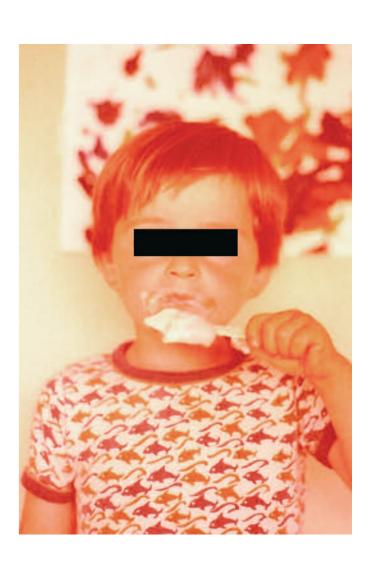
RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, Distanz Verlag, 2018 Broschur mit Dispersionsleimung, 45 Abbildungen 240 × 310 mm, 176 Seiten, dt./engl. Man bewegt sich durch einen Text wie ein Wurm: immer geradeaus. Es gibt eine Reihenfolge und damit eine Richtung. Es gibt eine Argumentation, durch die der Leser geführt wird und gegen die er sich kaum wehren kann. Ein Text ist also eine ziemlich didaktische Form, in der ich eine Wahrheit fixieren kann, oder natürlich auch eine Lüge. Ein Bild oder eine Skulptur funktionieren anders, nämlich nicht-linear. Sie bestehen aus Elementen, die alle gleichzeitig vorhanden sind und die ich als Betrachter selbst sortieren muss. Deswegen kann die Kunst nicht lügen, aber sie kann eben auch keine Wahrheiten vermitteln.

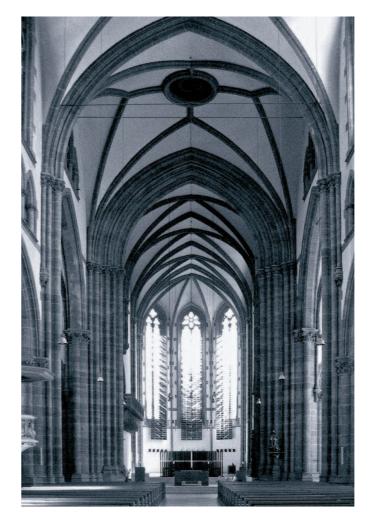
## Abb./Fig.



Christian Hartard / Less Work for Mother

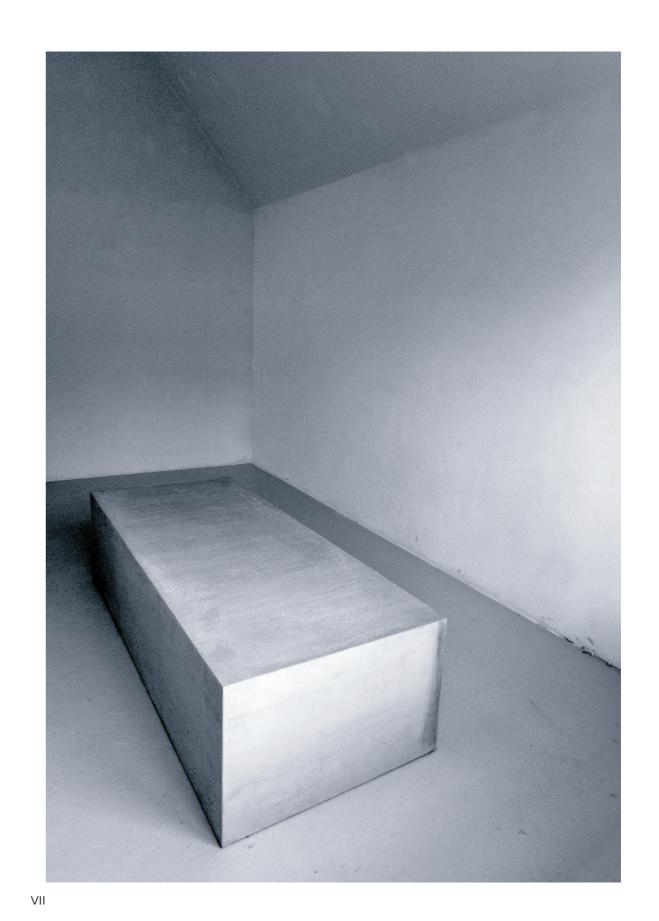
RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, Distanz Verlag, 2018 Paperback with cold-glue binding, 45 illustrations 240 × 310 mm, 176 pages, Eng./Ger. You move through a text like a worm: you keep going straight. There is a sequence and, consequently, a direction. There is an argumentation through which the reader is led without much of a chance to resist it. A text is thus a rather didactic form in which I can record a truth—or a lie, of course. An image or a sculpture functions differently, in a non-linear way. They consist of elements which are all there at the same time and which I, as a viewer, need to sort out myself. This is why art cannot lie, but it also cannot communicate any truths.







IV

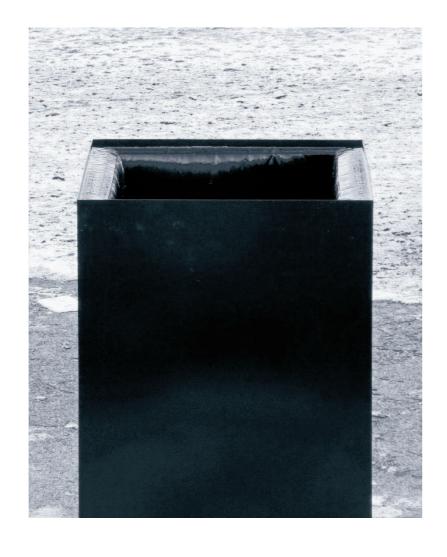


VI



IX

VIII



ΧI







XIV

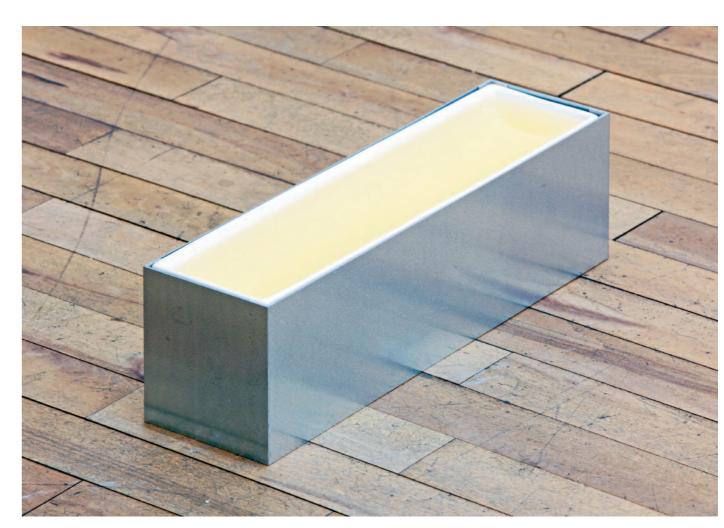




XVI







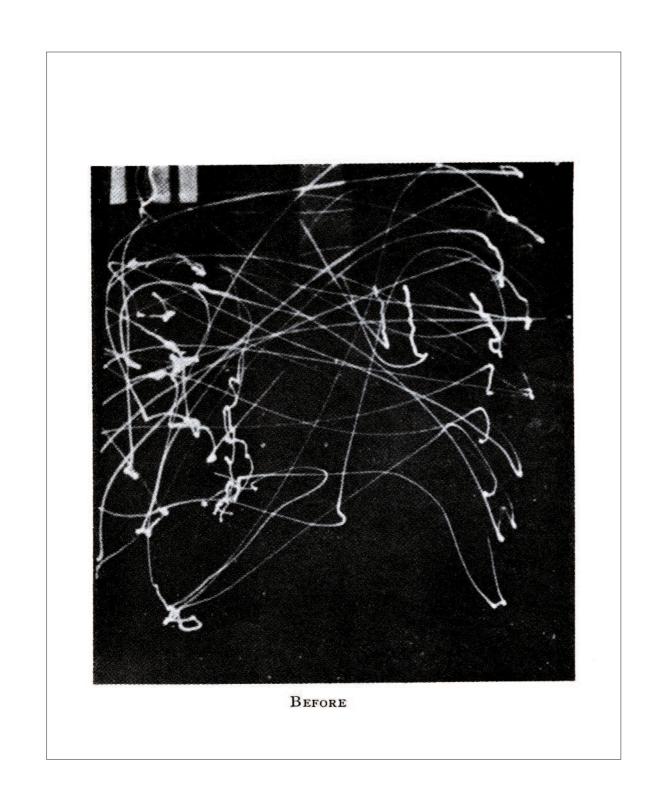


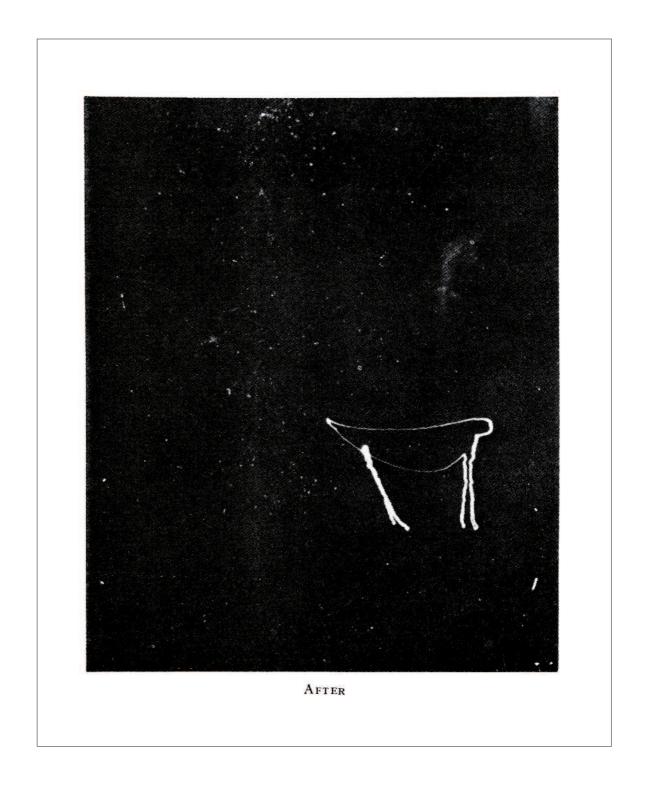




16 17

XXII





XXV

XXIV





XXVI

XXVII

XXVIII

RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, Distanz Verlag, 2018 Broschur mit Dispersionsleimung, 45 Abbildungen 240 × 310 mm, 176 Seiten RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, Distanz Verlag, 2018 Paperback with cold-glue binding, 45 illustrations 240 × 310 mm, 176 pages





## Christian Hartard / Less Work for Mother

RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, München Ehemaliges Künstlerhaus Franz von Stucks, 2.0G 19. Juni bis 16. September 2018 RICOCHET #12 Museum Villa Stuck, Munich Former Artist's Residence of Franz von Stuck, 2nd floor June 19—September 16, 2018

Betreff: babette
Von: Dr. Matthias Hartard <a href="mailto:hartard@">hartard.com>

Lieber Christian,

Papa hat immer von Tante Babette erzählt, die unter Hitler ermordet wurde. Wir konnten die Geschichte nicht mehr hören. Jetzt finde ich es interessant.

Ich habe ihren Namen auf einer Homepage gefunden: http://www.iaapa.org.il/46024/claims\_list\_Haa-Hay\_.

Gibt es Bilder von Babette? Auf der Homepage wird angeregt, zur Erinnerung die Listen mit Bildern zu versehen. Das finde ich eine gute Idee.

Schöne Grüße Matthias

Diese E-Mail zwischen Christian und Matthias Hartard war der Beginn der Nachforschungen zur Geschichte von Barbara Hartard. This e-mail correspondence between Christian and Matthias Hartard was the starting point of the investigation regarding the fate of Barbara Hartard.

Christian Hartard / Less Work for Mother Ein Sonderdruck der Seiten 39 bis 86 des Katalogs erscheint in beschnittenem Format als ausstellungsbegleitende Broschüre zur freien Mitnahme, 240 × 155 mm, Rückendrahtheftung.

40

Vorwort

"Wir müssen berühren, weil die Welt unberührbar ist" – diesen Sinnspruch verwendete Christian Hartard für seine Ausstellung in der Münchner Galerie der Künstler 2013. Berühren, anfassen möchte der Besucher Hartards Objekte, doch berühren sie uns auch emotional, vielleicht erschüttern sie uns sogar. Dem Künstler geht es um skulpturale Situationen, die um ein Ereignis kreisen und Reaktionen des Betrachters auslösen sollen. Im Sinne Marcel Duchamps vervollständigt der Betrachter das Kunstwerk, indem er eigene Erinnerungen und Erfahrungen einfließen lässt. Es ist ein eng gestricktes Netz an Verweisen und Gedanken, das Hartard in seinen Werken zusammenführt.

In der Ausstellung ,Less Work for Mother', die wir als zwölfte Ausgabe unserer Reihe "Ricochet" präsentieren, untersucht der Künstler Strategien des Minimalismus nach formal-ästhetischen Fragestellungen. Die für diesen Anlass entstandenen Werke sind reduziert in ihrer Erscheinung, beschränkt auf das Wesentliche. Doch antworten sie nicht auf die räumliche Situation mit spezifischen Merkmalen, wie sie von Donald Judd 1965 formuliert wurden. Der Kategorie dieser seriell angelegten, jeglicher künstlerischer Handschrift entbehrenden "specific objects" der Minimal Art setzt der Künstler eine sinnliche Ebene entgegen. Die fünf Sinne werden angesprochen durch Geräusche und Gerüche sowie durch starke Gegensätze wie warm - kalt, fest - flüssig, hart - weich. Ratternd vibrierendes Glas oder eine Keramik, die gekühlt wird, bis eine dünne Eisschicht die Umrisse der Skulptur nachzeichnet, treffen auf erhitztes Wachs oder einen weich fließenden Vorhang, der elektrische Ströme leitet.

Unsere Sinnesorgane führen uns durch einen Parcours, der physiologisch wahrgenommen wird und unmittelbar Emotionen hervorrufen kann. Doch setzt Hartard zudem eine komplex durchdachte inhaltliche Ebene ein, denn seine Arbeiten sind komprimierte Behältnisse für eine Geschichte, die nicht nur ein dunkles Kapitel der deutschen Geschichtsschreibung beinhaltet, sondern auch seine eigene Familie betrifft. Der Künstler befasst sich mit dem Leben seiner Großtante Barbara (1895-1940). Und so sind es Empfindungen wie Betroffenheit, Erschütterung oder das dem Verschwinden Ausgeliefertsein, die Christian Hartards Werkgruppe ,Less Work for Mother' zu aufgeladenen Objekten machen, aufgeladen in dem Sinne, dass sie zu Trägern von Emotionen werden - oder, wie er selbst sagt, zu "Wiederbelebungsmaßnahmen". Es ist somit auch ein Prozess der Wundheilung, der im Verborgenen stattfindet und schmerzhaft sein kann, wie das aus der Kindheit gefürchtete Jod, das durch das Stahlrohrsystem seiner Skulptur "Prothesis" fließt.

Die Geschichte zu Barbara Hartard und weitere konzeptuelle Beiträge lesen Sie in diesem von Bernd Kuchenbeiser gestalteten Buch, das die Ausstellung nicht nur ergänzt, sondern als eine Art Künstlerbuch Teil davon ist. So sind die meisten Texte vom Künstler selbst geschrieben. Wir danken ihm für diesen außerordentlichen Beitrag und freuen uns, diese Ausstellung mit ihm verwirklichen zu können.

Wir sind Christian Hartard sehr dankbar dafür, dass er uns mitgenommen hat auf diese biographische Reise, die auch innerhalb der Reihe "Ricochet" einen neuen Blick öffnet.

41

Es war von Anfang an eine intensive Auseinandersetzung mit Inhalt und Form, aber eben auch mit einem sehr emotionalen und persönlichen Sujet, das jedoch weit über das einzelne Schicksal hinausreicht. An dieser Stelle danken wir Michaela Meise für ihr Konzert, das auf Vorschlag von Christian Hartard die Ausstellung mit geistlichen Liedern ergänzt und reflektiert.

Unser großer Dank gilt der Ausstellungskoordinatorin Sara Kühner, die präzise und zuverlässig die Umsetzung der Ausstellung im Museum Villa Stuck betreute. Unterstützt wurde sie dabei von Sandra Moser, bei der wir uns ebenfalls herzlich bedanken. Jan Singh, Alexander Becker und Johanna Berüter haben Christian Hartard bei der Umsetzung der einzelnen Arbeiten und der Installation der Ausstellung tatkräftig unterstützt. Wir danken dem Ausstellungsteam von Christian Reinhardt, Michael Grudziecki, Johannes Koch und Joseph Köttl für die einwandfreie Durchführung der Installation in der Villa Stuck.

Für den vorliegenden Katalog geht unser Dank an den Distanz Verlag, stellvertretend an Uta Grosenick und Rebecca Wilton, sowie an Florian Pumhösl, Gesprächspartner von Christian Hartard. Für das Gestaltungskonzept der Publikation bedanken wir uns bei Bernd Kuchenbeiser, für die Betreuung der Produktion danken wir Walter Kurz vom Memminger Medien Centrum. Wir danken den Lektorinnen Stefanie Adam und Sarah Trenker sowie dem Übersetzer Bram Opstelten und der Übersetzungsmanufaktur sowie Jann Averwerser für die einfühlsamen Photographien der Ausstellung.

Für die großzügige Unterstützung des Projekts bedanken wir uns bei der Alexander Tutsek-Stiftung, der Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung und der Prinzregent-Luitpold-Stiftung. Alle drei Stiftungen haben die Arbeit von Christian Hartard in einem Maße unterstützt, das diese Ausstellung erst möglich gemacht hat.

Michael Buhrs Verena Hein

Christian Hartard / Less Work for Mother An offprint of catalogue pages 39 to 86 is published in a trimmed format as a free exhibition guide, 240 × 155 mm, saddle stitch binding. Preface

"Art must touch us, since the world is untouchable." Christian Hartard used this epigraph for his exhibition at the Munich Galerie der Künstler in 2013. Hartard's artworks have an engaging quality that makes visitors want to touch them, and they also touch us emotionally, even shocking us from time to time. The aim of the artist is to create sculptural situations revolving around a particular event with the intention of provoking a reaction in the viewer. In the spirit of Marcel Duchamp, viewers complete the artwork by allowing their own memories and experiences to flow into it. In his works, Hartard knits reference and thought closely together.

In the exhibition 'Less Work for Mother', which we present as the twelfth event in our 'Ricochet' series, the artist explores strategies from Minimalism by asking formal aesthetic questions. The works created for this occasion are stripped down in appearance and kept to the bare essentials. And yet they are not a response to the spatial relationship to specific objects as defined by Donald Judd in 1965. The artist counters these 'specific objects' of Minimalism that feature seriality yet are void of any artistic signature on a sensory level. The five senses are addressed with sounds and smells as well as stark contrasts such as warm-cold, solid-liquid and hard-soft. Rattling, vibrating glass and ceramic that is cooled until a thin layer of ice forms around the contours of the sculpture come together with heated wax and a softly draped curtain that conducts electrical currents.

Our sensory organs lead us through a course that is felt physiologically and may directly elicit emotions. Yet Hartard takes his content to a highly sophisticated level as his works are compromised vessels for a history encompassing a dark chapter not just in the recorded history of Germany, but also concerning his own family. The artist engages with the life of his Great Aunt Barbara (1895–1940). And thus it is sensations such as dismay, shock or being at the mercy of disappearance that makes the works in Christian Hartard's 'Less Work for Mother' into highly charged objects; charged in the sense that they become the bearer of emotions—or as he himself says, "resuscitative measures". Therefore, it is also a process of wound healing, which takes place in hiding and can be very painful, such as the iodine, dreaded in childhood, which flows through the system of steel tubes in his sculpture 'Prothesis'.

You can read the history of Barbara Hartard and other conceptual articles in this book arranged by Bernd Kuchenbeiser. It not only supplements this exhibition, rather, as a kind of artist book, it is a part of it. As such, most of the texts in this book were written by the artist himself. We would like to thank him for this extraordinary contribution and are pleased that we were able to bring this exhibition to fruition with him.

We are extremely thankful to Christian Hartard for taking us with him on this biographic journey that also offers a new perspective within the 'Ricochet' series. From the beginning there was an intense confrontation between content and form, but also with an extremely emotional and personal subject that extends far beyond the fate of one individual. At this point we would also like to thank Michaela Meise for her concert, which—at Christian Hartard's suggestion—accompanies the exhibition with spiritual songs .

43

A big thank you also goes to Sara Kühner, the exhibition coordinator, who took care that the exhibition was implemented accurately and reliably in the Museum Villa Stuck. We would also like to warmly thank Sandra Moser, who supported her in the process. Jan Singh, Alexander Becker and Johanna Berüter assisted Christian Hartard in the implementation of individual works and in the installation of the exhibition. We would like to thank the exhibition team of Christian Reinhardt, Michael Grudziecki, Johannes Koch and Joseph Köttl for their impeccable work in the installation in the Villa Stuck.

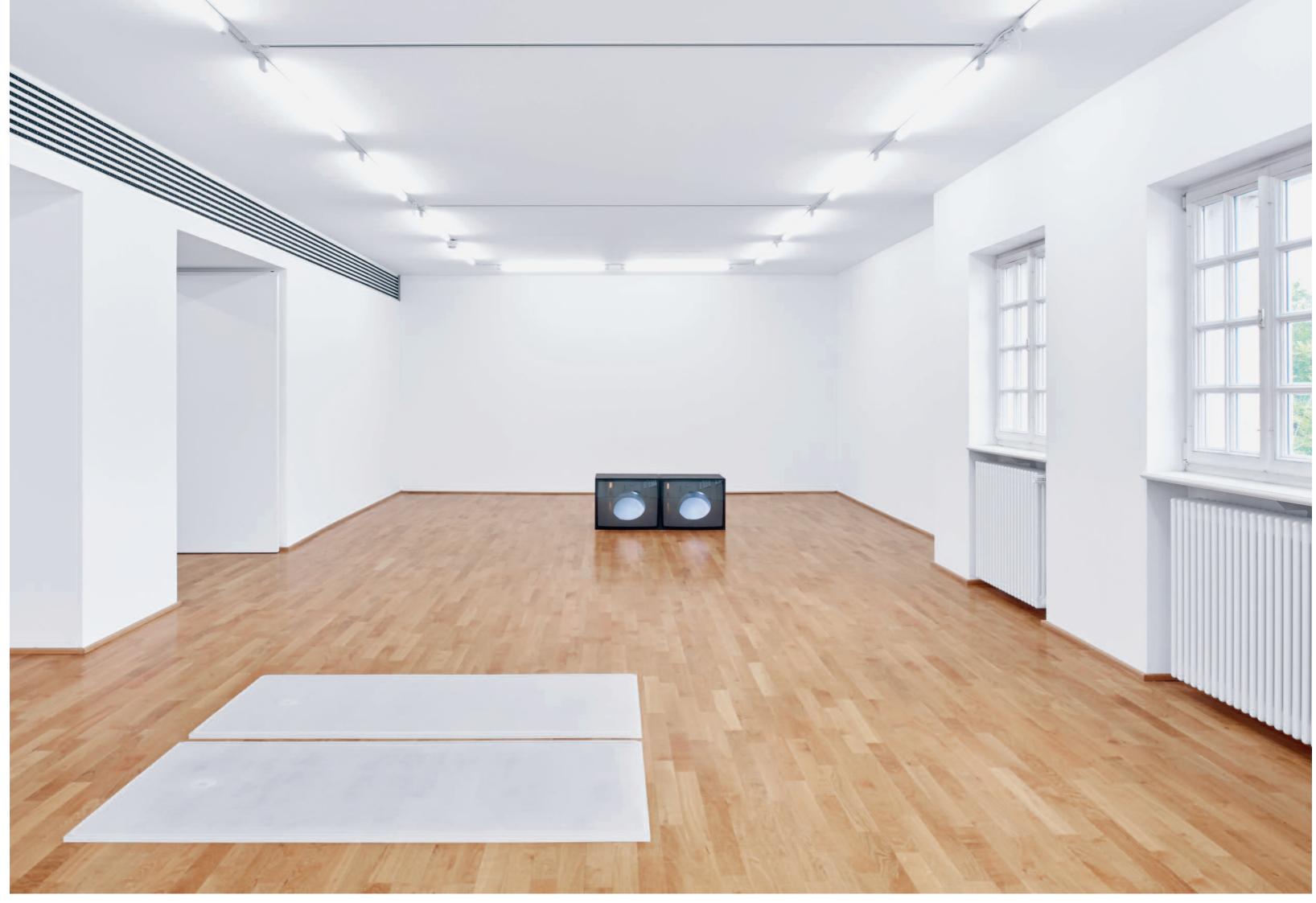
We also thank Distanz Verlag, represented by Uta Grosenick and Rebecca Wilton, and Florian Pumhösl, for participating in the conversation with Christian Hartard. Thank you also to Bernd Kuchenbeiser for the design concept of this publication and Walter Kurz from the Memminger Medien Centrum for his care in supporting the production. We would like to thank the copy editors Stefanie Adam and Sarah Trenker, the translators Bram Opstelten and Übersetzungsmanufaktur as well as Jann Averwerser for his empathic photography of the exhibition.

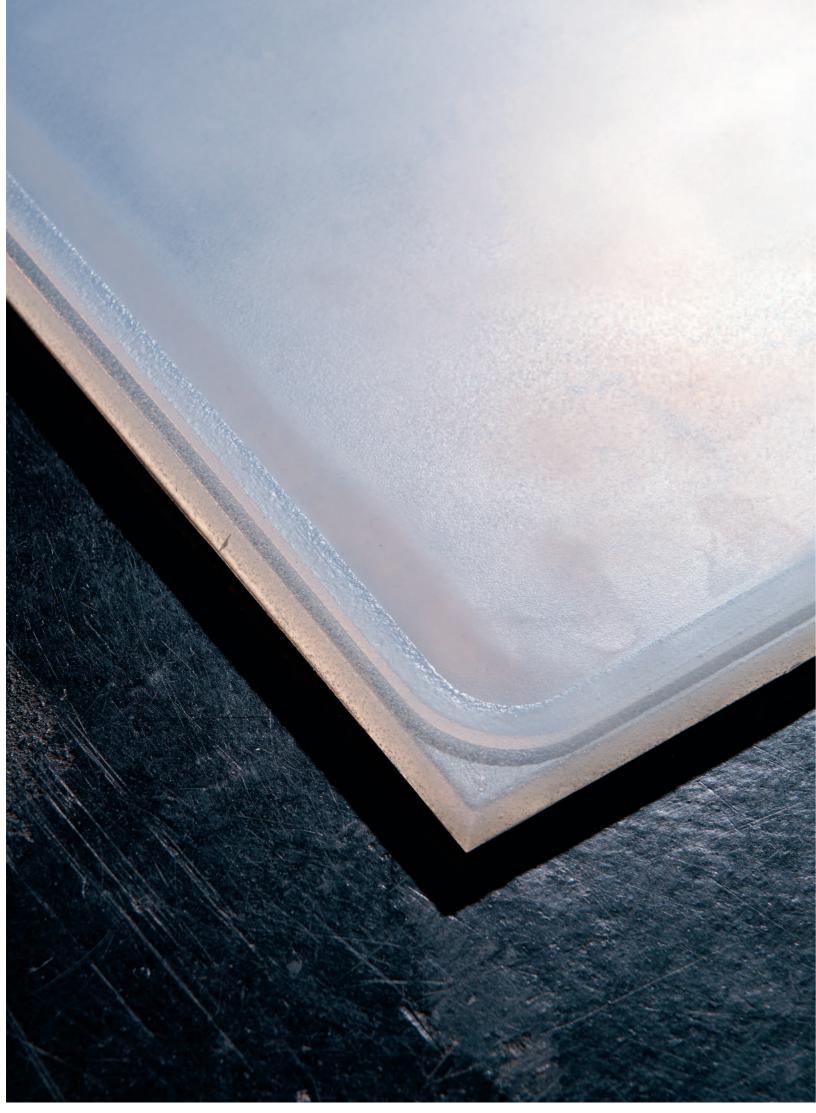
We would like to thank the Alexander Tutsek-Stiftung, the Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung and the Prinzregent-Luitpold-Stiftung for their generous support. All three of these foundations supported the work of Christian Hartard to such an extent that this exhibition is only possible because of them

Michael Buhrs Verena Hein

provide versorgen abdichten seal kühlen cool waschen wash isolieren insulate filtern filter schützen protect desinfizieren disinfect clarify klären pflegen preserve dämpfen steam wärmen warm zerstäuben atomize imprägnieren impregnate lüften air







Die Brüder nun, nach getanem Werke, setzten sich hin auf die Stufen des Brunnengelasses, um auszuruhen, und einige zogen Brot und Käse aus ihren Gürteltaschen, daß sie ein Frühstück hielten. Levi, roh, aber fromm, gab zwar zu bedenken, daß man nicht essen solle beim Blute; aber sie erwiderten ihm, es gebe kein Blut, das sei ja der Vorteil, daß auf diese Manier Blut weder geflossen noch vergossen sei; und so aß Levi auch. Sie kauten blinzelnd und nachdenklich. Diese Nachdenklichkeit aber betraf vorderhand etwas ganz Nebensächliches, was ihnen dennoch für den Augenblick vor allem eindrucksvoll war. Ihre Hände und Arme, die beim Begräbnis tätig gewesen, trugen die Erinnerung an die Berührung mit Josephs bloßer Haut, und diese Erinnerung war überaus zart, obgleich die Berührung so unzärtlicher Art gewesen, und teilte sich ihren Herzen als eine Weichheit mit, der sie blinzelnd nachspürten, ohne sich recht auf sie zu verstehen.

