts/mm/  
wright/WRJ013.htm](http://www.mezzo-mondo.com/arts/mm/wright/WRJ013.htm)

p. 16  
Das Experiment mit dem  
Vogel in der Luftpumpe  
An Experiment on a  
Bird in an Air Pump,  
Joseph Wright of Derby, 1768  
The Yorck Project: 10.000  
Meisterwerke der Malerei.  
DVD-ROM, 2002.

p. 19/1  
Akademie der Bildenden  
Künste München,  
Postkarte um 1910  
Academy of Fine Arts Munich,  
Postcard, ca. 1910  
[www.www.adbk.de/Historisches/  
index.php](http://www.www.adbk.de/Historisches/index.php)

p. 19/2  
Baustelle Akademie  
Construction site Academy  
Photo: Dieter Rehm

p. 19/3  
Und das Schiff fährt,  
Diplomfilm  
Stracke & Seibt 2009  
And the Ship Sails On,  
Graduation film  
Stracke & Seibt 2009

p. 19/4  
Clea, Videoloop  
Clea Stracke 2008

p. 19/5  
Frau Clea Seibt. Readymade  
Ms. Clea Seibt. Ready-made  
by: Kulturstiftung der Länder

p. 25, 27  
Clea Stracke Arbeiten  
Works 2004 – 2008  
Photos: Clea Stracke

p. 29, 31  
Verena Seibt Arbeiten  
Works 2003 – 2008  
Photos: Verena Seibt  
You and me, Video 2007,  
Camera: Flo Dittl  
Schlaf Sleep, Video 2008,  
Camera: Flo Dittl, V. Seibt

Rebelsweat, Video 2008,  
Camera: Davor Marinkovic

p. 34, 35  
Sonntag, Toni's Kiste  
Sonntag, Toni's Box  
Photo: Verena Seibt

p. 36, 37  
Donnerstag, Einweihung  
Thursday, Inauguration  
Photo: Valentina Cancelli

p. 38, 39  
Samstag, Bandprobe  
Saturday, Band Rehearsal  
Photo: Volker Stock

p. 40  
„Alltägliche Performances“  
“Every-day performances”  
Photos (1 – 6): Valentina Cancelli

p. 43  
Siegfried der Drachentöter,  
Holzschnitzerei von  
„Sokrates“  
Sigurd the Dragon Slayer,  
woodcraft by “Sokrates”  
Photo: Verena Seibt

p. 44/1  
Kinderspiele  
Children Playing  
Pieter Bruegel d. Ä. 1560  
[www.upload.wikimedia.org/  
wikipedia/commons/f/ff/Pieter\\_  
Bruegel\\_d.\\_%C3%84.\\_041.jpg](http://www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._041.jpg)

p. 44/2  
Steckenpferdrennen  
Hobbyhorses Race  
(Popular Science, Oct 1937)  
[www.blog.modernmechanix.  
com/2007/01/03/mechanical-  
hobbyhorses-race-on-boardwalk/](http://www.blog.modernmechanix.com/2007/01/03/mechanical-hobbyhorses-race-on-boardwalk/)

p. 46, 47  
The show must go on, Řehlovice  
2006, Photo: Clea Stracke

p. 48  
The Factory, Dresden 2006  
Photo: Libor Stavjanik

p. 49/1  
Barockfest: Konzert im  
Zunftthaus zu Zürich  
Baroque festival: Concert at the  
guildhall to Zurich  
[www.akg-images.de](http://www.akg-images.de)

p. 49/2  
Kulturveranstaltung mit  
Musik und Tanz aus der Zeit  
des Barock, 1951  
Cultural Event with baroque music  
and dance, 1951  
Photo: Roger Rössing  
Deutsches Bundesarchiv

p. 49/3  
Der Oberbeleuchter  
an seinem Stellwerk  
Gaffer at his control center,  
Schiller-Theater Berlin 1953.  
Photo: Gielow  
Deutsches Bundesarchiv

