

OFFENES DEPOT
ANJA KIRSCHNER &
DAVID PANOS

#01

THE EMPTY PLAN

STAATSGALERIE
STUTTGART

INHALT CONTENTS

04
OFFENES DEPOT
OPEN STORES

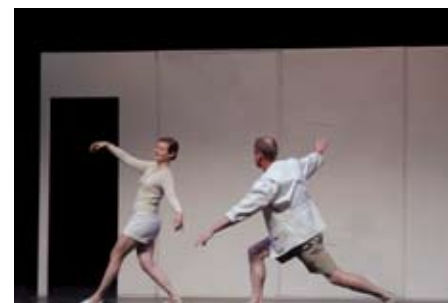
10



**AM NULLPUNKT DER
WIRKUNGSMÖGLICH-
KEITEN. ÜBER THE
EMPTY PLAN VON
ANJA KIRSCHNER
& DAVID PANOS**

AT POINT ZERO OF AGENCY
ÜBER THE EMPTY PLAN VON
ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS

20



**ANJA KIRSCHNER
& DAVID PANOS
IM GESPRÄCH MIT
KERSTIN STAKEMEIER**

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS
IN CONVERSATION WITH KERSTIN
STAKEMEIER

34



**AUSGESTELLTE
WERKE**
EXHIBITED WORKS

64
WERKLISTE
INDEX

67
IMPRESSUM
COLOPHON

OFFENES DEPOT

OPEN STORES

Ein Kunstmuseum ist ein Ort nachhaltiger Gedächtnis- und Vermittlungskultur. Es ist aber auch ein Ort der ständigen Neuverhandlung von Kunst, von Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption sowie der Praxis ihrer Ausstellung aus gegenwärtiger Perspektive. Denn gäbe es sich damit zufrieden, eine abgeschlossene, keiner Aktualisierung und Revision mehr zugängliche Geschichte zu erzählen, wäre es selbst bald nur Geschichte.

Wenn vor diesem Hintergrund ein Museum Künstler/innen einlädt, mit seiner Sammlung und seinen Archiven vor Ort zu arbeiten, geleitet von dem Wunsch nach Öffnung, Austausch und (Neu)Entdeckung, sind Annahmen und Erwartungen ebenso wie Schwierigkeiten und Herausforderungen damit verbunden – auf Seiten der Künstler/innen, der Museumsmitarbeiter/innen und der Öffentlichkeit.

Mit der Reihe Offenes Depot initiiert die Staatsgalerie Stuttgart solche Zusammenarbeiten mit Künstler/innen. Ausgangspunkte der Reihe sind in den – sonst meist nicht öffentlich zugänglichen – Depots und Archiven des Museums befindliche Arbeiten und Sammlungsbereiche sowie die Auseinandersetzung mit dem Depot als Ort der Verwahrung und Kategorisierung selbst. *Offenes Depot* zeigt, was noch nie zu sehen war, selten oder aktuell nicht ausgestellt ist und aktiviert die Inhalte der umfangreichen Sammlung und Archive mit Kunst aus acht Jahrhunderten aus aktuellen künstlerischen und kuratorischen Perspektiven. Grundlage der Einladungen an Künstler/innen ist eine gründliche kuratorische Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Praxis und gemeinsamer Austausch im Hinblick auf eine Zusammenarbeit. Die Künstler/innen, die sich nicht notwendigerweise oder gerade explizit mit Geschichte und ihren Institutionen beschäftigen, sind eingeladen, eine aktive Rolle einzunehmen in der Auseinandersetzung mit dem Museum, ihre je eigenen Bezugspunkte zur Sammlung zu entwickeln und im Austausch mit der Kuratorin der Reihe und anderen Museumsmitarbeiter/innen etwa in Displays oder in Form eigener Arbeiten zu präsentieren.

An art museum is a place of sustainable culture of memory and mediation. Thus it is also a place where the conditions of art's production and reception and the contemporary practice of its exhibition are constantly renegotiated. If the art museum were content to tell a finished story no longer open to updating and revision, the museum would soon become mere history itself.