Doors (from Memory) (Detail) 49 siehe Seite 82 / see page 82

### Less Work for Mother

Pigment print on paper from an original photograph by Karl Schuhmann (1940/41), 22 x 33.5 cm, passe-partout, visible cutout  $7.8 \times 5$  cm, framed,  $32.5 \times 44$  cm

From 1940 on. Hartheim castle near Linz functioned as one of the six extermination centers involved in the Nazi euthanasia program. In these centers, people with physical, mental and psychological impairments were systematically killed. By the official end of the program known as 'Aktion T4' in 1941, over 18,000 patients from German and Austrian psychiatric and mental health care facilities had been murdered in Hartheim alone. In the area around Munich, it was patients from the Eglfing-Haar Mental Institution (today the Isar-Amper Clinic),

under the director Hermann Pfannmüller in particular, who were deported to Hartheim, having been deemed "unworthy of life". One of those patients was my great aunt Barbara (Babette) Hartard, born in 1895. She worked in Speyer, with the diagnosis schizophrenia in 1924. According to the to Hartheim on that day along with 120 other women. She died a few days later in the gas chamber. Shortly after the Hartheim Extermination Center was established, a neighbor chimney. This picture is the only document that shows the killing machinery in operation. In the exhibition, the largest portion of the image is concealed by the passe-partout; only the smoke from burning bodies streaming out of the

Munich and Heidelberg as a maid and was admitted to Eglfing Eglfing transport list from September 3, 1940 she was brought of the castle secretly photographed the smoking crematorium chimnev remains visible in the cutout.

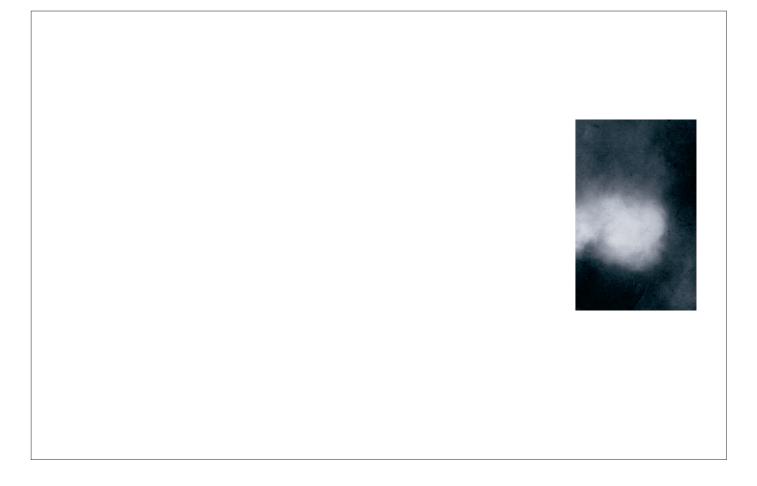
2018

51

Pigmentdruck auf Papier nach einer Originalphotographie von Karl Schuhmann (1940/41), 22 x 33,5 cm, Passepartout, sichtbarer Ausschnitt 7,8  $\times$  5 cm, gerahmt, 32,5  $\times$  44 cm

Schloss Hartheim bei Linz fungierte seit 1940 als eine der sechs Vernichtungsanstalten, in denen im Rahmen der NS-Euthanasie systematisch Menschen mit körperlichen, geistigen und seelischen Behinderungen getötet wurden. Bis zum offiziellen Abbruch der sogenannten Aktion T4 im Jahr 1941 fielen allein in Hartheim mehr als 18 000 Patientinnen und Patienten aus deutschen und österreichischen Psychiatrien und Pflegeheimen dem Massenmord zum Opfer. In der Umgebung Münchens war es besonders die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing-Haar (heute Isar-Amper-Klinikum), die unter dem

Direktor Hermann Pfannmüller ,lebensunwerte Kranke nach Hartheim deportierte. Unter ihnen war meine Großtante Barbara (Babette) Hartard, geboren 1895. Sie hatte in Speyer, München und Heidelberg als Dienstmädchen gearbeitet und wurde 1924 mit der Diagnose Schizophrenie nach Eglfing eingewiesen worden. Nach der Eglfinger Transportliste vom 3. September 1940 wurde sie an diesem Tag zusammen mit 120 weiteren Frauen nach Hartheim verbracht, wo sie wenige Tage später in der Gaskammer starb. Kurz nach Einrichtung der Vernichtungsanstalt Hartheim photographierte ein Nachbar des Schlosses heimlich den gualmenden Krematoriumsschornstein. Das Bild ist das einzige Dokument, das die Tötungsmaschinerie in Betrieb zeigt. In der Ausstellung ist der größte Teil der Ansicht durch das Passepartout verdeckt, nur der aus dem Kamin strömende Leichenverbrennungsrauch bleibt im Ausschnitt sichtbar.



52

2018 Silicone rubber, each  $1.7 \times 75 \times 165 \text{ cm}$ 

The gas chamber in Hartheim Castle was located between an examination room—from which victims, in groups of thirty to sixty people were brought to be gassed—and an equipment room containing an iron pipe which led into the gas chamber and was used to introduce the carbon monoxide. According to witness Adam Golebski's recollections, both sides of the chamber had a door made of "iron, sealed with rubber and with massive latches; in the door was a small, round peephole." According to a witness statement from the

mason Erwin Lambert, two doors were built, the same as "used for air-raid shelters", thus presumably standard bunker doors. To cover their tracks, in 1944/45 the doors were removed and the passages were closed. Excavation work later established that the dimensions of the walled-in doorways between the gas chamber and equipment room corresponded to the DIN 4104 pre-standard, the standardized norm for 'gas-tight rooms'. The two castings of soft rubber are based on these dimensions.

2018 Silikonkautschuk, je 1,7 × 75 × 165 cm

Die Gaskammer in Schloss Hartheim befand sich zwischen einem Untersuchungsraum, von dem aus die Opfer in Gruppen von 30 bis 60 Personen zur Vergasung gebracht wurden, und einem Technikraum, aus dem in Bodennähe ein perforiertes Eisenrohr zur Einleitung des Kohlenmonoxids in die Gaskammer führte. Nach beiden Seiten hin verfügte die Kammer nach Erinnerung des Zeugen Adam Golebski über eine Tür aus "Eisen, mit Gummi verdichtet, der Verschluss von massiven Heberiegeln, in der Tür ein kleiner runder Ausguck".

Nach der Zeugenaussage des Maurers Erwin Lambert waren zwei Türen eingebaut worden, wie sie auch "für Luftschutzräume Verwendung fand[en]", vermutlich also handelsübliche Bunkertüren. Zur Verwischung der Spuren wurden 1944/45 die Türen entfernt und die Durchgänge geschlossen. Die bauarchäologisch feststellbaren Maße des vermauerten Türdurchbruchs zwischen Gaskammer und Technikraum decken sich mit den durch DIN-Vornorm 4104 standardisierten Normmaßen für "gasdichte Raumabschlüsse". An ihnen orientieren sich die beiden Güsse aus weichem Kautschuk.





### 2018

Two videos b/w, each in a 9 min loop, two monitors each  $46.5 \times 59 \times 49 \, \text{cm}$ 

Both monitors appear to show the same image. In reality, there is a millisecond shift between the two scenes. Two new sequences, each half as long as the initial film made with a high-speed camera, were produced by putting the individual images of the original into two separate films. Because the changes between two images in rapid succession cannot be discerned by the eye, two visually identical films emerge that are nonetheless based on non-identical footage.



2018 Zwei Videos s/w, je 9 Minuten im Loop, Monitore je  $46.5 \times 59 \times 49 \, \text{cm}$ 

55



Beide Monitore zeigen scheinbar dasselbe Bild. Tatsächlich handelt es sich um zwei jeweils um Millisekunden gegeneinander verschobene Szenen. Aus einem mit der Hochgeschwindigkeitskamera aufgenommenen Ausgangsfilm werden zwei neue, jeweils halb so lange Sequenzen hergestellt, indem die Einzelbilder des Originals im Wechsel auf zwei getrennte Filme verteilt werden. Da die Veränderungen zwischen zwei schnell aufeinanderfolgenden Bildern für das Auge nicht wahrnehmbar sind, entstehen zwei optisch identische Filme, die gleichwohl auf miteinander nicht-identischem Bildmaterial beruhen.



2018 Laminated glass, anodized aluminum, electro-dynamic exciter, amplifier, audio file  $268 \times 550\,\mathrm{cm}$ 

Four panes of window glass in metal frames form a floor-toceiling partition straight down the exhibition room. They are set in vibration by electro-dynamic exciters and produce an uneven, nervous clanging in the process.

2018 Verbundsicherheitsglas, eloxiertes Aluminium, Körperschallwandler, Verstärker, Tondatei 268 × 550 cm

Vier Fensterglasscheiben in Metallfassungen bilden eine quer durch den Ausstellungsraum laufende raumhohe Abtrennung. Sie werden durch Körperschallwandler in Vibration versetzt und erzeugen dabei ein unregelmäßiges, nervöses Klirren.



### 2018

Fine gold 999.9 dissolved in acid as chloroauric acid (HAuCl<sub>4</sub>), blown glass, setting of rhodium-plated silver,  $5 \times 1.7 \, \text{cm}$  (diameter), fabric cord

Gold is dissolved in aqua regia, a mixture of hydrochloric acid and nitric acid, until the saturation limit. The name of the acid ('aqua regia') is derived from its ability to dissolve precious metals like gold and platinum. Gold produces chloroauric acid. Glass is one of the few materials that is not affected by aqua regia.

When German troops occupied Copenhagen in April 1940, George de Hevesy, a chemist working in the laboratory of Niels Bohr, dissolved the gold Nobel Prize medals entrusted to him for the German physicists Max von Laue and James Franck in aqua regia to keep the Nazis from seizing them—the Hitler regime forbade any German from accepting or wearing the Nobel prize after Carl von Ossietzky, a Nazi opponent, received the Nobel Peace Prize in 1935. After the war, de Hevesy extracted the gold conserved in the aqua regia and returned it to the Royal Swedish Academy of Sciences, which made new medals and presented them to Franck and von Laue.



### 2018

59

Feingold 999,9 in Säure gelöst als Goldsäure (HAuCl<sub>4</sub>), mundgeblasenes Glas, Fassung aus rhodiniertem Silber, 5 × 1,7 cm (Durchmesser), Textilschnur

Gold wird in Königswasser, einer Mischung aus Salz- und Salpetersäure, bis zur Sättigungsgrenze gelöst. Der Name der Säure ("aqua regis" oder "aqua regia") leitet sich von ihrer Fähigkeit ab, auch die Edelmetalle Gold und Platin zu zersetzen. Aus Gold entsteht dabei Tetrachloridogoldsäure. Glas gehört zu den wenigen Stoffen, die durch Königswasser nicht angegriffen werden.

Als deutsche Truppen im April 1940 Kopenhagen besetzten, löste der im Labor von Niels Bohr arbeitende Chemiker George de Hevesy die ihm anvertrauten goldenen Nobelpreismedaillen der deutschen Physiker Max von Laue und James Franck in Königswasser auf, um sie so dem Zugriff der Nazis zu entziehen – die Hitlerregierung verbot allen Deutschen die Annahme oder das Tragen des Nobelpreises, nachdem der Nazigegner Carl von Ossietzky im Jahr 1935 den Friedensnobelpreis erhalten hatte. Nach Kriegsende extrahierte de Hevesy das im Königswasser konservierte Gold und übergab es der Königlichen Schwedischen Akademie der Wissenschaften, die daraus neue Medaillen herstellte und an Franck und von Laue überreichte.



Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es scheißt, es fickt. Das Es... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellemaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund des Appetitlosen hält die Schwebe zwischen einer Eßmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall). In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen. [...] Das Umherschweifen des Schizophrenen gibt gewiß ein besseres Vorbild ab als der auf der Couch hingestreckte Neurotiker. Ein wenig freie Luft, Bezug zur Außenwelt. Beispielsweise die Wanderung von Büchners Lenz. Wie anders dagegen jene Augenblicke beim guten Pastor, in denen dieser ihn nötigt, sich erneut gesellschaftlich: in Beziehung zum Gott der Religion, zum Vater, zur Mutter, anzupassen. Dort aber ist er im Gebirge, im Schnee, mit anderen Göttern oder ganz ohne Gott, ohne Vater noch Mutter, ist er mit der Natur. "Was will mein Vater? Kann er mehr geben? Unmöglich! Laßt mich in Ruhe!" Alles ist Maschine. Maschinen des Himmels, die Sterne oder der Regenbogen, Maschinen des Gebirges, die sich mit den Maschinen seines Körpers vereinigen. Ununterbrochener Maschinenlärm. "... aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben, so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft."<sup>1</sup> Eine Maschine aus Chlorophyll oder aus Protoplasma sein, oder doch wenigstens seinen Körper wie ein Teilstück in ähnliche Maschinen gleiten lassen können. Lenz hat die Ebene des Bruchs von Mensch und Natur hinter sich gelassen und befindet sich damit außerhalb der von dieser Trennung bedingten Orientierungsmuster. Er erlebt die Natur nicht als Natur, sondern als Produktionsprozeß. Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln. Überall Produktions- oder Wunschmaschinen, die schizophrenen Maschinen, das umfassende Gattungsleben: Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen wollen nichts mehr besagen.



siehe Seite 82 / see page 82 61 Study for a Head (Detail)





Am Abend spielte er Schubert. Damit war dem Gemüt Genüge getan, man mußte stark sein. [...] Daß auch die anderen in ihrem Innern vielleicht doch weiche Stellen haben könnten, erschien ihm im höchsten Grade unwahrscheinlich. Nur er war, von seiner Mutter her, damit behaftet; und ein Mädel wie Agnes, die gerade so verrückt war wie seine Mutter, würde ihn ganz untauglich gemacht haben für diese harte Zeit. Diese harte Zeit: Bei dem Wort sah Diederich immer die Linden, mit dem Gewimmel von Arbeitslosen, Frauen, Kindern, von Not, Angst, Aufruhr – und das alles gebändigt, bis zum Hurraschreien gebändigt, durch die Macht, die allumfassende, unmenschliche Macht, die mitten darin ihre Hufe wie auf Köpfe setzte, steinern und blitzend. "Nichts zu machen", sagte er sich, in begeisterter Unterwerfung. "So muß man sein!" Um so schlimmer für die, die nicht so waren: sie kamen eben unter die Hufe. [...] Diederich empfand stolze Freude, wie gut er nun schon erzogen war. Die Korporation, der Waffendienst und die Luft des Imperialismus hatten ihn erzogen und tauglich gemacht. Er versprach sich, zu Haus in Netzig seine wohlerworbenen Grundsätze zur Geltung zu bringen und ein Bahnbrecher zu sein für den Geist der Zeit. Um diesen Vorsatz auch äußerlich an seiner Person kenntlich zu machen, begab er sich am Morgen darauf in die Mittelstraße zum Hoffriseur Haby und nahm eine Veränderung mit sich vor, die er an Offizieren und Herren von Rang jetzt immer häufiger beobachtete: Sie war ihm bislang nur zu vornehm erschienen, um nachgeahmt zu werden. Er ließ vermittelst einer Bartbinde seinen Schnurrbart in zwei rechten Winkeln hinaufführen. Als es geschehen war, kannte er sich im Spiegel kaum wieder. Der von Haaren entblößte Mund hatte, besonders wenn man die Lippen herabzog, etwas katerhaft Drohendes, und die Spitzen des Bartes starrten bis in die Augen, die Diederich selbst Furcht erregten, als blitzten sie aus dem Gesicht der Macht.

Monument (Detail) 65 siehe Seite 83 / see page 83

2018 Stainless steel, heating system, paraffin wax  $70\times150\times90\,\text{cm}$ 

Wax is melted in a flat heated steel tank to form a liquid mass.

2018 Edelstahl, Heizsystem, Paraffinwachs  $70 \times 150 \times 90 \, \text{cm}$ 

In einem flachen beheizten Stahlbecken wird Wachs zum Schmelzen gebracht und bildet eine flüssige Masse.



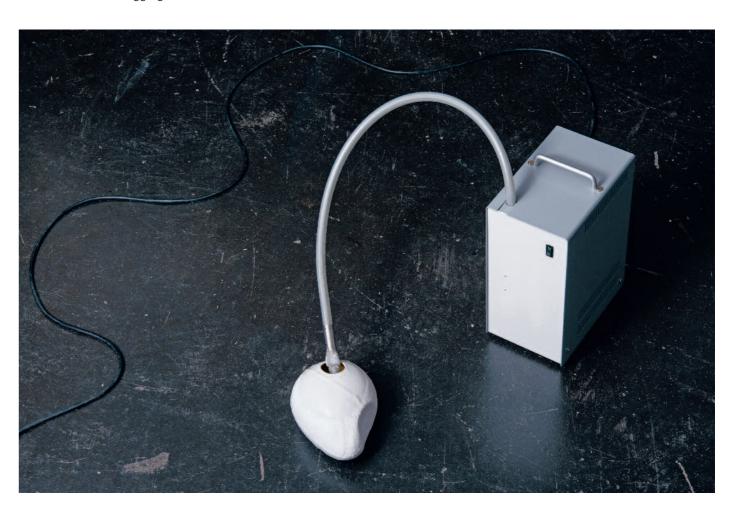
2018 Glazed ceramic, approx. 13.5  $\times$  16  $\times$  21 cm, coolant, immersion cooler, cooling unit, 38.5  $\times$  18  $\times$  27.5 cm

The hollow ceramic mold of the head of a tailor's dummy is cooled from the inside to below freezing point by a cooling unit. A fine layer of frost forms on the surface.

2018 Glasierte Keramik, ca. 13,5  $\times$  16  $\times$  21 cm, Kühlflüssigkeit, Eintauchkühler, Kühlaggregat, 38,5  $\times$  18  $\times$  27,5 cm

69

Der hohle Keramikabguss eines Schneiderpuppenkopfes wird durch ein Kühlaggregat von innen auf eine Temperatur unter dem Gefrierpunkt gekühlt. An seiner Oberfläche bildet sich eine feine Raureifschicht.



70

2018 Cotton fabric, silver threads, electric current, grounding, metal track,  $268 \times 630\,\mathrm{cm}$  (perimeter)

A curtain that has an electrically conductive surface composed of silver threads is connected to a power source.

2018 Baumwolle, Silber, elektrischer Strom, Erdung, Metallschiene,  $268 \times 630\,\mathrm{cm}$  (Umfang)

Ein Vorhang, der eine elektrisch leitfähige Oberfläche aus Silberfäden besitzt, ist an eine Spannungsquelle angeschlossen.

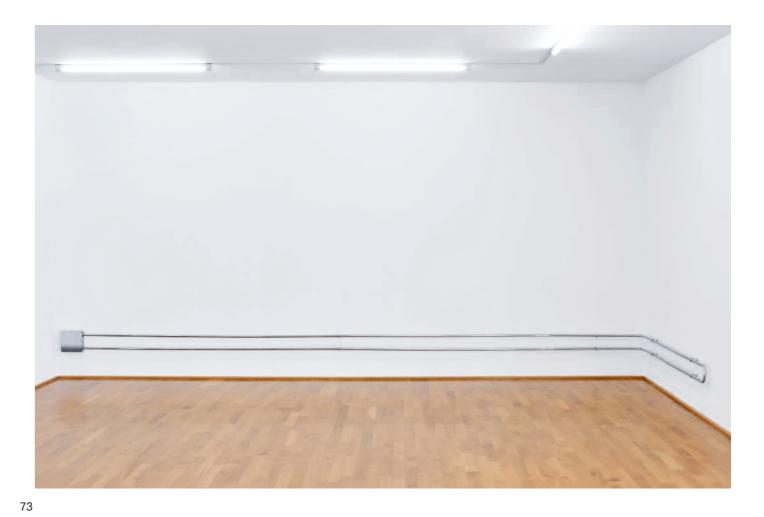


2018
Polished steel tube, iodine solution (iodine-potassium iodide solution, also known as Lugol's solution), pumping system, overall length 725 cm

lodine solution flows through a circulating system made of steel tubes.

2018 Poliertes Edelstahlrohr, Jodlösung (Jod-Kaliumiodid-Lösung, sogenannte Lugolsche Lösung), Pumpsystem, Gesamtlänge 725 cm

Jodlösung fließt durch ein Kreislaufsystem aus Stahlröhren.



### 2018

Felt-tip pen on paper,  $19 \times 14.8 \, \text{cm}$  (Drawings by Bernhard Hartard), metal casket made of galvanized sheet steel,  $20 \times 16 \times 2.4 \, \text{cm}$ , magnets

My father attempts to draw a circle freehand that is as perfect as possible. I have asked my father to produce a drawing every day for the duration of the exhibition and to send it by post to the museum. The drawing is replaced daily.

Therefore it should come as no surprise ... that Pope Benedict IX ... was prompted to send one of his courtiers to Tuscany to see what kind of a man Giotto was and what his works were like. ... [The] courtier ... appeared at Giotto's workshop one morning when Giotto was working ... . He then asked for a small drawing that he could send His Holiness. Giotto, who was very polite, took a piece of paper and a paintbrush with red paint, fixed his arm firmly to his side so that it functioned as a compass, and drew, only by moving his hand, a circle so crisp and exact that it was astounding. He then said to the courtier with a smile: "Here is your drawing." The courtier asked, as if being made a mockery of: "Am I to receive nothing more than this drawing?"—"That is enough, or even a bit too much." Giotto answered.

2018

Filzstift auf Papier,  $19 \times 14.8 \, \text{cm}$  (Handzeichnungen von Bernhard Hartard), Schatulle aus verzinktem Stahlblech,  $20 \times 16 \times 2.4 \, \text{cm}$ , Magnete

Mein Vater versucht, aus der freien Hand einen möglichst perfekten Kreis zu zeichnen. Ich bitte meinen Vater, während der Laufzeit der Ausstellung jeden Tag ein Blatt anzufertigen und postalisch an das Museum zu senden. Die Zeichnung wird täglich ausgetauscht.

Deshalb darf es nicht wundernehmen, [...] daß Papst Benedikt IX. [...] veranlaßt ward, einen seiner Hofleute nach der Toskana zu schicken, um zu sehen, was für ein Mann Giotto sei und wie seine Arbeiten wären. [... Der] Hofmann [...] trat [...] eines Morgens in die Werkstatt Giottos, der eben an der Arbeit saß, und eröffnete ihm den Willen des Papstes [...]; schließlich bat er um eine kleine Zeichnung, die er Sr. Heiligkeit schicken könne. Giotto, der sehr höflich war, nahm ein Blatt und einen Pinsel mit roter Farbe, legte den Arm fest in die Seite, damit er ihm als Zirkel diene, und zog, indem er nur die Hand bewegte, einen Kreis so scharf und so genau, daß es in Erstaunen setzte. Dann sagte er grinsend zu dem Höfling: "Da habt Ihr die Zeichnung." – Wie einer, der zum besten gehalten wird, fragte dieser: "Soll ich keine andere als diese Zeichnung bekommen?" – "Es ist genug und nur zuviel", antwortete Giotto.

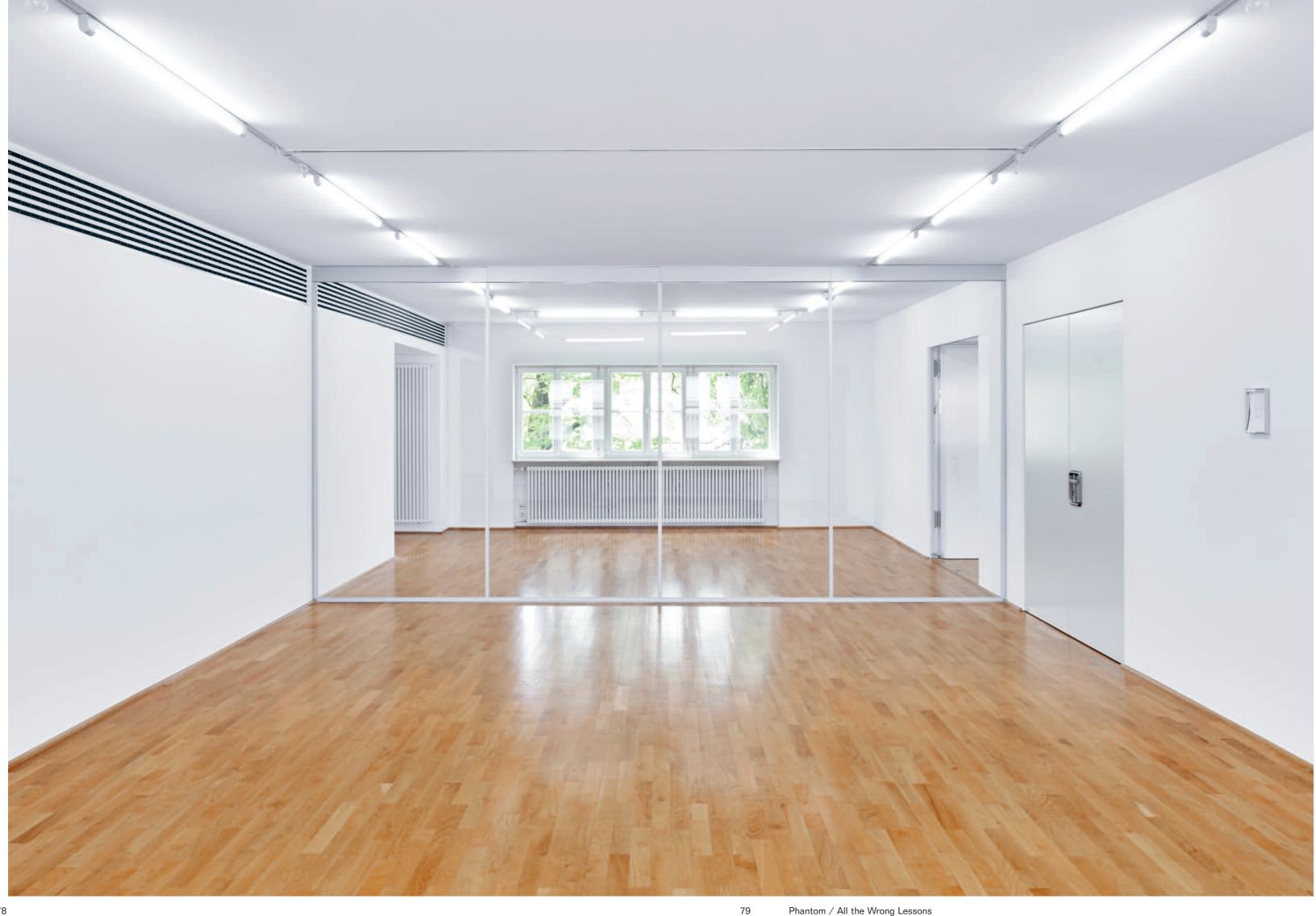


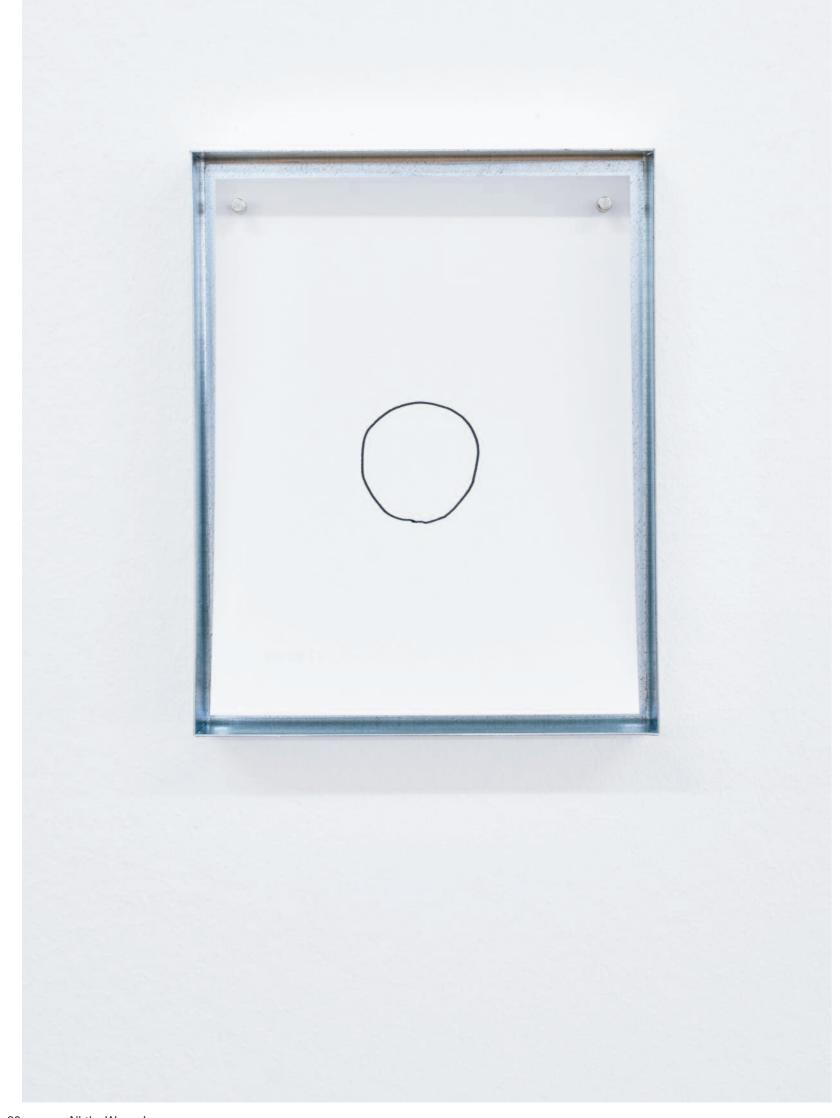
74 75 siehe Seite 83 / see page 83

Weil wir aber schon einmal von dem Großen und Kleinen reden. so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer Menschen abweichen. Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor, und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge empor treibt, und auf den Flächen der Berge hinab gleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen, und reißen den Blik des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht, und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist. Die Einzelheiten gehen vorüber, und ihre Wirkungen sind nach Kurzem kaum noch erkennbar.



siehe Seite 84 / see page 84 77 Prothesis (Detail





S. 49

Thomas Mann Joseph und seine Brüder. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band IV, Frankfurt am Main (1934) 1974, S. 566f. S. 60

Gilles Deleuze, Félix Guattari Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1974, S. 7f.

