

# 4. Index of Works

Werkinde**x**

# 3. Images

*Abbildungen*

# 2. Texts

*Texte*

# 1. Atlas

*Atlas*



## Colophon IMPRESSUM

**Editors Herausgeber:**  
Florian Matzner, Jürgen Dehm

**Authors Autoren:**  
Bettina Beckert, Jürgen Dehm, Christian Gögger, Christian Hartard, Elisabeth Krause, Marcus Lütkemeyer, Florian Matzner, Holger Otten, Jakob Ráček, Felicia Rappe, Achim Sauter, Anna Schneider, Verena Seibt, Nadine Seligmann, Clea Stracke, Pavel Vancát, Jan Verwoert

**Editorial staff Redaktion:**  
Verena Seibt, Clea Stracke

**Design Gestaltung:**  
Lisa Pommerenke

**Copyediting Lektorat:**  
Gertrud Hahn, Leopold Hahn, Mollie Springer, Clea Stracke

**Translations Übersetzungen:**  
Sascha Joseph, Lisa Long, Adrian Marynissen, Good & Cheap Translators / Philipp Rühr, Nadine Seligmann

**Edition Auflage:**  
..

**Thanks to Dank an:**  
..

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Published by Vertrieb:**  
Kerber Verlag, Bielefeld  
Windelsbleicher Str. 166-170  
33659 Bielefeld  
Germany  
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10  
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88  
[info@kerberverlag.com](mailto:info@kerberverlag.com)  
[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)

Kerber, US Distribution  
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.  
155 Sixth Avenue, 2nd Floor  
New York, NY 10013  
Tel. +1 (212) 627-1999  
Fax +1 (212) 627-9484

KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America). *KERBER-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika).*

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

*Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.*

© 2016 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Artist and Authors  
*Künstler und Autoren / for the works of für die Werke von*  
Clea Stracke & Verena Seibt: VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 978-3-86678-894-7  
[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)

Printed in Germany

This Publication has been supported by  
*Diese Publikation wurde gefördert durch*  
Kunststiftung NRW  
Erwin und Gisela von Steiner Stiftung  
LfA Förderbank





3

City Gilding –  
Where the streets are paved with gold  
*STADTVERGOLDUNG –  
WHERE THE STREETS ARE PAVED WITH  
GOLD*

Temporary Installation and Performance  
*Temporäre Installation und Performance*

[← Index p./S. XXX](#)







Because I don't love you anymore  
*WEIL ICH DICH NICHT MEHR LIEBE*

Video HD

[← Index p./S. XXX](#)









036



037



## Today, Trash.

The other day I was standing in line for the camera counter at the Saturn on Alexanderplatz. Only two people in front of me, but nothing's moving. Why? A grandma is standing at the front with a small plastic bag, full of used batteries. The woman at the counter has a battery tester. She's checking every single battery. A few of them are still good, most aren't. She gives the old lady back the good ones. The rest disappears behind the counter. Every time she takes a battery from the old lady, she gives it a look of compassion, totally sincere, as though she wants to and has to apologise for the ways of the world. The pensioner registers the loss of every little silver peg with a pained but grateful smile. You can tell she appreciates the younger woman's display of understanding behind the counter — that she shares her pain. The connection between them creates a capsule around the counter, where the logic of the surrounding reality seems to dissolve. The world, where everyone knows that you only go to an electronics store to buy tomorrow's junk, has somehow been shut out. For a moment, we're back in a world shortly after the war, where people still have the taste of potato soups salvaged from scraps in their mouths and, alongside batteries, a new society is selling them dreams of travelling to the stars. Would you throw away Sputnik so easily? Why then batteries? Leaving the store after what felt like hours, three garbage men approached me. The department store speakers trumpet, 'This girl is on fire.' One man whistles along cheerfully, his hands deep in the pockets of his orange uniform.

If the introduction to a discussion were like the opening credits of a film, I'd have shot the previous scene and, at the sound of the whistle, cut to Clea Stracke's and Verena Seibt's film *Because I Don't Love You Any More*. It plays out in a municipal recycling depot, a place where people can deposit their bulky waste in con-

tainers. The camera observes cars driving into the yard. New cars. Expensive cars. Many German cars. The shine of their well maintained bodies divulges, 'Here, we don't drive any old wrecks. Junk is to be thrown away.' The cars open. People from all parts of society come out, alone or accompanied by their whole families. Everyone's brought something to throw away. The furniture of a whole city, mostly large things. One can't simply carry them. You have to lift, tote, drag, roll or haul them. Transporting this kind of trash demands physical strength, as though the objects were fighting back one last time, mobilising resistance through their weight and volume. But where there is a will, there is a way. Somehow, everyone eventually gets their stuff into the trash. With some folks, you notice that their own clumsy wrangling and heaving becomes a bother. It takes too much time, costs too much effort. Others go at it sportively, tossing or pounding their things into the container, as if trying to show us that though the trash doesn't want it, they do.

The film takes a tragic turn at a container with an integrated compactor. Here it becomes all too clear that the consequences of the divorce are irreversible. You climb the stairs to the edge of the container to throw your things into the metal Orcus and, before your very eyes, the machine chews them up and swallows. You could have rescued them from any other container, put them back in the car and driven home, but not here. Gone is gone. Irrevocably destroyed. It almost seems as though the harshness of this goodbye is what attracts those people — people who weren't so sure of themselves, people who were giving away something with sentimental value (teddy bears!) or potential collectibles (heirlooms, instruments!!). Farewell scenes play out. One of them hardly has the heart to part with her household stuff and she hesitates to throw it into the guzzler. Then, it's almost as though she wants to jump in after it. By contrast, another one drags his things out of the car a little too quickly and executes the act of severance so ro-

botically, as though he himself weren't there. One way or another, the significance of the act is acutely palpable even, or especially, in its denial.

It comes down to the place. With the recycling depot, the trash dumping station, Stracke and Seibt have recognised a place where every day life becomes a performance. Here, actions and feelings involuntarily and inevitably experience a certain exaggeration and intensification. They seem larger than life. Everyone acts though they were constantly looking in the mirror. In the moment when they decide between keeping something or throwing it away, one recognises that their own awareness of their actions gets in the way. No one can think about anything else while carrying such unwieldy objects. This kind of garbage disposal isn't exactly quotidian. An awareness of one's own actions imposes itself in a way unfamiliar to every day chores. This awareness resonates with unsettling questions: Now that I'm parting with the things I've lived with and lived in, the things that I've paid for, that I've maybe even loved, how should I know whether they've ever had any value other than the value I've given them, even now when they don't seem to have any worth left? What is something's value? What is *value*? Consumer society promises an answer: price and performance. But when things become worthless, you're confronted with the question of worth yet again, standing at a complete loss at the edge of the garbage guzzler like a deer caught in the headlights (or ... like Sisyphus standing before the mountain). Should I throw it away? Why did I buy it to begin with? If it's worthless now, was it ever worth anything? What is *worth* today? With the uncertainty of the character before the container, Stracke and Seibt show the impossibility of an answer. They involuntarily stage a modern drama of neuroses that lets one feel like no one knows exactly what they're doing at the edge of the compactor since no one understands what the worth could be, of something that sells itself as property but is really just an object.

If I were to film the closing scene: Fade to a good neighbourhood in Madrid. The protesters marched by yesterday. Today you're sitting in a café. A wealthy girl is having a crisis. She forgot her bike lock and now she can't come inside. How to secure this expensive thing? Then music. A street sweeper in neon green uniform pushes her trolley along. There's a small electronic radio in a ziplock bag tied to the handle. Maybe nothing valuable, but the thing works.

Jan Verwoert

## Müll Heute

*Steh ich neulich an der Kameratheke im Saturn am Alexanderplatz Schlange. Nur zwei Leute vor mir. Aber es geht nicht voran. Warum? Vorn steht eine Seniorin. Sie hat eine kleine Plastiktüte dabei. Die ist voller benutzter Batterien. Und die Frau an der Theke hat ein Batteriemessgerät. Mit dem prüft sie jetzt jede Batterie. Ein paar sind noch gut. Die meisten nicht. Die guten gibt die Frau der Seniorin zurück. Die schlechten lässt sie hinterm Tresen verschwinden. Jedes Mal, wenn sie der älteren Dame eine Batterie nimmt, schaut sie diese mitfühlend an, wirklich und ehrlich so, als müsste und wollte sie den Weltlauf entschuldigen. Die Rentnerin quittiert ihrerseits den Verlust jedes kleinen Silberstifts mit einem schmerzvollen Lächeln, in das sich Dankbarkeit mischt. Man spürt, sie schätzt es, dass die junge Frau hinterm Tresen Verständnis zeigt und den Schmerz mit ihr trägt. Die Verbindung zwischen beiden lässt um die Fototheke herum eine Zone entstehen, in der die Logik der sie umgebene Wirklichkeit aufgehoben scheint. Die Welt, in der jeder weiß, dass man in einem Medienkaufhaus heute nur den Schrott von morgen kauft, ist ausgeblendet. Für den Moment sind wir an der Theke wieder in der Welt nach dem Krieg, wo Leute den Geschmack von aus Schalen gekochter Kartoffelsuppe noch im Mund haben und die neue Gesellschaft ihnen zusammen mit Batterien den Traum von der Reise zu den Sternen verkauft. Ein Sputnik würden Sie doch auch nicht einfach so wegwerfen? Warum dann Batterien? ... Als ich gefühlte Stunden später das Kaufhaus verlasse, kommen mir drei Müllmänner entgegen. Aus dem Kaufhaus-Lautsprecher schallt: „This girl is on fire.“ Einer der Männer pfeift laut und glücklich mit, die Hände tief in den Taschen der orangenen Uniform.*

*Wäre die Einleitung zur Diskussion einer Arbeit wie der Vorspann zu einem Film, würde ich die beschriebene Szene nachdrehen und zum Klang des Pfeifens herüberschneiden zu Clea Strackes und Verena Seibts Film Weil ich dich nicht mehr liebe. Er spielt auf dem Gelände eines städtischen „Wertstoffhofs“, dort, wo Leute ihren Sperrmüll in Containern deponieren können. Die Kamera beobachtet: Autos kommen auf den Hof gefahren. Neue Autos. Teure Autos. Viele deutsche Autos. Der Glanz ihrer gepflegten Karosserien verrät: Bei uns fährt man keinen alten Schrott. Den wirft man weg. Die Autos öffnen sich. Heraus kommen Menschen aus allen Teilen der Gesellschaft, allein, oder in Begleitung der ganzen Familie. Alle haben etwas zum Wegwerfen mitgebracht. Den Hausrat einer ganzen Stadt. Überwiegend sperrige Sachen. Man kann sie nicht einfach bloß tragen. Man muss sie heben, schleppen, zerren, ziehen, rollen oder schleifen. Der Transport von Sperrmüll erfordert Körperinsatz. So als würde sich das Zeug ein letztes Mal wehren und mittels seines Gewichts und Volumens Widerstand aufbieten. Aber wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Irgendwie kriegt jeder schließlich sein Zeug in den Müll. Manchen sieht man an, dass ihnen ihr eigenes ungelenkes Gezerre und Geschleife lästig ist, zuviel Zeit kostet und Mühe macht. Andere nehmen es sportlich und schleudern oder stoßen ihre Sachen in die Container, wie um zu zeigen: „Der Müll mag nicht wollen, aber ich will.“*

*Einen Zug ins Tragische erhält der Film an einem Container mit eingebauter Müllpresse. Denn hier wird überdeutlich: Die Folgen der Trennung sind irreversibel. Erklimmt man die Stufen zum Rand des Containers und wirft ein Ding in den metallenen Orkus hinein, dann wird es da drinnen, vor den eigenen Augen von einem Mechanismus zermalmt und geschluckt. Aus jedem anderen Container könnte man die Sachen retten und im Auto wieder mit nach Hause nehmen. Hier nicht. Weg ist weg. Unwiederbringlich zerstört. Fast scheint es, als ziehe die Härte dieses Abschieds ge-*

*nau die Leute an, die sich ihrer Sache eigentlich gar nicht so sicher sind und Dinge von sentimentalem Wert (Plüschtiere!) oder potenzielle Sammlerstücke (Familiengeschirr, Musikinstrumente!!) von sich geben. Szenen des Abschieds spielen sich ab. Eine, die es sichtlich kaum übers Herz bringt, sich von dem Hausrat zu trennen, den sie zaudernd in den Schlucker wirft. Fast wirkt es, als wollte sie hinterher springen. Ein anderer dagegen zerrt sein Zeug ein bißchen zu zügig aus dem Auto und vollzieht den Akt der Trennung so robotisch, als sei er selbst nicht dabei. So oder so: die Bedeutung des Aktes ist (insbesondere) auch in ihrer Leugnung intensiv spürbar.*