Consequently, when a museum invites artists to work with its collection and archives on site, hoping for an opening, an exchange and (re-) discoveries, this entails assumptions and expectations as well as difficulties and challenges for the artists, the museum staff and the public.

With the *Open Stores* series the Staatsgalerie Stuttgart embarks on this kind of collaboration with artists. The series takes its starting points from the works and areas of the collection held in the stores and archives of the museum – usually closed to the public – and from a discussion of the store itself as a place of conservation and categorisation. *Open Stores* shows what has never been shown, what is rarely or not currently exhibited. From contemporary artistic and curatorial perspectives it activates the contents of the extensive collection and archives containing art from eight centuries. Artists are invited on a basis of thorough curatorial engagement with their praxis and mutual exchange of ideas for collaboration. The artists, who are not necessarily or currently concerned explicitly with history and its institutions, are invited to engage actively and critically with the museum, to develop their own reference points within the collection and to present this process through an exchange with the series curator and other museum staff, for instance in displays or also in their own works.

Contemporary international art has for some time shown distinct interest in (art-) historical information, displaying an »archival impulse«⁰¹. It has sought to make the condition of historical archives visible and to call for alternative archives, not least in order to open history up

Länger schon gibt es in der internationalen Kunst der Gegenwart ein ausdrückliches Interesse an (kunst)historischen Informationen und einen »archivalischen Impuls«⁰¹, um die Bedingungen historischer Archive sichtbar zu machen und alternative Archive herauszufordern, nicht zuletzt um Geschichte auf eine alternative Gegenwart hin zu öffnen. Künstler/innen orientieren sich nicht an institutionell gesellschaftlichen Sammlungsaufrägen. Sie setzen an allen neuralgischen Aspekten musealen Sammelns, Ordnen und Veranschaulichens an, untersuchen Auswahlkriterien, Erfassungsstrategien und Ordnungssysteme und inszenieren das Material entsprechend eigener Arbeitsansätze, Erkenntnisinteressen und Ästhetik.

Im Austausch mit Künstler/innen möchte die Reihe *Offenes Depot* so (Neu)Untersuchungen der Inhalte der Sammlung und Fragen nach der Interaktion zwischen Künstler/innen, Kunstwerken und ihrem Ort der Repräsentanz, dem Ordnungssystem Museum anregen. Offenheit bedeutet dabei auch, dass diese Untersuchungen und Fragestellungen nicht zuletzt auch (selbst)kritisch ausfallen können: In Bezug auf die Institution und ihre ideologischen und repräsentativen sozialen Funktionen ebenso wie auf die Rolle der Künstler/innen in den Einzelprojekten von *Offenes Depot*. So kann eine solche Ausstellungsreihe heute nicht ohne Wissen um und Folgerungen aus der Institutionskritik verfolgt werden. Hinter die historischen Errungenschaften von Institutionskritik als seit den 1960er Jahren existente und seit mehr als zwei Jahrzehnten etablierte und längst selbst musealisierte, auf Veränderung zielende Kunstpraxis, die gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen der Produktion und des Einsatzes von Kunst untersucht, gibt es kein Zurück. Neben Kunstwerken und Interventionen, kritischen Schriften oder (kunst)politischen Aktivismen schließt institutionskritische Kunstpraxis lange schon auch die Rolle von Künstler/innen, die Kritik ausüben, als institutionalisierte mit ein.⁰²

to an alternative present. Artists do not take their bearings from the institution's social function of collecting. They start from all neuralgic aspects of museum collecting, ordering and visualisation, investigating selection criteria, recording strategies and arrangement systems and staging the material according to their own work approaches, insights and aesthetics.

In a dialogue with artists, the *Open Stores* series hopes to encourage (re-)examination of the collection's contents, together with questions about the interaction between artists, works of art and the place of their representation in the ordering system that is the museum. Openness here also means this examination and questioning may be reflexively critical with regard to the institution, its ideological and representational social functions, and the role of the artists in the individual *Open Stores* projects.