 Georg Büchner Lenz, in: Werke und Briefe, Leipzig 1968, S. 102 und S. 97f. S. 65

Heinrich Mann

Der Untertan, Frankfurt am Main (1918) 1995, S. 99ff.

Heinrich Man

The Loyal Subject (1918), translated by Helmut Peitsch (New York and London: Continuum, 2004). An imprint of Bloomsbury Publishing Plc., pp. 69–70.

That evening he played Schubert. That was sufficient concession to sentiment. He must be strong.... It seemed to him highly unlikely that any of the others still had some soft spots left in them. He alone was so afflicted, by the influence of his mother. A girl like Agnes, who was just as crazy as his mother, would have rendered him completely unfit for these tough times. These tough times, the phrase always reminded Diederich of Unter den Linden with its mob of unemployed, women and children, of want and fear and disorder—and all that quelled, tamed into cheering, by the power, the allembracing superhuman power, massive and flashing, which seemed to place its hoofs upon those heads. "It can't be helped," he said to himself in enthusiastic submission. "That's the way one has to be." So much the worse for those who were not, they fell under the hooves. ... Diederich was proud of his excellent training. The students' corps, his military service and the atmosphere of Imperialism had educated him and made him fit. He resolved to put his well-earned principles to good use at home in Netzig, and to become a pioneer of the spirit of the times. In order to show an outward and visible sign of this resolution on his person he betook himself the following morning to the court hairdresser, Haby, in Mittelstrasse, and had a change made which he had more and more frequently noticed of late in officers and gentlemen of rank. Hitherto it had seemed to him too distinguished to be imitated. By means of a special apparatus he had the ends of his moustache turned up at right angles. When this was done he could hardly recognise himself in the glass. When no longer concealed by hair, his mouth had something tigerish and threatening about it, especially when his lips were drawn, and the points of his moustache aimed straight at his eyes, which inspired fear in Diederich himself, as though they glared from the countenance of Power himself.

S. 75 Giorgio Vasari Künstler der Renaissance, hrsg. von Herbert Siebenhüner, Berlin 2008, S. 50f.

P. 74

Giorgio Vasari Künstler der Renaissance, published by Herbert Siebenhüner. (Berlin: Aufbau, 2008), pp. 50–1. Translation: Übersetzungsmanufaktur

82 Textnachweis, Übersetzungen / Text credits, translations

## S. 76

Adalbert Stifter Bunte Steine. Ein Festgeschenk. Erster Band. S. 2f. Gustav Heckenast, Pest 1853.

Adalbert Stifter

Bunte Steine. Ein Festgeschenk, 1st volume (1853), pp. 2f., translated by G. E. Hertling in "Adalbert Stifter's 'Forewords' to Bunte Steine in English: His Poetics, Aesthetics, and Weltanschauung", Modern Austrian Literature 32, no. 1 (1999), pp. 3–4.

And because I have begun to speak here of the great and the small, I wish to explain my views, which may well diverge from those of others. The waft of air, the trickle of water, the growing of grain, the surge of the sea, the greening of the earth, the luster of the sky, the shimmering of the stars I consider great. The thunderstorm moving about majestically, the lightning bolt that shatters houses, the storm that drives the surf, the fire-spewing mountain, the earthquake that buries lands I do not regard as being greater than the aforementioned phenomena: I regard them in fact as smaller because they are only singular manifestations of much higher natural laws. They occur sporadically and are the results of singular causes. The force that makes the milk well up in the little pot of a poor woman and then spill over is the very same force that causes the lava of the fire-spewing mountain to surge upward and then to glide down the mountains to the plains. The latter phenomena are merely more visible and attract the notice of the novice or of the nonobservant individual, whereas the acuity of the researcher is directed primarily toward the whole and the general, enabling him to conceive only therein the grandeur because it is that force which preserves the world. Single phenomena are ephemeral and their effects are hardly noticeable after a while.

Alle Werke wurden durch das Museum Villa Stuck für die Ausstellung ,Less Work for Mother' beauftragt.

 Less Work for Mother
 Dank an Wolfgang Schuhmann für die Freigabe der Originalphotographie

Bildbearbeitung: Marc Teipel

Doors (from Memory)

Gussform: Andreas Familler, Sandra Zech Silikonguss: Stephan George

Dank an Peter Eigelsberger, Irene Zauner-Leitner und Florian Schwanninger von der Dokumentationsstelle Schloss Hartheim sowie Josef Rauchenzauner vom Institut Hartheim, Alkoven bei Linz

- Parallels (Milk)

Video und Bildbearbeitung: Frank Sauer

— Phantom

Technische Planung und Objektbau: Jan Singh, Alexander Becker

Tondatei: Simone Kessler, Tobias Kaufmann

Untitled (Necklace)

Beratung und Realisierung: Gudrun Baltjan und Stefan Schwarzer, Abteilung für Chemiedidaktik, Fakultät für Chemie und Pharmazie

der Ludwig-Maximilians-Universität München Glasbearbeitung: Rudolf Klinger

Metallbearbeitung: Danni Chen

Dank an Matthias Mönnich

Monument

Technische Planung und Objektbau: Jan Singh, Alexander Becker

Traveller

Gesamtherstellung: Johanna Berüter

Elektrische Installation: Jan Singh, Alexander Becker

Study for a Head

Keramikherstellung: Matthias Hirtreiter Dank an Edith Plattner

Prothesis

Technische Planung und Objektbau: Jan Singh, Alexander Becker

All the Wrong Lessons

Metallbearbeitung: Martin Spindler

All works commissioned by Museum Villa Stuck for the exhibition 'Less Work for Mother'.

Less Work for Mother

Thanks to Wolfgang Schuhmann for releasing the original photography

Image processing: Marc Teipel

Doors (from Memory)

Casting mold: Andreas Familler, Sandra Zech

Plastic mold: Stephan George

Thanks to Peter Eigelsberger, Irene Zauner-Leitner and Florian Schwanninger from the Hartheim Castle Documentation Center and Josef Rauchenzauner from

the Institut Hartheim, Alkoven near Linz

Parallels (Milk)

Video and image processing: Frank Sauer

Phantom

Technical planning and construction:

Jan Singh, Alexander Becker Audio file: Simone Kessler, Tobias Kaufmann

Untitled (Necklace)

Consulting and implementation: Gudrun Baltjan and Stefan Schwarzer, Department of Chemistry Education,

Faculty of Chemistry and Pharmacy

at the Ludwig Maximilian University of Munich

Glass processing: Rudolf Klinger

Metalworking: Danni Chen

Thanks to Matthias Mönnich

Monument

Technical planning and construction:

Jan Singh, Alexander Becker

Traveller

Overall production: Johanna Berüter

Electrical installation: Jan Singh, Alexander Becker

Study for a Head

Ceramic production: Matthias Hirtreiter

Thanks to Edith Plattner

Prothesis

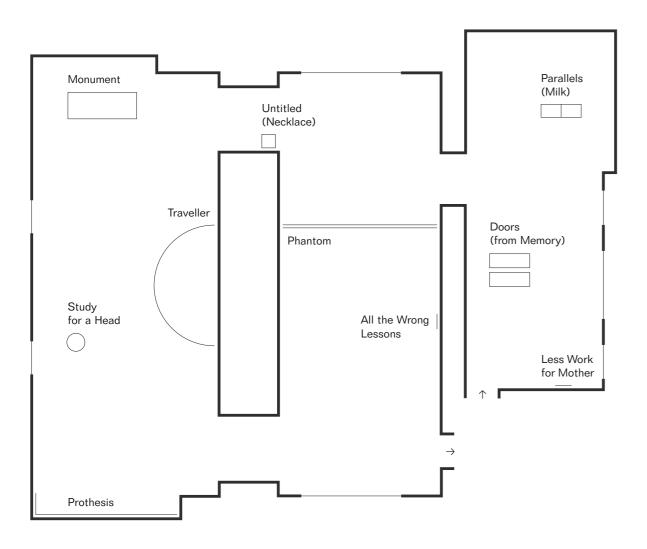
Technical planning and construction:

Jan Singh, Alexander Becker

— All the Wrong Lessons

Metalworking: Martin Spindler

84 85 Produktion / Production



- 2 Keine Illusionen Ein Gespräch zwischen Christian Hartard und Verena Hein
- 14 Minimalkonsens Ein Gespräch zwischen Florian Pumhösl
- und Christian Hartard

  24 "Wo ich hingehe, das geht Sie nichts an."
  Eine biographische Notiz zu Barbara Hartard
  Christian Hartard
- 8 No Illusions A Conversation between Christian Hartard and Verena Hein
- 18 Minimal Consensus A Conversation between Florian Pumhösl and Christian Hartard

  "Where I Go is None of Your Business."
  Biographical Notes on Barbara Hartard
  Christian Hartard

# Keine Illusionen

2

Ein Gespräch zwischen Christian Hartard und Verena Hein

- V H Christian, Deine Skulpturen sind formal reduziert, sie orientieren sich am Minimalismus. Allerdings erweiterst Du sie in Richtung einer größeren Offenheit. Du verwendest Techniken oder Werkstoffe, die eine zeitliche Dimension einschließen, oder es gibt Konstellationen, die das Material empfindsam werden lassen, Gegensätze von kalt und warm, fest und flüssig. Tieferliegende Emotionen und Erfahrungen werden spürbar, Angst, Zerbrechlichkeit, Abwesenheit.
- C H Bei vielen Arbeiten gibt es erstmal wenig zu sehen, das stimmt, und dafür ist der Minimalismus tatsächlich ein wichtiger Bezugspunkt. Also die Frage: Wie viel kann ich wegnehmen, damit das Notwendige übrigbleibt? Das ist eigentlich sehr bildhauerisch gedacht. Im Minimalismus der Sechzigerjahre gibt es aber auch die starke Tendenz zur radikalen Autonomie der Kunst, die Vorstellung, dass die Dinge ganz bei sich bleiben, sich nur auf sich selbst beziehen. Hermetische, absolute Objekte, darum geht es mir weniger. Um formale Zurückhaltung schon, aber das ist für mich vor allem eine Möglichkeit, die Gewichte zwischen dem Sichtbaren und dem Nichtsichtbaren anders zu verteilen. Also das Visuelle runterzudimmen und den Blick auf andere Ebenen zu lenken. Die Materialität der Werke hast Du schon genannt, das wäre eine solche nicht-visuelle, eher körperliche Ebene.
- V H In Deiner Ausstellung verwendest Du viele verschiedene Materialien, auch ungewöhnliche wie Jod, flüssiges Wachs, Säure, Elektrizität.
- Ja, und alle diese Materialien haben bestimmte Eigenschaften, durch die sie emotional aufgeladen sind. Jeder hat schonmal in heißes Kerzenwachs gefasst und sich dabei den Finger verbrannt. Bei Jod denkt man an einen kurzen, stechenden Schmerz, aber auch an das Verheilen einer Wunde; Säure und Elektrizität sind potentiell gefährlich. Das Material hat einen Eigensinn, noch bevor es überhaupt in Form gebracht wird. So schleichen sich Bedeutungen ein, die die reine Selbstbezüglichkeit unterlaufen. Eine zweite Möglichkeit ist für mich, mit starken Gesten zu arbeiten. Die Werke zittern, heizen sich auf, stehen unter Strom. Man könnte sagen, dass sie ein Eigenleben führen. Sie sind im Prinzip auch nie richtig fertig, sondern immer etwas pflegebedürftig. Sie brauchen Energie, oder es muss etwas nachgefüllt oder ausgetauscht werden. Ich wäre aber, glaube ich, unzufrieden mit Dingen, die man einfach nur herstellt und hinstellt. Die Gegenständlichkeit, die feste Form ist ja bloß ein möglicher Zustand des Werks. Es existiert genauso als Idee. entweder allein in meinem Kopf, oder auch in Deinem, sobald ich sie ausspreche, oder auf dem Papier, wenn ich sie aufzeichne. Manchmal würde das wahrscheinlich schon genügen. Wenn natürlich die Materialität wichtig ist oder die physische Wirkung, dann muss ich die Idee realisieren, weil ich diese Aspekte eben nur am konkreten Objekt erfahren kann. Trotzdem, dieser Prozess, in dem die Idee Gestalt annimmt, ist ein gleichwertiger Teil der Arbeit. Das ist eine performative Ebene, die nur oft von der Präsenz des Werks in den Hintergrund geschoben wird. Aber es gibt verschiedene Strategien, wie man dieser Ebene Geltung verschaffen kann. Man kann Objekte in Handeln auflösen, oder man zeigt Spuren einer Handlung. Bei mir ist es so, dass ich Performativität gewissermaßen in das Objekt selbst hineinnehme.

- V H Ich finde, das überträgt sich auch auf die Besucher. Manche Arbeiten möchte man gerne anfassen, um das Material zu spüren, seine Konsistenz, seine Oberfläche, die Temperatur. Dazu trägt auch bei, dass viele Werke von sich aus unterschiedliche Sinne ansprechen. Ist das eine beabsichtigte Interaktion mit dem Betrachter?
- Es ist zunächst einmal ein Hinweis auf seine Körperlichkeit. Ich stehe den Werken nicht bloß als Beobachter gegenüber, sondern als kompletter Mensch. Der Paraffingeruch, das Geräusch der Fenstergläser, Kälte und Wärme. das sind ästhetische Erfahrungen, die nicht über das Sehen laufen. Historisch gibt es ja eine Hierarchie der Sinne. Ganz oben stand der Sehsinn, als intellektueller Sinn, der direkt mit dem Denken verbunden ist. Es ist auch der Sinn, mit dem man sich die Realität am weitesten vom Leib halten kann, weil man die Dinge aus der Distanz wahrnimmt. Der Tastsinn dagegen hatte einen geringeren Stellenwert, weil er den unmittelbaren Kontakt benötigt, man muss die Dinge anfassen, sich die Finger schmutzig machen. Riechen und Schmecken sind die intimsten Sinne, weil man dabei gewissermaßen die Welt in sich aufnimmt. Ob man deswegen jetzt in der Kunst alles anlangen muss, weiß ich nicht. Das ist ia auch im Museum nicht so gern gesehen, notwendig ist es jedenfalls nicht. Es gibt diese Mitmachkunst, wo immer dabeisteht, was man tun soll: hier am Seil schwingen, dort auf einem Bein hüpfen, bitte die Schuhe ausziehen, also, das ist mir meistens zu blöd. Es geht mir nicht um so etwas wie eine ganzheitliche Körpererfahrung, da ist man vielleicht beim Yoga besser aufgehoben. Mich interessiert dann mehr das Yoga im Kopf, dass also das körperliche Erleben auch in der Vorstellung funktioniert, dass sozusagen das Denken als sinnliche Tätigkeit erfahrbar ist.
- V H Du möchtest also, dass man sich in Deine Arbeiten hineinfindet? Ich empfinde sie als streng und kopflastig, Du sprichst selbst davon, dass sie spröde sind.
- Für mich ist diese Sprödigkeit eine Bremse gegen ein zu leichtes, zu naives Verstehen. Man soll sich in die Kunst ja nicht hineinfallen lassen wie in ein warmes Schaumbad. Die konkrete Wirklichkeit der Arbeiten ist die eine Seite. Es sind keine Metaphern, durch die ich in eine andere Welt flüchten kann. Es sind ganz reale Objekte, echte Dinge unter anderen Dingen, die sich mit mir denselben Raum teilen. Die Begegnung mit der Kunst führt mich also nicht aus dieser unmittelbaren Situation hinaus, sondern immer wieder in diese Situation hinein, immer wieder an das Obiekt zurück. Andererseits hat das Werk neben seiner direkten körperlichen Präsenz auch einen gedanklichen Kern, aus dem es sich entfaltet. Es gibt einen geistigen Einzugsbereich, es gibt historische, soziologische, ästhetische Referenzen. Das heißt. eine Konzeptualität, die sich nicht über das Hinschauen, aber eben auch nicht über die Körperlichkeit erschließt. Irgendwie muss das Werk dann selbst einen Raum für Reflexion schaffen, also dafür sorgen, dass der Betrachter Abstand gewinnt.
- H Zu dem Kontext, aus dem die Werke ihren Sinn beziehen, gehört auch der Dialog der Arbeiten untereinander. Welche Dramaturgie verfolgst Du in der Ausstellung?

- Zeitlich sind die Arbeiten ja nebeneinander entstanden, und in der Ausstellung müssen sie auch räumlich zueinanderfinden. Also denkt man in der Vorbereitung natürlich immer alles zusammen. Nach und nach stabilisiert sich dann ein bestimmter Hintergrund, eine Klammer, zu der manche Dinge passen und andere nicht. Bei "Less Work for Mother" ist das eine Ästhetik, die sich stark an industriellen Infrastrukturen orientiert oder an architektonischen Versatzstücken. also an eher unpersönlichen, technischen Elementen. Die Objekte im dritten Ausstellungsraum zum Beispiel sind lauter Apparaturen, die so tun, als hätten sie eine bestimmte Funktion. In einen Stahlblock ist ein flaches Becken eingelassen, in dem Wachs zum Schmelzen gebracht wird. Ein raumhoher Vorhang ist mit Silbertextil beschichtet und an eine Spannungsquelle angeschlossen. Ein Keramikkörper wird von einem Aggregat unter den Gefrierpunkt heruntergekühlt. Jodlösung fließt durch ein Kreislaufsystem aus Stahlröhren. Das sind alles instabile, provisorische Situationen, die einen Zustand der Unentschiedenheit in der Schwebe halten. Die Dinge scheinen zu leben, aber es ist ein maschinell gesteuertes, ein abhängig gemachtes Leben. Ein Leben auf Widerruf.
- V H Die Werke sind in einem Raum positioniert, der nicht weit und leer wirkt, sondern eher häuslich, aber Du lässt Deinen Arbeiten Raum, gewissermaßen einen Raum, sich zu entfalten
- Vor allem der mittlere Ausstellungsraum erscheint zunächst praktisch leer. Falls es sowas wie einen leeren Raum überhaupt gibt. Immerhin hat er Fenster, die Welt schaut herein, man sieht Bäume, Licht und Schatten. Mittendurch läuft eine Wand aus vier Glaspaneelen, wie ein Teil der Architektur. Die Scheiben werden durch Körperschallwandler zum Vibrieren gebracht, und diese unmerkliche Bewegung verursacht ein leises, klirrendes Geräusch. So eine Arbeit braucht Luft zum Atmen, deswegen habe ich nichts hinzugefügt außer einer kleinen Graphik. Ein täglich wechselndes Blatt, auf dem mein Vater versucht, einen möglichst perfekten Kreis aus der Hand zu zeichnen. Das fand ich eine schöne Antithese zu den zitternden Scheiben. Innerhalb der Ausstellung dient dieser Raum als Gelenk. Die Glaswand teilt ihn in zwei Hälften, sodass sich eine Passage ergibt, die den Besucher leitet. Der erste Raum, aus dem er kommt, ist wieder etwas dichter, ist auch thematisch anders angelegt. An den Anfang habe ich eine Schwarzweißphotographie gestellt, die historische Aufnahme einer NS-Vernichtungsanstalt. Man sieht aber nur einen Teil davon, eine weiße Wolke am dunklen Himmel, bei der es sich um Rauch aus dem Krematorium handelt. Wegen des Ausschnitts bleibt im Ungewissen, was hier eigentlich passiert. Dieses Bild funktioniert ganz gut als Eröffnungszitat. Es nimmt konkret Bezug auf einen geschichtlichen Hintergrund und steckt damit den inhaltlichen Rahmen der Ausstellung ab. Aber es lässt sich auch konzeptuell an eine Videoarbeit im selben Raum anschließen. Parallels (Milk)' besteht aus zwei Filmen, die scheinbar exakt dasselbe zeigen, einen Topf mit Milch, die aufkocht und kurz vor dem Überlaufen wieder in sich zusammensinkt. Diese Szene ist mit fünfzig Bildern pro Sekunde gedreht, also doppelt so vielen wie nötig. Aus dem ursprünglichen Material wurde dann jedes zweite Bild herausgenommen und zu einem neuen Film zusammengebaut, sodass man nun zwei Filme mit jeweils

3 Keine Illusionen

- 25 Bildern pro Sekunde hat. Durch das Aufsplitten kommt kein Bild aus dem einen Film im andern vor, es gibt immer eine minimale Verschiebung. Das Auge ist aber zu träge, um das zu bemerken, deswegen sieht man zwei identische Filme, obwohl sie untereinander absolut nicht-identisch sind. Das Motiv ist also, wie bei der weißen Wolke, wieder das Verhältnis von Wahrnehmung und Wahrheit. Die Bilder lügen ja nicht, sie sind, was sie sind, trotzdem können wir uns nicht auf sie verlassen.
- V H Deine Arbeitsweise ist vielschichtig. Für die Ausstellung hier in der Villa Stuck ist das zugrunde liegende Thema ein dunkles Kapitel der deutschen Geschichte, das hast Du ja schon angedeutet. Es ist aber auch ein trauriges innerhalb Deiner eigenen Familiengeschichte.
- Ich weiß nicht, ob man es tatsächlich als Thema der Ausstellung bezeichnen kann, aber es ist auf jeden Fall der Ausgangspunkt, von dem her sich die einzelnen Werke entwickelt haben. Für mich ist es wichtig, dass das, was ich mache, immer auch etwas mit mir selbst zu tun hat. Als Künstler kann ich mich zwar mit der ganzen Welt beschäftigen, aber ich glaube, dass das nur dann authentisch möglich ist, wenn es dabei eine Rückbindung an meine eigene, persönliche Welt gibt. Deshalb spielen biographische Bezüge oft eine Rolle in meinen Arbeiten, sozusagen als Katalysator, oder als Widerstand, an dem die künstlerische Form Fuß fassen kann. In diesem Fall war das die Biographie meiner Großtante Barbara Hartard, die während der NS-Zeit Opfer der sogenannten Euthanasie geworden ist. Die Geschichte ist in meiner Familie zwar bekannt gewesen, wurde aber trotzdem nie so richtig aufgearbeitet. Meine Großtante war ihr halbes Leben lang Dienstmädchen gewesen, noch vor dem Ersten Weltkrieg in einem Haushalt in München, dann in der Pfalz, wo sie herkam. Zuletzt hat sie wieder in München gewohnt, gar nicht weit von der Villa Stuck übrigens, in der heutigen Unsöldstraße. 1924 ist sie als knapp Dreißigjährige in die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing eingewiesen worden, mit der Diagnose Schizophrenie. 16 Jahre lang war sie dort Patientin. Über diese Zeit existiert eine Krankenakte, die heute im Berliner Bundesarchiv liegt. 1939 haben die Nazis begonnen, in den deutschen Pflegeanstalten alle Menschen zu erfassen, die dauerhaft krank waren, oder nicht mehr arbeitsfähig. "Lebensunwert" in der Sprache der Täter. 1940 wurden die ersten Patienten in Vernichtungslager deportiert und dort vergast, etwa 70 000 allein bis zum Sommer 1941. Im Grunde war das die Generalprobe für den Holocaust. Man hat die Bürokratie und die Logistik des Massenmords getestet. bis hin zur technischen Infrastruktur wie den Gaskammern oder den Krematorien. In der Krankenakte meiner Großtante steht als letzter Befund: unheilbar, zu keiner Arbeit zu gebrauchen, asozial. Also das Todesurteil. Im September 1940 wurde sie mit einem Krankentransport in die Vernichtungsanstalt Schloss Hartheim bei Linz gebracht und dort ermordet. In den Achtzigerjahren hat ein Cousin meines Vaters schon einmal versucht, Barbaras Schicksal zu recherchieren, aber das ist im Sande verlaufen. Gleichzeitig ist die Geschichte in den Erzählungen der Familie seltsam unscharf geworden. Auf den alten Photographien, die noch vorhanden waren, hat niemand mehr Barbara erkannt. Oder es hieß plötzlich, sie sei Krankenpflegerin gewesen, die die Patienten in den Tod begleitet

- hat. Das klingt natürlich schöner, als einen Fall von Schizophrenie in der Verwandtschaft zu haben. Mich hat es dann interessiert herauszufinden, was wirklich passiert ist. Und zumindest die wichtigsten Lebensstationen haben sich ermitteln lassen, die Krankengeschichte ist nachvollziehbar, es gibt sogar ein Bild, auf dem Barbara als junge Frau zu sehen ist, zusammen mit ihren Schwestern.
- V H Du erarbeitest Dir das Thema auf verschiedenen Ebenen, inhaltlich-forschend, aber genauso formal-ästhetisch. Du kommst zu historischen Ergebnissen oder zu soziologischen Beobachtungen, und zugleich schaffst Du mit sehr einfachen Formen einen künstlerischen Parcours von intensiver Qualität. Wie würdest Du Deinen Ansatz beschreiben?
- Die Ausstellung sollte keine Dokumentation sein, das ist klar. Oder noch schlimmer, eine Illustration, Ich versuche, relativ freie Formulierungen für Grunderfahrungen zu finden, die für mich das Ausgangsthema abstecken: Angst, Verlust, Auflösung. Körperlichkeit, latente Gewalt, Schmerz. Versehrung und mögliche Heilung. Das ist ein Strang an inhaltlichen Motiven, der sich aus dem historischen Material ergibt. Und dann gibt es einen Strang an künstlerischen Motiven, also eine Vorliebe für bestimmte Materialien, eine bestimmte Ästhetik, ein Vokabular an Formen, das mir zur Verfügung steht und das ich versuche weiterzuentwickeln. Wenn diese beiden Stränge sich treffen, funkt es - oder eben nicht. Es muss schon ein Angriffspunkt da sein, an dem der künstlerische Prozess verwundbar ist und sich von einer thematischen Vorlage irritieren lässt. Aber dann läuft dieser Prozess eigenständig weiter, emanzipiert sich gegenüber dem inhaltlichen Impuls, der von außen kommt. Das heißt natürlich auch, dass die Werke sich von der ursprünglichen Geschichte immer mehr entfernen. Dass sie allgemeiner werden und die Referenzen undeutlicher.
- V H Meiner Meinung nach funktionieren sie wie offene Strukturen für elementare Erfahrungen. Würdest Du dem zustimmen?
- C H Ja, aber dieses sehr Allgemeine, Abstrakte ist auch ein Problem. Ich muss mich fragen, ob ich einem Thema mit meinen künstlerischen Mitteln überhaupt genügen kann. Wenn ich eine Biographie als Anstoß verwende für Formfindungen, die am Ende auch ohne diese thematische Rückkopplung bestehen müssen, dann ist das in gewisser Weise ein Missbrauch, zumindest eine Funktionalisierung. Wenn ich Geschichte in ein künstlerisches Werk transformiere, gewinnt sie eine neue Sichtbarkeit, aber eben als Kunst. Als Geschichte, als historische Tatsache wird sie unsichtbar. Das Problem ist eigentlich gar nicht lösbar dass die Kunst sozusagen die Welt konsumiert, indem sie sich mit ihr beschäftigt.
- V H Ist für Dich also die Erwartung an die Kunst, komplexe historische Sachverhalte abzubilden, nicht richtig?
- C H Zumindest, wenn man eine objektive, das heißt an der Wirklichkeit überprüfbare Darstellung von Tatsachen erwartet. Das leistet ein wissenschaftlicher Text besser. Ein Kunstwerk ist auch komplex, aber auf andere Weise, weil Text und Kunst strukturell unterschiedlich gebaut sind. Ein Text