p. 49/4  
Schauspiel- und Opernhaus  
Köln, Unterbühne  
Theatre and opera Cologne,  
understage  
[www.commonswiki.org/  
wiki/File:Schauspielh  
aus\\_K%C3%B6ln\\_Unterb% C3  
%BCbChne\\_2010\\_7109.jpg](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Schauspielhaus_K%C3%B6ln_Unterb%C3%BChne_2010_7109.jpg)

p. 51  
Tausendschönchen  
Dasies, Věra Chytilová, 1966  
Tschechisches Filmarchiv  
(Czech Film Archive)

p. 52/1  
The show must go on,  
Frauenbeintorte  
The show must go on, Woman's  
leg Cake, Řehlovice 2006  
Photo: Libor Stavjanik

p. 52/2  
Alles in Ordnung,  
Schwarzwälder Kirschtorte  
Everything's Fine, Black Forest  
Cake. Färberei Munich 2009  
Photo: Franz Wanner

p. 54, 55  
Alles in Ordnung, Torte  
Everything's fine, Cake  
Photo: Clea Stracke

p. 56/1  
Alles in Ordnung,  
Installationsansicht  
Everything's Fine,  
Installation view  
Photo: Clea Stracke

p. 56/2  
Admiral William H.P. Blandy  
und seine Frau schneiden einen  
„Operation Vorwärts“-Atom-  
pilz-Kuchen an, 1946  
Admiral William H.P. Blandy and  
his wife cut an Operation Cross-  
roads mushroom cloud cake,  
1946, Author: US Navy  
Deutsches Bundesarchiv

p. 56/3  
Panzer VI „Königtiger“  
Armor VI “King Tiger”, Budapest  
1944, Photo: Faupel  
Deutsches Bundesarchiv

p. 57 – 64  
Brainstorm, Magazin  
Brainstorm, Magazine

p. 66, 67  
Weil ich es will  
Because I want it  
Photo: Clea Stracke

p. 68/1  
Wäscherei, Dachau 2008  
Laundry, Dachau 2008  
Photo: Gustav Seibt

p. 68/2 – 5  
Weil ich es will,  
Detailansichten  
Because I want it, Details  
Photos: Verena Seibt

p. 71/1  
Blick in die Wäscherei,  
Schönbeck, DDR 1957  
View into the laundry, Schönbeck  
GDR 1957  
Author unknown,  
Deutsches Bundesarchiv

p. 71/2  
Veranstaltungsankündigungen  
der SPD zur Forderung nach  
dem Frauenwahlrecht, um 1908  
Announcement of the  
Social Democratic Party of  
Germany calling for women's



suffrage, ca. 1908  
Author unknown,  
Deutsches Bundesarchiv

p. 71/3  
Lager der Wäscherei  
Laundry storage, Bonese 1956  
Photo: Biscan  
Deutsches Bundesarchiv

p. 71/4  
Bundeskongress des DFD  
(Demokratischer Frauenbund  
Deutschlands), Berlin 1960  
Federal Congress of the Demo-  
cratic Women's Alliance of  
Germany, Berlin 1960  
Photo: Weiß.  
Deutsches Bundesarchiv

p. 72  
Weil ich es will,  
Neunzig Jahre Frauenwahlrecht,  
Ausstellungsflyer  
Because I want it, Ninety Years of  
Women's suffrage, exhibition flyer:  
Clea Stracke und Pascal Jäger,  
Photo: Verena Seibt

p. 74, 75  
Zwischen den Fassaden von  
Alt- und Neubau  
Between the facades of old and  
new building  
Photo: Pascal Jäger

p. 80  
Dekonstruktive Kritik,  
Ausstellungsbesucher  
Deconstructive Criticism,  
Audience  
Photo: Verena Seibt

p. 81  
Dekonstruktive Kritik, Skizze  
Deconstructive Criticism, Sketch  
Author: Clea Stracke

p. 82, 83  
Fassadenansichten Neubau und  
Altbau, Photos: Verena Seibt

p. 86, 87  
Absprung  
Jump-off  
Photo: Pascal Jäger

p. 88/1  
Clea kurz vor dem Absprung  
Clea just before the jump-off  
Photo: Pascal Jäger