*Das liegt am Ort. Mit dem „Wertstoffhof“, der Müllabladestelle, haben Stracke und Seibt eine Platz ausgemacht, an dem normales Leben zur Aufführung wird. Hier geschieht es unwillkürlich und fast unweigerlich, dass Handlungen und Gefühle eine gewisse Überhöhung und Verstärkung erfahren. Sie wirken larger than life. Alle handeln, als hinge ein Spiegel vor ihnen. In dem Moment, in dem sie die Wahl zwischen Behalten oder Trennen treffen, sieht man ihnen an, dass das Bewusstsein um ihre Handlung im Weg steht. Niemand kann beim Wegbringen von so sperrigem Zeug seine Gedanken wirklich woanders haben. Wegwerfen dieser Art ist nicht Gang und Gebe. Auf eine, für Alltagshandlungen unübliche Weise, drängt sich ein Bewusstsein des eigenen Handelns auf. In diesem Bewusstsein schwingt ein verunsichernde Frage mit: Jetzt, wo ich mich von dem trenne, worin und womit ich gelebt habe, wofür ich bezahlt, was ich vielleicht sogar geliebt habe, woher soll ich wissen, ob es je einen Wert hatte, als den, den ich ihm gegeben habe, wenn es doch jetzt scheinbar keinen mehr besitzt? Was ist etwas wert? Was ist Wert? Die Warenwelt verspricht die Antwort. Sie sagt Preis und Leistung. Doch wenn die Ware wertlos wird, stehst du vor der Frage nach dem Wert erneut so wie der Ochs vorm Berg oder der Mensch vorm Müllschlucker: Weg damit? Warum hab ich es dann überhaupt gekauft? Wenn es jetzt nichts mehr wert ist, war es das dann je? Was ist heute Wert? Die Unmöglichkeit einer Antwort zeigen Stracke und Seibt in der Verunsicherung der Charaktere vorm Container. Unwillkürlich führen diese ein modernes Schauspiel der Neurosen auf, das spüren lässt: Am Schluckerrand weiß keiner, was er tut, da niemand versteht, was der Wert dessen sein könnte, was sich als Besitz verkauft, aber doch nur Ding ist.*

*Würde ich einen Abspann drehen: Überblende. Ein gutes Viertel in Madrid. Der Protestmarsch ist gestern vorbeigezogen. Heute sitzt man im Café. Ein reiches Mädchen hat die Krise. Sie hat ihr Fahrradschloss vergessen und kann jetzt nicht ins Café, denn wie das teure Ding abschließen? Dann Musik. Eine Straßenkehrerin in neongrüner Uniform schiebt ihren Kehrwagen vorbei. Am Handgriff im Frischhaltebeutel festgebunden, ein kleines Elektroradio. Nichts viel wert vielleicht. Aber das Ding tuts.*

*Jan Verwoert*

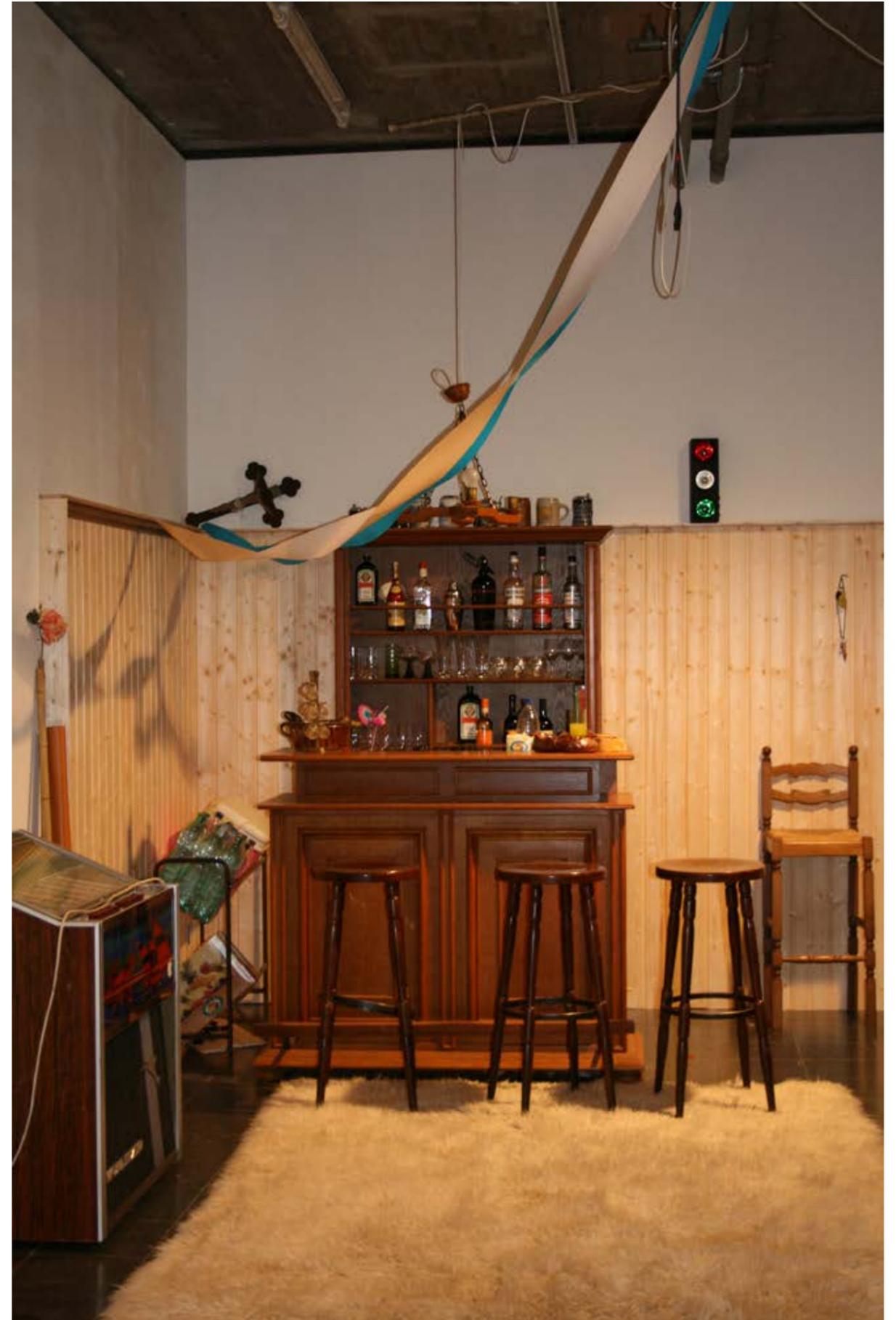
Hobby Cellar  
HOBBYKELLER

Space Installation with „every-day“  
performance  
*Rauminstallation mit „Alltäglicher  
Performance“*

← [Index p./S. XXX](#) |









Underworld  
*UNTERWELT*

Video HD, 8:50 min., 2009

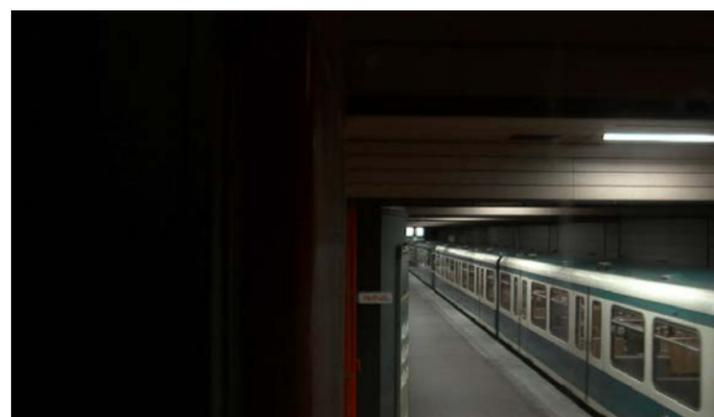
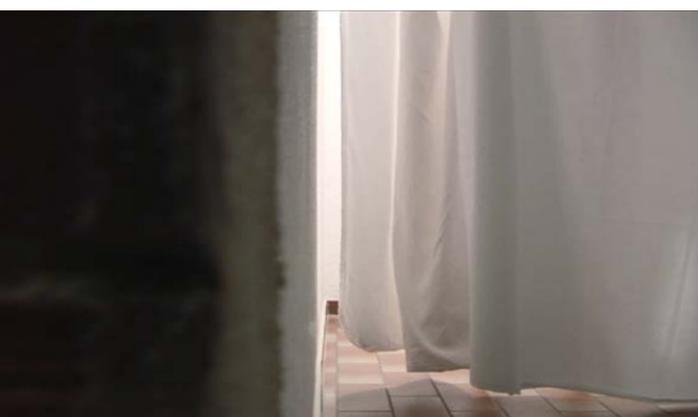
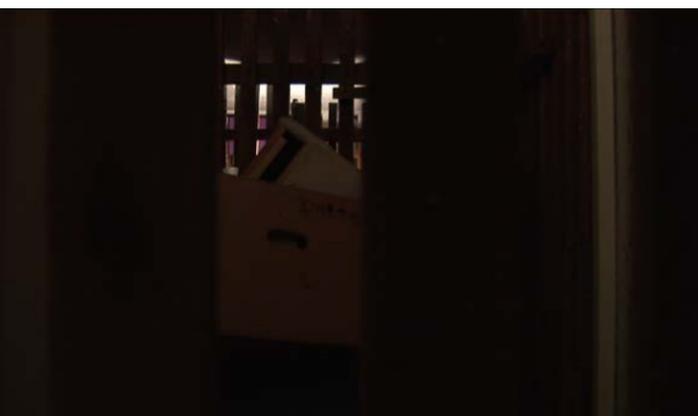
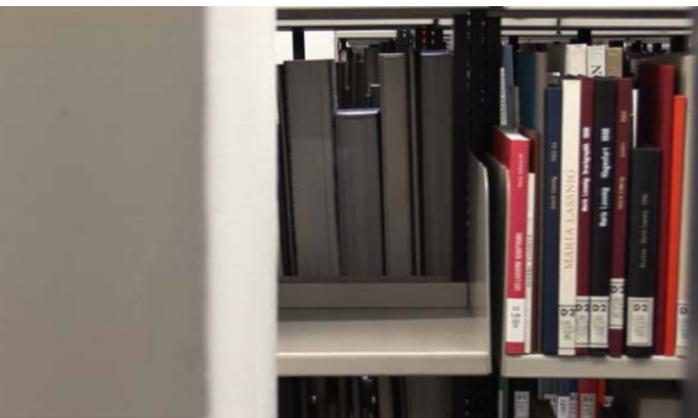
[← Index p./S. XXX |](#)

DEMO











## Underworld

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

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

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

It is all both real and unreal. The works of Clea Stracke and Verena Seibt, in their films as in their installations and occupation of spaces (like benign conquests) balance on the thin line between documentation and narration. They create imaginary spaces into which they surge, probing, exploring, dissecting and disassociating into real spaces.

They discover places—and this literally means: that they force something out of these spaces that was, until then, concealed or had gone unnoticed. It is archaeological work, bringing the hidden to the light without arranging it into a series of absolutes: they allow images to remain unclear and secretive so that they incite the imagination, rather than bypassing it. The images, along which one probes a path through the Underworld remain in this way ambivalent. The camera journey through the belly of the city allows places to appear and fade like barely-experienced phases of a possible life. Narratives pop up—and are once again left to themselves.

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

Christian Hartard

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

*Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol.  
Wer unter die Oberfläche geht, tut es auf eigene Gefahr!*

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

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

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

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

Christian Hartard

1 <sup>\_\_\_\_\_</sup> Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray, Vorrede

Because I Want It  
*WEIL ICH ES WILL*

Space Installation  
*Rauminstallation*

[← Index p./S. XXX |](#)





Paradise Portal  
*PARADIESTOR*

Spatial sculpture / Installation  
*Raumskulptur / Installation*

← Index p./S. XXX |





076



077

Still Life  
*STILL LIFE*

2011

...  
*Kunst am Bau Entwurf*

← [Index p./S. XXX](#) |



If you have ever taken a walk through the streets of Palermo or Porto, you have probably seen dogs in a pack or alone roam about, warming themselves in the sun, looking for food in the garbage or drinking from puddles on the ground. Similar to the topos of the noble savage these scraggy beasts are outlaws, indifferent to their surroundings. Their interest concerns only that which lies before them. Here and there they sniff the world and its objects or they just lay around in the sun. There is no pressure and no rush, they are as autonomous as unpredictable, dwelling in the here and now. As sly survival artists unaware of their precarious situation, they wander through public space making it momentarily theirs. This observation could be an example of the idea that art in the public space does not only accentuate but temporarily seizes it.

Verena Seibt and Clea Stracke together with Mitra Wakil created as part of a competition at the Martin-Gropius-Bau a mobile figurative ensemble of stray dogs for the courtyard of the south entrance. When Germany was still divided as East and West, visitors entered via the south entrance due to the fact that the north main entrance was behind the wall. It was reopened in 2000. The neighboring Center of Documentation of National Socialism — a place where Heydrich and Himmler once resided — is just as steeped in history as the Martin-Gropius-Bau, and like an open wound the Center’s ruins, only just renovated in 2010, was a bold symbol of its history. Even the Martin-Gropius-Bau, severely damaged during the war, laid in ruins along the border until 1978. But today, in contrast to most of the other properties along the former wall, the round courtyard of the south entrance is abandoned, a perfect haven for stray dogs.

Their figurative ensemble placed second place in the competition. We would have been only too pleased to see this

group of mangy dogs, lingering in front of the museum, getting in people’s way while the weather turns their coat patina. Henri Bergson would have also been delighted to find this pack of wild dogs since his philosophy of life dwells on the question of the immediate and how we can experience it through art.<sup>1</sup> He imagines reality as a substance we cannot grasp because everything in motion is of duration (*durée*).

The artists’ vision was to cast the dogs in bronze with a somewhat rough surface and so detached from time and reality. A nice thought that characterizes the disparate state of such places and at the same time encourages us to also distance ourselves from the world and from time just a little. Following the dogs example we are to linger a moment exactly here.