- ist linear geordnet, seine Komplexität kann nach und nach abgearbeitet werden. Man bewegt sich durch einen Text wie ein Wurm: immer geradeaus. Es gibt eine Reihenfolge und damit eine Richtung, ein Vorher und ein Nachher, Ursache und Wirkung. Es gibt eine Argumentation, durch die der Leser geführt wird und gegen die er sich kaum wehren kann. Ein Text ist also eine ziemlich didaktische Form, in der ich eine Wahrheit fixieren kann, oder natürlich auch eine Lüge. Ein Bild oder eine Skulptur funktionieren anders, nämlich nicht-linear. Sie bestehen aus Elementen, die alle gleichzeitig vorhanden sind und die ich als Betrachter selbst sortieren muss. Ich kann hierhin und dorthin springen, kann alles mit allem in Verbindung setzen und mir auf diese Weise meine eigene Ordnung zusammenbasteln, meinen eigenen Sinn. Deswegen kann die Kunst nicht lügen, aber sie kann eben auch keine Wahrheiten vermitteln. Dieser Mangel an Definiertheit ist genau das, was für mich ein Kunstwerk auszeichnet. In einem wissenschaftlichen Text wäre das ein Fehler. Bei einem Kunstwerk produziert die instabile Ordnung einen Überschuss an Sinn, bei einem Text dagegen lauter Missverständnisse.
- V H Die Geschichte von Barbara Hartard ist tragisch und sehr nahegehend. Wir haben mehrmals darüber gesprochen, wie wir dieses zugrunde liegende Thema vermitteln möchten. Wie wichtig ist die Vermittlung dieses Subtextes?
- Grundsätzlich muss jedes Werk immer auch ohne diesen Subtext auskommen, also schon für sich die Herstellung von Sinn zulassen. Es gibt bei mir manchmal Referenzen, die nicht offengelegt werden, die der Betrachter also gar nicht kennen kann. ,Study for a Head' zum Beispiel, das gekühlte Keramikobjekt, nimmt sehr abstrakt die Größe und Form eines Kopfes auf. Das kann man als Betrachter unmittelbar sehen, und vielleicht kann man sogar erahnen, dass die Vorlage dafür tatsächlich ein Kopf war, nämlich der einer Schneiderpuppe, oder man liest es in der Werkbeschreibung und kann es dann nachvollziehen. Aber dass meine Großtante aus einer Schneiderfamilie kommt, dass die Eltern, Großeltern, Brüder allesamt diesen Beruf hatten, das steht nirgends, und das kann das Werk auch nicht aus sich selbst heraus kommunizieren. Nur glaube ich in dem Fall, dass es für das Verständnis der Arbeit nicht wichtig ist zu wissen, wo das Motiv herstammt. Wichtig ist das nur für mich, einmal als Entscheidungshilfe, und zum andern, weil diese Entscheidung, auch wenn sie unsichtbar bleibt, ja trotzdem eine Verbindung zwischen dem Werk und dem historischen Geschehen knüpft. Etwas anders war es bei der Frage, wie ich mit der Biographie meiner Großtante umgehen soll. Da war es mir schon ein Anliegen, dass sie im Rahmen des Projekts ihren Platz, ihre Sichtbarkeit bekommt. Dass ich mir nicht quasi parasitär ihre Geschichte aneigne, ohne sie zu erzählen. Das hätte ich gerade hier als unangemessen empfunden, als ein weiteres Totschweigen. Aber dann muss man eben beides trennen. die Kunst und die Geschichte. Die Kunst steht im Museum, die Geschichte als Text im Katalog.
- V H Die Ausstellung ist in meinen Augen empfindsam. Man spürt nicht nur Kälte und Wärme, es ist auch Mitgefühl wahrnehmbar, ein Innehalten vor dem Vergessen auf persönlicher oder allgemeiner Ebene, und zugleich ein Erinnern?

- Ja, das ist schon ein Kern bei vielen Arbeiten. Dass sie kleine Ereignisse festhalten, Momente, die eigentlich flüchtig sind oder unbeständig. Das Zittern von Fensteralas zum Beispiel, die aufkochende Milch, eine eiskalte Oberfläche, flüssiges Wachs. Das sind im Grunde ganz banale Phänomene, die sonst am Rand unserer Wahrnehmung mitlaufen, die für mich aber eine große Kraft haben. Wenn sie uns im Alltag begegnen, blitzen sie kurz auf und tauchen sofort wieder ab. Im Kunstwerk kann ich solche beiläufigen Erfahrungen isolieren und ihnen Dauer verleihen. Als würden die Dinge die Luft anhalten. Mir gefällt auch der Gedanke, dass nichts vollkommen verschwindet. Etwas fehlt, aber trotzdem bleibt etwas übrig. Eine Spur, ein Echo. Ein Ersatz, der dann eben reichen muss. In einer etwas älteren Arbeit, .37°C', hatte ich einen Betonblock auf Körpertemperatur geheizt, den konnte man anfassen, oder man konnte sich draufsetzen, und hat die Wärme gespürt. Wie wenn man sich in der U-Bahn auf einen Platz setzt, der gerade frei geworden ist, und es ist noch die Restwärme eines anderen Menschen da. Oder die klirrenden Glasscheiben, die geben eine Erschütterung wieder, die selbst nicht mehr vorhanden ist, die sich nur noch als Resonanz in einem anderen Körper mitteilt. Also, solche künstlerischen Gesten haben natürlich etwas mit Erinnerung zu tun. Bei den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung hat mich auch die Frage beschäftigt, wie wir uns überhaupt an Vergangenes erinnern. Da hat man einerseits die Vorstellung einer historischen Wahrheit, also von Tatsachen, die objektiv weitergegeben werden können. Und dann stellen wir vielleicht fest, dass die Erinnerung selbst unser Bild dieser Vergangenheit wieder verändert. Wie bei Ereignissen aus der ganz frühen Kindheit, die man so oft erzählt bekommen hat und später so oft selbst erzählt, dass man nicht mehr weiß: Erinnere ich mich wirklich noch an das Geschehen von damals, oder erinnere ich mich nur noch an die Erzählung? Und dann gibt es natürlich auch die ganz bewusste Fälschung von Geschichte. Gerade, wenn man sich mit einem Thema wie der NS-Vernichtungspolitik beschäftigt, stößt man darauf. Da gibt es Leute, die für Fakten gar nicht mehr zugänglich sind, die sich in einer Parallelwelt eingerichtet haben, mit Parallelwahrheiten, Parallelexperten, einer Parallellogik. Nun fühle ich mich als Künstler zwar nicht unbedingt für historische Bildung zuständig, aber trotzdem muss ich versuchen, selbst auf festem Grund zu stehen, das heißt, meine Themen sauber zu recherchieren.
- V H Hier in der Villa Stuck gilt das zum Beispiel für die Arbeit ,Doors (from Memory)', zwei weiche, flache Kunststoffmatten, die Du angelehnt an die Gaskammertüren aus Schloss Hartheim gestalten wolltest. In einem früheren Ausstellungskonzept sahen die noch anders aus als jetzt. Du hast mir erzählt, dass Deine erste Vorlage eine Abbildung war, die Du im Internet gefunden hast. Bei einer Nachprüfung hat sich aber herausgestellt, dass die Sache doch komplizierter ist.
- H Weil es nämlich die echten Türen gar nicht mehr gab. Und zwar war das so: Die Nazis hatten 1940 das ehemalige Schloss zum Vernichtungslager umgebaut, also Verbrennungsöfen und einen Schornstein installiert, einen Leichenraum eingerichtet und eben eine Gaskammer. Das war ein relativ kleiner Raum, ausgekachelt und als Brausebad getarnt, mit

4 5 Keine Illusionen

blinden Wasserleitungen und Duschköpfen an der Decke. Es gab einen Eingang, durch den die Opfer hineingeführt wurden, und schräg gegenüber einen Ausgang, durch den man nach der Vergasung die Leichen rausgezogen hat, beide gasdicht verschließbar. 1945 hat man begonnen, das alles rückzubauen und die Spuren zu verwischen. Die Türen wurden entfernt, die Durchgänge zugemauert, die Bodenfliesen abgeschlagen und durch einen Betonestrich ersetzt. Alles sollte wieder wie ein ganz normaler Keller aussehen. Als man dann 1969 in den Tötungsräumen eine Gedenkstätte eröffnet hat, wurden extra neue Gaskammertüren angefertigt, weil ja die alten nicht mehr vorhanden waren. Diese neuen Türen hat man aber trotzdem so hergerichtet, wie man sich die Originale vorgestellt hat. Und zwar historisch inkorrekt, weil man wegen der vermauerten Durchgänge gar nicht mehr wusste, wo genau die Türen während der NS-Zeit eigentlich gewesen waren und wie sie ausgesehen hatten. Da wurde also Geschichte nicht rekonstruiert, sondern konstruiert. Die Türen aus den Sechzigerjahren sind deshalb viel zu groß geworden und viel zu rustikal, und genau das Bild einer solchen Tür hatte ich im Internet gesehen. Inzwischen sind diese falschen Türen selbst wieder ins Depot gewandert. In den Neunzigerjahren hat man nämlich die nachträglichen Vermauerungen unter dem Putz gefunden und freigelegt, man kennt also seitdem Lage und Größe der ehemaligen Türen. Rückblickend ist das eine Geschichte von lauter Täuschungen: der fingierte Duschraum, die Vertuschung der Verbrechen durch scheinbare Normalität, die erfundenen Gaskammertüren. Was ist echt, was nicht? So etwas wie einen authentischen Ort, einen originalen Zustand gibt es eigentlich überhaupt nicht mehr.

- V H Auf welche Vorlage gehen dann die beiden Güsse zurück, die wir in der Ausstellung sehen?
- C H Eine konkrete Vorlage gab es nicht, ich konnte mich an die Wirklichkeit nur herantasten. Immerhin hat man die Aussage des Maurers, der 1940 die Türstürze eingebrochen hat. Aus der geht hervor, dass vermutlich handelsübliche Luftschutzbunkertüren eingebaut worden waren. Für die gab es sogar eine DIN-Norm, und die Normmaße passen wiederum zu den Abmessungen der vermauerten Durchgänge. Ich hatte also Anhaltspunkte bei der Gestaltung der Gussform, aber keine Gewissheit. Das ist wieder ein Problem, das ich nicht lösen kann. Ich kann bloß versuchen, es irgendwie im künstlerischen Werk sichtbar zu machen. In diesem Fall heißt das, die historische Unschärfe als formale Unschärfe stehen lassen, durch Materialverfremdung und Abstraktion klarmachen, dass das Werk keine getreue Abbildung ist, sondern eine Annäherung.
- V H Wie schon angesprochen, haben wir uns geeinigt, dass wir die Geschichte Deiner Großtante in der Ausstellung selbst nicht prominent thematisieren, auch deshalb, weil sie sonst möglicherweise den persönlichen Blick der Besucher auf die Werke überlagern würde.
- C H Ich will nicht, dass die Besucher moralisch manipuliert werden. Sie können die Geschichte im Hintergrund tragisch finden und dürfen sich die Ausstellung trotzdem kritisch ansehen. Und das heißt auch, ohne, dass ich eine konkrete Leseweise vorgebe. Ich kann die Wahrnehmung natürlich schon

- in eine gewisse Richtung steuern, aber eben nicht kontrollieren. Es bleibt immer die Freiheit, sich sein Teil zu denken. Jedes Werk hat eine definierte Form, die für den Betrachter unverfügbar ist, aber umgekehrt aktiviert es Erinnerungen und Empfindungen, die wiederum für mich unverfügbar sind. Der mögliche Sinn eines Werks ist von beiden Seiten her limitiert, aber er kann auch von beiden Seiten gestaltet werden. Er gehört weder mir noch dem Betrachter.
- V H Dieses individuelle Empfinden und Nachempfinden bringt aber auch eine Unbestimmtheit in der Wahrnehmung. Geht es Dir um Wahrhaftigkeit? Und wie gehst Du mit dieser Spannung um?
- Für mich geht es um Authentizität. Also um das Bemühen, dass das ästhetische Erleben dem historischen Gegenstand gerecht wird, ihn zwar künstlerisch verarbeitet, aber trotzdem auf adäquate Weise aufnimmt. Und paradoxerweise muss man gleichzeitig immer auch zeigen, dass es genau diese Authentizität, diese Entsprechung von Inhalt, künstlerischer Form und persönlichem Erleben aar nicht aibt. Die Frage ist doch: Inwiefern kann ich einem anderen Menschen und seiner Biographie überhaupt nahekommen? Es gibt immer eine Grenze, eine Distanz. Einmal eine zeitliche, das heißt, ich bin nicht dabei gewesen. Und dann eine kommunikative, weil ich mich in letzter Konsequenz nicht in den andern hineindenken oder in ihn hineinfühlen kann. Eine historische Recherche ist der Versuch, über diese Distanz hinweg an eine Wahrheit heranzukommen. Und die Kunst kann ein Versuch sein, diese Näherung auf einer anderen Ebene zu leisten, über Atmosphäre, Bilder, Empathie. Trotzdem bleiben für mich Zweifel. Wenn ich zum Beispiel zu einer Gedenkstätte fahre, dann gibt es da diese Berge mit alten Knöpfen, oder Vitrinen mit einer Bürste, einer Kaffeetasse, einem Löffel. Ich weiß, das sind die letzten Dinge, die die Menschen besessen haben, bevor sie umgebracht wurden, aber ich bin mir nicht sicher, ob mich das tatsächlich berührt. Also, ob es mir etwas über diese Menschen sagt, ob es mir hilft, etwas von ihrer Geschichte zu verstehen. Die Vorstellung von echtem Mitfühlen, echtem Mitleiden ist doch eigentlich ziemlich anmaßend. Erst recht der Gedanke, dass ich durch meine Kunst Situationen schaffen kann, in denen das möglich wird. Deswegen kann ich nur versuchen, diese Distanz, diese Zweifel immer wieder in die Arbeiten selbst einzubauen. Zum Beispiel dadurch, dass sich bestimmte Erwartungen des Betrachters auch mal nicht einlösen, dass er enttäuscht wird, weil manche Erfahrungen unzugänglich bleiben. Das Jod bleibt in den Stahlröhren verborgen, der Strom fließt durch den Vorhang, aber ich kann ihn nicht sehen.
- V H Was mir auffällt, ist, dass viele Motive oder Materialien in der Ausstellung aus dem häuslichen Bereich stammen. Der Vorhang, den Du gerade genannt hast, oder das Jod, das man aus der Hausapotheke kennt. Oder Fensterglas, Keramik, die überkochende Milch, Wachs. Auch das Wachsbecken selbst, das mich an moderne Küchen erinnert. Man kann das, finde ich, als Verweis lesen auf die Biographie Deiner Großtante, die als Dienstmädchen gearbeitet hat, aber es passt auch zum Ausstellungsort hier in den früheren Hauswirtschaftsräumen der Villa Stuck. Spielt die ursprüngliche Funktion dieser Räume in Deine Überlegungen mit hinein?

- Gut, ich habe mir die Räume ja nicht direkt ausgesucht, insofern ist das zunächst mal ein glücklicher Zufall. Ich finde es schön, dass es so intime Räume sind, in denen die Werke nicht monumental oder pathetisch werden. Aber dann ist es natürlich auch ein Aspekt, mit dem man arbeiten kann. Hier oben war sozusagen die Rückseite der großbürgerlichen Welt in den Stockwerken darunter, und genau von dieser Rückseite her hat meine Großtante diese Welt kennengelernt. Unter dem Gesichtspunkt haben manche ästhetischen Entscheidungen ihre Berechtigung erhalten, haben sich für mich also rückblickend bestätigt. Oder es sind bestimmte Entscheidungen überhaupt erst zustande gekommen. Zum Beispiel bei der Videoarbeit 'Parallels (Milk)', da war mir schon sehr früh das technische Prinzip klar, die Verdopplung, die Frage von Identität und Nichtidentität. Nach dem Motiv habe ich aber lange gesucht, und die aufkochende Milch war dann plötzlich genau das richtige Bild. Nicht in einem absoluten Sinn, aber eben hier für diesen Ort.
- V H Die Wolkenphotographie, die den Auftakt der Ausstellung bildet, hast Du "Less Work for Mother' genannt, das ist zugleich der Titel der ganzen Ausstellung. "Less Work for Mother' bringt einen erschütternden und zugleich sarkastischen Unterton mit hinein.
- C H Die Frage nach einer möglichen Mitschuld der Familie, ja. Nicht als Kritik, dafür weiß ich von den historischen Umständen zu wenig. Eher als Frage an mich selbst: Welche Verantwortung habe ich für andere, und wo ist der Punkt, an dem ich vielleicht insgeheim froh bin, diese Verantwortung los zu sein? Was bin ich bereit, geschehen zu lassen, einfach aus Bequemlichkeit?
- V H Der Titel hat aber eine weitere Geschichte.
- СН Und zwar eine, die sich wieder auf die Familiengeschichte bezieht. ,Less Work for Mother' war seit den Dreißigerjahren der Slogan der Horn and Hardart Company in Philadelphia und New York, damals eine sehr bekannte Gastronomiekette. Ein entfernter Cousin von Barbara, Frank Hardart, hatte Ende des 19. Jahrhunderts das Unternehmen mitgegründet. Markenzeichen waren die sogenannten ,Automats', das waren gewissermaßen Vorläufer der heutigen Fastfoodlokale, nämlich Restaurants ohne Kellner, wo sich die Kunden aus gläsernen Warenfächern selbst bedienen konnten. Zum Betrieb des Ganzen hat man natürlich nach wie vor Mitarbeiter gebraucht, in der Küche oder zum Nachfüllen der Fächer. Aber die bleiben hinter der anonymen Maschinerie verborgen. Das Produkt ihrer Arbeit wird präsentiert, und zugleich wird der Mensch als Subjekt der Arbeit unsichtbar gemacht. Es sind also wieder die Menschen auf der Rückseite, die mich interessieren.
- V H Dieses Thema des Verschwindens, des Unsichtbaren ist bei Dir oft präsent. Mit der Wolke in "Less Work for Mother" verflüchtigt sich ein Aggregatzustand, aber tatsächlich werden hier Existenzen vernichtet. In der Ausstellung fällt mir in dieser Hinsicht noch das erhitzte Wachs in "Monument" ein, oder "Untitled (Necklace)", die Halskette mit dem kleinen Anhänger, eine mit Säure gefüllte Glaskapsel, in der Feingold aufgelöst ist. Das Gold ist da, nur eben aufgelöst.

- Genauso, wie auch das Wachs formlos ist. Also entweder eine zerstörte, vergangene Form oder eine noch nicht sichtbare, potentielle Form.
- Bei den zwei Beispielen, die Du genannt hast, der verdeckten Photographie und dem aufgelösten Gold, steckt sicher eine gewisse Verweigerungshaltung dahinter. Oder bei den unsichtbar bleibenden Materialien, dem Jod und dem elektrischen Strom. Ich habe vorhin gesagt, dass das kalkulierte Enttäuschungen sind, aber vielleicht geht es darüber hinaus auch um so etwas wie künstlerische Aufrichtigkeit. Ich zeige nicht alles her, und der Besucher hat keine Möglichkeit der Überprüfung. Er kann sich nur fragen: Vertraue ich dem Künstler oder nicht? Das ist wie in jeder Kommunikation. Ich muss nicht alles glauben, aber wenn ich an allem zweifle, wenn ich für alles Beweise einfordere, mache ich die Grundlage der Kommunikation kaputt. Ohne Kredit geht es nicht, und umgekehrt auch nicht ohne Bonität. In der Kunst heißt das für mich, dass ich den Betrachter nicht betrügen möchte. Das ist der Deal: Du lässt Dich auf das ein, was ich mache, und dafür wirst Du nicht über den Tisch gezogen. Die Dinge sind, was sie behaupten. Du kannst an jedem Werk sehen, dass es die ganz reale Lösung für ein Problem ist, das es ohne das Werk gar nicht gäbe. Dass jedes Werk also eine bisher noch nicht realisierte Möglichkeit realisiert. Vielleicht ist es ja sogar die Aufgabe der Kunst, genau das zu zeigen. Es ist jedenfalls nicht ihre Aufgabe, uns Illusionen zu machen.

6 7 Keine Illusionen

## No Illusions

A Conversation between Christian Hartard and Verena Hein

- V H Christian, your sculptures are formally reduced and they draw on Minimalism. Yet you expand them toward more openness. You use techniques or materials which include a temporal dimension, or there are constellations which cause the material to become sensitive, extremes of cold and warm, solid and liquid. Underlying emotions and experiences become palpable—angst, fragility, absence.
- C H In many works there is at first little to see, that's true. For this reason, Minimalism is indeed an important point of reference—the question how much I can remove in order for only the essential to remain. This is really a sculptural way of thinking. But in nineteen-sixties Minimalism there was also a strong tendency towards the radical autonomy of art, the idea that things become self-sufficient and refer to nothing but themselves. Hermetic, absolute objects—for me that's not really what it's about. It is about formal restraint, but to me that is above all a way of redistributing weight between the visible and the non-visible. In other words: dimming down the visual and directing the eye to other levels. You already mentioned the materiality of the works—that would be such a non-visual, more physical level.
- V H In your exhibition you use a variety of materials, including unusual ones such as iodine, liquid wax, acid, electricity.
- СН Yes, and all those materials have particular properties causing them to be emotionally charged. Who has not at some point stuck a finger into hot candle wax and been burnt? We associate iodine with a short sharp pain, but also with the healing of a wound. Acid and electricity are potentially dangerous. The material has a mind of its own, even before it is given form. In this way, meanings sneak in which subvert pure self-referentiality. A second possibility for me is to work with strong gestures: the works shake, heat up, are live wires. You could say that they have a life of their own. In principle, they are also never really finished, as they are always in need of some care. They need energy, or something has to be refilled or exchanged. But I think I would not be happy with things you just simply make and put somewhere. The concreteness, the solid form is, after all, just one possible state of the work. It exists just as much as an idea, be it only in my mind or in yours, as soon as I utter it, or on paper when I lay it down. Sometimes this would already suffice. But, of course, when the materiality or the physical effect is important, I have to realize the idea, because I can only experience those aspects in the actual object. Still, this process in which the idea takes shape is an equally important part of the work. It is a performative level which is just often eclipsed by the presence of the work. But there are various strategies allowing one to bring this dimension into prominence. You can dissolve objects into action or you show the traces of an action. In my work I incorporate performativity into the object itself, as it were.
- V H I think that this also carries over to the visitors. Sometimes you want to touch a work to feel the material, its consistence, its surface, its temperature. What contributes to this is that many works automatically appeal to various senses. Is that an intended interaction with viewers?

- C H It is primarily a reference to their physicality. I face the works not just as a viewer, but as a complete human being. The smell of paraffin, the sound the windowpanes make, cold and warmth—these are aesthetic experiences which are not vision-based. Historically, there has indeed been a hierarchy of the senses. At the very top was vision, as the intellectual sense directly linked to thought. At the same time, it is the sense which allows you to keep reality farthest away from you, because you see things from a distance. The sense of touch, on the other hand, was less important, because it requires direct contact: you have to touch things and get your fingers dirty. Smell and taste are the most intimate senses, because they, in a way, make you absorb the world. Does this mean you have to touch everything in art? I don't know. In museums they are not particularly fond of that either, and in any case, it is not necessary. There is this participatory art where you're always told what to do: swing from a rope here; hop on one leg here; please, take your shoes off. I usually find that too silly. I am not interested in a holistic body experience; for that you'd probably be better off doing yoga. I am more interested in the yoga in the mind, the fact that physical experience also functions in the imagination, that thought can be experienced as a sensory activity.
- V H In other words, you would like people to find some kind of access to your works? I perceive them as rigid and cerebral; you yourself describe them as aloof.
- To me, this aloofness is a brake on a too easy, too naïve understanding. After all, you shouldn't plunge into art like into a warm bubble bath. The concrete reality of the works is one side. They are not metaphors through which I can escape into another world. They are very real objects, real things among other things which share the same space with me. In other words, the encounter with art doesn't lead me out of this immediate situation but keeps leading me into this situation and back to the object. On the other hand, the work also has a conceptual core in addition to its immediate physical presence, from which it unfolds. There is an intellectual 'catchment area', there are historical, sociological, aesthetic references. That is, a conceptuality which reveals itself neither to the eye nor through the physicality. Somehow the work itself then has to create a space for reflection and see to it that the viewer can obtain a certain distance.
- V H The context from which the works get their meaning also includes the dialogue among the works. What kind of dramaturgy do you pursue in the exhibition?
- Chronologically, the works were created around the same time, and in the exhibition, they have to come together spatially, too. During preparations, you always conceive everything together, of course. Little by little, a particular background then becomes stable, a bracket which some things fit and others don't. In the case of 'Less Work for Mother', it is an aesthetic which draws heavily on industrial infrastructures or on architectural set pieces—in other words, more impersonal, technical elements. The objects in the third gallery, for instance, are all apparatuses which simulate having a particular function. A block of steel has a shallow basin set into it in which wax is melted. A floor to ceiling curtain is

- coated with silver threads and connected to an electric current. A ceramic object is cooled below freezing point. An iodine solution flows through a circulation system consisting of steel tubes. These are all instable, temporary situations which keep a state of indecision in balance. The things seem to live, but it is a machine-controlled life, a life that has been made dependent, a rescindable life.
- V H The works are arranged in a space which appears homely rather than vast and empty, but you leave room for your works—room for them to unfold, as it were.
- The central exhibition space, in particular, seems at first practically empty—if such a thing as an empty space exists at all. Even so, it has windows, the world looks in, you see trees, light and shadows. A wall consisting of four glass panels runs right through it, as if it were part of the gallery's architecture. The glass panes are made to vibrate by means of electro-dynamic exciters, and this imperceptible movement creates a soft, clanging sound. Such a work needs air to breathe, which is why I haven't added anything except for a small drawing—a daily changing work in which my father tries to draw a freehand circle as perfectly as possible. It felt like a nice antithesis to the trembling glass panes. Within the exhibition, this space serves as a hinge: the glass wall divides it into two halves, thereby creating a passage which guides the visitors. The first space from which the visitors come is, in turn, a little more crowded and also structured differently in thematical terms. At the beginning, I placed a black-and-white photograph, a historical photo of a Nazi killing center showing a white cloud in a dark sky—smoke from the crematorium. Because of the way the image is framed, it remains uncertain what is really happening here. This picture works very well as an opening reference, as it references a specific historical background, thereby setting the thematic framework of the exhibition. At the same time, it can also be connected conceptually to a video piece in the same space. 'Parallels (Milk)' consists of two films which seemingly show the exact same thing: a pot with milk which starts boiling and, just before bubbling over, sinks down again. This scene was shot at fifty frames per second, so twice as much as needed. Then every second frame was taken out of the original footage and assembled into a new film, creating two new films with twentyfive frames per second. As a result of the splitting up, no frame from one film appears in the other; there is a minimal shift. But the eve is too slow to notice this and so you see two identical films, even though they are absolutely non-identical. The theme is again, as in the case of the white cloud, the relationship of perception and truth. The images don't lie; they are what they are and yet we cannot rely on them.
- V H Your method of working is multilayered. For your exhibition here at the Museum Villa Stuck the underlying theme is a dark chapter of German history—you already hinted at this. But it is also a sad chapter within your own family history.
- H I don't know if you can actually call it the theme of the exhibition, but it is definitely the starting point from which the individual works developed. To me it is important that what I make always has something to do with me. As an

8 9 No Illusions

artist, I can concern myself with the whole world, but I think this can be done in an authentic way only when a link to my own, personal world exists. That's why biographical references often play a role in my works, as a catalyst, so to speak, or as resistance against which the artistic form can establish itself. In this case, it was the biography of my great aunt, Barbara Hartard, who became a victim of so-called euthanasia during the Nazi era. Though this history is known within my family, it was a topic that was never really broached. My great aunt had been a maid for half of her life—at a home in Munich before World War I and then in the Palatinate where she was from. In the end she lived in Munich again, not too far from the Villa Stuck, by the way, in what today is Unsöldstrasse. In 1924, when she was almost thirty, she was diagnosed with schizophrenia and committed to the Eglfing mental asylum. She was a patient there for sixteen years. There are patient records for this period, which are now filed in the Federal Archives in Berlin. In 1939, the Nazis began to register all people in German mental asylums, who were permanently sick or no longer able to work. "Unworthy of life", as it was called in Nazi language. In 1940, the first patients were deported to extermination centers and gassed, some 70.000 alone by the summer of 1941. This was basically the final rehearsal for the Holocaust. They tested the bureaucracy and the logistics of mass murder, right up to the technical infrastructure such as the gas chambers and the crematoria. The final finding in my great aunt's medical record was: incurable, no good for any kind of work, asocial. In other words, a death sentence. In September 1940, she was taken to the Hartheim Castle killing facility near Linz in Austria where she was murdered. In the nineteen-eighties, a cousin of my father had already made an attempt to research Barbara's fate, but that fizzled out. At the same time, the story as told within the family became oddly vague. No one recognized Barbara anymore in the old photographs which still existed. Or suddenly the story became that she had been a nurse who cared for the patients until their deaths. This sounds better, of course, then having a case of schizophrenia in the family. I then became interested in finding out what really happened. And it proved possible to at least establish her main biographical data; her medical history can be reconstructed; and there is even a picture which shows Barbara as a young woman together with her sisters.