It is impossible to undertake such a series of exhibitions today without the knowledge and conclusions derived from institutional critique. There is no going back to a time before institutional critique's historic gains. Existing since the 1960s, with more than two decades as an established art praxis with a museum presence, institutional critique pursues change through its examination of the social and institutional conditions of the production and application of art. Along with works of art and interventions, critical writing or practices of (art-)political activism, the art practices of institutional critique has long included the role of artists who engage in critique as an institutionalised one.⁰²

Until now the history of the Staatsgalerie Stuttgart and its (self-)reflection has barely been affected by institutional critique as an art practice and its repercussions.⁰³ There has yet to be a conscious discussion of the museum as an institution within a complex set of relations, producing and administering »exclusions and registers of representation«⁰⁴.

A fundamental question may be asked here: what does it mean for such an institution, in the context

Bislang haben in der Geschichte der Staatsgalerie Stuttgart und ihrer (Selbst)Reflexion Institutionskritik als Kunstpraxis und ihre Auswirkungen nur wenige Spuren hinterlassen.⁰³ Eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Museum als Institution innerhalb eines komplexen Beziehungsfelds, das »Ausschlüsse und Repräsentationsregister«⁰⁴ produziert und verwaltet, steht noch aus.

Was, so kann man grundsätzlich fragen, bedeutet es heute vor diesem Hintergrund einer Tradition institutionskritischer Kunstpraxis für eine solche Institution, wenn in ihr Künstler/innen traditionellerweise Kunsthistoriker/innen, Kurator/innen und Ausstellungsgestalter/innen vorbehaltene Aufgabenfelder und Definitionsmöglichkeiten übernehmen? Instrumentalisiert dann ein Museum nicht die Künstler/innen, indem es die ihnen zugeschriebene Autorität und Autonomie vorschreibt und seinen Auftrag an sie delegiert, nur um am Ende auch ihre Kritik zu vereinnahmen? Dass indes Kritik nie aus einer neutralen Perspektive stattfindet und an sich bereits kompromittiert ist, dass also institutionskritisch arbeitende Künstler/innen unausweichlich in die Institutionen involviert sind, gehört längst zu den bekannten Widersprüchen von Institutionskritik. Inzwischen ist sie selbst institutionalisiert und von vielen Museumskurator/innen verinnerlicht. Kunstinstitutionen optieren längst selbst für kritische Kunstpraktiken, so dass es kaum noch Anstrengung bedeutet, sich gegen sie zu stellen. Heute ist daher weniger die scheinbare Autonomie von Kunstinstitutionen problematisch und Angriffspunkt von Kritik, sondern eher ihr zunehmendes Verschwinden, verursacht durch Privatisierung und die neue Wertbildungsmacht des Kunstmarkts.⁰⁵

Die Initiator/innen und Künstler/innen des Projekts *Offenes Depot* haben in dieser skizzierten Ausgangslage auf die benannten Fragen nicht vorab schon ausgemachte Antworten. Realistisch und ehrlich ist es wohl, mit den umrissenen Widersprüchen zu leben und zu arbeiten. Nicht zuletzt gehört dazu, auch die eigene kuratorische Rolle zu reflektieren und

of a tradition of institutional critique, if artists take on tasks and decisions of definition within the institution which are traditionally the job of art historians, curators and exhibition designers? Does the museum thus not instrumentalise the artists by using the authority and autonomy ascribed to them as a pretext and delegating its task to them, only to appropriate their critique in the end? Yet the fact that critique never originates from a neutral perspective and is itself always already compromised – i.e. that artists working in the field of institutional critique are inevitably involved with the institutions – has long been a widely acknowledged contradiction. By now institutional critique is part of the institution itself, and many museum curators have internalised it. Art institutions long ago began to opt for critical art practices, so that now it hardly takes any effort to take a stand against the institutions. Thus the apparent autonomy of art institutions is today less problematic, and is less a focus of attack for critique than the increasing disappearance of this autonomy, caused by privatisation and the new value-creating power of the art market.⁰⁵