p. 88/2  
Absprung, Frontansicht  
Jump-off, Front view  
Photo: Pascal Jäger

p. 91/1  
Kunstspringerin Ingrid Krämer,  
DDR 1966

Professional diver Ingrid Krämer,  
GDR 1966, Photo: Ulrich Kohls  
Deutsches Bundesarchiv

p. 91/2  
Absprung, 1975  
Jump-off, 1975  
Photo: Thomas Lehmann  
Deutsches Bundesarchiv

p. 91/3  
Badewetter-Treiben im Freibad  
– bei 34 Grad im Schatten,  
Berlin – Pankow 1986  
Beach weather crowd in the open  
air pool – at 34 degrees in the  
shade, Berlin – Pankow 1986  
Photo: Klaus Franke, Deutsches  
Bundesarchiv

p. 91/4  
Cafeteria der Akademie  
Cafeteria of the Academy  
Photo: Bernd Kühnapfel

p. 94, 95  
Und das Schiff fährt,  
Vorführung,  
And the Ship Sails On,  
Screening, Photo: Jan Freiberg

p. 96, 97  
Und das Schiff fährt,  
Matrose Vinzenz Lüps  
And the Ship Sails On,  
Sailor Vinzenz Lüps  
Camera: Pascal Jäger

p. 98, 99  
Und das Schiff fährt, Filmstills  
And the Ship Sails On, Stills  
Camera: Davor Marinkovic,  
Pascal Jäger

p. 101  
Du holde Kunst. Notenblatt für  
den vierstimmigen Männerchor  
Oh hollowed art. Sheet of music  
for the four-part male chorus  
Franz Schubert: „An die Musik“  
By: Christian Keinberger

p. 102/1  
Ein Maschinist bei der  
Befeurung des Heizkessels  
A machinist lights off the boiler  
www.commonswikimedia.org/  
wiki/File:US\_Navy\_040602-  
2660B-N-001\_Machinist's\_Mate\_  
Petty\_Officer\_3rd\_Class\_Robert\_  
Hale\_lights-off\_a\_boiler\_in\_one\_  
main\_machinery\_room\_ aboard\_  
USS\_John\_F.\_Kennedy\_(CV\_67).  
jpg

p. 102/2  
Kreuzfahrtschiff MSC Opera  
Cruise Liner MSC Opera  
www.www.google.de/  
imgres?imgurl=www.upload.

wikimedia.org/wikipedia/commons  
/5/5d/MSC\_Opera\_Seite.  
jpg&imgrefurl=www.commonswiki-  
media.org/wiki/File:MSC\_  
Opera\_Seite.jpg.

p. 102/3  
Cockpit Motorschiff Europa  
Cockpit of Motorship Europa  
Author unknown  
Deutsches Bundesarchiv

p. 103/1  
Titelblatt aus Sebastian Brants  
„Narrenschiff“, 1549  
Cover of Sebastian Brant's "Ship  
of Fools", 1549  
www.upload.wikimedia.org/  
wikipedia/commons/c/c3/  
Narrenschiff\_Titelblatt.jpg.

p. 104  
Der Sturm auf dem See  
Genезareth  
The Storm on the Sea of Galilee,  
Rembrandt van Rijn 1633,  
Oil on canvas 160 × 128 cm  
www.upload.wikimedia.org/  
wikipedia/commons/f/f3/Rem-  
brandt\_Christ\_in\_the\_Storm\_on\_  
the\_Lake\_of\_Galilee.jpg

p. 106 – 108  
Regendach,  
Rauminstallation am  
Haupteingang der Akademie  
Raining Roof, Space Installation  
at the Academy's main entrance  
Photos: Pascal Jäger

p. 110 – 112  
Bruch 89 Break 89  
Photos: Libor Stavjanik

p. 114 – 119  
Unterwelt, Filmstills  
Underworld, Stills  
Camera: Pascal Jäger

p. 120, 124  
Unterwelt,  
Fahrt durch die Erdschichten  
Underworld,  
Camera ride through earth  
Photo: Pascal Jäger