- V H You develop your subject on different levels: as researched content but also in formal aesthetic terms. You arrive at historical findings or sociological observations, and at the same time you create an artistic 'parcours' of intense quality using very simple forms. What is your approach?
- C H The exhibition clearly should not be a documentation. Or even worse, an illustration. I try to find relatively free ways of formulating basic experiences which, for me, define the initial theme: angst, loss, dissolution. Physicality, latent violence, pain. Injury and possible healing. This is a thematic strand resulting from the historical material. And then there is a strand of artistic motifs: a preference for certain materials, a particular aesthetic, a vocabulary of forms which is available to me and which I try to refine. When these two strands meet, there is a spark—or not. There has to be a point of contact where the artistic process is vulnerable and allows

- itself to be unsettled by a thematic model. But then this process continues independently, emancipating itself from the external thematic impulse. Of course, this means that the works move farther and farther away from the original story—that they become more general and the references become less clear.
- V H The way I see it they function like open structures for elemental experiences. Would you agree with that?
- C H Yes, but this very generality and abstractness is also a problem. I need to ask myself whether I, with my artistic means, can do justice to a subject at all. When I use a biography as an impetus for formal inventions which ultimately have to exist without that thematic background, this is, in a way, a misuse or at least a functionalization. When I transform history into an artistic work, it is given new visibility, but as art. As history, as historical fact it becomes invisible. The problem that art quasi consumes the world it deals with cannot really be solved.
- V H So, do you consider it wrong to expect art to depict complex historical issues?
- It is, if you expect an objective portrayal of facts which can be verified by reality. A scientific text is better at doing that. An artwork is also complex, but in a different way, because text and art are constructed differently. A text is arranged linearly and its complexity can be processed little by little. You move through a text like a worm: you keep going straight. There is a sequence and, consequently, a direction, a before and after, cause and effect. There is an argumentation through which the reader is led without much of a chance to resist it. A text is thus a rather didactic form in which I can record a truth—or a lie, of course. An image or a sculpture functions differently, in a non-linear way. They consist of elements which are all there at the same time and which I, as a viewer, need to sort out myself. I can jump to this or that, I can connect anything to anything and, in this way, piece together my own order, my own meaning. This is why art cannot lie, but it also cannot communicate any truths. To me, this lack of definiteness is precisely what distinguishes an artwork. In a scientific text this would be a defect. In an artwork, the instable order produces a surplus of meaning; in a text, by contrast, it creates nothing but misunderstandings.
- V H The story of Barbara Hartard is tragic and very moving. We have talked a number of times about how we would like to communicate this underlying theme. How important is it to communicate this subtext?
- C H In principle, any work has to also manage without this subtext; that is, it must allow the production of meaning just by itself. In my work there are sometimes references which are not disclosed and so the viewer cannot even be aware of them. For example, 'Study for a Head', the cooled ceramic object, takes up the size and form of a head in a very abstract manner. To a viewer, this is immediately noticeable, and perhaps you can even guess that the model for it was, indeed, a head, specifically a tailor's dummy. Or you read this in the description of the work and then you understand it.

But it doesn't say anywhere that my great aunt came from a family of tailors, that her parents, grandparents and brothers were all in this trade, and this is also not something the work can communicate by itself. But in this case, I think that for an understanding of the work it is not important to know where the motif comes from. It is important only to me: as an aid for decision-making, and because even if it remains invisible, this decision still establishes a connection between the work and the historical events. Things were a bit different in deciding how to deal with the biography of my great aunt. In that case, it was important to me that it gets its place, its visibility within the project; that I don't appropriate her story like a parasite, as it were, without also telling it. This would have felt inappropriate to me, especially in a case like this—it would have been like hushing it up again. But then you have to separate between the two, between art and the story. The art is displayed in the museum, while the story appears as a text in the catalogue.

- V H The exhibition is, in my eyes, emotional. You not only feel cold and warmth, a certain empathy is also noticeable— a prod not to forget on a personal or general level and, at the same time, a reminder?
- Yes, this is indeed a core element of many works: that they record small events, moments which are really elusive or unstable. The shaking of window glass, for instance, or the boiling milk, an ice-cold surface, the liquid wax. Those are really very mundane things which otherwise take place at the periphery of our perception yet, to me, possess great power. When we encounter them in our everyday lives, they briefly flash and immediately disappear again. In an artwork I can isolate such incidental experiences and lend them permanence—as if things would hold their breath. I also like the idea that nothing disappears completely. Something is absent, and yet something remains. A trace, an echo; a substitute which then just has to suffice. In a somewhat older work, '37° C', I heated a concrete block to body temperature; you could touch it, sit on it, and feel the warmth. Like in the underground when you sit down in a spot which was just vacated and there is still some residual heat from another person. Or the rattling glass panes reproducing a tremor which itself is no longer there, communicating itself only as a resonance in a different body anymore. Well, such artistic gestures have something to do with memory, of course. One thing that was on my mind during preparations for this exhibition was the question as to how we remember things in the past. On the one hand, there is the notion of a historical truth, that is, of facts which can be objectively passed on. And then we may find that the memory itself in turn changes our image of that past. Just like with events from your very early childhood, which you have been told so often, and later so often told yourself, that you no longer know: do I really remember what happened back then or do I just remember the story? And then there is, of course, the very deliberate falsification of history. You encounter this especially when dealing with a subject such as the Nazi policy of extermination. There are people who are no longer open to facts at all, who made themselves at home in a parallel world with parallel truths, parallel experts, a parallel logic. Now, as an artist I don't necessarily feel responsible for historical education,

- but I still have to try to stand on firm ground myself, in other words to research my subjects properly.
- V H Here at the Villa Stuck this is true, for instance, for the work 'Doors (from Memory)', two soft, flat plastic mats which you wanted to model on the gas chamber doors at Hartheim Castle. In an early exhibition concept, they still looked different from what they look like now. You told me that your initial source was a picture you found on the Internet. But when you checked things, it turned out that the matter is, in fact, more complex.
- Because the real doors no longer existed. The thing was that the Nazis had converted the former castle into a killing facility in 1940: they built incinerators and a chimney and created a corpse room and a gas chamber. The latter was a relatively small room which was tiled and disguised as a shower-bath, with false water pipes and shower heads on the ceiling. There was an entrance through which the victims were led into the room, and diagonally across there was an exit through which the bodies were dragged out after gassing. Both doors could be closed air-tight. In 1945 they started to dismantle all this and destroy all evidence. The doors were removed, the doorways were walled up, the floor tiles were taken out and replaced with a cement floor. Everything was intended to make it look like a completely normal cellar again. Then, in 1969, when a memorial site opened in the spaces used for killing, new gas chamber doors were especially manufactured, because the old ones no longer existed. Still, the new doors were recreated as the original ones were thought to have looked. That is, historically incorrect, for due to the walled-up doorways no one knew anymore where exactly the doors had been during the Nazi era and what they had looked like. In other words, history was constructed rather than reconstructed. As a result, the doors from the nineteensixties came to be too large and far too rustic, and what I had seen on the Internet was a picture of exactly such a door. Meanwhile those fake doors themselves ended up in a depot again, because in the nineties the wall sections that had been added later on were discovered under the plaster and exposed. Hence the location and size of the former doors are now known. Looking back, this is a story of nothing but deceptions: the simulated shower room, the covering up of the crimes through seeming normality, the invented gas chamber doors. What is real and what is not? Such a thing as an authentic site, an original condition no longer exists at all.
- V H On what then are the two casts based which are on view in the exhibition?
- Way towards the reality. At least there is the statement of the mason who put in the new door lintels in 1940. From this, it appears that standard air-raid shelter doors were likely installed. There was even a DIN norm for such doors, and the standard dimensions match the dimensions of the walled-up doorways. Thus, I had clues when designing the casting mold, but no certainty. This is, again, a problem I cannot solve; I can only try to somehow make it visible in the artistic work, which in this case meant leaving the historical vagueness visible as a formal vagueness, making clear through

10 11 No Illusions

defamiliarization of material and abstraction that the work is not a faithful representation but rather an approximation.

- V H As mentioned earlier, we agreed not to feature the story of your great aunt prominently in the exhibition itself, one of the reasons being because it would otherwise possibly interfere with the way visitors individually view the works.
- C H I don't want the visitors to be morally manipulated. The background story may strike them as tragic and yet they can still view the exhibition critically. And that without me dictating is, also if I do not dictate a specific reading. I can steer perception into a particular direction, of course, but I cannot control it. Viewers always retain the freedom to have their own thoughts on things. Each work has a defined form which is inaccessible to the viewer yet, conversely, activates memories and emotions which are, in turn, inaccessible to me. The possible meaning of a work is limited from both sides, but it can also be constructed by both sides. It belongs neither to me nor to the viewer.
- V H But this individual perception and appreciation also brings with it an indeterminacy in perception. Is it about truthfulness for you? And how do you deal with this tension?
- To me it is about authenticity. That is, about trying to make the aesthetic experience live up to the historical subject so that, while processing it artistically, it nevertheless absorbs the subject in an adequate manner. And paradoxically. you at the same time always have to show that this very authenticity, this correspondence of content, artistic form and personal experience no longer exists at all. The question is really: how close can I even come to another person and his or her biography? There is always a limit, a distance. For one thing, a temporal one, in the sense that I wasn't there to witness it. And for another, a communicative one, because, ultimately, I cannot intellectually or emotionally put myself in the other person's shoes. Doing historical research is an attempt to come close to a truth across that distance. And art can be an attempt to achieve this approximation on another level, through atmosphere, images, empathy. But for me doubts still remain. For instance, when I go to a memorial site there are these piles of old buttons, or display cases holding a brush, a coffee cup, a spoon. I know these are the last things those people possessed before they were murdered, but I am not sure whether this actually affects me: I mean whether it tells me something about those people; whether it helps me understand a part of their story. The notion of real compassion, real commiseration is really quite presumptuous; and even more so the idea that, through my art, I can create situations in which this becomes possible. That is why I can only try to keep incorporating that distance, those doubts into the works themselves. For example, by sometimes not delivering on certain expectations of the viewers, causing them to be frustrated, because some experiences remain inaccessible to them. The iodine remains hidden in the steel tubes; the power flows invisibly through the curtain.
- V H What strikes me is that many motifs and materials in the exhibition come from the domestic realm: the curtain you just mentioned, the iodine we are familiar with from the

- medicine cabinet. Or window glass, ceramics, the boiling milk, wax. Similarly, the sink itself, which reminds me of kitchen fittings. I think you can read that as a reference to the biography of your great aunt who worked as a maid, but it also suits the exhibition spaces here in the former house-keeping area of the Stuck villa. Does the original function of these spaces play a role in your considerations?
- Well, I didn't exactly choose the spaces, so in that sense it is, for a start, a happy coincidence. I think it is wonderful that they are such intimate spaces in which the works don't become monumental or dramatic. But then it is, of course, also an aspect you can work with. Up here was the flipside, so to speak, of the bourgeois world on the floors below, and it was precisely from this flipside that my great aunt came to know this world. In light of this, some aesthetic decisions received their justification, that is, they were retrospectively confirmed. And it was why certain decisions came about at all. For instance, in the case of the video work 'Parallels (Milk)', where the technical principle—doubling, the issue of identity and non-identity—was clear to me very early on; but it took me a long time to come up with the motif, and the boiling milk was then suddenly the right image. Not in an absolute sense, but here, for this location.
- V H You called the cloud photography with which the exhibition opens 'Less Work for Mother,' and this is also the title of the exhibition as a whole. 'Less Work for Mother' introduces a harrowing and the same time sarcastic overtone.
- C H The issue of the possible complicity of the family, yes. Not as criticism—I know too little about the historical circumstances for that. More as a question to myself: what responsibility do I have for others and at what point am I, perhaps, secretly glad to be rid of this responsibility? What I am willing to let happen, simply out of convenience?
- ' H There is another history to the title, though.
- Indeed, and again one related to the family history. From the nineteen-thirties on, 'Less Work for Mother' was the slogan of the Horn & Hardart Company in Philadelphia and New York, a widely known food services company at the time. Frank Hardart, a remote cousin of Barbara, had cofounded the company at the end of the nineteenth century. Its hallmark were so-called 'automats' which, in a way, were predecessors of today's fast-food restaurants: waiterless restaurants where customers could serve themselves from glass vending machines containing food items. Of course, workers were still needed to operate the automats: in the kitchen or for replenishing the vending machines. But they remained hidden behind the anonymous machinery. The product of their work is presented and at the same time the human being as the subject of work is made invisible. So again, it is the people on the flipside I am interested in.
- V H This theme of disappearing, of the invisible often plays a role in your work. With the cloud in 'Less Work for Mother' a physical state evaporates but, in fact, lives are being exterminated there. Within the exhibition, the heated wax in Monument also comes to mind, or 'Untitled (Necklace),'

a necklace with a small pendant, a glass capsule filled with acid in which fine gold has been dissolved. The gold is there, it's just dissolved. In the same way the wax, too, is formless. So, either a destroyed form which used to exist or a potential form which is not yet visible.

The first two examples you mention—the covert photograph and the dissolved gold—undoubtedly have a certain attitude of denial underlying them. Or the materials which remain invisible, the iodine and the electricity. I said earlier that these are calculated frustrations, but perhaps it is also about such a thing as artistic honesty. I do not show everything and visitors have no means of checking things. They can only ask themselves: do I trust the artist or not? This is the same as in any communication. I do not have to believe everything, but when I doubt everything, when I demand proof for everything. I destroy the basis of communication. It doesn't work without credit, nor, conversely, without credit-worthiness. In art, this means for me that I don't want to deceive the viewer. This is the deal: you get involved with what I do and, in return, you are not bamboozled. Things are what they claim to be. Each work shows you that it is the real solution to a problem which, without the work, wouldn't even exist; that each work realizes a possibility never before realized. Perhaps, it is even the purpose of art to show precisely that. In any case, its purpose is not to create illusions for us.

12 13 No Illusions

Minimalkonsens

Ein Gespräch zwischen Florian Pumhösl und Christian Hartard

- Florian, während der Vorbereitung dieser Ausstellung ist mir ein Text wieder in die Finger gekommen, bei dem ich an Dich gedacht habe, nämlich 'Ornament und Verbrechen' von Adolf Loos. Diese Polemik gegen das Ornamentale ist zwar schon über hundert Jahre alt, aber trotzdem aktuell, vor allem, wenn man sich mit der eigenen künstlerischen Praxis in die Tradition funktionaler oder minimalistischer Ästhetiken stellt. Der Text von Loos ist eine scharfe Abrechnung mit dem Zuviel in der Kunst, vor allem in der Architektur, mit dem überflüssigen Zierrat, der den Dingen angeklebt wird, sozusagen als Schminke oder als Geschmacksverstärker ohne eigentlichen Sinn. Ich verstehe das für mich selbst als Ermutigung, immer wieder darüber nachzudenken, was der konzeptuelle Kern eines Werks ist, um es dann konsequent auf diesen Kern hin zuzuspitzen. In diesem Gedanken würde ich auch einen wichtigen Berührungspunkt zwischen Deinen und meinen Arbeiten sehen. Ornament und Verbrechen' ist ein Schlüsseltext, der in den Genealogien ganz verschiedener künstlerischer Bewegungen auftaucht, im Neuen Bauen genauso wie im Minimalismus. Oder in der Idee des White Cube, die ganz wesentlich unsere zeitgenössische Vorstellung davon prägt, wie wir Kunst präsentieren, aber auch, auf welche Rezeptionssituation hin wir Kunst überhaupt herstellen. Loos hat ,Ornament und Verbrechen' über viele Jahre hinweg als Vortrag gehalten und damit zum Teil heftigen konservativen Widerspruch hervorgerufen. Zum Beispiel schreibt er über seinen Vortrag in München, er habe zu einem Skandal geführt, "den die Professoren von der Kunstgewerbeschule veranstalteten". Das kann man sich heute gar nicht mehr recht vorstellen. Minimalismus ist doch Konsens, oder?
- F P Minimalismus ist nach wie vor kein konsistenter kunstgeschichtlicher Begriff. Die Künstlerinnen und Künstler, die darunter zusammengefasst werden, hatten sehr unterschiedliche Ambitionen, und auch die Übergänge zur konzeptuellen Kunst bleiben unscharf. Es gibt für mich deswegen keine minimalistische Formensprache, sondern eher verschiedene Problemlösungsansätze, die ähnliche Interessen an Fragen der Reduktion und deren Verräumlichung zeigen. Auch die inhaltliche Klammer ist lose. Sie reicht von malerischer Reduktion über die Öffnung und Rationalisierung von Objektbegriff und Flächenraum bis zur Erforschung der postindustriellen Peripherie.
- C H Ich sehe es trotzdem kritisch, dass diese ästhetische Reduktion inzwischen popularisiert und kommerzialisiert ist. Jedes moderne Bad ist minimalistisch, und jede phantasielose Retortenarchitektur beruft sich aufs Bauhaus. Aber auch innerhalb der Kunst kann Minimalismus einfach eine schlaue Strategie sein. Es gibt diese geschmackvolle Anordnung von Dingen im puristischen Ambiente, die im Designershop genauso funktioniert wie im Museum. Bezeichnenderweise ist man da gar nicht mehr weit weg von genau dem Dekorativen, Ornamentalen, gegen das Loos sich gewandt hat. Das Wenige, das im ornamentbereinigten White Cube übrig bleibt, wird ja sofort selbst wieder zum Ornament. Für genauso faszinierend und zugleich problematisch halte ich die minimalistische Überwältigungsgeste des leeren Raums, die sehr pathetisch und monumental, geradezu totalitär daherkommen kann

- F P Die Vorstellung des leeren Raums ist im besten Fall eine Schnittfläche architektonischer, urbanistischer und ökonomischer Konstellationen, innerhalb derer sich das Kunstwerk in seiner Präsenz und seinem Verständnis verwandeln kann. Was mich weniger interessiert, ist dieser unleugbare Zug zur Theatralik, die Effektivität der Leere.
- Theatralik verstehe ich als das Auseinanderfallen von Vorderbühne und Hinterbühne, von Oberfläche und Untergrund. Der Essay von Loos ist ja ein Plädoyer für eine gewissermaßen ehrliche kulturelle Produktion, die also nicht nach außen hin dekorativ ihre Funktionsprinzipien verschleiert. Eben nicht wie bei einer konventionellen Theateraufführung, die auf dieser Differenz aufbaut: Das Publikum sieht Masken, Verkleidungen, Bühnenbilder, aber die Mechanik dieser Illusionsmaschinerie bleibt verborgen. Loos fordert dagegen eine Durchsichtigkeit des schönen Scheins, eine Offenheit. die die Konstruktion nachvollziehbar macht. Man könnte auch sagen: Es geht um die Reflexivität von Schönheit. Umso mehr hat es mich überrascht, wie hochideologisch, also gerade nicht-reflexiv, die Rhetorik bei Loos ist. Wer sich am Ornament erfreut, ist entweder ein Verbrecher oder ein Degenerierter, hat also entweder einen sittlichen oder einen gesundheitlichen Defekt. Die neue Ästhetik dagegen präsentiert sich selbst als rational, indem sie das Abweichende für irrational erklärt, es moralisiert und pathologisiert. Zuletzt kommt dann noch der ökonomische Dreh, dass nämlich das Ornament durch seine Produktionskosten das Volksvermögen schädigt und somit der Verzicht darauf nicht nur rationaler. sondern auch rationeller ist. Das ist eine Argumentation, die man heute nur mit Bauchschmerzen lesen kann.
- F P Ich denke, das muss man auch aus der Zeitspezifik heraus begreifen. Natürlich gibt es ein exklusives Denken, das aus heutiger Sicht absurd erscheint. Und das Argument der Effizienz ist scheinheilig. Es gibt aber gewiss einen Magnetismus zwischen Loos' Architektur und einigen der amerikanischen Minimalisten, einen kleinsten gemeinsamen Nenner, der einfach in der Spezifik der räumlichen Ordnung zu liegen scheint gut. Aber vielleicht auch in einer etwas vernebelten Totalität weniger gut.
- Ein zweiter Punkt, der mir bei der Lektüre aufgestoßen ist, war der problematische Konnex von Ästhetik und Gesundheit. Für Loos steht der "künstler voll kraft und gesundheit an der spitze der menschheit". Das Ornament dagegen ist nicht nur Ausdruck von Krankheit, sondern selbst "vergeudete Gesundheit", und zwar des einzelnen Menschen wie des ganzen Volkes. Was hier durchscheint, ist ein für die Zwanzigerjahre zeittypischer Hygienediskurs, der eigentlich aus dem medizinischen Bereich stammt, aber dann auch Eingang in die Kunst findet. Für das Neue Bauen zum Beispiel ist die Gesundheit der Stadt eines der wichtigsten Leitmotive, Sonne, Licht und Luft für alle, das ist eine Forderung der Hygiene, die dann architektonisch formbestimmend wird. Und natürlich ist der Hygienebegriff besonders anschlussfähig im Rahmen einer Ästhetik, die der reinen, der purifizierten Form verpflichtet ist. Im Rückblick kann man aber nicht übersehen, dass es zu diesen ästhetischen Reinigungen auch Parallelerscheinungen jenseits der Kunst gibt, sowohl terminologisch wie ideengeschichtlich. Vorstellungen

- von Eugenik, Volksgesundheit, Rassenhygiene sind natürlich keine Folgen ästhetischer Diskurse, aber es sind Pervertierungen derselben Denkfiguren, die suggestiv ins Politische oder Biologische gewendet werden. Aussonderung des Überflüssigen, des Nichtfunktionalen unter dem Deckmantel der Gesundheit: Das ist eine Formel, die sich bis in die Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus hineinzieht. Um einen weiten Bogen zu schlagen: bis in die Tötungsapparaturen der Gaskammern, die als Brausevorrichtungen getarnt waren.
- F P Es erscheint mir sehr wichtig, zwischen Formen der Darstellung, reinen Polemiken und totalitären oder utilitaristischen Phantasiegebilden zu unterschieden. Ich finde es richtig, die Grenzen zur Dystopie genau und zeitspezifisch zu ziehen. Die Erfahrung des totalen humanitären Scheiterns ist absolut und macht Grenzziehungen notwendig. Ich würde aber sagen, dass die Künstlerinnen und Künstler, die unter dem Begriff des Minimalismus zusammengefasst werden, ganz andere Anknüpfungspunkte zur Moderne der Zwischenkriegszeit gesucht haben und auch in ihrer Gegenwart andere Fragen diskutiert haben nach dem Verhältnis zur Peripherie, zur postindustriellen Realität, zur Medienspezifik und so weiter.
- C H Naja, natürlich funktionieren diese Zusammenhänge nicht als Zuschreibung von Ursache und Wirkung oder gar von Schuld. Aber ich würde die Gedankenverbindung von ästhetischer Reinigung und physischer oder psychischer Gesundheit, auch die Absolutheitsansprüche oder die Tabula-rasa-Mentalität der Avantgarde schon in einem größeren Rahmen sehen, zu dem eben auch die Zuspitzungen in anderen gesellschaftlichen Feldern und der Umschlag ins Monströse gehören. In künstlerischen Selbstbeschreibungen, die immer eine überzeitliche Geltung behaupten, bleiben solche historischen Abhängigkeiten unsichtbar. Aber wenn man sich auf Positionen des Funktionalismus und der Abstraktion beruft, trägt man zumindest diese Geschichte als Referenz mit sich herum, auch wenn man sich sonst vielleicht um weitgehende Referenzlosigkeit oder zumindest um flüssige Referenzen bemüht.
- F P Es zahlt sich manchmal aus, Museologie, Gesellschaftsentwicklung und künstlerische Praxis auseinanderzuhalten, womit ich nicht sagen will, dass Kunst hier keine
  Verbindlichkeiten hat. Natürlich bleiben die künstlerischen
  Universalismen der Hochmoderne in ihrem gesellschaftlichen
  Anspruch meist exklusiv. Besonders radikale Brüche mit
  dem Vergangenen, dem Leben, dem Museum und so weiter,
  auch die radikalen Brüche mit den damit verbundenen alternativen Totalitarismen, also zum Beispiel transhistorische
  Universalität, totale Zerstörung, sind oft Ausdruck dafür,
  dass man unter genau diesen Totalitarismen zuvor besonders
  gelitten hat.
- H Ich möchte noch einmal zurück zur Geschichte des Ornaments. Interessanterweise steht der radikalen Ablehnung des Ornamentalen ja die Tatsache gegenüber, dass das Ornament als rein selbstbezügliche, nicht-referierende, gegenüber dem Zweck des Gegenstandes autonome Form zentrale Forderungen der abstrakten Kunst realisiert. Georg Lukács spricht von der "Weltlosigkeit" des Ornaments im Sinne seiner Entbindung von narrativen Aufgaben und konkreten Inhalten.