Holger Otten

<sup>1</sup> see, Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, 1889

*Wer schon einmal einen Spaziergang durch Palermo oder Porto gemacht hat, konnte sicherlich auch beobachten, wie einzelne oder im Rudel umherstreunende Hunde sich in der Sonne wärmen, durch die Straßen ziehen, in Abfällen nach Essbarem suchen oder aus einer Pfütze trinken. Gleich dem Topos der edlen Wilden sind diese abgemagerten Geschöpfe vogelfrei und wunderbar gleichgültig gegenüber dem, was um sie herum passiert. Sie interessieren sich allein für das, was vor ihnen liegt. Hier und da beschnuppern sie die Welt und ihre Dinge oder ruhen sich einfach nur aus. Sie sind ohne Zwang und Hektik, autonom wie unberechenbar, ganz im Hier und Jetzt und ob ihrer prekären Lebenssituation schlaue Überlebenskünstler, die den öffentlichen Raum durchstreifen und sich vorübergehend aneignen. Diese Beobachtung könnte beispielhaft für die Idee sein, dass Kunst im öffentlichen Raum diesen nicht allein akzentuieren, sondern sich seiner temporär bemächtigen könnte.*

Verena Seibt und Clea Stracke entwickelten zusammen mit Mitra Wakil im Rahmen eines Wettbewerbs für ein Kunstwerk auf dem Platz vor dem Südeingang des Martin-Gropius-Baus ein mobiles Figurenensemble streunender Hunde. Zu Zeiten des geteilten Deutschlands wurden die Besucher durch diesen Eingang ins Museum geführt, da der alte und seit 2000 wieder neue Haupteingang im Norden durch die Berliner Mauer versperrt war. Nicht weniger geschichtsträchtig ist seine unmittelbare Nachbarschaft zum Dokumentationszentrum zur Geschichte des Nationalsozialismus – ein Ort, an dem einst Heydrich und Himmler residierten und der bis 2010 ein Trümmerfeld war, das wie eine offene Wunde kaum deutlicher seine Geschichte symbolisieren oder besser darbieten konnte. Auch der im Krieg arg geschundene Gropius-Bau lag noch bis 1978 als Stadtruine in der deutsch-deutschen Brache. Entgegen der meisten Grundstücke entlang der ehemaligen Mauer ist der kreisrunde Platz vor dem Südportal heute verwaist, ein idealer Rückzugsort für streunende Hunde.

Das Figurenensemble erhielt den zweiten Preis des Wettbewerbs. Nur zu gerne hätten wir die Gruppe der verwahrlosten Hunde gesehen, die vor dem Berliner Museum verweilen, sich den Menschen in den Weg stellen und der Witterung ausgesetzt langsam Patina ansetzen. Auch hätte Henri Bergson wohl seine Freude an dem wilden Rudel gehabt, fußt seine Lebensphilosophie doch auf der Frage nach dem Unmittelbaren, das wir allein in der Kunst erfahren könnten.<sup>1</sup> Er hat die Vorstellung, dass die Wirklichkeit ein Stoff ist, den wir nicht greifen können, weil alles in Bewegung, von Dauer (*durée*) ist.

So wie die Künstlerinnen es sich gedacht hatten, wären die Hunde in Bronze erstarrt, mit einer grob gefassten rauen Oberfläche, der Zeit und der Wirklichkeit etwas entrückt. Ein schöner Gedanke, der das Disparate solcher Orte charakterisiert und uns weiterhin gut zusprechen könnte, gleich diesen Hunden der Welt und der Zeit ein wenig zu entrücken, um für eine gewisse Dauer gerade hier zu verweilen.

Holger Otten

<sup>1</sup> vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, 1889



The Queen is dead, long  
live the Queen  
*DIE KÖNIGIN IST TOT,  
LANG LEBE DIE KÖNIGIN*

2011  
Photographic sequence  
*Fotosequenz*

[← Index p./S. XXX |](#)





Sleeping Room  
*SCHLAFENDES ZIMMER*

2011  
Photography, Light box  
*Fotografie, Leuchtkasten*

[← Index p./S. XXX |](#)



Ghosts  
*GESPENSTER*

2015  
Video

[← Index p./S. XXX |](#)

Gracious Phantom  
*HOLDER GEIST*

Music box and Performance  
*Spieluhr und Performance*

[← Index p./S. XXX |](#)





## Gracious Art

*Oh gracious Art, how often, when depression  
and life's wild circle had ensnared my space,  
have you aroused my heart to love's compassion,  
have you removed me to a better place!<sup>1</sup>*

To simply interpret this song from the romantic era as a contemporary manifesto for the art would indeed be naïve. Art as a *better world*, as a conceptual counterpart to the banality of everyday's life seems to be too much of an innocent idyll not to be questioned by the artists. Therefore, they put dividing walls between the ideal and reality—barriers that keep the utopian promise of art at a distance and reflect it in its uncertainty.

White linen becomes a filter of one's perception. By covering what is otherwise visible, it leads us into new ways of seeing. Physically present but hidden under the sheet, a vocalist transforms into a relic of an era that is long gone. Like an outdated, sleeping piece of furniture his song becomes the questionable expression of an aesthetic notion that has collected quite some dust over time. This is both funny and sad at the same time. Funny—because this *singing sculpture* comes across as a hopelessly outmoded ghost nobody is scared of any more. Sad—because the linen could also be the sheet to die on, the burial gown covering up our abandoned hopes and dreams.

Yet dismantling this romantic idea of art still bears some humorous optimism: It promotes a strong faith in a self-reflecting art and can be understood as a statement against its instrumentalization. By protecting the *gracious Art* with a cover, Clea Stracke & Verena Seibt also give him shelter and prevent it from disappearing completely. The temporarily removed objects have not been eliminated; they only hold their breath and wait.

Christian Hartard

<sup>1</sup> Franz Schubert, *Ode to Music*, D 547 (op. 88,4), 1817, Text: Franz von Schober

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,  
Hast mich in eine beßre Welt entrückt!

*Franz Schubert An die Musik, D 547 (op. 88,4), 1817*

*Text: Franz von Schober*

*Das Lied aus der Romantik als zeitgenössisches Programm zu verstehen, wäre freilich naiv. Die Kunst als beßre Welt, als Gegenentwurf zur zweckhaften Banalität des Alltags ist für die beiden Künstlerinnen ein zu unschuldiges Idyll, als dass nicht Skepsis angebracht wäre. Deshalb schieben sie Scheidewände zwischen Ideal und Wirklichkeit, Barrieren, die das utopische Versprechen der Kunst auf Distanz halten und nur in seiner Unschärfe deutlich werden lassen.*

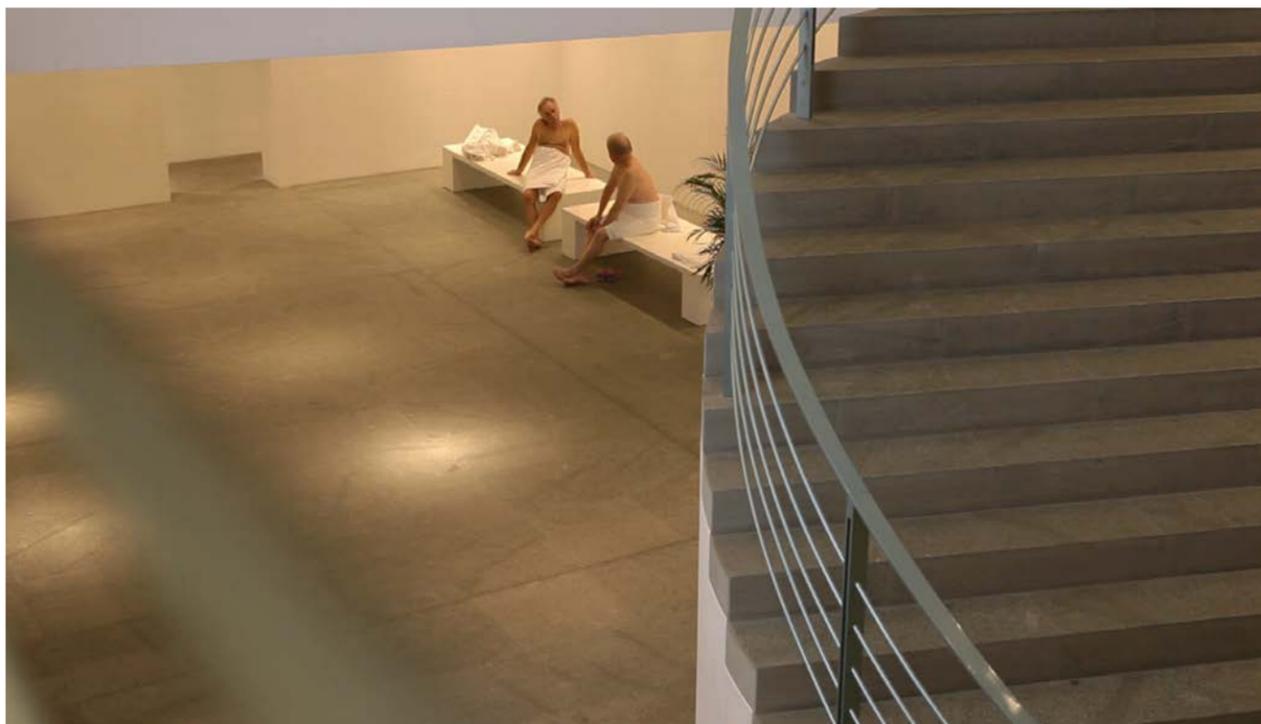
*Ein weißes Leintuch wird zu einem solchen Wahrnehmungsfiler. Indem es das sonst Sichtbare auf irritierende Weise verdeckt, lenkt es die kritische Aufmerksamkeit in neue Bahnen. Zwar anwesend, aber dem direkten Blick durch ein Laken entzogen, verwandelt sich ein Sänger zum Relikt einer vergangenen Epoche. Wie ein eingemottetes, schlafendes Möbel verkommt sein Lied zur fragwürdigen Parole einer Ästhetik, die Staub angesetzt hat.*

*Das ist komisch und traurig zugleich. Komisch, weil sich diese singende Stoffskulptur ein bisschen ausnimmt wie ein heillos antiquiertes Gespenst, vor dem niemand mehr Angst hat. Traurig, weil das Gewand auch ein Sterbetuch sein könnte, ein Totenhemd über ausrangierten Sehnsüchten und außer Dienst gestellten Träumen.*

*Und doch ist diese Demontage des romantischen Kunstbegriffs nicht ohne augenzwinkernden Optimismus und darf sich deswegen durchaus als Plädoyer für einen aufgeklärten, reflexiven Glauben an eine selbstbewusste Kunst und als Zeichen gegen ihre Instrumentalisierung verstehen. Denn indem Clea Stracke & Verena Seibt der holden Kunst den Schonbezug überwerfen, nehmen sie sie zugleich in Schutz und bewahren sie vor dem restlosen Verschwinden. Die vorläufig weggeräumten Dinge sind nicht liquidiert; sie haben nur den Atem angehalten und warten.*

*Christian Hartard*





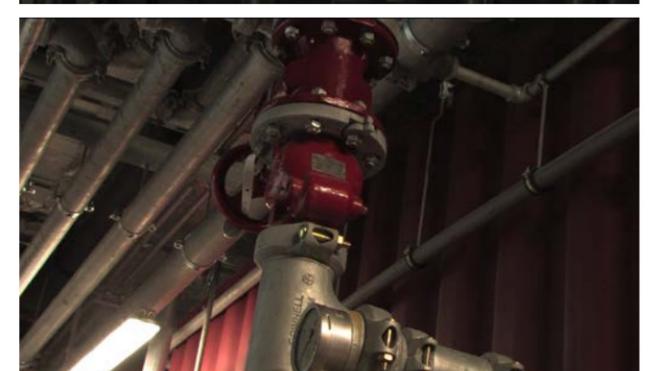




And the Ship Sails On  
*UND DAS SCHIFF FÄHRT*

Video HD, 5:10 min., 2009

[← Index p./S. XXX |](#)







Oh gracious Art, how often, when depression



and life's wild circle had ensnared my space,



have you aroused my heart to love's compassion,



have you removed me to a better place!