The initiators and artists of the *Open Stores* project have no preconceived answers to the questions laid out in this account of the starting point. It is probably realistic and honest to work and live with the contradictions outlined here. Not the least part of this lies in reflection on and historical re-examination of one's own curatorial role. The *Open Stores* series hopes most of all to establish an open process combining collaboration and examination of the Staatsgalerie Stuttgart collection. The starting point is not institutional critique in itself but rather a curiosity and an eagerness for discoveries among roughly 6000 paintings and sculptures, 150 films and videos, 400,000 prints, drawings and photographs and countless other archival objects in the museum's stores. Where might this lead? Perhaps to a venture, developed from the situation and definitely (self-)critical in nature, to experience the Staatsgalerie Stuttgart afresh and from new perspectives, including not only the collection already on display but also the collection usually held in the stores.

historisch aufzuarbeiten. Anliegen ist es, mit der Reihe *Offenes Depot* vor allem einen offenen Prozess der gemeinsamen Auseinandersetzung und Zusammen-Arbeit mit der Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart zu institutionalisieren. Nicht die Institutionskritik per se ist dabei Ausgangspunkt, sondern die Neugier und Lust auf Entdeckungen unter rund 6.000 Gemälden und Skulpturen, 150 Filmen und Videos, 400.000 Graphiken, Zeichnungen und Fotografien und unzähligen Archivalien in den Museumsdepots. Wohin das führen könnte? Vielleicht zu einem aus der Situation entwickelten und durchaus (selbst)kritischen Unternehmen, die Institution Staatsgalerie Stuttgart und nicht nur ihre ohnehin präsentierte, sondern auch ihre sonst in Depots lagernde Sammlung unter neuen Vorzeichen (neu) zu erfahren.

Großzügig unterstützt wird die Reihe *Offenes Depot* von der L-Bank, der wir an dieser Stelle ausdrücklich danken, auch für ihre große Offenheit gegenüber diesem neuen Ausstellungsformat.

Alice Koegel
Konservatorin für Gegenwartskunst, Staatsgalerie Stuttgart

The *Open Stores* series has received generous support from L-Bank. We wish to express our gratitude for this support as well as for their open-mindedness when conveying this new exhibition format.

Alice Koegel
Curator of Contemporary Art, Staatsgalerie Stuttgart

Translation: Anja Büchele

01 Vgl. Hal Foster, »An Archival Impulse«, in: *October*, 110 (2004), S. 3–22. Dt. Übersetzung in: Matthias Michalka / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): *The Artist as ...* (2006), S. 49–77.
02 Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik, eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 1 / 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/de>.
03 Eine Ausnahme ist die Ausstellung Daniel Buren, Staatsgalerie Stuttgart, 1990, als einem der Hauptvertreter der ersten Generation institutionskritischer Kunstpraxis gewidmete Schau.
04 Isabelle Graw / Clemens Krümmel / André Rottmann, »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst*, 59 (2005), S. 4.
05 Vgl. ebd.

01 cf. Hal Foster, »An Archival Impulse«, in: *October*, 110 (2004), pp. 3–22.
02 Simon Sheikh, Notes on Institutional Critique, eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 1 / 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en>.
03 The exhibition Daniel Buren, Staatsgalerie Stuttgart, 1990, was an exception. It was devoted to one of the main representatives of the first generation of institutional critique.
04 Isabelle Graw / Clemens Krümmel / André Rottmann, »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst*, 59 (2005), p. 4.
05 *ibid.*



AM NULLPUNKT DER WIRKUNGSMÖGLICHKEITEN. ÜBER THE EMPTY PLAN VON ANJA KIRSCHNER UND DAVID PANOS

AT POINT ZERO OF AGENCY:
ABOUT ANJA KIRSCHNER AND DAVID PANOS'
THE EMPTY PLAN

VON BY
ALICE KÖEGL

Im Zentrum von Anja Kirschners und David Panos' künstlerischer Arbeit steht die Produktion von Filmen, in denen sie Bezüge zwischen Ästhetik und Politik, Imagination und Repräsentation erforschen und Ausgangspunkte unterschiedliche literarische, historische und populäre Quellen sind.