14 15 Minimalkonsens

- F P Den Einfluss des Ornamentalen gerade auf die Abstraktion würde ich auch eher elastisch sehen, was das Ornament jedoch auch nicht rehabilitiert. Ganz generell ist das Zeichen im 19. und 20. Jahrhundert in eine Krise geschlittert, in vielen unterschiedlichsten Kontexten. Die Weltlosigkeit beinhaltet ja auch eine Möglichkeit der Selbstreflexion beziehungsweise eine Freisetzung von Form aus repräsentativer Verordnung.
- C H Womit man sich aber möglicherweise eine sehr beliebige Beziehung zwischen der Welt und der künstlerischen Form einhandelt. Die Referenzen hängen dann wie lose Fäden in der Luft, sehr flexibel lesbar, aber eben auch ethisch indifferent und gesellschaftlich, politisch kaum mehr relevant.
- P Richtig ist, dass die Abstraktion vor allen Dingen kontextabhängig ist, gerade weil es oft keine eindeutige Repräsentanz in ihr gibt. Das heißt, sie gibt in ihrem Erscheinen Hinweise, die aber weder ahistorisch noch unkonkret sein müssen. Wenn man diese Möglichkeiten anerkennt, ist sie aber keineswegs unpolitisch, auch wenn sie sich manchmal das Recht nimmt, mit dem Rücken zum Geschehen zu stehen. Im Hinblick auf den Sowjetrealismus und seine Säuberungen zum Beispiel ist Formalismus durchgehend eine Auszeichnung, so sehe ich das. Er bedeutet das Recht auf Verfremdung, poetische Nicht-Anerkennung.
- C H Mein Eindruck ist, dass genau dieses Recht auf einen fiktionalen Schutzraum momentan in die Defensive gerät, weil künstlerische Form und Welt oft zu unscharf auseinandergehalten werden. Das ist sozusagen die Kehrseite des avantgardistischen Traums. Aber gerade die Differenz von Kunst und Leben erlaubt der Kunst ja auch gewisse Zumutungen, zum Beispiel radikaler, progressiver, meinetwegen auch konservativer zu sein als ihre Zeit. Wenn diese Differenz in der öffentlichen Wahrnehmung einbricht, muss sich die Kunst warm anziehen, weil dann moralische Erwartungen und Zuschreibungen, die eigentlich die Welt oder den Künstler betreffen, direkt auf das Kunstwerk selbst durchschlagen.
- F P Ich denke, dass jeder Zusammenhang, der gesellschaftliche Emanzipation voranbringt, zu begrüßen ist. Schwierig wird es, wie Du sagst, wenn Symptom und Ursache vermengt werden und Kunstwerke zu Instrumenten von Haltungen werden. Das ist der Punkt, an dem es nicht nur möglich, sondern auch nötig erscheint, reflexive Distanz zum Kunstwerk einzunehmen, es bisweilen auch in seiner eigenen sprachlichen Welt zu belassen und zum Beispiel seine schizoide Natur zu erkennen. Die Verschmelzung von Kunst und Leben ist eine gefährliche Drohung, aber unter Umständen sind unzumutbare Forderungen bedeutungsvoll. Das hängt zeitspezifisch davon ab, wie konformistisch die Repräsentationsansprüche sind.
- C H Manchmal sind Repräsentationswünsche auch praktisch unerfüllbar, zum Beispiel in der Gestaltung von Gedenkstätten oder Mahnmalen. Man kann das reale Geschehen sowieso nicht adäquat abbilden, also ist der Rückzug in die Abstraktion ein scheinbarer Ausweg. Es bleibt aber das Dilemma, dass die Form einerseits als Kunstwerk die Freiheit ihrer Referenzen behaupten muss, andererseits als konkretes

- Erinnerungszeichen ganz klar definierte Referenzen bedienen soll. Die Lösung ist dann oft, dass man sich um die Herstellung von Bedeutungen drückt und stattdessen versucht, emotionale Wirkungen aufzurufen. Das ist etwas, was mich für meine eigene Praxis sehr interessiert, und gleichzeitig bin ich in zweierlei Hinsicht skeptisch. Zum einen, das betrifft besonders raumgreifende All-over-Installationen, sehe ich die Gefahr des totalen Zugriffs, der die kritische, reflexive Distanz zum Werk ausschalten will. Und auf der anderen Seite scheitert dieser Versuch wiederum daran, dass die Echtheit des Erlebens am Kunstwerk immer durch das Wissen um seinen Kunstcharakter sublimiert ist. Es bleibt also bei Metaphern, bei Bildern für echte Gefühle.
- F P Das Spiel versagt gegenüber der Trauer. Und nur im Spiel erleben wir etwas Konkretes, Authentisches. Der Verlust des Spiels ist auch ein Verlust der scheinbaren Autonomie. Ich denke, darin liegt die Schwere eines solchen Unternehmens, ganz gleich, wodurch es sich artikuliert, und auch, worauf es abzielt. Für mich sind solche Kunstwerke geglückt, die ein Verständnis und eine Annahme der Schuld oder der Trauer möglich machen. Ich denke aber, dass dieses Verständnis und reflexive Distanz zum Kunstwerk keinen Widerspruch bedeuten.
- C H Für mich selbst spielt die Frage nach der Möglichkeit von Empathie nicht nur im Verhältnis von Werk und Publikum eine Rolle, sondern auch in meinem eigenen Verhältnis zu den Thematiken meiner Arbeit. Es gab im vergangenen Jahr eine heftige Kontroverse um ein Gemälde von Dana Schutz, einer amerikanischen Künstlerin, die sich der Photographie eines schwarzen Lynchopfers aus den Fünfzigerjahren als Vorlage bedient hatte. Dass eine weiße Malerin ein schwarzes Schicksal verwertet, wurde von manchen als eine illegitime Aneignung gesehen. Man kann das für eine besonders seltsame Form von Rassismus halten, aber die grundsätzliche Frage ist schon bedenkenswert, wem eigentlich die Referenzen eines Werks gehören. Also: Wie sehr muss ich selbst involviert sein, um bestimmte Inhalte künstlerisch aufgreifen zu dürfen?
- F P Empathie ist vielleicht eine relative Größe. Der Widerspruch liegt mitunter darin, inwieweit der Impetus des Kritischen kulturindustriell gezielt ausgebeutet wird. Dann sind selbstverständlich Repräsentationsfragen relevant und die Frage, ob die Anwaltschaft für eine Person oder eine Sache nicht auf die Soziologie und die Integrität der Handelnden zurückschlägt. Wir haben in den vergangenen Jahrzehnten viel Kunst gesehen, in der Menschen ein zweites Mal zu Opfern gemacht werden, indem sie zur Demonstration des vermeintlich richtigen Standpunktes auf ihre Herkunft oder ihr Schicksal reduziert wurden.
- C H Natürlich hat man eine Verantwortung, Menschen nicht zu instrumentalisieren. Absurd finde ich nur die Vorstellung, es gäbe je nach persönlicher Betroffenheit moralische Privilegien oder Restriktionen der künstlerischen Äußerung. Im Übrigen, denke ich, ist Humanismus in der Kunst gar nicht so sehr ein moralisches Problem, sondern vor allem ein formales. Als Darstellungsinhalt ist der Mensch aus der zeitgenössischen Kunst weitgehend verschwunden, aber er ist für mich zum Beispiel auch als Urheber einer handwerklichen

Spur im Werk nicht mehr entscheidend. Die Frage ist also, an welchem Punkt der ausgeschlossene Mensch wieder in die Kunst zurückkehrt. Ob einen diese Frage interessiert und welche Antwort man darauf findet, muss jeder selbst wissen. Für mich jedenfalls liegt sie in dem Versuch, über die Materialität des Werks, über seine Maße, seine Gesten Parallelitäten zum menschlichen Körper zu schaffen oder das Werk in eine körperliche Beziehung zum Betrachter zu setzen. Sozusagen als Verlebendigung des Objekts, als Wiederbelebungsmaßnahme.

F P Für mich besteht die Vermenschlichung schon in dem Akt, etwas im alltäglichen Sinn Funktionsloses zu schaffen, das nur in einem Verhältnis zum menschlichen Betrachter Bedeutung gewinnen kann. Das 20. Jahrhundert handelt stark davon, wie sich das Individuum gegen die Mechanisierung stellt, und der Prozess der Selbstobjektivierung wird mittlerweile in dem kollektiven Unbewussten, das in dem Informationsgebilde steckt, dem wir tagtäglich zuliefern, von uns selbst in exzessiver Weise hergestellt. Umso wesentlicher erscheint es mir, den humanen Ursprung, das Denkbare nicht aus den Augen zu verlieren.

Florian Pumhösl ist bildender Künstler und lehrt an der Akademie der Bildenden Künste München.

16 17 Minimalkonsens

# Minimal Consensus

A Conversation between Florian Pumhösl and Christian Hartard

- Florian, during preparations for this exhibition, I came upon a text again which made me think of you: Adolf Loos's 'Ornament and Crime'. This polemic against the ornamental is more than a hundred years old, yet it is still relevant today, especially when artistic practice draws on the tradition of functional or minimalist aesthetics. Loos's text is a harsh reckoning with excess in the arts, especially in architecture, criticizing the superfluous decoration that is added to things—like makeup or like a flavor enhancer without any real purpose, as it were. I, for myself, understand the text as a prompt to keep thinking about what the conceptual core of a work is, in order to then consistently narrow it down to that core. In this notion I would also see an important point of contact between your work and mine. 'Ornament and Crime' is a key text which appears in the genealogies of very different artistic movements: in New Building as well as in Minimalism: or in the notion of the white cube. which essentially shapes our contemporary idea of how we present art, but also the kind of reception situation we have in mind when producing art at all. For many years, Loos presented 'Ornament and Crime' in the form of lectures and, in doing so, sometimes elicited vehement conservative protests. Writing about a lecture in Munich, for example. he says it gave rise to a scandal "organized by the professors of the School of Applied Arts." That is not something we can easily apprehend today. After all, minimalism is a matter of consensus, isn't it?
- F P Minimalism is still not a consistent art historical term. The artists subsumed under it had very different ambitions and the transitions to Conceptual Art remain blurry, too. For this reason, I think there is no minimalist formal vocabulary, but rather various problem-solving approaches which show a similar interest in issues of reduction and its spatialization. In terms of content, there is merely a loose connection ranging from painterly reduction and the opening-up and rationalization of the idea of the object and the surface space to the exploration of the post-industrial periphery.
- C H I still take a critical view of the fact that this aesthetic reduction is meanwhile being popularized and commercialized. Every modern bathroom is minimalist, and any unimaginative run-of-the-mill architecture invokes the Bauhaus. But even in art, minimalism can simply be a smart strategy. You have this tasteful arrangement of things in a purist environment, which works just as well in the design shop as in the museum. Tellingly, this is not that far removed from the decorative or ornamental Loos opposed. The little that remains in the ornament-free white cube immediately becomes an ornament itself. What I consider just as fascinating and at the same time problematic is the minimalist overpowering gesture of the empty space which can end up being full of pathos and monumental, indeed almost totalitarian.
- F P The notion of the empty space is, at best, an interface of architectural, urbanistic, and economic constellations, within which the artwork can change in terms of its presence and understanding. What I am less interested in is this undeniable inclination towards theatricality, the effectivity of emptiness.

- C H I understand theatricality as the discrepancy of front stage and back stage, surface and substratum. Loos's essay makes the case for a kind of cultural production which does not decoratively conceal its functional principles. So unlike a conventional theatrical performance which builds on that difference: the audience sees masks, costumes, stage sets, but the mechanics of this machinery of illusion remain hidden. Loos, by contrast, calls for transparency of the beautiful veneer, an openness which makes it possible to understand the construction. You could say that it's about the reflexivity of beauty. This made it all the more surprising to me how highly ideological, in other words unreflective, Loos's rhetoric is: Anyone who delights in the ornament is either a criminal or a degenerate and has either a moral or a health defect. The new aesthetic, by contrast, presents itself as rational by declaring anything deviating from it irrational, and moralizing and pathologizing it. And then there is the economic twist that, because of its production costs, the ornament is detrimental to national wealth, so that foregoing it is not just more rational but also more efficient. This kind of argument is just painful to read today.
- P I think this is something you also need to understand from the specific situation of the time. Of course, it involves a kind of exclusive thinking which, from today's point of view, seems absurd. And the argument of efficiency is hypocritical. Yet there is definitely a magnetism between Loos's architecture and some of the American minimalists, a lowest common denominator which seems to lie simply in the specifics of the spatial order—fine. But perhaps also in a somewhat obfuscated totality—not so fine.
- A second issue that bothered me while reading the essay is the problematic connection of aesthetic and health. For Loos, the artist stands "at the forefront of humanity, full of health and vigor." The ornament, by contrast, is not just a symptom of disease, but itself "wasted health"—of the individual as well as of the nation as whole. Showing through here is a discourse of hygiene which was typical of the day and which really came from the medical realm but ended up finding its way into the arts as well. For Nineteen-Twenties New Building, for instance, the health of the city was one of the main leitmotifs. 'Sun, light, and air for all' was a demand of hygiene, which then came to determine architectural form. And, of course, the concept of hygiene is especially compatible as part of an aesthetic committed to pure, purified form. Yet, in retrospect, it is impossible to overlook that outside of art there were developments, in terms of both terminology and the history of ideas, which ran parallel to those aesthetic purifications. Notions of eugenics, national health, racial hygiene are not, of course, consequences of aesthetic discourses, but they are perversions of the same thought patterns which are suggestively given a political or biological turn. Separation of the superfluous, the non-functional under the guise of health: this is a formula which continues to run through to the annihilation policy of National Socialism to draw a wide line: through to the killing apparatuses of the gas chambers, which were disguised as shower facilities.
- P To me it seems very important to distinguish between forms of representation, pure polemics, and totalitarian or

- utilitarian figments of the imagination. I think it is appropriate to be very precise and time-specific in drawing the lines of dystopia. The experience of total humanitarian failure is absolute and makes drawing boundaries necessary. But I would say that the artists subsumed under the term Minimalism looked for completely different connections to the modernism of the interwar period and also discussed different issues in their day—issues regarding the relation to the periphery, post-industrial reality, media specificity, and so on.
- C H Well, such connections do not, of course, serve as an attribution of cause and effect or even guilt. But I am inclined to view the association of aesthetic purification and physical or psychological health, as well as the claims to absoluteness or the tabula-rasa mentality of the avant-garde, in a broader framework which does also include the escalations in other fields of society and the tipping over into the monstrous. In artistic self-descriptions, which always claim a timetranscending validity, such historical dependencies remain invisible. But when you invoke the positions of functionalism and abstraction, you carry this history—as a reference, at least—with you, even if you were otherwise, perhaps, seeking to be largely free of references or have only fluid references.
- F P Sometimes it is worthwhile to keep museology, social development, and artistic practice apart, by which I don't mean that art has no obligations here. Of course, the artistic universalisms of high modernism tend to remain exclusive in their social aspiration. Particularly radical breaks with the past, with life, the museum, and so on, as well as radical breaks with the related alternative totalitarianisms, such as transhistorical universality or total destruction, often indicate that people previously suffered badly under those very total-itarianisms.
- C H I want to return once more to the history of the ornament. Interestingly, the radical rejection of the ornamental is countered by the fact that the ornament, as a purely self-referential, i.e. non-referential and—with regard to the function of the object—autonomous form, realizes central demands of abstract art. Georg Lukács described the ornament as "worldless" in terms of its exemption from narrative functions and specific contents.
- F P I would also see the influence of the ornamental specifically on abstraction in rather elastic terms, but that does not rehabilitate the ornament either. Generally, the sign slid into a crisis in a wide variety of contexts in the nineteenth and twentieth centuries. Worldlessness also includes a possibility of self-reflection or a releasing of form from a representative order.
- H Though this may earn you a very arbitrary relationship between the world and artistic form. The references then hang in the air like loose threads, very flexible in terms of legibility but also ethically indifferent and socially and politically barely relevant anymore.
- P It is true that abstraction is above all context-dependent, especially because it doesn't involve any clear representation. That is, it does provide hints in its appearance, but

18 19 Minimal Consensus

those hints do not have to be either ahistorical or unspecific. If you acknowledge these possibilities, it is by no means apolitical, even if it sometimes assumes the right to turn its back to events. With regard to Soviet realism and its purges, for instance, formalism is consistently a distinction—that's how I see it. It means the right to defamiliarization, to poetic non-recognition.

- C H My impression is that precisely this right to a notional shelter is currently on the defensive, because the artistic form and world are often not kept clearly apart. This is the flip side, as it were, of the avant-gardist dream. But the very difference of art and life also permits art certain impositions, such as being more radical, more progressive, even more conservative, if you like, than its time. When this difference collapses in the public perception, art needs to watch out, because then moral expectations and attributions, which really concern the world or the artist, will directly impact the artwork itself.
- F P I think that any relationship which promotes social emancipation is to be welcomed. Things get tricky, as you say, when symptom and cause are confounded and artworks become instruments of attitudes. This is the point where it seems not just possible but necessary to assume a reflective distance to the artwork and to sometimes leave it in its own 'linguistic' world and acknowledge, for instance, its schizoid nature. The melding of art and life is a dangerous threat, but under certain circumstances unreasonable demands are meaningful. Specific to the period, this depends on how conformist the claims to representation are.
- Sometimes the desires for representation are also practically unrealizable, for example in the design of memorials or memorial sites. The real events cannot be adequately depicted anyhow, so the retreat to abstraction seems like a way out. Yet the dilemma remains that, as an artwork, the form has to assert the freedom of its references, while as a specific commemorative marker it should serve clearly defined references. The solution is often that people shirk from meanings and instead go for emotional impact. This is something that's very interesting for me with regard to my own practice, yet at the same time I am skeptical in two respects. On the one hand — and this especially concerns spacefilling all-over installations — I see the danger of total control, which aims to eliminate the critical, reflective distance to the work. And on the other, this attempt fails, because the authenticity of the experience of the artwork is always sublimated by the awareness of its character as art. So, we're stuck with metaphors, with images for real feelings.
- F Vis-à-vis mourning, play fails. And only in play do we experience something concrete and authentic. Loss in play is also loss of apparent autonomy. I think, this is where the seriousness of such an endeavor lies, no matter how it is articulated and what it aims at. Successful, to me, are the kind of artworks which enable an understanding and an acceptance of the guilt or the mourning. But I think that this understanding and reflective distance to the artwork are not a contradiction.

- C H For me personally, the question of the possibility of empathy is relevant not just in the relationship between work and public but also in my own relationship to the themes of my work. Last year, there was a huge controversy about a painting by American artist Dana Schutz which was based on a photograph from the nineteen-fifties showing the dead and mutilated body of the 14-year-old Emmett Till who had been lynched. The fact that a white painter exploited a black fate was seen by many as an illegitimate appropriation. You may find this a particularly odd form of racism, but the basic question as to who actually owns the references of a work is worth considering. So how much do I have to be personally involved to be allowed to seize on particular content for artistic purposes?
- F P Empathy is, perhaps, a relative value. Sometimes the contradiction lies in the degree to which the impetus of the critical is deliberately exploited in cultural industrial terms. Then issues of representation are, of course, relevant—as is the question whether the advocacy for a person or a cause doesn't backfire on the sociology and the integrity of the agents. Over the past decades we have seen a lot of art in which people are turned into victims a second time by being reduced to their origins or their fates just to demonstrate the purportedly correct point of view.
- Of course, you have a responsibility not to instrumentalize people. But what is absurd in my eyes is the idea that there are moral privileges or restrictions of artistic expression depending on whether one is personally affected. Apart from that, think, humanism in art is not so much a moral issue as a formal one. As a subject, man has largely disappeared from wide swaths of contemporary art; for me, man is no longer crucial even in terms of making a technical mark on the work. So, the guestion is at what point the excluded human figure returns to art again. Everyone should decide for themselves whether this question interests them and what answer to find to it. To me, it lies in the attempt to create parallelisms to the human body through the materiality, the dimensions and the gestures of the work, or to relate the work physically to the viewer—an animation of the object or a resuscitative measure, so to speak.
- F P To me, humanization already exists in the act of creating something that is functionless in everyday terms and that can gain meaning only in a relationship to the human viewer. The twentieth century is very much about how the individual takes a stand against mechanization, and meanwhile it is we ourselves who create, in excessive ways, the process of self-objectification in the collective unconscious residing within the information construct we supply on a daily basis. It seems all the more essential to me not to lose sight of the human origin, the thinkable.

Florian Pumhösl is a visual artist and teaches at the Academy of Fine Arts Munich.

Theresia

Barbara

Margarethe

Maria

22 23

"Wo ich hingehe, das geht Sie nichts an."

Eine biographische Notiz zu Barbara Hartard Christian Hartard Barbara Hartard kommt am 28. Dezember 1895 in Freimersheim bei Speyer in der damals bayerischen Pfalz als drittes Kind des Schneidermeisters Georg Anton Hartard und seiner Frau Katharina, geb. Kästle auf die Welt und wird am Neujahrstag 1896 getauft. Genannt wird sie zeitlebens Babette. Sie hat vier Schwestern: Magdalena, Theresia, Margarethe und Maria, sowie drei Brüder: Alois, der 1914 als Soldat in Flandern fällt, Bertram, nach dem Zweiten Weltkrieg Mitglied des Direktoriums der CDU Hessen-Pfalz, Abgeordneter des ersten rheinland-pfälzischen Landtags und Bürgermeister in Speyer, und Robert – mein Großvater.

Nach ihrer Schulentlassung 1909 findet Barbara Anstellung als Haushaltshilfe bei der Familie des Regierungsrates Otto Luxenburger. Als ihr Dienstherr im Sommer 1910 von Speyer nach München versetzt wird, folgt Barbara ihm in die bayerische Haupt- und Residenzstadt. 1 Luxenburgers Sohn Hans, mit Barbara etwa gleichaltrig, ist in der Weimarer und der NS-Zeit als engster Mitarbeiter Ernst Rüdins an der Deutschen Forschungsanstalt für Psychiatrie des Kaiser-Wilhelm-Instituts München (heute Max-Planck-Institut für Psychiatrie) einer der führenden Eugeniker und macht sich durch seine psychiatrischen Zwillingsstudien einen Namen. in denen er die genetische Bedingtheit der Schizophrenie untersucht.<sup>2</sup> Barbaras Anstellung in München kann nur etwa ein Jahr bestanden haben, denn seit Beginn des Jahres 1912 ist sie erneut in Speyer als Dienstmädchen tätig,<sup>3</sup> zunächst bei dem Cafetier Ludwig Waibel, der zwischen 1902 und 1922 in der Karmeliterstraße (heute Postplatz) das ehemalige Café Lindauer führt, dann bei dem Gymnasiallehrer Dr. Konrad Engelhardt, der im April 1914 als Gymnasialprofessor nach Münnerstadt versetzt wird. Nach einem Aufenthalt in Neustadt an der Haardt (heute Neustadt an der Weinstraße) lebt Barbara später wieder in ihrem Speyerer Elternhaus in der Ludwigstraße 22. Zu Beginn des Jahres 1917 zieht sie von dort als Dienstmädchen zu dem Kaufmann Aron (gen. Adolf) Reichenberg, der in der Hauptstraße 32 (heute Maximilianstraße) eine Manufakturhandlung besitzt. Er wird wegen seiner jüdischen Abstammung 1940 deportiert und stirbt im französischen Internierungslager Gurs.

Im Februar 1924 kommt Barbara in ärztliche Behandlung im Speyerer Stiftungskrankenhaus, aus dem sie im März nach Heidelberg entlassen wird. Was der Grund für den Spital aufenthalt gewesen ist, lässt sich leider nicht nachvollziehen. In Heidelberg wohnt Barbara bis Ende Juli als Dienstmädchen im Haushalt des Kaufmanns Robert Silbermann,<sup>4</sup> der eine Handschuhfabrik und ein Geschäft für Herrenwäsche betreibt. Ab August 1924 ist Barbara wieder in München gemeldet. Ihre letzte Wohnadresse ist die Pension Daser in der Galeriestraße 36 (heute Unsöldstraße 13). Ob sie hier als Hausangestellte beschäftigt ist oder als Pensionsgast lebt, ist den Unterlagen nicht zu entnehmen. Als ihr Krankheitsbild auffällig wird, bringt man sie in München erneut in ärztliche Behandlung.

Am 22. September 1924, um sechs Uhr abends, verzeichnet der Aufnahmebogen der Psychiatrischen Klinik in München, der heutigen Universitäts-Psychiatrie in der Nußbaumstraße 7:

Hartard Babette, Dienstmädchen, ledig, katholisch, Befund: geisteskrank, [...] redet viel, ist mit Aufnahme nicht einverstanden.<sup>5</sup>

Körperlich ist sie gesund, "zart gebaut", lediglich "nicht bes[onders] gut genährt" (Untersuchung wohl vom 23. September 1924). Sie "sitzt herum, für sich, liest, spielt gelegentlich auch einmal mit einer anderen Kranken Mühle. Durchaus zurückhaltend. [...] Selbstbewußt. Fügsam auf d[er] Station" (Eintrag vom 12. Oktober 1924).

Der erste Eindruck, den der aufnehmende Arzt von seiner Patientin notiert, ist: "gespannt, aufmerksam, fast etwas mißtrauisch und jedenfalls wachsam. [...] Sie hört scharf zu, kommt dann aber, sowie [sie] selbst spricht[,] leicht von der Sache ab, versinkt auch in Gedanken, macht unmotivierte Pausen, in denen sie müde, fast etwas traurig vor sich hin schaut, um mit einem Aufatmen wie mit einem kl[einen] Ruck wieder in ihrem Gedankengang fortzufahren. [...] Man habe sie hergebracht wegen Nervosität. Es ist aber von ihr nicht zu erfahren, worin denn die nervösen Symptome bestanden haben. Sie redet dauernd um den Kern der Sache herum[,] so daß man fast den Eindruck hat, sie verberge absichtlich ihre Krankheit."

Ausführlich schildert der Aufnahmebogen, was Barbara über ihre Lebensumstände vor der Einweisung berichtet. Über sich selbst, ihre Kindheit, ihre Eltern gibt sie Auskünfte, in denen sich Wirklichkeit und Wahnvorstellungen mischen:

"Zur Schule sei sie erst in Freimersheim, dann in Speyer gegangen", bis zur siebten Klasse der Volksschule. "Sie war ein stilles Kind, war gern für sich, hatte eigentlich keine Freundinnen. Mit 14 Jahren kam sie in Stellung als Dienstmädchen u[nd] blieb das seitdem. Sie war immer mehrere Jahre in der gleichen Stellung. Die Leute waren mit ihr zufrieden [...]. [...] Ihr eigentlicher Name sei Napoleon, geb. v. Wartburg. [...] Sie sei in Washington geboren. Mit 5 Jahren sei sie ausgetauscht mit der Tochter des Hartard, die gerade gestorben sei. [...] Die sogenannten Eltern H[artard] leben in Speyer, Ludwigstr. Die Nummer weiß sie nicht mehr. [...] Der Vater lebt in Indien, d. h. ihr eigentlicher, denn der Hartard, das sei nur ihr untergeschobener gewesen, der sei ja gestorben, das sei nur ein Schneider gewesen. Aber ihr eigentlicher Vater sei Arzt, übt aber nicht die Praxis aus, er sei eigentlich Fabrikant. Was er eigentlich fabriziert[.] weiß sie selbst nicht so genau, [...] er hat jedenfalls viele Fabriken und ist ein reicher Mann. In der Eisnerzeit hat er ja z.B. auch ganz München angekauft[,] ohne daß die Bevölkerung es gemerkt hätte." Sie gibt an, auf "bengalische" Weise fliegen zu können: "Bengalisch[,] das ist so eine Flüssigkeit, die ist aus einer fliegenden Schlange bereitet, davon wird man ganz bengalisch, weiß oder rot oder schwarz, aber das schwarze sieht man nicht. Oder man muß wenigstens einen auten Blick dafür haben, dann sieht man es schon." Auch auf akustische "Wellen" könne sie sich einstellen und dadurch Stimmen aus großen Entfernungen hören: "Ob der Arzt es nicht kenne? Es sei doch weit verbreitet und ziemlich allgemein bekannt." Auf die Frage, was die Stimmen sagten, "meint sie, sie wolle einen Augenblick nachfragen, lauscht dann kurze Zeit, sagt dann: ,Zur Stunde sitzen wir im Auto['], habe der Vater

gesagt. Dann: ,Zuerst wird jedenfalls die Reise nach Amerika gehen.'"

Am 16. Oktober 1924 wird Barbara mit der Diagnose "Schizophr[ene] paranoide Demenz" in die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing überwiesen, das spätere Bezirkskrankenhaus Haar und heutige Isar-Amper-Klinikum. Sie wird fast sechzehn Jahre dort bleiben. Die Krankenakte aus Eglfing hat sich erhalten. Sie wird bis Juli 1940 kontinuierlich geführt. Barbaras Zustand ist zunächst wenig auffällig. Ihre Einweisung in die geschlossene Anstalt lehnt sie jedoch vehement ab:

- 1. XII. 24 Sie können mich ja auch entlassen. Wo ich hingehe, das geht Sie nichts an. Wo ich hin will, das geht sie nichts an. [...]
- 15. XII. 24 Ob ich Stimmen höre, geht sie nichts an. Was ich höre, kann Ihnen egal sein, das ist ja meine Sache. Ich störe ja niemand mit dem[,] was ich höre.

Manchmal wird Barbara laut, ausfallend. Dann folgen Phasen, in denen sie sogar in den Werkstätten der Anstalt arbeiten kann

- 15. l. 25 Wirft mit Ausdrücken herum, wie Rindvieh, Kamel, Rhinozeros, hetzt zusammen mit den andern. Absolut unbeeinflußbar.
- 1. II. 25 Muß wegen der Disziplin nach Haus 6 verlegt werden. Schimpft hier weiter.
- 09.02.25 Wieder ganz ruhig, wurde in den letzten Tagen mit Näharbeit beschäftigt
- $23.\,02.\,25$  Sitzt immer an einem bestimmten Platz, strickt fleißig.
- 28. 3. 27 Erklärt heute schimpfend[,] als sie angesprochen wird: Was wollen Sie, Ihren ganzen Körper hab ich gewaschen, der Zwicker muß noch gewaschen werden; der Anzug ist von mir; ein Scheißdreckbock waren Sie und sind aus der Luft gekommen.