*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,*



*Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,*



*Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,*



*Hast mich in eine beßre Welt entrückt!*

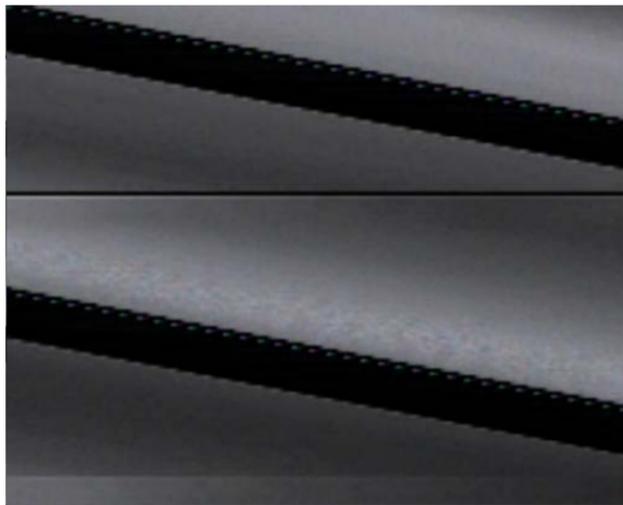


The 'Fall K.'  
(SIMULTANEOUS)  
*DER FALL K.*  
(SIMULTAN)

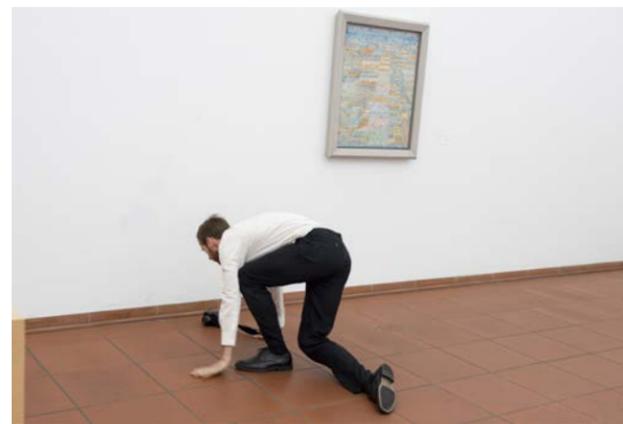
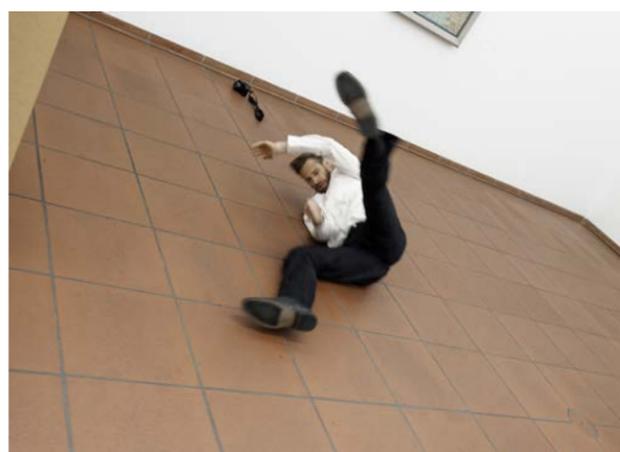
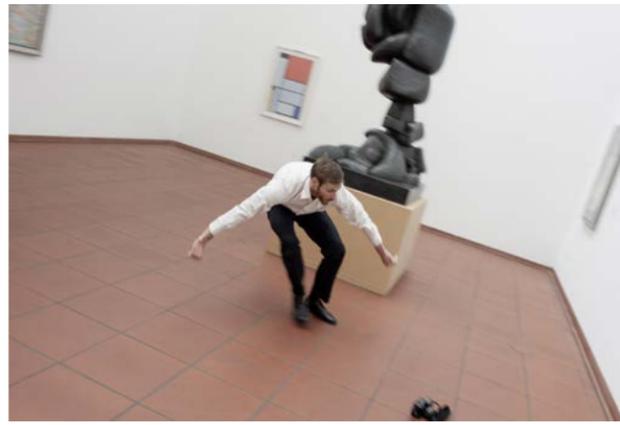
Video HD / Pal / observation camera  
*Video HD / Pal / Überwachungskamera*

[← Index p./S. XXX |](#)









## Loosing Ground — Who is looking at whom?

*'I'm writing a book on magic', I explain, and I'm asked, 'Real magic?' By real magic people mean miracles, thaumaturgical acts, and supernatural powers. 'No', I answer: 'Conjuring tricks, not real magic'. Real magic, in other words, refers to the magic that is not real, while the magic that is real, that can actually be done, is not real magic.*

— Lee A. Siegel <sup>[1]</sup>

'Den Boden unter den Füßen verlieren' means to lose one's footing, a German expression that describes a state of imbalance when things start to sway and become unsteady. Implicitly it expresses a worldview, archaic and grounded, with an all-encompassing dependency on physical law. To lose one's footing, due to any reason whatsoever can make us dizzy and essentially changes our perception. Used early on as a verbal image in literature, swaying, shaking, tilting and falling etc. have also been identified as effective and simple stylistic devices in film that boost dynamic and drama. These devices also allow the barely visible physical laws of film to enter the viewer's reality. Nausea and the attempt to hold on to your seat are often the result if everything rocks and sways too much. Technical accomplishments in film have let these effects mature over the years; one only has to compare the asynchronous tumbling crew of the *Enterprise* to the breathtakingly choreographed flips of the *G.I. Joes*. At the same time let us not forget that our perception has gotten accustomed to the tweaked and redundant encroachment of the film world in the real world, threatening to change our reaction from feeling physically sick to being visually bored. Another film immanent aspect rises up when digital interventions are put aside and the

actor (or character), seems to sway, but there is no explicit evidence that he is actually swaying or if the camera is being tilted. Illusion succumbs to its own medium.

And once such tricks come to light, their tool, the camera itself, emerges as an extremely authoritarian surrogate, an eye constantly striving to conceal itself, within the viewer's perception. When, however, distance is a prerequisite for the ability to see, it collides with the camera and produces the gaze. And as we know, there is no good gauge of the gaze: 'one sees either too much or not enough. Or rather: one sees too much and not enough at the same time. The drama of the gaze is triggered off when, by coincidence, the gaze catches something too much, something beyond the *normal* field of vision; but this elusive surplus of visibility renders the whole vision non-transparent, ambiguous and threatening. Seeing too much entails blindness, the opacity of vision.'<sup>[2]</sup> When the camera erases distance as a prerequisite of sight, it causes the unsettling experience of a lack of perception, which in turn becomes a sort of perceptual frenzy within the gaze. Thus the camera ultimately remains an apparatus, a purely formal instance, which does not so much see, but rather *narrates* by virtue of its movements. *People* in films can thus act, feel and experience but can never vocalise the relationships they are all governed by. This fundamental role remains reserved for the movement of the camera and the movements of *people* in relation to it. Only in the gaze, which the camera provides — and here we mean not the gaze that is seen but rather the gaze that is *imagined* within the field of the 'Other,'<sup>[3]</sup> for example, the gaze which a viewer in the cinema feels himself exposed to or struck by with respect to their desire — do we arrive at a kind of mirror relation between subject and object, between the viewers and *the people* in a film. Here, the viewer does not see what is actually seen but rather catches a glimpse of what the *person* in the film is imagining. The moment, which the word *unheimlich* literally describes in

its ambiguous mix of absolute strangeness and threatening proximity, is as though one is seeing one's counterpart in a mirror image but it doesn't look back. Perhaps the most familiar of these situations is one in which one immediately sees oneself in profile and a part of the image escapes the symmetrical mirror relation. Seen from outside in this way, the gaze becomes objectified. It observes me and no longer belongs to me since it no longer corresponds to its mirror-image. In this sense, the camera's (apparatus bound) gaze deposits the desiring gaze of the viewer in the image, through which the viewer's gaze becomes the object of its own observation — a trompe l'oeil of itself, so to speak, much like the painted fly who seems to cling to the surface of a Baroque still life, allowing everything else on the canvas (or screen) to appear as a visual trick. Only the camera, whether still or moving, makes the viewer a component of the image, or rather a spot on it. And if the subject remains fixated on the visible, it is not just because of what it sees there. The most intense relationship between subject and field of vision creates the spots where the subject does not see: a rendezvous that one is always summoned to but one nonetheless and unfaillingly misses.<sup>[4]</sup>

Marcus Lütkemeyer

- 1 Lee A. Siegel: *Net of Magic: Wonders and Deception in India*, University of Chicago Press, Chicago 1991, pp. 425.
- 2 Mladen Dolar: A Father Who Is Not Quite Dead, in: Slavoj Žižek (ed.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, London 1992, pp. 144.
- 3 On the concept of the 'Other,' see Žižek: *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London 2000, pp. 78–79:  
(For the Subject, reality is always restricted to a distorted, imbalanced perspective of the whole.) The Lacanian name for this pathological bias constitutive of reality is, of course, anamorphosis. What does anamorphosis actually amount to, say, in Holbein's *Ambassadors*? A part of the perceived scene is distorted in such a way that it ac-

quires its proper contours only from the specific viewpoint from which the remaining reality is blurred: when we clearly perceive the stain as a skull, and thus reach the point of 'the Spirit is bone', the rest of reality is no longer discernible. We thus become aware that reality already involves our gaze, that this gaze is included in the scene we are observing, that this scene already 'regards us' in the precise sense in which, in Kafka's *The Trial*, the door of the Law is there only for the 'man from the country'. One can again discern the tiny, imperceptible, but none the less crucial gap that forever separates Lacan from the standard Idealist notion of 'subjective constitution' (according to which reality as such, the whole of it, is 'anamorphic' in the general sense of esse = percipi, of 'being there' only for the subject's gaze): Lacan's notion of the blind spot in reality introduces anamorphic distortion into reality itself. The fact that reality is there for the subject only must be inscribed in reality itself in the guise of an anamorphic stain — this stain stands for the gaze of the Other, for the gaze qua object. In other words, the anamorphic stain corrects the standard 'subjective idealism' by rendering the gap between the eye and the gaze: the perceiving subject is always-already gazed at from a point that eludes his eyes.

- 4 See Michael Lüthy: *Relationale Ästhetik: Über den 'Fleck' bei Cézanne und Lacan*, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (ed.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, pp. 272.



Loosing Ground –  
Wer schaut hier eigentlich wen an?

“I’m writing a book on magic”, I explain, and I’m asked, “Real magic?” By real magic people mean miracles, thaumaturgical acts, and supernatural powers. “No”, I answer: “Conjuring tricks, not real magic”. Real magic, in other words, refers to the magic that is not real, while the magic that is real, that can actually be done, is not real magic.

– Lee A. Siegel <sup>[1]</sup>

Den Boden unter den Füßen zu verlieren, das heißt den festen Stand (oder aber auch nur eine Haltung) einzubüßen, ist ein Sinnspruch, der häufig dann zur Anwendung kommt, gerät etwas in ein Ungleichgewicht, ins Wanken. Darin äußert sich die archaische Weltauffassung einer naturgegebenen Erdverbundenheit, die Abhängigkeit von einer allseits vorherrschenden Physik. Deren Verlust, aus welchem Grund auch immer, macht einen schwindeln und wirkt sich essentiell auf unsere Wahrnehmung aus. In der Literatur als Sprachbild anzutreffen, hat vor allem der Film das Wanken, Schwanken, Wackeln, Stürzen etc. schon früh als wirkmächtiges Stilmittel erkannt – etwa um mit mechanischen, analogen oder digitalen Verfahren Dynamik und Dramatik zu steigern, aber auch um die nur sichtbaren physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Films in den Realraum der Zuschauer hineinragen zu lassen. Wackelt es allzu stark und ist der Sturz allzu bodenlos, zeigt sich das nicht selten in einem Gefühl von Übelkeit oder in dem Versuch, sich an seinem Sitzplatz festzuhalten. Solche Effekte sind mit den technischen Errungenschaften des Films gereift, vergleicht man etwa die kauzig asynchron purzelnde Crew auf der nostalgischen Enterprise mit den atemberaubend choreographierten Loopings der ultra coolen G.I. Joes. Dabei sollte aber nicht vergessen werden, dass unser Wahrnehmungsvermögen sich permanent schult an den gebotenen Möglichkeiten, wobei die zunehmende Redundanz getrickster Übergriffigkeit der Film- in die Realwelt anstelle körperlicher Betroffenheit vielmehr in visuelle Langeweile umzuschlagen droht – vor allem dann, wenn sie die Handlung gänzlich ersetzt. Genau an diesem Punkt kommt ein weiterer, eher filmimmanenter Aspekt ins Spiel, insofern als dass abseits digital generierter Eingriffe, also dort, wo der Schauspieler noch ein lebendiges Wesen ist, es sich bisweilen eindeutiger Klärung entzieht, ob nun der Mensch (die Person) wackelt – oder aber nur die Kamera. In gewisser Weise erliegt die Illusion hier ihrer eigenen Medialität.

Und treten solche filmischen Tricks erst einmal zu Tage, gerät ihr Werkzeug, die Kamera selbst als stellvertretendes und höchst autoritäres, sich permanent zu verbergen suchendes Auge in den Fokus des Zuschauers. Ist aber Distanz die Voraussetzung des Sehenkönnens, kollabiert sie in der Kamera zum Blick. Und für den Blick gibt es bekanntlich keinen guten Maßstab: „Man sieht entweder zu viel und nicht genug. Oder besser: Man sieht zu viel und nicht genug zugleich. Das Drama des Blicks wird ausgelöst, wenn durch einen Zufall der Blick etwas zu viel erfasst, etwas jenseits des normalen Gesichtsfeldes, aber dieser flüchtige Überschuss der Sichtbarkeit macht die gesamte Vision undurchsichtig, zweideutig und bedrohlich. Zuviel zu sehen zieht Blindheit nach sich, das Opakwerden des Sehens.“ <sup>[2]</sup> Tilgt die Kamera die Distanz als Bedingung des Sehens, verursacht sie das verunsichernde Erlebnis eines Wahrnehmungsmangels, der im Blick in Wahrnehmungstau umschlägt. Dabei bleibt die Kamera letztlich nur ein Apparat, eine völlig formale Instanz, die weniger sieht, als dass sie durch ihre Bewegungen vielmehr erzählt. So kön-

nen Personen in einem Film zwar handeln, fühlen und erfahren, aber niemals die Beziehungen aussprechen, von denen sie bestimmt werden. Diese grundlegende Rolle bleibt immer der Bewegung der Kamera sowie der Bewegung der Personen zu dieser vorbehalten. Allein im Blick, den die Kamera bereitstellt – das heißt: nicht ein gesehener Blick, sondern derjenige, der auf dem Feld des „Anderen“ <sup>[3]</sup> eingebildet wird, der Blick, durch den zum Beispiel der Zuschauer im Kino sich als durch ihn betroffen sieht hinsichtlich seines Begehrens – kommt es zu einer Art Spiegelbeziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Zuschauer und Person im Film. Dabei sieht der Zuschauer nicht das, was tatsächlich gesehen wird, sondern erblickt, was die in einem Film gesehene Person imaginiert. Ein Augenblick, den das Wort unheimlich in seiner Ambiguität von absoluter Fremdheit und bedrohlicher Übernähe sprichwörtlich beschreibt, ganz so, als ob das eigene im Spiegel gesehene Bild nicht aus dem Spiegel zurückschaut: Den Meisten womöglich vertraut aus solchen Situationen, in denen man sich unvermittelt im Profil sieht und ein Teil des Bildes sich der spiegelgleichen, symmetrischen Beziehung entzieht. Derart von außen betrachtet, wird der Blick objektiviert. Er beobachtet mich und gehört damit nicht mehr länger zu mir, da er sich selbst im Spiegel nicht mehr entspricht. In diesem Sinne deponiert der (apporative) Blick der Kamera den begehrenden Blick des Zuschauers im Bild, wodurch er zum Objekt je eigener Betrachtung wird – gewissermaßen das Trompe-l’oeil seiner selbst, so wie die gemalte Fliege scheinbar auf der Oberfläche des Bildträgers eines barocken Stillebens haftet, was alles andere auf der Leinwand (auf dem Bildschirm) begehrllich als Blickfalle erscheinen lässt. Allein die Kamera, ob bewegt oder starr, macht den Zuschauer gleichsam zu einem Bestandteil dieses Bildes, genauer zu einem Fleck im Bild. Und hängt das Subjekt am Sichtbaren, dann nicht allein wegen dem, was es dort sieht. Denn den intensivsten Bezug zwischen Subjekt und Sehfeld stiften vor allem die Stellen (Flecken), wo es etwas nicht sieht: Ein Rendezvous, zu dem man stets gerufen wird, und das man dennoch immer verpasst. <sup>[4]</sup>