Im Rahmen der Reihe Offenes Depot zeigt die Staatsgalerie Stuttgart erstmals in Deutschland den von ihr mit produzierten neuen Film *The Empty Plan* von Anja Kirschner und David Panos im Zusammenhang mit einer von ihnen konzipierten Präsentation von Arbeiten aus Depot und Archiven der Staatsgalerie Stuttgart. Ihre Auswahl bezieht sich auf Werke, die ihre neue Arbeit erweitern. Zugleich lässt die Präsentation künstlerische Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Verhältnis zu gesellschaftlichen wie institutionellen Entwicklungen am konkreten Beispiel von Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Staatsgalerie Stuttgart unter neuen Gesichtspunkten erfahrbar werden.

In einer Szene gegen Ende des neuen Films *The Empty Plan* von Anja Kirschner und David Panos ruht der Blick seines Protagonisten Bertolt Brecht lange auf einer Abbildung von Pieter Bruegels Gemälde *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (um 1558). Einige Szenen später räumt der deutsche Autor, Dramatiker und Regisseur seinen Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer im Exil in Los Angeles auf, in dem er und seine Mitarbeiterin und Geliebte, die Schauspielerinnen, Regisseurin und Schriftstellerin Ruth Berlau, intensiv und planvoll an dessen Theatertheorie gearbeitet hatten. Brecht braucht Platz, um mit dem Filmstar Charles Laughton an einer amerikanischen Fassung seines Stücks *Leben des Galilei* (1939) zu arbeiten. Während des Aufräumens findet Berlau ihr noch nicht bekannte Notizen Brechts für das gemeinsam erarbeitete theatertheoretische Projekt *Der Messingkauf* (1937–1951), aus der sie Brecht vorliest, was er seine Figur des Philosophen zu den Künstler/innen sagen lässt: »Es gibt Phasen, wo Träume nicht zu Plänen werden, Ahnungen nicht Wissen werden, Sehnsucht sich nicht auf den Weg macht. Für

Central to Anja Kirschner and David Panos' work as artists is the production of films in which they explore the relation between aesthetics and politics, between imagination and representation; films in which they start out from a variety of source materials drawn from literature, history and popular culture.

As one of the film's co-producers, Staatsgalerie Stuttgart will be showing Anja Kirschner and David Panos' *The Empty Plan* in a series of screenings entitled *Open Stores*. It will be screened in conjunction with a presentation of works from the museum's stores and archives, chosen by the artists. Their selection focuses on works which complement and extend their latest film. At the same time, the presentation offers a new perspective on developments in art in the first half of the 20th century vis-à-vis developments within society and its institutions by relating them to the history of the Staatsgalerie Stuttgart's collection and exhibits.

In a scene towards the end of the film *The Empty Plan* by Anja Kirschner and David Panos, its protagonist Bertolt Brecht rests his gaze on a reproduction of Pieter Bruegel's painting *Landscape with the Fall of Icarus* (c. 1558). A few scenes later, the German author, dramatist, and director is seen tidying his desk in his exile home in Los Angeles, in the study where he worked in an intensive and planned fashion on his dramatic theory with Ruth Berlau, the actress, director and writer who was also his collaborator and lover. Brecht needs room to work on an American version of his play *Life of Galileo* (1939) with film star Charles Laughton. While tidying up, Berlau discovers some of Brecht's previously unseen notes for the *Messingkauf Dialogues* (1937–1951), their collaborative dramatic theory project. In the passage she reads to Brecht, the philosopher, one of the play's characters, speaks to a group of artists: »There are times when dreams do not turn into plans, guessing doesn't turn into knowledge, longing doesn't get moving. These are bad times for art. It becomes bad. [...] At the moment I'm less interested in what happens to artists who drown in mysticism. I'm more interested in