p. 123/1  
Eingang zum Bunker  
Bunker entrance,  
Neue Reichskanzlei Berlin 1990  
Photo: Hubert Link  
Deutsches Bundesarchiv

p. 123/2  
Unterwelt, Skizze  
Underworld, Sketch  
Auhor: Clea Stracke

p. 123/3  
Staatsbibliothek Berlin 1949  
Berlin State Library 1949  
Photo: Eva Kemlein  
Deutsches Bundesarchiv

p. 123/4  
Querschnitt durch die Unter-  
grundbahn von Hudson und  
Manhattan, 1909  
A diagram of the Hudson and  
Manhattan Railroad, 1909  
Author: H.M. Pettit  
Deutsches Bundesarchiv

p. 126, 127  
Autokino, Weicht 2009  
Drive-in Cinema, Weicht 2009  
Photo: Pascal Jäger

p. 128/1  
Autokino, Blick aus  
dem Inneren des Autos,  
Drive-in Cinema, View of inside  
the car, Photo: Verena Seibt

p. 128/2 – 4  
Autokino, Leinwandprojektion  
Drive-in Cinema, Projection on  
canvas, Camera: Pascal Jäger

p. 130, 131  
Autokino, Konstruktionsskizze  
Drive-in Cinema, Construction  
sketch, Author: Clea Stracke

p. 132/1  
El Cerrito-Freilichtkino  
in Kalifornien,  
El Cerrito Drive-in, CA  
Bildarchiv Amerikahauss.

p. 132/2  
Highway 7, Ontario  
Photo: Lupus Canidae  
www.wikipedia/commons/0/05/  
Highway\_7\_June22\_2008\_060\_  
edit.JPG

p. 132/3  
Das Capri-Autokino in Cold-  
water, Michigan.  
The Capri drive-in in Coldwater,  
Michigan  
Photo: Pascal Jäger

p. 134, 135  
Installationsaufbau Galerie der  
Künstler, München 2010  
Installation setup, Munich 2010  
Photo: Pascal Jäger

p. 136, 137  
Die Konstruktion des Erfolges  
(Siegertreppe),  
Für meine Eltern (Video)  
Installationsaufbau  
Galerie Klatovy 2010  
The Construction of Success  
(Victory-Stairs).

For my parents (Video)  
Installation setup  
Klatovy Gallery 2010  
Camera & Photo: Verena Seibt

p. 138 – 140  
Der Falsche Apelles, Kopie  
The False Apelles, Copy

p. 142  
Die Preisverleihung, Filmstills  
The Award Ceremony, Stills  
Camera: Onkel P./Uncle P.

p. 143  
Internationaler Eiskunstlauf-  
wettbewerb um den „Goldenen  
Schlittschuh“, Prag 1964  
International ice figure skating  
contest for the "Golden Ice Skate",  
Prague 1964  
Author unknown  
Deutsches Bundesarchiv

p. 144  
Baustelle Frankfurter Wiesen  
Construction Site, Frankfurt  
Photo: Roger Rössing  
Deutsches Bundesarchiv

p. 146 – 148  
Alles in Ordnung (II)  
Everything's Fine (II)  
Camera: Pascal Jäger

p. 152, 153  
Central Map  
Photo: Pascal Jäger

p. 154  
Central Map, Booklet  
Photos: Verena Seibt, Konrad  
Fersterer

p. 155  
Munich Central, Maibaum  
Munich Central, Maypole  
Foto: Ralph Homann

p. 156  
Munich Central Soundscape  
Photo: Verena Seibt

p. 159  
Winterreise, Filmstills  
Winter Journey, Stills  
Camera: Pascal Jäger

p. 160 / 1  
Olympia Looping bei Nacht  
Olympia looping by night  
Photo: Bernhard J. Scheuven,  
[www.commonswiki.org/  
wiki/File:Muenchen-Oktobertfest-  
bjs2005-02.jpg](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Muenchen-Oktobertfest-<br/>bjs2005-02.jpg)