Marcus Lütkemeyer

- 1 Lee A. Siegel: Net of Magic. Wonders and Deception in India, Chicago 1991, S. 425.
- 2 Mladen Dolar: Ein Vater, der nicht ganz tot ist, in: Slavoj Žižek u.a. (Hg.): Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main 2002, S. 140.
- 3 Zum Begriff des Anderen vgl. Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt am Main 2001, S. 107f: Für das Subjekt beschränkt sich die Realität immer nur auf eine verzerrte, nicht austarierte Perspektive auf das Ganze. Lacan nennt diese pathologische, die Wirklichkeit konstituierende Voreingenommenheit Anamorphose. Etwa in Hans Holbeins Gemälde Die Gesandten (1533) ist ein Teil der wahrgenommenen Szene derart verzerrt, dass die richtigen Konturen nur aus einem speziellen Blickwinkel sichtbar sind. Wird aber der Fleck auf dem Bild als Totenschädel erkannt, ist der Rest der Wirklichkeit nicht länger auszumachen. Derart wird bewusst, dass die Realität unseren Blick bereits mit umfasst, dass dieser Blick in der betrachteten Szene mit enthalten ist, dass diese Szene immer schon ‚uns betrachtet‘. Die Tatsache, dass es die Realität nur für das Subjekt geben kann, muss in die Realität selbst – in Gestalt eines anamorphen Flecks – eingeschrieben werden. Dieser Fleck steht für den Blick des Anderen, für den Blick qua Objekt. Damit bringt der anamorphe Fleck die Lücke zwischen dem Auge und dem Blick zur Geltung: Das wahrnehmende Subjekt wird immer schon von einem Punkt aus gesehen, der sich seinen Augen entzieht.
- 4 Vgl. Michael Lüthy: Relationale Ästhetik. Über den ‚Fleck‘ bei Cézanne und Lacan, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005, S. 272.

Fall No.1-5  
*FALL NO.1-5*

Photographic Sequence  
*Fotosequenz*

← Index p./S. XXX |







The Raft of the Medusa  
*DAS FLOSS DER MEDUSA*

Video HD

[← Index p./S. XXX |](#)





Unstable terrain  
(Support)  
*UNSICHERES TERRAIN*  
(STÜTZE)

Sculpture / Space Installation  
*Skulptur / Rauminstallation*  
2014

[← Index p./S. XXX |](#)









2

## Unfamiliar familiar places

Jürgen Dehm

The Museum Ludwig is starting to lose its balance. The artworks can no longer sit still in their allocated places. The Cologne exhibition hall, in addition to its function as an ennobling site of display, should also serve as a protective sphere against environmental influences and intrusions. Nonetheless, a sculpture by Otto Freundlich is dashing madly about the museum's red tiled floor with its cubical pedestal in tow. A Mondrian painting simply can't bear the turbulence and drops from the wall. The De Stijl artist's stringent geometries crumble into their individual elements — colourful rectangle, squares and bars rearrange themselves. The museum visitor doesn't know what's happening to them and careens alongside the work through room. With their 2013 video *Der Fall K* (The Fall K), the artists Clea Stracke and Verena Seibt bring movement into art.

A revised experience of the seemingly familiar and the visualisation of things otherwise concealed are thematic constants within the sizeable artistic output of Clea Stracke and Verena Seibt. With their 2008 work *Hobbykeller* (Hobby Basement), the artists made a space distinguished by its private character paradoxically public. In a gallery installed in the subterranean 'Universität' subway station in Munich, the artists exhibited scenes usually concealed from public view: a man fiddling at his workbench, a band practicing for their next appearance, a group of friends having an intimate conversation over beers. Every noise produced behind the sheet of the glass was transmitted onto the subway platform by a speaker installed in front of the gallery's display window. The performance of the everyday thus extends onto an everyday stage. The intimate space of privacy of the *Hobbykeller* collides with the public space of a

subway mezzanine, which has to be traversed by the public on their way to their trains.

In his 1959 study *The Presentation of Self in Everyday Life*, the American sociologist Erving Goffman develops the premise that we are all actors on the stage of everyday life. This premise, according to Goffman, implies that the actions performed in everyday life are thus a series of roles played and poses presented. Clea Stracke and Verena Seibt are interested in what happens when the stage of everyday life does not explicitly announce itself as such. How do people act in places distinguished by a remarkable indifference — more passageways than stages. How are these places themselves actually constituted? A recycling depot offers just such a space and happens to be the setting of Stracke and Seibt's 2013 video work *Weil ich dich nicht mehr liebe* (Because I Don't Love You Anymore). Old burdens are deposited here. People part with things they can't use anymore, things they've lost any emotional relationship to. In devout silence, they heave their old furniture, sporting equipment or clothes out of their car trunks and drag them to the appropriate containers. They exchange some words with the employees, if only to reassure themselves that they've made the right choice. Others stand around in grimy overalls, looking on absentmindedly as the garbage compactor bursts, snaps and splinters the things that once gave them so many beautiful hours. In the artists' 2009 video *Unterwelt* (Underworld), traces of human activity hint at all that once happened beneath the surface of the earth. Like a scanner, the camera pans across the subterranean scenarios, rendering the deserted scenes in minute detail. Tools have been left on the work benches of hobby rooms. Machines rattle and rumble to themselves. One can even hear the drops of water as they fall from the ceiling and splash on the floor. Somewhere above, a car horn is being blown. At another point in the video, a bowling ball rolls down the alley towards the pins, as though pushed by a ghostly hand.

Alongside these stages which seem unspectacular at first glance, Clea Stracke and Verena Seibt's are also interested in the 'heterotopia' of the museum. As a competition concept for redesigning the courtyard of the Martin Gropius Bau in Berlin, they proposed the installation of sleeping and roaming bronze dogs. The courtyard in question lies in front of what used to be the West Berlin entrance to the Gropius Bau before the fall of the wall — i.e. on the backside of the original and currently used main entrance. The proposal, titled *Still Life (2011)*, demonstrates the abandoned status of this historically loaded site within Berlin's contemporary cityscape and, more generally, draws attention to the appropriation of unused spaces within large cities.

In the early video *And the ship sails on* from 2009, the new building of the Academy of Fine Art in Munich — where Clea Stracke and Verena Seibt completed their studies — goes lost at sea metaphorically suggesting the precarious status of artists after they've left the 'safe harbours' of educational institutions. A concern with their own status as artists reappears in many of Clea Stracke and Verena Seibt's works. In their video, *The Raft of the Medusa* from 2014, the emphasis shifts however towards questions about what fundamentally determines the status of art. For reasons we can only speculate about, Géricault's monumental painting literally goes overboard. Without a specific time or place, the painting floats along in uncertain waters, rising slowly to the top before the waves swallow it up again. Can it manoeuvre itself out of these uncertain waters? Will it be rescued? Or will the once controversial painting disappear once and for all? In Stracke and Seibt's video, the safe rooms of the Louvre, where Géricault's eponymous *Le Radeau de la Méduse (1819)* is currently shown to the public, have gone astray. The Paris museum seems to have failed at its most simple tasks, namely presenting and protecting the work. But perhaps the painting simply gave up its status as an artwork or forfeited its exhibition value at some point. Or has the museum, as a safeguard of cultural memory, simply disap-

peared from the architectural ensemble of the city? Without its aesthetic surplus value, the Raft of Medusa, literally falls back into the function of its historical prototype — a raft built from the remains of the frigate Medusa's shipwreck. It thus becomes a place: a raft that can save lives, a raft that can bring salvation. In 1816 however, the anticipated rescue would not come quickly, leading the surviving members of the crew to turn to cannibalism, a barbaric act which destroys any social community. Nonetheless, Clea Stracke and Verena Seibt hardly try to generate attention through shock effects and extreme situations. Rather they subtly investigate places' political, social and cultural functions. In their work, familiar terrain often emerges as a deceptive obstacle course. Home, it seems, is elsewhere.

## Unvertraut vertraute Orte

Jürgen Dehm

*Das Museum Ludwig gerät ins Wanken. Die Kunstwerke können sich nicht mehr an den ihnen zugewiesenen Orten halten. Das Kölner Ausstellungshaus sollte den Exponaten – neben seiner Funktion als nobilitierender Präsentationsort – natürlich vor allem als Schutzraum vor Umwelteinflüssen und Übergriffen dienen. Nun saust eine Skulptur von Otto Freundlich mitsamt der quaderförmigen Sockel ungehalten über den abschüssigen, bedrohlich schwankenden Klinkerboden. Ein Gemälde Mondrians erträgt die Turbulenzen ebenfalls nicht und fällt von der Wand. Das streng geometrische Bild des De Stijl-Vertreters zerfällt in seine einzelnen Bildelemente – farbige Rechtecke, Quadrate und Balken arrangieren sich neu. Der Museumsbesucher weiß nicht wie ihm geschieht und schlittert mit den Kunstwerken durch den Raum. Die Künstlerinnen Clea Stracke und Verena Seibt bringen in ihrem Video Der Fall K. (2013) Bewegung in die Kunst.*

*Die Neuerfahrung des scheinbar Vertrauten und die Visualisierung des Verborgenen ziehen sich als thematische Konstanten durch den künstlerischen Output von Clea Stracke und Verena Seibt. 2008 machten die beiden Künstlerinnen mit ihrem Hobbykeller einen Ort, der sich gerade durch seinen privaten Charakter auszeichnet, öffentlich. Unterirdisch, in der in Münchens U-Bahnhof „Universität“ installierten AkademieGalerie, stellten sie – im täglichen Wechsel – gewöhnlich den Augen der Öffentlichkeit Verborgenes aus: Ein Mann hantiert an seiner Werkbank, eine Band probt für den nächsten Auftritt, eine Gruppe von Freunden sitzt im vertrauten Gespräch beim Bier zusammen. Vor dem Schaufenster der AkademieGalerie installierte Lautsprecher übertrugen jeden hinter den Glasscheiben erzeugten Laut in das U-Bahngeschoß hinein. Die Darbietung des Alltäglichen erfuhr so eine Erweiterung auf eine alltägliche Bühne, der intime Raum der Privatheit eines Hobbykellers kollidierte mit dem öffentlichen Raum des U-Bahn-Zwischengeschosses, das auf dem Weg zu den öffentlichen Verkehrsmitteln durchschritten werden musste.*

*Der amerikanische Soziologe Erving Goffmann geht in seiner 1959 erschienen Studie The Presentation of Self in Everyday Life davon aus: „Wir alle spielen Theater“ (so auch der Untertitel der deutschen Übersetzung des Buches) auf der Bühne des Alltags. Das Bewusstsein des Agierens auf der Alltagsbühne führt nach Goffmann gerade dazu, dass dort Rollen gespielt und Posen präsentiert werden. Clea Stracke und Verena Seibt interessieren sich dafür, was passiert, wenn die Alltagsbühne sich nicht explizit als solche ausweist? Wie agieren Menschen an Orten, die sich durch eine merkwürdige Indifferenz auszeichnen, mehr Passage als Bühne sind? Und wie sind diese Orte selbst beschaffen? Einen Ort der Transition stellt auch der Wertstoffhof dar, der Schauplatz von Stracke und Seibts Videoarbeit Weil ich dich nicht mehr liebe (2013) ist. Alter Ballast wird dort abgeladen, Menschen trennen sich von Dingen, die sie nicht mehr gebrauchen können, zu denen ihnen der emotionale Bezug abhanden gekommen ist. In andächtiger Stille hieven sie alte Möbel, Sportgeräte oder Kleidersäcke aus dem Kofferraum und schleifen sie zu den entsprechenden Containern. Mit den Angestellten des Wertstoffhofs wechseln sie einige Worte, lediglich um sich rückzuversichern, dass sie auch den richtigen Weg eingeschlagen haben. Andere stehen in verdreckten Overalls still und gedankenverloren nebeneinander an der Schrottpresse und verfolgen, wie die Oberflächen der Dinge, die ihnen einst schöne Stunden bereiteten, zerbersten, zerbrechen, zersplittern.*