die Kunst sind das schlechte Zeiten, sie wird schlecht. [...] Mich interessiert im Augenblick weniger, was mit den Künstlern passiert, welche in Mystik versinken. Mehr interessieren mich diejenigen, welche sich ungeduldig von der planlosen Träumerei abwendend, zu einem traumlosen Planen übergehen, einem gleichermäßen leeren Planen.« Berlau müht sich um Verständnis. Was bedeutet »leeres Planen«? Fasst Brecht so sein Verständnis künstlerischer Praxis? Ist es sein verzweifelter Versuch, Ansprüche (des Philosophen) auf Realität und Wissenschaft mit Ansprüchen (von Künstlern) auf Kunst zu versöhnen, zu zeigen, dass der Widerspruch kein grundsätzlicher, sondern ein vereinbarend ist, und im neuen Theater, wie es Brecht denkt, seinen Platz hat? Ist es überhaupt theoretisch lösbar, Kunst und Wissen miteinander zu verbinden, um so soziale und politische Fragen zu klären? Brecht ist an einem Punkt in seinem Leben, an dem er seine Grenze hinsichtlich seiner intellektuellen und politischen Wirkungsmöglichkeiten erlebt, nicht weiterkommt. Schroff entgegnet Brecht Berlau: »Ich will Theater machen, nicht darüber schreiben.« Nicht zuletzt auch in Anspielung auf ihre privilegierte Exilsituation kontert Berlau: »Die neue Zeit auf der Bühne, Du siehst sie nicht? [...] Wie ein Bauer willst Du sein, der ein Feld pflügt und den Ikarus nicht fallen sieht. Aber Du weißt doch, hinter Deinem Rücken ist es trotzdem geschehen.« Die Szene, auf die der Titel des Films zurückgeht, spitzt zu, was zentrales Thema von *The Empty Plan* ist: die Auseinandersetzung mit dem Wesen künstlerischer Praxis und von engagierter Kunst und ihrem Verhältnis zu revolutionärer Praxis.

Formal wie inhaltlich basieren dieser wie andere Dialoge zwischen Bertolt Brecht und Ruth Berlau in *The Empty Plan* auf Brechts *Der Messingkauf*, an dem er auch in seinem kalifornischen Exil (1941–1947) intensiv arbeitete. Das unvollendete Projekt hat die Form eines Dialogs zwischen einem Schauspieler, einer Schauspielerin, einem Dramaturgen und einem Bühnenarbeiter mit einem Philosophen, der – einem Messinghändler ähnlich, der den Wert einer Trompete allein nach ihrem Materialwert

those who, turning impatiently away from a planless dreaming, pass into a dreamless planning, a correspondingly empty planning.« Berlau is struggling for comprehension. What does »empty planning« mean? Is this how Brecht understands artistic practice? Is it a desperate attempt to reconcile (the philosopher's) claims regarding science and reality with (artist's) artistic ambitions? Is he trying to demonstrate that this is not a fundamental antagonism but one that can be resolved, and which finds its place in the new theatre, as conceived by Brecht? Is it feasible, even theoretically, to amalgamate art and knowledge to resolve social and political questions? Brecht has arrived at a point in his life, at which he approaches the limits of his intellectual and political agency, and cannot go on. Brusquely, Brecht replies to Berlau: »I want to make theatre. Not write about it.« Alluding, among other things, to their privileged situation in exile, Berlau responds: »The new times on the stage, you can't see them? [...] You want to be like the peasant, ploughing his field, taking no notice of Icarus' fall. But you know it has happened behind your back anyway.« This scene, which provides the film's title, brings *The Empty Plan*'s central theme to its culmination: it is an examination of the essence of artistic practice, and of the relation between committed art and revolutionary practice.

