

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 brennesselfreien 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 Keller gewölbe 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 Spiegeln
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 Akademieneubaus 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 besserer 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 Spießerbwahnens 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 vormals 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 Wohnzimmertapete. 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 Schwebe 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 wichtigsten Dingen lasst Ihr Euch ablenken; verfolgt die abseitigsten Spuren; scheut Euch nicht, längst Geklärtes immer wieder in Frage zu stellen, vermeintlich Festgefühtes 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 panoramic 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