*In dem Video Unterwelt (2009) der beiden Künstlerinnen geben Spuren menschlicher Aktivität noch Hinweise darauf, was einst unterhalb der Erdoberfläche geschah. Wie ein Scanner schiebt sich die Kamera in einer horizontalen Bewegung über unterschiedliche unterirdische Szenarien, tastet menschenleere Schauplätze minutiös ab. Werkzeuge wurden auf den Werkbänken von Hobbykellern liegengelassen, Maschinen rattern und rumpeln vor sich hin, Wassertropfen platschen hörbar von der Decke auf dem Boden auf. Irgendwo oben wird die Hupe eines Autos gedrückt. Wie von Geisterhand angestoßen rollt an anderer Stelle im Video eine Bowlingkugel auf die am Ende einer Rollbahn aufgestellten Kegel zu.*

*Neben Schauplätzen, die auf den ersten Blick unspektakulär erscheinen, interessieren sich Clea Stracke und Verena Seibt insbesondere für die Heterotopie „Museum“. Als Wettbewerbsentwurf für die Neugestaltung des Vorplatzes des Berliner Martin-Gropius-Baus im Jahr 2011 etwa ließen sie dort bronzene Hunde schlafen und streunen. Der zu bespielende Platz befindet sich vor dem bis zum Mauerfall genutzten Westberliner Zugang des Gropius-Baus, also an der Rückseite des ursprünglichen und heute wieder genutzten Haupteingangs. Mit ihrem unter dem Titel Still Life eingereichten Vorschlag wiesen die beiden Künstlerinnen auf den verwaisten Status dieses geschichtsträchtigen Ortes innerhalb des heutigen Stadtbilds Berlins hin, machten so generell auf die Aneignung ungenutzter Orte im großstädtischen Raum aufmerksam.*

*In ihrem Video Und das Schiff fährt (2009) wiederum gerät der Neubau der Akademie der Bildenden Künste München, wo Clea Stracke und Verena Seibt ihr Studium abschlossen, in Seenot und deutet so metaphorisch auf den unsicheren Status der Künstler nach seiner Entlassung aus dem „sicheren Hafen“ der Ausbildungsstätte hin. Die Thematisierung der eigenen Künstler-Identität schwingt in vielen Arbeiten von Clea Stracke und Verena Seibt mit. In ihrem Video Das Floß der Medusa (2014) ist zudem eine Verschiebung hin zur Frage, was den Status von Kunst grundsätzlich bestimmt, ausmachbar. Aus Gründen, über die spekuliert werden kann, ist darin das titelgebende, monumentale Gemälde Géricaults buchstäblich über Bord gegangen. Zeit- und ortlos treibt es in unbestimmten Gewässern vor sich hin, steigt kurz nach oben und wird dann wieder von den Wellen verschluckt. Kann es sich aus dem unsicheren Gewässer hinausmanövrieren? Erfährt es Rettung? Oder wird das einst im Pariser Salon für Aufsehen sorgende Großgemälde für immer untergehen? Dem sicheren Raum des Louvre, in dem Géricaults Le Radeau de la Méduse (1819) heute der Öffentlichkeit präsentiert wird, ist es in Stracke und Seibts gleichnamigem Video abhanden gekommen. Seinen schlichten Auftrag, das Kunstwerk zu zeigen und aufzubewahren, scheint das Pariser Museum verfehlt zu haben. Vielleicht aber hat das Gemälde – Schreckenszenario einer fernen Zukunft – seinen Status als Kunstwerk irgendwann verloren, seinen Ausstellungswert eingebüßt? Oder die Institution Museum als Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses ist aus dem architektonischen Ensemble der Städte verschwunden? Ohne seinen ästhetischen Mehrwert fällt das Kunstwerk Das Floß der Medusa im buchstäblichen Sinne zurück in die Funktion seines historischen Vorbilds, dem aus Bestandteilen der auf Grund gelaufenen Fregatte Méduse gebauten Floß. Es wird so zum Ort: zum Floß, das Leben retten kann, das Erlösung bringen kann. Auf dem Floß Medusa führte die ersehnte, jedoch erst sehr spät eintretende Rettung im Jahr 1816 schließlich zu einer derartigen Notlage, dass sich die Besatzung zu Kannibalismus entschied, einen barbarischen Akt, der jegliche soziale Gemeinschaft grundsätzlich nivelliert. Clea Stracke und Verena Seibt dagegen sind in ihren Arbeiten weit davon entfernt, anhand von Schockeffekten und Drastik Aufmerksamkeit zu erzeugen. Subtil befragen sie Orte nach ihrer politischen, sozialen und kulturellen Funktion. Vertrautes Terrain offenbart sich dabei manchmal als trügerischer Parcours, zuhause erscheint als anderswo.*

... an adventure that makes one happy

Artist's Talk: Verena Seibt, Clea Stracke and Florian Matzner

Florian Matzner In your exhibition in the Gallery Esther Donatz' your work directly refers to masterpieces of art history — Mondrian and Géricault — the first, falls from the wall and the second drifts into the endless sea. Your take on art and art history seems reflective ...

Verena Seibt For our solo show at Esther Donatz we were preoccupied with the Karl Kraus Essay *Brot und Lüge* (1919) and his question of whether or not art can be considered as a basic need. Our film *Der Fall K*, in which Piet Mondrian's *Tableau I* falls to the floor, is a re-edited version of an older film that we shot in Museum Ludwig and the Simultanhalle in Cologne. As the letter *K*. in the title implies, the film presents a Kafkaesque visit to the museum, causing our alleged reality to topple. The falling painting appears again later in a series of photographs *Fall No. 1* and *Fall No. 2*. Instead of just falling apart on the floor, the *Tableau* bursts into its individual parts, forming a new composition of black beams and color rectangles.

Clea Stracke We literally unhinge the museum's art. It can be seen as an art-immanent criticism as one aspect. We generally question established systems and perspectives. But we don't want to destroy the existing order — just stir it up a bit. By falling and breaking, Mondrian's painting creates something new, which also happens in the video *Floß der Medusa*. It not only shows the valuable Louvre painting including its protagonists drifting on a forsaken sea at the mercy of the water's rough power. But the painting itself becomes a life raft on a stormy ocean.

VS Our view of art started to crumble during our time at the academy.

FM You both studied at the Academy of Fine Art in Munich. Clea studied set design, followed by fine art and Verena studied fine art with a major in sculpture. When did you know that you wanted to work together as an artist duo and how come?

VS Surprisingly we didn't meet in the academy. Our artistic collaboration came a bit later on. We started out doing projects in the context of the theater until in 2006 we completed our first large scale installation, *The Show must go on*, in which we mounted a pink colored sign, using a Coca-Cola font, on a weathered façade. Our interest in theater had shifted to the public space, claiming it as our stage.

CS Our dialogue during the work process in the theater and now in art has let us realize ideas that would have been unthinkable alone. In addition, it has allowed us to create projects on a larger scale, which in turn has opened up more room for ideas. In this respect our ongoing collaboration is less a decision we made and more a result of working well together.

FM Even though you work together do you also work separately? Meaning beside your collaboration are there solitary solo projects?

CS Actually, we do have our own projects. But a couple of years ago we made the artistic decision to release them conjointly. Accurate authorship isn't as important to us as the works' message.

VS The advantage of working as a team is that the friction created by artistic differences can be used for ideas. We use this potential when working together or even in larger groups. Besides our collaboration we have had projects and exhibitions with other artists such as Björn & Leo, Flow Dofoe, Pascal Jäger and Mitra Wakil. From

2008 to 2010 I was part of the team that organized the curatorial program for lo-thringer 13/laden, mainly with Christian Hartard and since the beginning of 2014 I am part of the curatorial team at the Simultanhalle in Cologne. Working with others and getting to know the administrative, curatorial side of art is a freedom we don't want to give up.

FM Earlier you talked about the theater and the stage; in fact, many of your works use the stage as a motif: Character and development of your 2008 exhibition *Hobbykeller* in the AkademieGalerie was stage-like, and the Installation *Weil ich es will*, also from 2008, evoked a stage frozen-in-time, rather like a film still.

VS The important factor, as mentioned earlier, is that we started out by designing sets together. That has formed our artistic strategy to see the world, everyday life and public space as a stage — in the broadest sense.

CS In contrast to the theater, where usually you try to visualize an existing play on an 'empty' stage, we use the given possibilities, adapting stories and the setting of a space — in a way we write the script for it. In our installations and videos we add things like sound, light, props or acting; we also remove things or rearrange them. The existing space is our stage and we become their directors.

FM For your diploma in 2009 you produced your first bigger cinematic work: In *Und das Schiff fährt* you succeeded in creating an ironic but serious reckoning with the 'system' of the academy.

VS The subject matter of this work was something that had followed us around for a while. It actually matu red over the course of our studies until in the end it became concrete. The starting point was the architecture of the Academy of Art's new-

est building by Coop Himmeb(i)au that surrounded us on a daily basis; a stage, that turned into a film idea, that the academy is like an elite, decoupled ship but also an precarious place to be. An important aspect for me was always the blindness of the artist. That is why at the climax of the video the choir of seamen intonates Schubert's romantic ode to art (*To Music*, D 547 op. 88,4) — that completely suffuses the human being, helping him cope with his mediocre life. Without believing in art one couldn't go on living. But one believes and knows at the same time that that which one believes in is only partly reality ...

CS This belief bases the uncertain, erratic, unpredictable state of being an artist, as an adventure that makes one happy. By using a slewable tripod head, we tilted the camera parallel to the film set and to the movement of the actors, canceling out gravity. This simple trick turns the academy into a ponderous steam ship that is aimlessly tossed about on the high sea, with a singing crew that clings to the railing, defying the storm. It is definitely to be understood as a metaphor for art institutions and their players.

FM Looking at your work of the past couple years, it is quite astounding to see how easily and confidently you move between the different artistic mediums: 'classical' sculpture, installation, film and performance.

VS That is probably the result of initially starting with the content then proceeding to form. The focal point for us is the question in what way, with what material, in which medium we can stage our vision in the given space or rather put it on stage ...

CS ... we choose the medium that best conveys our message. We always want to create all encompassing, sensual experiences, in which preferably the beholder finds him or herself in the middle.

*The Show must go on, 2006*  
← Index p. XXX

*Der Fall K., 2014*  
← Index p. XXX

*Fall No. 1–5*  
← Index p. XXX

*Floß der Medusa*  
← Index p. XXX

*Hobbykeller*  
← Index p. XXX

*Weil ich es will*  
← Index p. XXX

*Und das Schiff fährt*  
← Index p. XXX

**FM** Your work *Still life* entered in the competition for the courtyard of the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 2011 was your first ‘small breakthrough’. Within a very traditional Kunst-am-Bau assignment you demonstrated a new and distinct definition of art in public space: the potential of unused space, the strategy of uselessness, the meaning of the Empty Space! How does your approach of the Dirty Space of public space differ to your approach to the White Cube?

**VS** The term Dirty Space is quite appropriate, because public space is filled with meaning and advertisements that we as inhabitants of this public space cannot escape. To create art in this setting confronts the artist with very diverse challenges. For us the most difficult space is the white cube in its pure form. In the beginning we often miss a starting or reference point – it just seems like this empty room.

**CS** As site oriented artists the Dirty Space inspires us. Furthermore, one faces the exciting task of finding a visual vocabulary that stays true to one’s personal contentual and esthetic standards as well as communicating with the greatest possible audience that has different social and cultural backgrounds. On the other hand I am grateful for a concentrated, protected exhibition space, especially since every crack in the floor of a white cube also has its own history.

**FM** Speaking of history, one could say that you started a personal archive, a sort of image bank of photographs, documenting greater or smaller, important and unimportant stories that accompany you on an everyday basis as well as in your conceptual work. The photograph series *Signs* for example taken in Los Angeles in 2012 wasn’t decidedly artistic but more of a motivation or occasion to understand later

works better ...

**VS** My perception and my interests are very undirected, so I need an external overview. The archive gives me that. I often have the need to see things in front of me haptically. For example while editing I always need a still of the original material that I can arrange on a board, or sketches and snapshots to secure impressions, ideas and past situations that I would like to use in later works. I always carry a small camera with me so I can immediately document things that inspire me. That is also how the collection *Skizzen des Wartens* developed. There were pictures taken with my cell phone-camera during preparation for the exhibition *Warteraum*, but also images from my private archive that I went through while brainstorming. And of course the conversations with Clea help me channel all these impressions.

**FM** Let’s get back to your concrete works: In *Still Life* for the Kunst-am-Bau competition you transported a fictional situation from India to Berlin, in *Lucky Luke* also from 2011 you went in the exact opposite direction, using fiction as a model to construct a autonomous parallel world, downscaling it to Lego, Märklin or Playmobile size.

**VS** In *Still Life* we directly intervene in the actual surrounding of the passerby; it becomes part of their world. The miniature desert photograph with the run down advertisement in *Lucky Luke* doesn’t share the space of the viewer but functions as a window to another world that the viewer can only mentally be part of. Both strategies interest us.

**CS** Constructing models is something we often do during preparation and usually it precedes our spatial installations. The smaller version presents us with the artistic intention locus delicti.

**FM** *Schlafendes Zimmer* (2011) intertwines reality and fiction, objec-

tivism and subjectivism, presentation and imagination in an ensemble that is a set and installation simultaneously, although without actors, participants or plot/screenplay.