p. 160 / 2  
Abenteuerbahn  
Magic Mountain  
Adventure rollercoaster  
Magic Mountain  
Photo: Stefan Scheer  
[www.commonswiki.org/  
wiki/File:MagicMountain1.jpg](http://www.commonswiki.org/wiki/File:MagicMountain1.jpg)

p. 160 / 3  
Kettenkarussell  
Chairplane  
Photo: Rado Bahna, aus: [www.  
commonswiki.org/wiki/  
File:Germany-Munich-Oktobert-  
fest\\_06.jpg](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Germany-Munich-Oktobertfest_06.jpg)

p. 160 / 4  
Festzelt-Gemenge  
Pavilion Crowds  
Photo: Poco a poco  
[www.commonswiki.org/  
wiki/File:Oktobertfest3\\_10.jpg](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Oktobertfest3_10.jpg)

p. 160 / 5  
Aufbau des Festzeltes Bräuerosl  
Construction of the Bräuerosl  
Pavilion  
Photo: Usien  
[www.commonswiki.org/  
wiki/File:Munehen\\_Oktobert-  
fest\\_aufbau\\_braeuerosel.JPG](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Munehen_Oktobertfest_aufbau_braeuerosel.JPG)

# Impressum Imprint

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung/  
This Catalogue is published on occasion of the exhibition  
Intro – Clea Stracke & Verena Seibt  
Debutantinnen 2010, Galerie Gedok München

## Texte Texts

Albert Coers, Christian Hartard, Stephan Huber,  
Elisabeth Krause, Stefanie Manthey, Florian Matzner, Jakob Racek, Stefan  
Römer, Anna Schneider, Verena Seibt, Clea Stracke, Pavel Vančát.

## Übersetzungen ins Englische English Translation

Adrian Marynissen

## Gestaltung Design

Judith Pretsch

## Lektorat Proof Reading

Gertrud Hahn, Leopold Hahn, Benoit Deeg, Judith Pretsch,  
Clea Stracke, Kata Walpoth, Silvia Wienefoet

## Schriften Fonts

Times New Roman PS, Helvetica Textbook

## Papier Paper

150 g/m<sup>2</sup> Magnostar Satin, 100 g/m<sup>2</sup> Revive Pure Natural

## Druck Print

Martin Kutálek, Dragon Press Klatovy, CZ

## Auflage Edition

300 nummerierte Exemplare

300 numbered copies

ISBN 978-3-940757-13-5

© 2010 Clea Stracke & Verena Seibt

## Dank an Thanks to

Florian Duffe, Albert Coers, Benoit Deeg, Gertrud Hahn,  
Leopold Hahn, Christian Hartard, Margarete Hentze, Stephan Huber,  
Pascal Jäger, Elisabeth Krause, Martin Kutálek, Stefanie Manthey,  
Adrian Marynissen, Florian Matzner, Judith Pretsch, Jakob Racek,  
Dieter Rehm, Stefan Römer, Anna Schneider, Björn-Achim Schmidt,  
Monika Springer, Laura Stracke, Pavel Vančát, Kata Walpoth,  
Silvia Wienefoet, unseren Anverwandten & Freunden

Diese Publikation wurde gefördert durch/

This publication has been supported by  
Das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft,  
Forschung und Kunst  
LfA Förderbank

  
LfA FÖRDERBANK BAYERN

Bayerisches Staatsministerium für  
Wissenschaft, Forschung und Kunst



$v = \text{Verkleinerungsfaktor}^2 + \text{Verkleinerungsfaktor}$   
 $w = \text{Unschärfekreisradius} \times \text{Blendenzahl} \times \text{Verkleinerungsfaktor} / \text{Brenn-}$   
 $\text{weite}$   
 $s = 2 * \text{Unschärfekreisdurchmesser} \times \text{Blendenzahl} \times v / (1 - w^2)$