Je länger Barbaras Anstaltsaufenthalt andauert, desto häufiger äußern sich Krankheit und Hilflosigkeit in Aggression. Immer wieder wird sie in das sogenannte ,feste Haus' 22 für sehr unruhige, gewalttätige oder straffällige Patientinnen verlegt:

2.10.32 – Patientin tupft dem Abteilungsarzt bei jeder Visite im Vorbeigehen mit der Hand auf die Schulter, macht dies auch beim Personal und den anderen Kranken. Es kommt heute deshalb zu einer schweren Rauferei auf der Abteilung. Patientin muß heute verlegt werden nach H[au]s 22 E.

März 37 – Vollkommen autistisch, abweisend. Hochgradige Denkstörung. Keinerlei Kontakt möglich. 14.4.39 – In der letzten Zeit wiederholt recht erregt, laut u. störend. Versuchsweise mit Azoman behandelt.

Azoman ist ein Krampfmittel der Firma Boehringer & Sohn, das der Psychiater Anton von Braunmühl seit 1938 an Eglfinger Patienten erprobt. Braunmühl ist seit 1927 in Eglfing tätig. Von den Euthanasieverbrechen will er nichts gewusst haben. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird er Klinikdirektor und leitet die Anstalt bis 1957.

24 25 Biographische Notiz

Monatlich werden Barbaras Gewicht und der Tag des Regelbeginns in eine Tabelle eingetragen. Barbara ist 1,50 Meter groß und wiegt meist zwischen 48 und 52 kg. Körperlich geht es ihr gut. Seit 1936 nimmt sie allerdings zusehends ab, 1938 wiegt sie 44, 43, dann 42 kg. Danach brechen die Aufzeichnungen ab.

Ab Ende der 1920er-Jahre häufen sich die Bemerkungen zu Barbaras Arbeitsfähigkeit:

07. 07. 28 – Zu keiner Beschäftigung zu bringen.

12.03.29 – Zu keiner Beschäftigung zu bewegen.

Sept. 34 – Zu keiner Beschäftigung geeignet.

März 35 – Zu keiner Beschäftigung zu gebrauchen.

04. 07. 38 – Zu keiner Beschäftigung zu bringen.

Im Februar 1938 hatte Hermann Pfannmüller die Leitung der Anstalt übernommen, ein fanatischer Nationalsozialist und Vertreter der nationalsozialistischen Rassen- und Gesundheitsideologie. Als kurz nach Kriegsbeginn die sogenannte Aktion T4 anläuft – die zentral gesteuerte Vernichtung ,lebensunwerten Lebens' in den deutschen Pflegeanstalten -, ist Pfannmüller einer der Hauptbeteiligten. Für die Hungerhäuser in Eglfing, in denen die Patienten durch gezielte Mangelernährung zugrunde gehen, ist er ebenso verantwortlich wie für die ab Oktober 1940 stattfindenden Morde an 332 Kindern. die durch Nahrungsentzug oder die Einspritzung von Luminal sterben. Als einer der vierzig Gutachter der Reichsarbeitsgemeinschaft Heil- und Pflegeanstalten, die unter Weisung des Reichsinnenministeriums die Vernichtungsaktion organisiert, spricht er in mehreren tausend Fällen Tötungsempfehlungen aus.6

Nach Erzählungen von Verwandten besucht Barbara noch in den 1930er-Jahren ihre Familie in Speyer und Heidelberg. Den Eglfinger Akten, die freilich in dieser Zeit nur mehr nachlässig geführt werden, lassen sich darauf keine Hinweise entnehmen. Eine Nichte erinnert sich später: "Und nun erzählte uns Barbara, daß man die Menschen alle wegbringe, wohin, das wisse niemand [...]. Falls man uns, also ihren Angehörigen, einen Brief schreiben würde, daß sie an Lungenentzündung oder etwas anderem verstorben sei [...], dann sei sie mit den Kranken – sie sprach von Spritzengeben – umgebracht worden. Wir konnten das alle nicht glauben, daß so etwas überhaupt möglich sein könne, das war unvorstellbar" (Hildegard Paeffgen an Bertram Hartard jun., 7. Oktober 1981).

Eine andere Nichte Barbaras schildert die Vorgänge differenzierter und spricht auch von der Mitverantwortung der Familie: "[...] ihre Schwestern konnten oder wollten sie nicht aufnehmen, so kam sie zu meiner Mutter, die aber mit  $2\frac{1}{2}$  Kindern, einem arbeitslosen Mann, einer engen Wohnung und voll berufstätig auch nicht helfen konnte. Vielleicht hat man ihr auch nicht geglaubt. Sie hat sich jedenfalls von meiner Mutter mit den Worten verabschiedet: "Ich komm nicht wieder" (Gisela Ratuschny an mich, 18. August 1999).

Tatsächlich gelingt es manchen Familien, ihre kranken Angehörigen noch rechtzeitig zu sich zu nehmen. Von der Tötungsaktion T4 sind Insassen der Heil- und Nervenanstalten betroffen, nicht aber Behinderte, die zu Hause in Pflege sind. Ab Oktober 1939 lässt Pfannmüller die Patienten in Eglfing mittels Meldebögen erfassen. Ein wesentlicher Begutachtungsgesichtspunkt ist die Arbeitsfähigkeit der Kranken; ermordet werden sollen nicht nur die "geistig Toten", sondern möglichst alle, die zu produktiver Arbeit unfähig sind. Die Meldebögen aus Eglfing sind nicht erhalten. Eine deutliche Sprache spricht aber Barbaras Krankenakte: Alle Passagen, die Arbeitswillen und -leistung betreffen, sind – vermutlich bei einer nachträglichen Durchsicht der Akte – durch Unterstreichungen hervorgehoben. Abschließend heißt es:

05. 10. 39 – Hat seit 15 Jahren so gut wie gar nichts gearbeitet, war vorübergehend 1924, 25, 26 mit etwas Näharbeiten beschäftigt, 1929 bei der Karrengruppe, 1930 u[nd] 34 in der Handwäscherei, wiederholt sehr gewalttätig u[nd] zu Angriffen übergehend, ist als asoziale Kranke anzusehen.

Die Akten von 1119 Menschen markiert Pfannmüller mit einem roten Kreuz als lebensunwert. Barbara ist unter ihnen. Der letzte Eintrag ihrer Krankenakte lautet:

08.06.40 – Schwerer Defekt. Katatone Erregungen mit Gewalttätigkeiten. Zerfahren, autistisch, stumpf.

Darunter steht maschinenschriftlich:

Gemäß Anordnung des Reichskommissars für die Reichsverteidigung im Rahmen planmässiger Räumungsmassnahmen am 3. Sept. 1940 in die Anstalt Niedernhart überführt.

Im Eglfinger Zu- und Abgangsbuch<sup>7</sup> findet sich der entsprechende Vermerk, Barbara sei an diesem Tag als ungeheilt in die "Reichsanstalt" überwiesen worden. Gemeint ist die österreichische Heil- und Pflegeanstalt Niedernhart bei Linz, die spätere Landes-Nervenklinik Wagner-Jauregg. Sie fungiert im Rahmen der nationalsozialistischen Euthanasieaktion als Zwischenlager für die Vernichtungsanstalt auf Schloss Hartheim, deren begrenzte Aufnahmekapazität es erforderlich macht, die dort eingelieferten Menschen sofort zu töten und ihre Leichen umgehend zu beseitigen.8 Beide Einrichtungen leitet der Arzt Rudolf Lonauer. In Hartheim stehen zur Ermordung der Kranken eine ausgekachelte, als Brausebad getarnte Gaskammer sowie ein Krematorium zur Verfügung, das vermutlich die Firma KORI eingerichtet hatte, die auch die Öfen in Bergen-Belsen, Majdanek, Dachau, Mauthausen und anderen Konzentrationslagern baute. Nach dem Krieg produzierte das Unternehmen in Berlin "Kirchen- und Großraumheizungen, Zentralheizungs- und Lüftungsanlagen, Verbrennungsöfen für Abfälle aller Art, Müllschluckanlagen [und] Feuerungsanlagen".9

Die Eglfinger Transportliste vom 3. September 1940¹0 enthält die Namen von 121 Frauen, die an diesem Tag nach Niedernhart deportiert werden. Barbara, an 65. Stelle der Liste, trägt die Patientennummer 25182. Die für die Weiterverlegung nach Hartheim vorgesehenen Opfer bleiben meist nur kurz in Niedernhart. Sie werden bei ihrer Einlieferung mit Tintenblei nummeriert und wenige Tage später in umfunktionierten Reichspostbussen nach Hartheim gefahren.

Lonauers Stellvertreter dort ist Georg Renno, der gemeinsam mit Büroleiter Christian Wirth die Abfertigung der eintreffenden Todestransporte übernimmt. Zu den Aufgaben Rennos gehört die Leitung und Beaufsichtigung des gesamten Tötungsvorgangs: Entkleidung der Opfer, Begutachtung, Einweisung in die Gaskammer, Schließen und Verriegeln der gummigedichteten Tür, Einleiten des Kohlenmonoxides, das die I. G. Farben Ludwigshafen (BASF) liefert. Mitunter ist es Renno selbst, der die Gaszufuhr in die Tötungskammer eigenhändig regelt. Nach dem Krieg wird er behaupten, er habe im Schloss lediglich gewohnt und sonntags im Innenhof Flöte gespielt. Nach ihrer Ermordung werden die Opfer im Krematoriumsofen verbrannt. Die Gehirne medizinisch ,interessanter' Fälle werden für Forschungszwecke entnommen und in Einmachgläsern konserviert.

Bis zur offiziellen Einstellung des Euthanasieprogramms im August 1941 werden in Hartheim mehr als 18 000 Menschen ermordet. Reichsweit beträgt die Gesamtopferzahl der Aktion T4 ausweislich der nach dem Krieg aufgefundenen Hartheimer Statistik 70 273 Menschen. Die durch die Tötungen erzielte Einsparung an Pflege- und Lebenshaltungskosten wird in diesem Dokument auf 885 Millionen Reichsmark beziffert.

Im Spätsommer 1940 erhalten Barbaras Angehörige die briefliche Nachricht, dass ihre Tochter und Schwester am 18. September in einer Pflegeanstalt einer Lungenentzündung erlegen sei. 11 Das Todesdatum, das auch in ihrer Geburtsurkunde eingetragen wird,12 ist vermutlich ebenso falsch wie ganz offensichtlich die Todesursache. Beides ist von der Verwaltung der Vernichtungsanstalt fingiert, um die Morde zu verschleiern. Tatsächlich dürfte die Vergasung nur wenige Tage nach der Deportation aus Eglfing am 3. September 1940 stattgefunden haben. Für die Zusendung der Urne, die sehr wahrscheinlich nicht Barbaras, sondern die wahllos zusammengekehrten sterblichen Überreste anderer Euthanasieopfer enthält, sind 30 Reichsmark zu entrichten. Die Urne wird auf dem Speyerer Friedhof im Grab des Vaters beigesetzt und 1954 umgebettet. 13 Inzwischen ist auch diese Grabstelle aufgelassen und eingeebnet.<sup>14</sup>

Der Eglfinger Direktor und Euthanasiegutachter Hermann Pfannmüller wird im März 1951 zu einer Strafe von fünf Jahren Haft verurteilt, die er, da Internierungs- und Untersuchungshaft angerechnet werden, nicht antreten muss. Er stirbt im April 1961 in München. Rudolf Lonauer entzieht sich 1945 einer Bestrafung durch Selbstmord. Eine Stunde vor Eintreffen der US-Armee in Hartheim tötet er zuerst seine Frau, danach seine zwei Töchter und schließlich sich selbst. Georg Renno taucht unter und wird erst 1961 verhaftet, obwohl er bereits seit 1955 wieder unter seinem richtigen Namen als Vertreter der pharmazeutischen Firma Schering AG gearbeitet hatte und ein österreichischer Haftbefehl gegen ihn bestand. 1975 wird das Verfahren wegen einer Herzerkrankung Rennos endgültig eingestellt, ihm wird lediglich der Führerschein entzogen.<sup>15</sup> Renno verbringt seinen Lebensabend in der Pfalz, woher seine Familie stammte und wo er aufgewachsen war. Er stirbt 1997 in Neustadt an der Weinstraße, zwölf Jahre nach Beendigung seines Strafverfahrens wegen angeblicher Prozessunfähigkeit. In einem Interview aus seinem letzten

Lebensjahr sagt er: "Ich selbst habe ein ruhiges Gewissen. Ich fühle mich nicht schuldig [...]. Nachdem ich ja gesehen habe, wie die Leute gestorben sind, muß ich mir sagen, das war keine Qual für die, ich möchte eher sagen, in Anführungszeichen: Es war eine Erlösung. [...] Mit diesem Gefühl gehe ich einmal von hier fort. Ich gehe wieder zurück in die Ewigkeit, wo ich hergekommen bin. Alles andere ist nicht gewesen."16

- 1 Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen PMB H 62.
- 2 Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2003, S. 385, und Hans-Walter Schmuhl (Hg.), Rassenforschung an Kaiser-Wilhelm-Instituten vor und nach 1933, Göttingen 2003, S. 333f.
- 3 Gesinderegister der weiblichen Personen 1875–1914, Stadtarchiv Speyer, Signatur 004/022.
- 4 Meldekarte Barbara Hartard, Stadtarchiv Heidelberg.
- 5 Zitate im Folgenden nach der Abschrift des Aufnahmebogens aus der Psychiatrischen Klinik München und der Krankenakte aus der Heil- und Pflegeanstalt Eglfing, Bundesarchiv Berlin, Bestand R179, Nr. 20592.
- 6 Grundlegend zur NS-Euthanasie: Ernst Klee, "Euthanasie" im Dritten Reich. Die "Vernichtung lebensunwerten Lebens". Vollständig überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt am Main 2010. Zur Heil- und Pflegeanstalt Eglfing während der NS-Zeit: Gerhardt Schmidt, Selektion in der Heilanstalt 1939–1945. Neuausgabe, herausgegeben von Frank Schneider, Berlin 2012, und Michael von Cranach, Hans-Ludwig Siemen (Hg.), Psychiatrie im Nationalsozialismus. Die Bayerischen Heil- und Pflegeanstalten zwischen 1933 und 1945, München 1999.
- 7 Im Bezirksarchiv Oberbayern, Bestand Heil- und Pflegeanstalt Eglfing-Haar.
- 8 Zur Vernichtungsanstalt Schloss Hartheim: Brigitte Kepplinger, Gerhart Marckhgott, Hartmut Reese (Hg.), Tötungsanstalt Hartheim. 2. erweiterte Auflage. Oberösterreich in der Zeit des Nationalsozialismus, Band 3. Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz 2008.
- 9 Zitiert nach dem Briefkopf aus dem Jahr 1975.
- 10 Freundliche Zusendung der Transportliste durch Sybille von Tiedemann, Januar 2018.
- Hildegard Paeffgen an Bertram Hartard jun., 7. Oktober 1981.
- 12 Ehem. Gemeinde Freimersheim, heute Verwaltung der Verbandsgemeinde Edenkoben.
- 13 In die Abteilung 24, Reihe 2, Nr. 21, vgl. Briefwechsel zwischen Bertram Hartard jun. mit dem damaligen Speyerer Bürgermeister Werner Schineller, 1987.
- 14 Auskunft der Speyerer Friedhofsverwaltung, Januar 2018.
- Winfried R. Garscha, Euthanasie-Prozesse seit 1945 in Österreich und Deutschland. Gerichtsakten als Quelle zur Geschichte der NS-Euthanasie und zum Umgang der Nachkriegsgesellschaft mit Tätern und Opfern. Referat anlässlich der Wiener Gespräche "Medizin im Nationalsozialismus – Wege der Aufarbeitung", 5.–7. November 1998, S. 3.
- Walter Kohl, Die Pyramiden von Hartheim. "Euthanasie" in Oberösterreich 1940 bis 1945, Grünbach 1997, S. 463.

26 27 Biographische Notiz

## Dank

Für die Transkription der Krankenakte danke ich Lucas Hafner.

Für Auskünfte und die Bereitstellung von Archivmaterial danke ich ganz besonders Barbara Hutzelmann und Maximilian Strnad vom Stadtarchiv München sowie Andrea Frank vom Bundesarchiv Berlin, Pfarrer Mathias Köller vom Bistumsarchiv Speyer, Walter Rummel vom Landesarchiv Speyer, Natalie Fromm und Christiane Pfanz-Sponagel vom Stadtarchiv Speyer, Wolfgang Tyroller von der Friedhofsverwaltung Speyer, Birgit Noack vom Stadtarchiv Neustadt an der Weinstraße, Diana Weber vom Stadtarchiv Heidelberg, Pfarrer Marco Richtscheid von der katholischen Pfarrgemeinde Böbingen, Uwe Hellmann von der Verbandsgemeinde Edenkoben, Claudius Stein vom Universitätsarchiv München, Christian Koenig vom Archiv der Klinik und Poliklinik für Psychiatrie und Psychotherapie des Klinikums der Universität München und Verena Rapolder vom Archiv des Bezirks Oberbayern.

Wertvolle Auskünfte, für die ich mich herzlich bedanke, gaben Sibylle von Tiedemann, Michael Luxenburger, Michael von Cranach, Professor an der Fakultät für angewandte Sozialwissenschaften der Hochschule München, und Gerrit Hohendorf, Professor am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Technischen Universität München.

An der Dokumentationsstelle Schloss Hartheim danke ich Irene Zauner-Leitner, Florian Schwanninger, Peter Eigelsberger und Josef Rauchenzauner sehr für ihre freundliche Unterstützung.

Für Auskünfte und ihre Hilfe bei meinen Recherchen danke ich meinen Angehörigen Matthias Hartard, Giselhilde (†) und Walter (†) Ratuschny, Marianne Niemann, Gabriele und Peter Hertkorn, Christine Paeffgen, Thomas Paeffgen, Roswitha Gräter (†), Dorothea Jahn, Sr. Clementa Hartard OCD und Clemens Hartard.

"Where I Go is None of Your Business."

Biographical Notes on Barbara Hartard Christian Hartard Barbara Hartard was born on December 28, 1895 in Freimersheim, near Speyer in what was then the Bavarian Palatinate. She was the third child of master tailor Georg Anton Hartard and his wife Katharina, née Kästle, and was baptized on New Year's Day 1896. Throughout her lifetime she was known as Babette. She had four sisters: Magdalena, Theresia, Margarethe and Maria, and three brothers: Alois, who fell in Flanders in 1914, Bertram, who, after World War II, became a member of the Executive Board of the CDU Hesse-Palatinate, a representative of the first Rhineland-Palatinate Landtag and mayor of Speyer, and Robert — my grandfather.

After leaving school in 1909, Barbara found a position working as a domestic help for the family of Otto Luxenburger, a senior member of the Bavarian civil service. When her employer was transferred from Speyer to Munich in the summer of 1910. Barbara followed him to the Bayarian capital.1 During both the time of the Weimar Republic and of the Nazi regime, Luxenburger's son Hans, who was approximately the same age as Barbara, worked closely with Ernst Rüdin at the German Institute for Psychiatric Research (now the Max Planck Institute of Psychiatry). Rüdin was one of the leading eugenicists, and became well-known for his psychiatric studies on twins, which involved research on the genetics of schizophrenia.<sup>2</sup> Barbara's employment in Munich could only have lasted about a year as at the start of 1912 she was back in Speyer working as a maid,3 first for café owner Ludwig Waibel, who ran the former Café Lindauer on Karmeliterstrasse (the Postplatz today) between 1902 and 1922, and then for Dr. Konrad Engelhardt, a grammar school teacher who was transferred to Münnerstadt in April 1914. After a stay in Neustadt an der Haardt (today Neustadt an der Weinstrasse), Barbara moved back to live in her parents' house in Speyer, Ludwigstrasse 22. In 1917 she moved from there to Hauptstrasse 32 (today the Maximilianstrasse) after taking a position as a maid to Aron (called Adolph) Reichenberg, a factory owner. He was deported in 1940 due to his Jewish ancestry and died in the Gurs internment camp in France.

In February 1924 Barbara received medical care in the Speyer charity hospital. She was released in March and headed to Heidelberg. The reason for her hospitalization remains unknown. Barbara lived in Heidelberg until the end of July as a maid in the household of merchant Robert Silbermann, who ran a glove factory and a store for men's underwear. From August 1924 Barbara was registered in Munich once again. Her last address was Pension Daser in Galeriestrasse (now Unsöldstrasse 13). The documents are unclear as to whether she worked here as a household help or lived there as a guest. She was taken to a doctor in Munich when her condition deteriorated.

On September 22, 1924, at six o'clock in the evening, the admission form of the Psychiatric Clinic in Munich, now the University Clinic for Psychiatry in Nussbaumstrasse 7 recorded:

Hartard Babette, maid, single, Catholic; findings: mentally ill, ... speaks a lot, does not consent to admission.<sup>5</sup>

28 29

She is physically healthy, of "delicate build," merely "not particularly well nourished" (examination likely from September 23, 1924). She "sits around, alone, reads and occasionally will also play Nine Men's Morris with another patient. Very reserved .... Confident. Amenable on the ward" (entry from October 12, 1924).

The first impression that the admitting doctor noted about his patient is that she was "anxious, observant, almost slightly wary and very alert. ... She listens closely, but then as soon as she speaks, she becomes easily distracted and gets lost in thought. She pauses for no apparent reason, looking about in a tired, almost slightly sad manner before exhaling, as if with a slight jerk, and continuing on with her train of thought. ... She was brought here because of her anxiety attacks. However, we cannot find out from her what has caused these nervous symptoms. She constantly talks around the issue almost so that you get the impression that she is purposely concealing her illness."

The admission form describes in great detail what Barbara reports regarding her living conditions prior to her admission. The details she provides about herself, her childhood and her parents are a mix of reality and delusion.

"She first went to school in Freimersheim and then in Speyer," and attended the primary school until the seventh grade. "She was a quiet child, liked to be alone, and didn't really have any friends. She became a maid at the age of fourteen. which she has done ever since. She was always employed in the same position for several years at a time. People were satisfied with her.... Her real name is Napoleon, née von Wartburg .... She was born in Washington. At the age of five she was switched with the Hartard daughter, who had just died .... Her supposed parents, H[artard], live in Speyer, Ludwigstr. She doesn't remember the number any more . . . . Her father lives in India, her real father that is, as Hartard is supposedly not her biological father and has already passed away. He was only a tailor after all. Her real father, however, is a doctor, but he does not practice, he's actually a manufacturer. She doesn't really know what exactly he manufactures, ... however, he has many factories and is a rich man. During Eisner's time, for example, he purchased all of Munich without anyone realizing it." She states that she can fly the "Bengali" way. "Bengali, that is a kind of liquid that is made from a flying snake. This makes a person totally Bengali, white or red or black, but you don't see the black. Or you have to at least have a good eye for such things. Then you will see it." She also claims to adapt herself to acoustic "waves" and through them to hear voices from great distances: "'Is the doctor familiar with this? It's fairly widespread, after all, and pretty much common knowledge.' When asked what the voices say, she says she would like to take a moment to ask, so she listens for a short time, then says: 'The father said: We're sitting in the car. Then: In any event, the first destination will be America."

On October 16, 1924 Barbara was transferred to the Eglfing Mental Institution (Heil- und Pflegeanstalt Eglfing, later the Haar District Psychiatric Hospital and today the Isar-Amper Clinic) with the diagnosis "schizo-paranoid dementia". She would stay there for nearly sixteen years. The medical records from Eglfing have been preserved. They were kept regularly until July 1940. Initially, Barbara's condition was barely noticeable. She vehemently opposed her admission to the asylum, however:

1/12/24—They could just release me. Where I go is none of your business. Where I want to go is none of your business. ...

15/12/24 — Whether I hear voices is none of your business. Don't concern yourself with what I hear, that's for me to worry about. I'm not bothering anyone with what I hear.

Sometimes Barbara became loud and verbally abusive. This was followed by phases when she was able to work in the asylum's workshops.

15/01/25—Is spouting verbal abuse, such as fool, ninny, fop, stirring things together with the others. Totally resistant to all advice.

01/02/25—Had to be relocated to House 6 for disciplinary reasons. Continues to rant here.

 $09\,/\,02\,/\,25\,-$  Very calm again, has been occupied with sewing these past few days.

 $23\,/02\,/\,25\,-$  Always sits in a certain place, knitting diligently.

28/03/25 — Declared blusterously today when spoken to: What do you want? I've washed your entire body, and the pince nez still needs to be washed; that's my suit; you were a bloody git and you've come out of thin air.

The longer Barbara stayed at the asylum, the more often her illness and helplessness manifested itself as aggression. She was relocated again and again to House 22, a separate building for very troubled, violent or delinquent patients:

02/10/32 — Patient pats the ward doctor on his shoulder every time he does his rounds. She also does this to staff and other patients. Today, this led to a bad scrap on the ward. Patient had to be relocated to House 22 E today. March 37 — Completely autistic, unapproachable. Highlevel of thought disorder. Impossible to get through to her. 14/04/39 — Has been fairly agitated lately, loud and disruptive. Attempted to treat with Azoman.

Azoman is a convulsant from the company Boehringer & Sohn, which psychiatrist Anton von Braunmühl had been trying out on Eglfing patients since 1938. Braunmühl had worked in Eglfing since 1927. He later claimed not to have known about euthanasia crimes. After World War II he became director of the clinic and led the asylum until 1957.

Barbara's weight and first day of menstruation were recorded in a table every month. Barbara was 1.50 meters tall and usually weighed between 48 and 52 kilograms. She was physically healthy. From 1936 she started to lose an increasing amount of weight, however, and by 1938 she weighed just 44, 43 and then 42 kg. The notes stop after this point.

From the end of the nineteen-twenties, comments regarding Barbara's inability to work become more frequent.

07/07/1928 — Unable to work.

12/03/1929 — Can't be convinced to work.

Sept. 1934 — Unfit for any work.

March 1935 — Unsuited to any work.

04/07/1938 — Unable to work.

In February 1938, Hermann Pfannmüller assumed leadership of the asylum. He was a fanatic National Socialist and an advocate of the Nazi ideology of racial hygiene. Once the program known as 'Aktion T4' — the centrally controlled extermination of "life unworthy of life" — began shortly after the war started, Pfannmüller became one of the main participants. He was also responsible for the hunger houses in Eglfing, in which patients perished due to purposeful starvation, and for the murder of 332 children starting in October of 1940, who died of starvation or by an injection of Luminal. As one of the forty assessors for the Reich Working Group on Psychiatric Hospitals (Reichsarbeitsgemeinschaft Heil- und Pflegeanstalten), which organized the extermination program under the orders of the Reich Interior Ministry, he authorized a death sentence in several thousand cases.6

According to the accounts of relatives, Barbara still visited her family in Speyer and Heidelberg in the nineteen-thirties. The Eglfing documents, which admittedly were much more casually kept at this time, provide no indication of this. One niece remembered later: "And then Barbara told us that someone was carting off all of the people and no one knew where they were going . . . . If someone should send us, her relatives that is, a letter that she had died from pneumonia or something else . . . , then it would mean she had been killed with the patients — she spoke of injections. None of us could believe it, that something like this could even be possible; it was unimaginable" (Hildegard Paeffgen to Bertram Hartard Jr., October 7, 1981).

Another niece described the events in a more nuanced manner and also spoke of how the family shared the responsibility for her fate: "... her sisters were not able or willing to take her in, so she came to my mother, who worked full time and was living in cramped conditions in an apartment with two children, another on the way and an unemployed husband, and was also unable to help. Perhaps no one even believed her. In any case, she said goodbye to my mother with the words: "I won't be back." (Gisela Ratuschny to me, August 18, 1999).

Some families did in fact take in ill members just in time. It was the inmates of the mental asylums who were the focus of the deadly 'Aktion T4' euthanasia program, and not people with disabilities who were cared for at home.

From October 1939 Pfannmüller had the patients in Eglfing registered in writing. A key consideration for assessment was a patient's ability to work; the 'mental dead' were not the only ones to be murdered. It also included a fair number of those who were incapable of productive work. The registration forms from Eglfing have not survived. However, Barbara's medical records speak for themselves: Any passages referring to the willingness to work or work performance are underlined to highlight the information — done presumably after reviewing the records. Ultimately, it states:

05/10/1939 — Has barely worked in fifteen years, was temporarily engaged with some sewing work in 1924, 25, 26, with the carting group in 1929, 1930 a[nd] 34 in the laundry, was repeatedly very violent a[nd] devolved into attacks, is to be considered an asocial patient.