**CS** *Schlafendes Zimmer*, as Anna Schneider once so nicely said, presents a ‘room put on hold’. It is a sheet-draped living space that leaves it up to the viewer to speculate about the past and future. The draped furniture sculptures are the protagonists of the photo. The cycle *Holder Geist* was drawn from this work. In this performance a singer cloaked in a bed sheet sings Schubert’s *Oh Hallowed Art* (*To Music*, D 547 op. 88,4) as loud as he can again and again. By covering the singer with the bed sheet this romantic past definition of art is negated and at the same time is being safely stowed away for the future.

**VS** *Schlafendes Zimmer* is, in contrast to what Clea said, not without actors. We just can’t see them on the screen because they have surrendered the scene to the veiled objects. These veils are their traces that allow us as the viewer to make conclusions and assumptions. Our work *Unterwelt* is similar. In a long horizontal tracking shot the camera glides through manmade spaces devoid of humans. Every space stands for itself but the missing actors, in a classical sense, allow an interpretation of the function and the users. In this sense it is captured space that is rooted in reality but turned into fiction in the viewers mind.

**FM** This stage-like scene also defines the cinematic work *The End*, which you realized as a part of the exhibition *TOD*, curated by artist Stephan Huber.

**VS** To do justice to the topic death was quite challenging for us. In *The End*, which as a title classically marks the end of a film or rather initializes the closing credits, we tried using an analogue trick a là

Georges Méliès but also referenced Wittgenstein’s quote ‘Es sind immer die anderen, die sterben’. We wanted to show death out of the perspective of a dying person, whose world slips from his grasp. The initial comedy of an animated film ends in an impenetrable nothingness or blackness, which could either be the renunciation of life after death or just the end of a film roll; a shut off film projector. The video is meant to be shown in a black cube. When the light of the projector dies away the viewer is immersed in a similar darkness as the dead protagonist in the film. This is a corporal experience for the viewer, who has to wait until his eyes adjust to the darkness to leave the video booth. That is essential.

**CS** *The End* is a chamber play whose stage is as such identifiable and in the end is blown away. The theatricality of the world is the thematic core of the film.

**FM** You produced two larger museum pieces: *Musen Bad* in the Kunstmuseum Bonn and *Simultan* in the Museum Ludwig in Cologne. Both are film projects that focus on the institution of the museum and the meaning of art in current social contexts.

**VS** *Musen Bad* developed as a contribution to the Videonale and *Simultan* resulted from an invitation from the Simultanhalle Cologne. In *Musen Bad* one finds oneself in the middle of the bathing guests and the architecture of the art museum in Bonn has been reinterpreted, while in *Simultan* a change of locality between two parallel existing equivalent art spaces is put into effect: the Simultanhalle, a ramshackle model of the Museum Ludwig on the outskirts of Cologne and the Museum Ludwig itself. Our concern is to confront the viewer with questions about the role of art and the role of the viewer without completely resolving everything ...

**CS** ... In *Musen Bad* one can either inter-

pret the examination of the art institution critically as part of a wellness and entertainment industry or one can see it as a place for physical and mental recreation, which is also part of the enjoyment of art.

Weil ich dich  
nicht mehr liebe  
← Index p. XXX

**FM** Your work *Weil ich Dich nicht mehr liebe* (2013), which you developed during the HMKV stipend, is set on a recycling depot where large garbage etc. is recycled.

**CS** This film continues our series on the topic *Hobby Cellar* (2008), in which context we bring seemingly insignificant things and their users, banished from sight, into the light.

**VS** The recycling depot especially interested us because of how normal it was: key word 'everyday' stage. It is a place that everyone knows and uses without really thinking about it. That is exactly what makes the cinematic possibilities of this place through the camera so fascinating, bringing the stories of the objects and their owners to the surface. The recycling depot is a place where people are constantly going through a separation process from things that they don't need anymore. Mostly, this type of separation is quite mundane but regarding the mass and the intactness of the disposed objects quite frightening. The objects play a fundamental role. They inform us about the earlier owner and about societal values, they store memories and are indices of social conditions.

**FM** What projects do you have planned for the future?

**VS** Of course we already have lots of new ideas for projects, one of them for example is about adolescents, who are in search of their role in a society that is open to multiple life plans. It's set in front of a huge concrete mushroom, a 70's attempt to beautify the urban space. Another film is about a young couple trying to cope with the course of their life plans in a very tight kitchen. The imagery of the kitchen

oscillates between an actual kitchen and a train compartment and the mood oscillates between stagnation and imagined motion. The wind and light that sweep through the leaves in front of the kitchen window cast light and dark shadows on the faces of the couple, reminding us of a landscape passing by on a train. Maybe these topics connect to questions that we face ourselves at the moment as female artists: the challenge of work and family, and generally the challenge of this artist life driven by passion?

Der Fall K., 2014  
← Index S. XXX

Fall No. 1-5  
← Index S. XXX

Floß der Medusa  
← Index S. XXX

The Show must  
go on, 2006  
← Index S. XXX

... ein Abenteuer, das glücklich macht

Verena Seibt, Clea Stracke und Florian Matzner im Gespräch

**Florian Matzner** Die Arbeiten in Eurer Ausstellung *Der Fall K. in der Galerie Esther Donatz* beziehen sich konkret auf Meisterwerke der Kunstgeschichte – *Mondrian und Géricault* – einer fällt von der Wand, der andere treibt in der Unendlichkeit des Meeres. Die Perspektive auf die Kunst und ihre Geschichte, die ihr zeigt, ist nicht gerade eine ungebrochene ...

**Verena Seibt** Wir haben uns anlässlich der Soloshow mit *Karl Kraus' Aufsatz Brot und Lüge* (1919) und seiner Frage, ob man sich mit Kunst zudecken könne, beschäftigt. Unsere Videoarbeit *Der Fall K.*, in dem *Piet Mondrians Tableau I von der Wand fällt*, ist eine Weiterbearbeitung eines Filmes, den wir letztes Jahr im Museum Ludwig und in der Simultanhalle Köln gedreht haben. Wie der Titel mit dem Buchstaben K. schon andeutet, handelt der Film von einem kafkaesken Museumsbesuch, bei dem die vermeintliche Realität ins Wanken gerät. Das fallende Bild taucht noch ein zweites Mal in der Fotostudie *Fall No. 1* und *Fall No. 2* auf, bei der das *Tableau am Boden* in seine Einzelteile, also schwarze Balken und farbige Rechtecke zerfällt und statt bloßer Zerstörung eine neue Komposition bildet.

**Clea Stracke** Wir bringen die museale Kunst ins Wanken. Dies als kunstimmanente Kritik zu verstehen ist nur ein Aspekt. Grundsätzlich geht es uns darum, etablierte Systeme und festgefahrene Sichtweisen zu hinterfragen. Dabei möchten wir die bestehenden Ordnungen aber nicht zerstören, sondern neu in Bewegung bringen. Ebenso wie der fallende *Mondrian* etwas Neues schafft, zeigt auch das Video *Floß der Medusa* nicht nur, wie das wertvolle Gemälde aus dem Louvre und mit ihm seine Protagonisten einsam im Meer treiben, der zerstörerischen Kraft des Wassers ausgeliefert. Das Bild selbst wird zugleich zum rettenden Floß in schwerer See.

**VS** Die ungebrochene Sichtweise auf die Kunst hat eigentlich schon in unserer Studienzeit zu bröckeln begonnen ...

**FM** Ihr habt beide an der Akademie der Bildenden Künste in München studiert: Clea in der Bühnenbildklasse und anschließend *Freie Kunst*, Verena als Bildhauerin. Wann war für Euch klar, dass Ihr als Künstlerinnenduo zusammenarbeiten werdet, und wie kam es zu dieser Entscheidung?

**VS** Erstaunlicherweise haben wir uns ja außerhalb der Akademie kennengelernt. Die künstlerische Zusammenarbeit hat sich erst später ergeben. Angefangen haben wir mit Projekten im Kontext des Theaters, bis wir 2006 mit *The Show must go on*, einer pinkfarbenen *Coca-Cola-Reklame-Schrift*, angebracht an einer verwitterten Fassade, unsere erste raumgreifende Installation realisiert haben. Unser Interesse an *Kulissen* hat sich also vom Theater in den Außenraum bewegt und wir haben den öffentlichen Raum als Bühne beansprucht.

**CS** Durch den gemeinsamen Dialog bei unseren Arbeiten im Theater und später in der Kunst sind wir auf Ideen gekommen, die für uns einzeln nicht denkbar gewesen wären. Zudem ließen sich zu zweit viel größere und umfangreichere Projekte umsetzen als alleine, was uns wiederum größere Freiheiten in der Ideenfindung gab. Inso-

fern war die kontinuierliche Kooperation weniger ein Entschluss als vielmehr ein Resultat aus der guten Zusammenarbeit.

*EM* Arbeitet Ihr trotz Eurer relativ engen Kooperation noch jede für sich alleine? Also gibt es neben dem Gemeinschaftswerk noch zwei, sozusagen isolierte Einzelwerke?

*CS* Tatsächlich realisieren wir mitunter eigene Arbeiten. Vor ein paar Jahren haben wir jedoch den künstlerischen Entschluss gefasst, auch diese unter gemeinsamem Namen zu veröffentlichen: Die akkurate Autorschaft liegt uns weniger am Herzen als deren inhaltliche Botschaft.

*VS* Im Team zu arbeiten hat ja den Vorteil, Differenzen als Reibungsfläche für Ideen zu nutzen. Dieses Potential nutzen wir in der Arbeit zu zweit, aber auch in größeren Gruppen. Neben unserer Zusammenarbeit, realisieren wir Projekte und Ausstellungen mit Künstlern wie Björn & Leo, Flow Defoe, Pascal Jäger und Mitra Wakil. Ich habe von 2008–2010 im lothringer13/laden das kuratorische Programm im Team vornehmlich mit Christian Hartard organisiert und bin seit Anfang 2014 im Kuratorium der Simultanhalle Köln tätig. Mit anderen zu arbeiten oder Kunst von der organisatorisch-kuratorischen Seite kennen zu lernen, ist eine Freiheit, die wir uns erhalten wollen.

*EM* Ihr habt vorhin schon vom Theater, von der Bühne gesprochen: In der Tat verwenden viele Eurer Arbeiten das Motiv der Inszenierung: Die Ausstellung Hobbykeller von 2008 in der AkademieGalerie hat den Charakter und den Ablauf einer Aufführung, die Rauminstallation Weil ich es will von 2008 erinnert ebenso an ein eingefrorenes Bühnenbild wie an ein Filmstill.

*VS* Entscheidend ist der Umstand, wie schon zuvor angesprochen, dass wir zunächst gemeinsam Bühnenbilder konzipiert und realisiert haben, und daraus resultierend unsere künstlerische Strategie, die Welt, den Alltag, den sogenannten Öffentlichen Raum im weitesten Sinne als Bühne zu begreifen.

*CS* Anders als im Theater, in dem es für gewöhnlich darum geht, ein vorhandenes Stück auf die zunächst „leere“ Bühne zu bringen, nutzen wir Möglichkeiten, an die Geschichten und das Setting eines vorhandenen Raums anzuknüpfen – in gewisser Weise schreiben wir für diesen das Drehbuch. Wir fügen ihm in unseren Rauminstallationen und Videos mittels Ton, Licht, Requisiten oder Akteuren mitunter etwas hinzu, nehmen ihm etwas weg oder montieren ihn um. Insofern ist für uns der vorgefundene Raum eine Bühne, für die wir auch noch selbst Regie führen können.

*EM* 2009 produziert Ihr als Diplom Eure erste große filmische Arbeit: Mit Und das Schiff fährt gelingt Euch eine ironisch-ernste Abrechnung mit dem „System Akademie“.

*VS* Das Thema dieser Arbeit hatte uns schon länger beschäftigt. Es ist eigentlich unsere komplette Studienzeit „gereift“, bis es zum Ende der Akademiezeit konkret geworden ist. Ausgangspunkt ist die Architektur des Neubaus der Akademie der Bildenden Künste München von Coop Himmelb(l)au, die uns Tag für Tag umgeben hat, eine Kulisse, aus der eine Filmidee entsprungen ist, nämlich die der Akademie als Schiff, als elitärer, entkoppelter, aber auch unsicherer Ort. Für mich war immer die Selbstverblendung des Künstlers ein wichtiger Aspekt des Films. Deswegen into-

niert der Matrosenchor als Höhepunkt des Videos Schuberts romantische Ode an die Holde Kunst, welche den Menschen restlos erfüllt und ihn über sein mittelmäßiges Leben hinwegtröstet. Ohne diesen Glauben an die Kunst kann man eben nicht weitermachen. So glaubt man und weiß gleichzeitig, dass das, was man glaubt, eben nur bedingt der Realität entspricht ...

*CS* Dieser Glaube begründet den unsichern, unsteten, unvorhersehbaren Zustand des Künstlerdaseins als ein Abenteuer, das glücklich macht. Mit einem schwenkbaren Stativkopf kippen wir die Kamera parallel zum Filmset und zur Bewegung der Akteure, um die Gravitation des Gebäudes aufzuheben. Durch diesen simplen Trick wird die Akademie zu einem großen behäbigen Dampfer, der auf hoher See ziellos umhereschlingert und dessen Besatzung, sich singend an die Reling klammernd, den Stürmen trotzt. Das ist durchaus als Metapher für die Kunstinstitutionen und deren Akteure zu verstehen.

*EM* Wenn man sich Euer Werk der letzten Jahre ansieht, springt Ihr erstaunlich sicher und selbstbewusst in den künstlerischen Medien: „klassische“ Skulptur, Installation und Intervention, Film und Performance.

*VS* Wahrscheinlich ist das ein Resultat dessen, dass wir vom Inhalt und nicht von der Form aus arbeiten. Zentral für uns ist die Frage, auf welche Weise, mit welchem Material, in welchem Medium man seine Visionen im vorhandenen Raum inszenieren bzw. in Szene setzen kann ...