Pfannmüller marked the documents of 1,119 people as unworthy to live with a red cross. Barbara is one of them. The last entry in her medical records is:

08/06/1940 — Major defect. Catatonic symptoms with violent tendencies. Disjointed, autistic, dull."

Typewritten underneath it states:

Transferred to the Niedernhart Institute on September 3, 1940 in accordance with the order of the Reich Commissioner for the Defence of the Reich as part of the scheduled removal measures.

In the Eglfing arrival and departure book,7 the corresponding note can be found: that day Barbara was transferred to the 'Reich Asylum'—"unhealed". The asylum meant here is the Austrian Niedernhart Mental Institute near Linz, later the State Psychiatric Clinic Wagner-Jauregg (Landes-Nervenklinik Wagner-Jauregg). Within the National Socialist euthanasia program, this facility functioned as a temporary holding station for the extermination center at Hartheim castle, which had limited admission capacities, making it necessary to kill the people taken there immediately and to remove their corpses promptly.8 Dr. Rudolf Lonauer was in charge of both facilities. Hartheim had a tiled gas chamber disguised to look like a shower room for murdering the patients, and a crematorium, the latter ostensibly furnished by the KORI company, which also built the ovens in Bergen-Belsen, Majdanek, Dachau, Mauthausen and other concentration camps. After the war, the company produced "heating for churches, largecapacity heating, central heating and ventilation systems, incinerators for all kinds of rubbish, rubbish chutes [and] fur-

The Eglfing transport list from September 3, 194010 contains the names of 121 women who were deported to Niedernhart that day. Barbara, sixty-fifth on the list, is patient number 25182. The victims intended for transfer to Hartheim usually only stayed in Niedernhart for a short time. They were numbered upon their admission with copier pens and driven to Hartheim in repurposed Reichspost buses just a few days later. Lonauer's deputy there was Georg Renno, who took over the processing of incoming death transports together with Office Manager Christian Wirth. Renno's responsibilities included leading and supervising the entire killing process. This entailed disrobing the victims, examining and admitting them to the gas chamber, closing and locking the rubbersealed door, and then releasing the carbon monoxide supplied by IG Farben Ludwigshafen (BASF). Sometimes Renno personally controlled the gas supply into the killing chamber. After the war he would maintain that he only lived in the castle and played flute in the inner courtvard on Sundays. After they were murdered, the victims were burnt in the

crematorium oven. The brains of medically 'interesting' cases were removed for research purposes and preserved in jars.

By the formal end of the euthanasia program in August 1941, over 18,000 people had been killed in Hartheim. The total number of 'Aktion T4' victims across the German Reich, according to Hartheim statistics uncovered after the war, was 70,273 people. The savings in care and living expenses realized by these killings was estimated in this document to amount to 885 million Reichsmarks.

In the late summer of 1940 Barbara's relatives received a letter informing them that their daughter and sister had succumbed to pneumonia in a mental institution on September 18.11 The date of death, which was also recorded on her birth certificate, 12 was probably as incorrect, as the cause of death would appear to be. Both were no doubt made up by the administration of the extermination center in order to cover up the murders. In truth, the gassing probably took place only a few days after the deportation from Eglfing on September 3, 1940. Her family had to pay 30 Reichsmarks for the shipment of the urn, which probably did not contain Barbara's remains at all, but just the randomly swept up remains of other euthanasia victims. The urn was interred at the grave of her father in the Speyer Cemetery and reinterred in 1954.13 This grave has since been abandoned as well and leveled.14

In March 1951 the Eglfing director and euthanasia assessor Hermann Pfannmüller was convicted and sentenced to five years' imprisonment. He never actually served his prison sentence as his detention in an internment camp and pretrial detention were deducted from his sentence. He died in Munich in April 1961. Rudolf Lonauer avoided punishment by committing suicide in 1945. An hour before the US army reached Hartheim, he first killed his wife, then his two children and finally himself. Georg Renno went underground and was only arrested in 1961, though he had been living under his real name since 1955, working as a representative for the pharmaceutical company Schering AG, and though Austria had issued a warrant for his arrest. In 1975 the legal proceedings were finally stopped due to Renno's heart disease; he would only lose his driver's license. 15 Renno lived out his days in the Palatinate, where his family was from and where he had grown up. He died in Neustadt an der Weinstrasse in 1997, twelve years after the criminal proceedings had been closed due to his supposed inability to stand trial. In an interview from his last year of life, he said: "Personally, my conscience is clear. I do not feel guilty .... When I saw how the people died, I was of the opinion that it was not an ordeal for them. I would tend to see it more as an redemption, so to speak .... I will walk away from here with this feeling. I will go back to the eternity from which I came. There wasn't anything else."16

- 1 Munich City Archive, police notification sheet PMB H 62.2
- 2 Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945 (Frankfurt/Main, 2003), p. 385, and Hans-Walter Schmuhl (ed.), Rassenforschung an Kaiser-Wilhelm-Instituten vor und nach 1933 (Göttingen), pp. 333 – 4.
- 3 Gesinderegister der weiblichen Personen 1875–1914 (Register of Female Servants 1875–1914), Speyer City Archive, signature 004/022.
- 4 Barbara Hartard's registration card, Heidelberg City Archive.
- The following quotations are taken from the transcript of the admission form from the Psychiatric Clinic in Munich and medical records from the Eglfing Mental Institution, Federal Archives (Bundesarchiv) Berlin, signature R 179, no. 20592.
- 6 Seminal works on Nazi euthanasia and their "extermination of life unworthy of life" include the revised edition of: Ernst Klee "Euthanasie" im Dritten Reich. "Vernichtung lebensunwerten Lebens" (Frankfurt/Main, 2010); a new edition of a work regarding selection in the Eglfing Mental Institution during the Nazi era: Gerhardt Schmidt, Selektion in der Heilanstalt 1939–1945 (Berlin, 2012); and Michael von Cranach, Hans-Ludwig Siemen (eds.), Psychiatrie im Nationalsozialismus. Die Bayerischen Heilund Pflegeanstalten zwischen 1933 und 1945 (Munich, 1999).
- 7 In the district archives of Upper Bavaria, Eglfing-Haar mental institution collection.
- 8 On the subject of the extermination site of Schloss Hartheim: Brigitte Kepplinger, Gerhart Marckhgott, Hartmut Reese (eds.), Tötungsanstalt Hartheim. 2nd expanded edition. Oberösterreich in der Zeit des Nationalsozialismus, vol 3. Upper Austrian Archives, (Linz, 2008).
- 9 Quoted from the letterhead from 1975.
- 10 Transport list sent by Sybille von Tiedemann, January 2018.
- 11 Hildegard Paeffgen to Bertram Hartard Jr., October 7, 1981.
- 12 Former Municipality of Freimersheim, today Municipality of Edenkoben.
- 13 In Section 24, Row 2, no. 21, cf. letter exchange between Bertram Hartard Jr. with the former Speyer mayor Werner Schineller, 1987.
- 14 Information from the Speyer Cemetery Office, January 2018.
- Winfried R. Garscha, "Euthanasie-Prozesse seit 1945 in Österreich und Deutschland. Gerichtsakten als Quelle zur Geschichte der NS-Euthanasie und zum Umgang der Nachkriegsgesellschaft mit Tätern und Opfern". Lecture to mark the Vienna Talks "Medicine in National Socialism Paths to Reprocessing", November 5-7, 1998, p. 3.
- Walter Kohl, Die Pyramiden von Hartheim. "Euthanasie" in Oberösterreich 1940 bis 1945 (Grünbach, 1997), p. 463

## Acknowledgements

I would like to thank Lucas Hafner for transcribing the medical records.

I would also like to extend special thanks for the information and for the provision of archive material to: Barbara Hutzelmann and Maximilian Strnad from the Munich City Archives and Andrea Frank from the Federal Archives in Berlin, the Rev. Mathias Köller from the Diocesan Archives Speyer, Walter Rummel from the Speyer State Archives, Natalie Fromm and Christiane Pfanz-Sponagel from the Speyer City Archives, Wolfgang Tyroller from the Speyer Cemetery Office, Birgit Noack from the Neustadt an der Weinstrasse City Archives, Diana Weber from the Heidelberg City Archives, the Rev. Marco Richtscheid from the Böbingen Catholic Parish, Uwe Hellmann from the Municipality of Edenkoben, Claudius Stein from the University Archives Munich, Christian Koenig from the archives of the Clinic and Polyclinic for Psychiatry and Psychotherapy at the University of Munich, and Verena Rapolder from the archives of the district of Upper Bavaria.

I would like to thank Sibylle von Tiedemann, Michael Luxenburger, Michael von Cranach, professor at the Faculty of Applied Social Sciences at the Munich University of Applied Sciences, and Gerrit Hohendorf, professor at the Institute for History and Medical Ethics at the Technical University of Munich for providing me with valuable information.

My sincere thanks also goes to Irene Zauner-Leitner, Florian Schwanninger, Peter Eigelsberger, and Josef Rauchenzauner from the Hartheim Castle Documentation Center for their friendly support.

Finally, I would like to thank my family for the information and for helping me with my research: Matthias Hartard, Giselhilde (†) and Walter (†) Ratuschny, Marianne Niemann, Gabriele and Peter Hertkorn, Christine Paeffgen, Thomas Paeffgen, Roswitha Gräter (†), Dorothea Jahn, Sr. Clementa Hartard, O.C.D, and Clemens Hartard.

32 33 Biographical Notes



Arbeiten 2009 – 2016 Works 2009 – 16

Garda

2013 Postcard edition (digital print on card stock)  $14.8 \times 10.5 \, \text{cm}$ 

Photograph from my summer holiday in 1980.

2013 Postkartenedition, Digitaldruck auf Karton  $14.8 \times 10.5 \, \text{cm}$ 

Ш

Photographie aus dem Sommerurlaub 1980.

1

2009 Four-channel audio installation St Paul's, Munich Four loudspeakers arranged inside the nave and on the galleries of St Paul's create the acoustic illusion of a helicopter circling above the roof and ultimately preparing to land in the church. For a moment, the rotor noise of the helicopter inside the room fills the nave. Then the machine lifts off again, ascending and veering away.

2009 4-Kanal-Audio-Installation St. Paul, München

V

Vier im Schiff und auf den Emporen von St. Paul verteilte Lautsprecher erzeugen die akustische Illusion eines über dem Dach kreisenden und schließlich in der Kirche zur Landung ansetzenden Hubschraubers. Für einen Moment füllt der Rotorlärm des im Raum stehenden Helikopters das Kirchenschiff, dann hebt die Maschine sich wieder, steigt auf und dreht ab.

3

2

IV

2012 Steel, concrete, heating elements  $50 \times 80 \times 173 \, \text{cm}$ 

A concrete block is heated to body temperature. Its edge length corresponds to my body height.

2012 Stahl, Beton, Heizelemente  $50 \times 80 \times 173\,\mathrm{cm}$ 

VII

Ein Betonblock ist auf Körpertemperatur erwärmt. Seine Kantenlänge entspricht meiner Körpergröße.

4

VI

2012 Glass pane, steel frame, paint, plasterboard, electro-dynamic exciter  $150 \times 300\,\mathrm{cm}$ 

Infrasound causes a glass pane to vibrate, producing a clanging noise.

5

VIII

IX

2012 Glasscheibe, Stahlrahmen, Farbe, Rigips, Körperschallwandler  $150\times300\,\mathrm{cm}$ 

Eine Glasscheibe wird durch Infraschall zum Schwingen gebracht und ruft dabei ein klirrendes Geräusch hervor.

Χ

2013 Fürstenfeld Abbey, Fürstenfeldbruck Steel, water, pumping system, base  $300 \times 100 \times 100$  cm

The belly of the steel cube emits the sound of four waterfalls that cascade into the inside of the stele, invisible from the outside, thus creating an inverted fountain.

2013 Kloster Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck Stahl, Wasser, Pumpsystem, Fundament 300 × 100 × 100 cm Aus dem Bauch des Stahlkubus dringt das Rauschen von vier Wasserfällen, die von außen unsichtbar ins Innere der Stele hinabstürzen. So entsteht ein in sich gekehrter Brunnen.

7

ΧI

6

2013 Steel, electric current, motors  $300 \times 150 \times 150 \, \text{cm}$ 

Four high-voltage curtains made from steel chains are set in sudden motion at regular intervals. Every time the live chain links come into contact with each other, the discharge creates a crackling spark.

2013 Stahl, elektrischer Strom, Motoren 300 × 150 × 150 cm

XIII

Vier unter Hochspannung stehende Vorhänge aus Stahlketten werden in regelmäßigen Abständen in ruckartige Schwingungen versetzt. Bei jeder Berührung der stromführenden Kettenglieder erzeugt die Entladung einen knisternden Funken.

8

XII

2013 Wall, brass, sound Variable dimensions Drifting out of a small brass pipe embedded into the wall is my father's voice singing a lullaby, just as I remember it from my childhood. Over thirty years later, I asked my father to sing the song for me again.

2013 Wand, Messing, Sound Maße variabel Aus einem kleinen Messingröhrchen, das in die Wand eingelassen ist, dringt die Stimme meines Vaters, die ein Gutenachtlied singt: so, wie ich mich daran aus meiner Kindheit erinnere. Mehr als dreißig Jahre später habe ich meinen Vater gebeten, das Lied noch einmal für mich zu singen.

9

XIV

2014 Concrete, galvanized sheet metal, iodine solution, circulating pump  $20\times45\times25\,\text{cm}$ 

Childhood memory: Running as fast as you can. Falling down. Scratched skin. Crying. Hands, help. A red cotton ball. Sharp pain. A plaster. Relief. Back running.

10

2014 Beton, verzinktes Stahlblech, Jodlösung, Umwälzpumpe  $20 \times 45 \times 25 \, \mathrm{cm}$ 

Kindheitserinnerung: Rennen, so schnell die Beine tragen. Hinfallen. Aufgeschürfte Haut. Weinen. Hände, Hilfe. Ein roter Wattebausch. Stechender Schmerz. Ein Pflaster. Linderung. Weiterrennen.

11

XVI

2014 Steel cable, motor, electric current Length approx. 300 cm A high-voltage steel cable swings from the ceiling. Each time it touches the metal floor plates, which are also electrically charged, it discharges fine, sharp sparks.

2014 Stahlseil, Motor, elektrischer Strom Länge ca. 300 cm Ein unter Hochspannung stehendes Stahlseil pendelt von der Decke. Berührt es die ebenfalls stromführenden metallenen Bodenplatten, entlädt es sich mit einem feinen, scharfen Funkenschlag.

12

13

XVIII

2016 Ceramic casting, galvanized sheet metal, gun oil  $12\times10\times38\,\mathrm{cm}$ 

The title quotes a chapter heading from Henry David Thoreau's 'Walden; or, Life in the Woods', 1854.

2016 Keramikguss, verzinktes Stahlblech, Waffenöl  $12 \times 10 \times 38 \, \mathrm{cm}$ 

XXI

Der Titel zitiert eine Kapitelüberschrift aus Henry David Thoreaus "Walden oder Leben in den Wäldern", 1854.

14

XX

2016 Video b/w, in a 5 sec loop, white noise Details from an amateur video showing the World Trade Center in New York shortly after the terror attacks of September 11, 2001. The camera pans over the shell of the burning building and follows a person falling to their death for several seconds. The tiny silhouette of the falling man has been cut out of this video. All that remains is the ornamentation of the façade as it passes by in a continuous loop.

15

conds. The tiny silhouette of the falling man but of this video. All that remains is the of the façade as it passes by in a continu
2016
Video s/w, 5 Sekunden im Loop, weißes Rauschen

Detail aus einem Amateurvideo, das das World Trade Center in New York kurz nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 zeigt. Die Kamera gleitet über die Außenhaut des brennenden Gebäudes und verfolgt für einige Sekunden den Sturz eines Menschen in die Tiefe. Aus diesem Video wurde die winzige Silhouette des fallenden Mannes herausgeschnitten. Übrig bleibt nur das in einer Endlosschleife vorbeiziehende Ornament der Fassade.

16 17

XXIII

XXII

2016
Silkscreen print on paper, 30 × 24 cm each.
Based on photographs by Frank Bunker Gilbreth, around 1920, in Frank B. Gilbreth and Lillian Moller Gilbreth,

Motion Study for the Handicapped, London 1920

Fig. 18: Before (The motions made in loading sixteen boxes on to a truck before the method has been studied.)
Fig. 19: After (The motions made in loading the same sixteen boxes on to a truck after the method had been studied.)

2016 Siebdrucke auf Papier, je 30 × 24 cm Vorlage: Photographien von Frank Bunker Gilbreth, um 1920, aus: Frank B. Gilbreth und Lillian Moller Gilbreth, Motion Study for the Handicapped, London 1920

Abb. 18: Before (The motions made in loading sixteen boxes on to a truck before the method has been studied.)
Abb. 19: After (The motions made in loading the same sixteen boxes on to a truck after the method had been studied.)

18

XXIV

2016 Wood (birch multiplex), needle felting  $184 \times 203 \times 65 \text{ cm}$ 

Two wooden chambers lined with felt, each symmetrically located to create what looks like a passage. Both parallel compartments are self-contained and have a narrow entrance large enough for a body to pass through. Each compartment leads into a corridor too tight to enter. It is not possible to pass from one side to the other.

20

too tight to enter. It is not possible to

other other.

2016

Holz (Birke Multiplex), Nadelfilz

184 × 203 × 65 cm

Zwei mit Filz ausgekleidete Holzkammern sind spiegelsymmetrisch zu einer scheinbaren Passage aneinandergefügt. Beide parallele Kompartimente sind in sich abgeschlossen und besitzen einen körpergroßen, aber schmalen Eingang, der jeweils in einen unbetretbar engen Korridor führt. Ein Durchgang von der einen zur anderen Seite ist nicht möglich.

XXVI

1977 in München geboren 1998 – 2003 Deutsche Journalistenschule, München 1998 - 2003 Kunstgeschichtsstudium, Ludwig-Maximilians-Universität München 2004-2012 Akademie der Bildenden Künste München 2008 Promotion, Ludwig-Maximilians-Universität München

## Ausstellungen und Projekte

2018 Less Work for Mother, Museum Villa Stuck, München (Einzelausstellung, Katalog) 2016 Empire, Weltraum München (Einzelausstellung) 2015 Mountains in War. Gebirge im Krieg, Messner Mountain Museum, Bozen, Italien 2014 Praktizierte Substanz, Kunstarkaden, München (Katalog) Zimmer frei, Hotel Mariandl, München 2013 Intra, Installation im Außenraum, Kloster Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck

— Debutanten 2013, Galerie der Künstler, München (Einzelausstellung, Katalog)

 Hertzkammer, Lesung und Soundperformance, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (mit Evelyn Runge und Volker Rommel)

2012 Bilder? Bilder!. Kunstpreis der Evangelischen Landeskirche Württemberg, Bad Urach (Katalog) 2010 Ultima Vista, Messner Mountain Museum, Monte Rite, Italien (Katalog)

2009 Der große P(aulus), Katholische Akademie in Bayern, München (Katalog)

2008 6000 Jahre München, Galerie der Künstler, München 2006 Eremiten, Diözesanmuseum Freising (Katalog)

1977 born in Munich, Germany

1998 - 2003 The German School of Journalism (DJS), Munich 1998-2003 Art History, Ludwig Maximilian University

of Munich

2004 - 12 Academy of Fine Arts, Munich

2008 Doctorate, Ludwig Maximilian University of Munich

## **Exhibitions and Projects**

2018 Less Work for Mother, Villa Stuck Museum, Munich (solo exhibition, catalogue) 2016 Empire, Weltraum Munich (solo exhibition)

2015 Mountains in War. Gebirge im Krieg,

Messner Mountain Museum, Bolzano, Italy

2014 Praktizierte Substanz, Kunstarkaden, Munich (catalogue) Zimmer frei, Hotel Mariandl, Munich

2013 Intra, Installation in the courtyard of Fürstenfeld Abbey, Fürstenfeldbruck

 Debutanten 2013, Galerie der Künstler, Munich (solo exhibition, catalogue)

 Hertzkammer, readings and sound performance, Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities (with Evelyn Runge and Volker Rommel)

2012 Bilder? Bilder!. Art prize of the Evangelical-Lutheran Church in Wuerttemberg, Bad Urach (catalogue)

2010 Ultima Vista, Messner Mountain Museum,

Monte Rite, Italy (catalogue)

2009 Der grosse P(aulus), Catholic Academy in Bavaria, Munich (catalogue)

2008 6000 Jahre München, Galerie der Künstler, Munich 2006 Eremiten, The Diocesan Museum in Freising (catalogue)

Ausstellung Kuratorin: Dr. Verena Hein Projektkoordinatorin: Sara Kühner Restauratorische Betreuung: Susanne Eid Ausstellungstechnik: Christian Reinhardt und Michael Grudziecki, Johannes Koch, Joseph Köttl

Praktikantinnen: Sandra Moser, Paulina Plietz

Katalog Herausgeber: Michael Buhrs, Verena Hein Konzept: Bernd Kuchenbeiser

Gestaltung: Kuchenbeiser Projekte

Autoren: Christan Hartard, Michael Buhrs, Verena Hein,

Florian Pumhösl

Koordination: Sara Kühner

Redaktion: Christian Hartard, Verena Hein, Sara Kühner

Übersetzung: Bram Opstelten

(Gespräch Hartard / Hein, Gespräch Hartard / Pumhösl)

Übersetzungsmanufaktur

(Vorwort, biographische Notiz Barbara Hartard, Werkbeschreibungen, Lebenslauf Christian Hartard) Lektorat: Stefanie Adam (D), Sarah Trenker (E)

Photonachweis:

Installationsansichten: Jann Averwerser Umschlag: Berenice Abbott / Getty Images Christian Hartard (Abb. 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13),

Lou Jaworski (Abb. 14, 15, 20)

Felix Kraus (Abb. 12)

Valentin Müller, 1916 / Archiv des Künstlers (S. 23)

Matthias Numberger (Abb. 4, 5) Verena Seibt (Abb. 3) Bildbearbeitung: Marc Teipel Farbmanagement: Serum Network Druck: Memminger Medien Centrum

Bindung: Thomas Buchbinderei Vertrieb: Edel Germany

www.edel.com distanz@edel.com

Erschienen im Distanz Verlag www.distanz.de

© 2018 Christian Hartard, die Autoren,

Museum Villa Stuck, Distanz Verlag GmbH, Berlin

© Aufbau Verlag, Berlin (S. 75) © Continuum, New York, London (S. 83)

© S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (S. 49, 65)

© Suhrkamp Verlag, Berlin (S. 60)

ISBN 978-3-95476-256-9

Museum Villa Stuck Direktor: Michael Buhrs

Wissenschaftlicher Mitarbeiter: Roland Wenninger Leitung Sammlungen Franz von Stuck, Jugendstil:

Margot Th. Brandlhuber

Volontärin: Josepha Anna Maria Brich

Ausstellungskoordination: Nadja Henle (in Elternzeit),

Dr. Sabine Schmid (in Elternzeit), Sara Kühner

Leitung Vermittlung: Anne Marr

Fränzchen, Kinder- und Jugendprogramm: Johanna Berüter

Ausstellungstechnik: Christian Reinhardt

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Birgit Harlander, Anja Schneider

Verwaltungsleitung: Gudrun Gaschler, Annette Schier Buchhaltung: Sylvia Obermeier, Isabella Schleich

Verwaltung Nachwuchskraft: Arzu Avci Technischer Dienst: Wolfgang Leipold

Leitung Aufsichtsdienst: Georgios Sideropoulos,

Erwin Richter

XXIX

Exhibition

Curator: Dr. Verena Hein

Project Coordination: Sara Kühner

Conservation: Susanne Eid

Installation: Christian Reinhardt and Michael Grudziecki.

Johannes Koch, Joseph Köttl

Interns: Sandra Moser, Paulina Plietz

Catalogue

Editors: Michael Buhrs, Verena Hein Concept: Bernd Kuchenbeiser

Design: Kuchenbeiser Projekte

Authors: Christan Hartard, Michael Buhrs, Verena Hein,

Florian Pumhösl

Coordination: Sara Kühner

Editing: Christian Hartard, Verena Hein, Sara Kühner

Translation: Bram Opstelten

(Conversation Hartard / Hein, conversation Hartard / Pumhösl)

Übersetzungsmanufaktur

(Preface, biographical notes Barbara Hartard,

work descriptions, CV Christian Hartard)

Copy Editing: Stefanie Adam (G), Sarah Trenker (E)

Photo Credits:

Installation Views: Jann Averwerser Cover: Berenice Abbott / Getty Images

Christian Hartard (Fig. 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13),

Lou Jaworski (Fig. 14, 15, 20)

Felix Kraus (Fig. 12)

Valentin Müller, 1916 / Archive of the artist (P. 23)

Matthias Numberger (Fig. 4, 5) Verena Seibt (Fig. 3)

Image Editing: Marc Teipel Color Management: Serum Network

Printing: Memminger Medien Centrum

Binding: Thomas Buchbinderei Distribution: Edel Germany

www.edel.com distanz@edel.com

Published by Distanz Verlag www.distanz.de

© 2018 Christian Hartard, the authors,

Museum Villa Stuck, Distanz Verlag GmbH, Berlin

© Aufbau Verlag, Berlin (P. 75)

© Continuum, New York, London (P. 83)

© S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main (PP. 49, 65)

© Suhrkamp Verlag, Berlin (P. 60)

ISBN 978-3-95476-256-9

Museum Villa Stuck

Director: Michael Buhrs

Research Associate: Roland Wenninger

Head of Franz von Stuck, Jugendstil Collections:

Margot Th. Brandlhuber

Trainee: Josepha Anna Maria Brich

Exhibition Coordinators: Nadja Henle (maternity leave),

Dr. Sabine Schmid (maternity leave), Sara Kühner Head of Art Education: Anne Marr

Fränzchen, Art Education: Johanna Berüter Chief Preparator: Christian Reinhardt

Press and Public Relations:

Birgit Harlander, Anja Schneider

Administration Officer: Gudrun Gaschler, Annette Schier Accounting: Sylvia Obermeier, Isabella Schleich

Administration Trainee: Arzu Avci Facility Management: Wolfgang Leipold

Head of Security: Georgios Sideropoulos,

Erwin Richter

XXVIII

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung Christian Hartard, Less Work for Mother, RICOCHET #12, Museum Villa Stuck, München, 19. Juni bis 16. September 2018

Mit Unterstützung von Alexander Tutsek-Stiftung Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung Prinzregent-Luitpold-Stiftung







This catalogue is published on the occasion of the exhibition Christian Hartard, Less Work for Mother, RICOCHET #12, Museum Villa Stuck, Munich June 19—September 16, 2018

With the support of Alexander Tutsek-Stiftung Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung Prinzregent-Luitpold-Stiftung

ALEXANDER
TUTSEK—
—STIFTUNG
art + science





1936

Berenice Abbott

Automat, 977 Eighth Avenue, Manhattan, New York

From the nineteen-thirties on, 'Less Work for Mother' was the slogan for Horn and Hardart Co. in Philadelphia and New York, the largest American restaurant chain of its time. One of the company's founders was a distant cousin to Barbara (Babette) Hartard: Frank A. Hardart (Franz Anton Hardardt), who was born in the Palatinate in 1850 and emigrated to the USA as a child. He established the signature feature of the company, the 'Horn and Hardart Automats', waiterless restaurants in which the customers were able to operate glass dispensers themselves which opened at the back for filling and at the front when a coin was inserted. The employees, who were still required for operating the automats, disappeared behind what were seemingly self-operating devices. The product of their work is presented and at the same time the employees are made invisible.

1936 Berenice Abbott Automat, 977 Eighth Avenue, Manhattan, New York ,Less Work for Mother' war seit den 1930er-Jahren der Slogan der Horn and Hardart Co. in Philadelphia und New York, der seinerzeit größten US-amerikanischen Gastronomiekette. Mitgründer der Gesellschaft war ein entfernter Cousin Barbara (Babette) Hartards, der 1850 in der Pfalz geborene und als Kind in die USA ausgewanderte Frank A. Hardart (Franz Anton Hardardt). Er etablierte das Markenzeichen des Unternehmens, die "Horn and Hardart Automats': kellnerlose Restaurants, in denen sich die Kunden aus gläsernen, von der Rückseite her befüllten und gegen Münzeinwurf sich öffnenden Fächern selbst bedienen konnten. Die Mitarbeiter, die zum Betrieb der Automaten nach wie vor benötigt wurden, verschwanden hinter der scheinbar selbsttätigen Apparatur, die das Produkt ihrer Arbeit präsentierte und zugleich den Menschen als Subjekt der Arbeit unsichtbar machte.

Abb./Fig.