*CS* ... welches Medium am Prägnantesten unsere Aussage transportieren kann. Dabei geht es uns immer darum, raumgreifende-sinnliche Erfahrungen zu schaffen, in denen der Betrachter sich möglichst mittendrin wiederfindet.

*EM* Mit Eurem Wettbewerbsbeitrag Still Life für den Vorplatz des Martin-Gropius-Baus in Berlin im Jahre 2011 gelingt Euch erstmals ein „kleiner Durchbruch“, weil Ihr im Rahmen einer traditionellen Kunst-am-Bau-Aufgabe ganz neue und eigenständige Definitionen von Kunst im Öffentlichen Raum aufzeigt (Still Life, 2011): Freiraum als Handlungsraum, Nutzlosigkeit als Strategie, Leerraum als Bedeutungsträger! Wie unterscheidet sich Eure Herangehensweise an den Dirty Space des Öffentlichen Raums im Gegensatz zu euren Arbeiten im White Cube?

*VS* Der Ausdruck „Dirty Space“ ist ziemlich treffend, denn der öffentliche Raum ist angehäuft mit Bedeutungs- und Reklameträgern, denen wir uns als Benutzer dieses Raumes nicht entziehen können. In diesem Umfeld Kunst zu realisieren, stellt einen als Künstler natürlich vor sehr unterschiedliche Herausforderungen. Wahrscheinlich ist für uns gerade der White Cube in seiner Reinform der schwierigste Ort. Uns fehlen dort erstmals Anknüpfungs- und Bezugspunkte, denn er ist ein entleerter Raum.

*CS* Als auf den Raum reagierende Künstlerinnen bietet uns der Dirty Space Inspiration. Zudem stellt man sich dort der spannungsreichen Aufgabe, eine Bildsprache zu finden, die sowohl den eigenen inhaltlichen und ästhetischen Ansprüchen treu bleibt, als auch von einem möglichst großen Publikum unterschiedlichster sozialer und kultureller Herkunft gelesen werden kann. Auf der anderen Seite bin ich froh um die Konzentriertheit eines geschützten Ausstellungsraumes, zumal sich ja in jedem Riss im Boden eines White Cube eine Geschichte verbirgt.

Hobbykeller  
← Index S. XXX

Weil ich es will  
← Index S. XXX

Und das Schiff fährt  
← Index S. XXX

Still Life  
← Index S. XXX

*FM* Apropos Geschichte: Ihr habt ja inzwischen ein – so könnte man sagen – persönliches Archiv, eine Art Bilddatenbank angelegt, Fotografien also, die große und kleine, wichtige und unwichtige Geschichten dokumentieren, die Euren Alltag ebenso wie Eure konzeptuelle Arbeit begleiten: Fotografien wie die 2012 in Los Angeles entstandene Serie Signs zum Beispiel, die nicht einen dezidiert künstlerischen Anspruch haben, sondern eher als Motivation und Anlass für spätere Arbeiten zu verstehen sind ...

Signs  
← Index S. XXX

*VS* Meine Wahrnehmung und mein Interesse sind stark ungerichtet, so brauche ich eine Übersicht im Außen, die ich im Archiv in Form bringen kann. Ich habe oft das Bedürfnis, Dinge haptisch vor mir zu sehen und brauche z. B. beim Filmschnitt immer Standbilder des Originalmaterials, die ich auf einer Tafel anordnen kann, oder Skizzen und Schnapshots zum Festhalten von Eindrücken, Einfällen und Gesehenem, die ich für spätere Arbeiten verwenden möchte. Ich habe immer eine Knippskamera dabei und kann Dinge, die mich inspirieren, sofort festhalten. So ist übrigens auch die Sammlung Skizzen des Wartens entstanden. Aufnahmen, die ich während der Vorbereitungsphase der Ausstellung Warteraum mit der Handy-Kamera festgehalten habe, aber auch Bilder meines privaten Bildarchivs die ich zur Ideenfindung noch einmal durchforstet habe. Und natürlich hilft mir auch das Gespräch mit Clea den Bilderstrom zu kanalisieren.

Warteraum  
← Index S. XXX

*FM* Zurück zu Euren konkreten Arbeiten: Wenn Ihr bei dem Kunst-am-Bau-Wettbewerb mit Still Life eine fiktive Situation aus Indien nach Berlin transportiert habt, so seid Ihr mit Lucky Luke im selben Jahr 2011 in die genau entgegengesetzte Richtung gegangen, wenn Ihr die Fiktion als Modell, dazu verkleinert auf den Maßstab von Lego, Märklin oder Playmobil, darstellt und so eine eigenständige Parallelwelt „bastelt.“

Lucky Luke  
← Index S. XXX

*VS* In Still Life greifen wir direkt in den Lebensraum der Passanten ein, sie wird Teil ihrer Welt. Bei der Fotografie der Wüstenminiaturlandschaft Lucky Luke mit der heruntergekommenen Werbetafel teilt die Arbeit nicht den Raum des Betrachters, sondern funktioniert wie ein Fenster in eine andere Welt, in die der Betrachter nur gedanklich treten kann. Beide Strategien sind für uns interessant.

*CS* Für unsere künstlerische Vorarbeit schätzen wir das Modellbauen sehr und fast immer geht es unseren räumlichen Inszenierungen voran. Im verkleinerten Maßstab lassen sich unsere künstlerischen Vorhaben am locus delicti greifbar machen.

Schlafendes Zimmer  
← Index S. XXX

*FM* In Schlafendes Zimmer (2011) verschwimmen Realität und Fiktion, Objektives und Subjektives, Dargestelltes und Vorgestelltes zu einem Ensemble, das Bühnenbild und Installation zugleich ist, allerdings ohne Akteure, ohne Schauspieler, ohne Handlung.

*CS* Die Fotoarbeit zeigt – wie Anna Schneider einmal so schön formuliert hat – einen „latenten Raum in Wartestellung“, einen mit Laken verhängten Wohnraum, der dem Betrachter über Vergangenheit und Zukunft ganz eigene Mutmaßungen zulässt. Dabei werden die zu Lakensculpturen verhängten Möbel selbst zu den Protagonisten des Bildes. An die Arbeit anknüpfend entstand der Werkzyklus Holder Geist. Ein Bettlaken verhüllte diesmal einen Sänger, der in einer Performance abermals Schuberts romantisches Lied von der Liebe zur Kunst zum Besten gab. Indem das Laken den Sänger verdeckt, verbannt es den romantischen Kunstbegriff in die Vergangenheit und verwahrt ihn gleichzeitig wohlbehalten für die Zukunft.

Holder Geist,  
20XX  
← Index S. XXX

*VS* Das Schlafende Zimmer ist, wie von Clea bereits erwähnt, nicht ohne Akteure: Nur sind die Handelnden eben nicht auf der Bildfläche zu sehen, sondern sie haben den Handlungsraum den verhängten Gegenständen überlassen. Die Verhängungen sind ihre Spuren, die uns, dem Betrachter; Rückschlüsse und Mutmaßungen auf die Handelnden erlauben. Ähnlich verhielt es sich auch in unserer Arbeit Unterwelt. Die Kamera gleitet in einer langen horizontalen Kamerafahrt an von Menschen gemachten und doch menschenleeren Räumen entlang. Jeder Raum steht so für sich selbst und lässt durch das Fehlen von Handelnden im klassischen Sinne Platz für die Idee seiner Nutzung und seiner Benutzer. In diesem Sinne ist der abgefilmte Raum in der Realität verankert und wird erst im Kopf des Betrachters fiktiv.

Unterwelt  
← Index S. XXX

*FM* Das theaterhaft Inszenierte bestimmt ja auch die filmische Arbeit The End (2012), die ihr im Rahmen der von dem Künstler Stephan Huber kuratierten Ausstellung TOD realisiert habt.

The End  
← Index S. XXX

*VS* Das Thema Tod forderte von uns, dem tatsächlichen Sterben irgendwie gerecht zu werden. Mit The End als Titel, welcher klassischerweise das Filmende markiert bzw. den Abspann einleitet, versuchen wir anhand eines analogen Tricks à la Georges Méliès und in Anlehnung an Wittgensteins Zitat „Sterben tun immer die anderen“ den Tod aus der Sicht eines Sterbenden zu erzählen, dem die Welt sozusagen entgleitet. Die anfängliche Komik des Trickfilms endet in einem undurchdringlichen Nichts bzw. Schwarz, welches sowohl eine Absage an das Leben nach dem Tod sein könnte oder einfach eine abgespielte Filmrolle, ein bereits abgestellter Filmprojektor. Die Videoarbeit selbst ist als Rauminstallation vorgesehen und wird im Black Cube auf eine schwarze Fläche projiziert. Sobald das letzte Licht der Projektion verschwindet, ist der Betrachter von der gleichen Dunkelheit umgeben wie zuvor der verstorbene Protagonist im Film. Die körperliche Erfahrung für den Besucher, der erst abwarten muss bis sich seine Augen an die Dunkelheit gewöhnt haben um den Raum verlassen zu können, ist dabei essentiell.

*CS* The End zeigt ein Kammerspiel, bei dem die Kulissen als solche erkennbar und schließlich davongeweht werden. Das Theaterhafte der Welt wird hier zum inhaltlichen Kernstück unseres Films.

Musen Bad  
← Index S. XXX

*FM* 2013 habt ihr zwei größere Museumsarbeiten gemacht: Musen Bad im Kunstmuseum Bonn und Der Fall K. (Simultan) im Museum Ludwig in Köln, beides Filmprojekte, die sich mit der Institution Museum und der Bedeutung der Kunst in aktuellen gesellschaftlichen Kontexten beschäftigt.

*VS* Musen Bad entstand als Beitrag zur Videonale, Simultan ist anlässlich einer Ausstellungseinladung der Simultanhalle Köln entstanden. Im Musen Bad befindet man sich unter den Badegästen in der umgedeuteten Museumsarchitektur des Bonner Kunstmuseums, während sich in Simultan ein Ortswechsel zwischen zwei parallel existierenden baugleichen Kunst-Räumen vollzieht, der Simultanhalle, einem maroden Probekonstruktion des Museum Ludwig am Stadtrand von Köln und dem Museum Ludwig selbst. Es ist uns ein Anliegen beim Betrachter Fragen zur Rolle der Kunst und zu seiner eigenen Rolle dabei anzustoßen, ohne diese restlos zu klären ...

*CS* ... In Musen Bad kann man die kritische Hinterfragung der Kunstinstitution als Teil der Wellness- und Unterhaltungsindustrie sehen, aber auch ganz konkret den körperlich-seelischen Ausgleich erkennen, der einem durch den Genuss von Kunst zuteil

wird.

Weil ich dich nicht  
mehr liebe  
← Index S. XXX

*FM* Eure Arbeit mit dem Titel Weil ich Dich nicht mehr liebe (2013), die ihr im Rahmen des HMKV-Stipendiums realisiert habt, spielt auf einem Wertstoffhof, auf dem Sperrmüll usw. recycelt wird.

*CS* Die Arbeit setzt unseren Werkzyklus zum Thema Hobbykeller (2008) fort, zu dem wir die scheinbar unbedeutenden, aus dem Blickfeld verbannten Dinge und ihre Benutzer ins Licht rücken.

*VS* Der Recyclinghof war für uns vor allem durch seine Alltäglichkeit interessant: Stichwort „Bühne des Alltags“. Er ist ein Ort, den jeder kennt und nutzt, ohne sich viel Gedanken zu machen. Genau deshalb ist es spannend, diesen Ort mit den Möglichkeiten des Filmes neu zu inszenieren und mit dem gerichteten Blick der Kamera die Geschichten der Dinge und ihrer Besitzer an die Oberfläche zu holen. Der Recyclinghof ist ein Ort, an dem pausenlos Trennungsprozesse zwischen Besitzern und ihren Dingen, die nicht mehr gebraucht werden, stattfinden. Meist sind diese Trennungen ja eher banal, doch in Anbetracht der Masse und der Intaktheit der entsorgten Gegenstände erschreckend. Die Dinge selbst spielen dabei eine tragende Rolle. Sie geben Auskunft über ihre früheren Besitzer und über gesellschaftliche Werte, sind Speicher von Erinnerung und Indices von gesellschaftlichen Zuständen.

*FM* Was sind Eure Projekte für die nächste Zeit?

*VS* Es gibt natürlich schon viele Ideen für neue Arbeiten, z.B. über Jugendliche auf der Suche nach Rollen in einer Gesellschaft, die offen ist für multiple Lebensentwürfe – vor der Kulisse einer Stadtverschönerungsmaßnahme aus den 70er Jahren. Und dann eine Filmarbeit über ein junges Paar, das die Weichen seiner Lebensentwürfe in einer sehr engen Küche stellen will: Die Küche changiert in der Bildlichkeit zwischen einer Küche und einem Zugabteil, die Stimmung zwischen Stillstand und imaginierter Bewegung. Der Wind und das Licht, das durch die Blätter der vor dem Küchenfenster stehenden Bäume fällt, projiziert ein Licht- und Schattenspiel auf die Gesichter des Paares, das an eine vorbeiziehende Landschaft einer Bahnfahrt erinnert ... Vielleicht sind das alles Themen, vor denen wir als Künstlerinnen selbst gerade stehen. Familie, Kunst und wo will man eigentlich hin mit dem, was aus Leidenschaft geboren wurde?

**Clea Stracke &  
Verena Seibt**

**08-15**

ISBN 978-3-86678-894-7