Both in terms of form and content, this dialogue, and other dialogues between Bertolt Brecht and Ruth Berlau in *The Empty Plan*, are based on Brecht's *Messingkauf Dialogues*, on which he worked intensely during the years of his exile in California (1941–1947). The project, which remained unfinished, takes the form of a dialogue between an actor, an actress, a dramaturge, a stage hand, and a philosopher. Similar to a scrap metal merchant who determines a trumpet's value only in terms of its material value, the philosopher intends to employ art for educational purposes and to support his claims regarding science and reality. The *Messingkauf Dialogues*' pivotal question is how to develop a new theatre from the raw material of the old, a theatre which integrates artistic positions (represented by dramaturge, actor, and actress) and the philosopher's



bemisst – ihre Kunst für seine Lehrzwecke und Ansprüche auf Realität und Wissenschaft nutzen will. In *Der Messingkauf* kreist der Dialog um die Frage, wie unter Verwendung des alten Theaters (als Rohstoff) ein neues Theater zu entwickeln wäre, das künstlerische Positionen (Dramaturg, Schauspieler, Schauspielerin) ebenso berücksichtigt wie die wissenschaftliche Orientierung des Philosophen, aber auch die Wünsche des Publikums (Bühnenarbeiter), das im Theater über die Welt, mit der es unzufrieden ist, unterrichtet und zugleich unterhalten sein möchte.

Das Ergebnis ist eine lebhafte Debatte über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Als performative Präsentation von Brechts Theorie liefert *Der Messingkauf* so den Entwurf seiner Vorstellungen von Theater, Kunst und politischem Handeln. In *The Empty Plan* führen Brecht und Berlau über Sequenzen hinweg diese grundlegende theoretische Auseinandersetzung um die Konsequenzen eines solchen Verständnisses von Kunst unter dem Eindruck zeitgenössischer

academic viewpoint as well as the desires of the viewers. The audience (represented by the stage hand) is not content with the state of the world, yet demands to be informed and entertained at the same time.

This constellation results in a lively debate about the role of art within society. As a performative manifestation of Brecht's theory, the *Messingkauf Dialogues* provide a blueprint for his ideas about theatre, art and political practice. In *The Empty Plan*, entire sequences are dedicated to Brecht and Berlau's exhaustive and profound theoretical examination of such a conceptualisation of art in response to contemporary reality, its consequences, its foundations in society, and its present-day relevance.

The film contrasts Brecht's and Berlau's dialogues with flashbacks to several different rehearsals and performances of Brecht's play *The Mother* (1931). As a stage adaptation of Maxim Gorky's novel about the transformation of an apolitical mother of a worker in pre-revolutionary Russia

Realität und ihrer nicht zuletzt auch gesellschaftlichen Grundlagen sowie ihre Relevanz für die Gegenwart bis an ihre Grenzen.

Brechts und Berlaus Dialoge kontrastiert der Film mit Rückblenden von unterschiedlichen Proben und Inszenierungen von Brechts Stück *Die Mutter* (1931). Als Bühnenbearbeitung nach einem Roman von Maxim Gorki über die Wandlung einer unpolitischen Mutter eines Arbeiters (im vorrevolutionären Russland) zu einer entschienenen Kommunistin sollte das Stück revolutionäres Bewusstsein der Arbeiterklasse in den 1930er Jahren stärken. Im Laufe des Films wiederholen sich Szenen aus diesem Stück in deutlich divergierenden Versionen und brechen so nicht zuletzt mit der scheinbaren Analogie eines chronologischen Verlaufs des Films zu dem der Geschichte: An Brechts dialektischer Schauspielpraxis orientierte Proben und Aufführungen des Stückes in der späten Weimarer Republik (im Theater am Kurfürstendamm, Berlin, 1931, und im Arbeiterklub Moabit, Berlin 1932), deren politische Beharrlichkeit zukunftsweisend scheint, sind Theaterproben im New Deal America (in der Theatre Union, New York, 1935) gegenübergestellt, die auf der Spielmethodik des russischen Theaterreformers Konstantin Stanislawski (1863–1938) beruhen und auf emotionale Intensität und Einfühlung abzielen. Im Film sieht man Brechts Erzzürnung über diese »unterhalt-same« Inszenierung und Tilgung aller epischen Neuerungen. Diese Versionen kontrastiert der Film mit Proben zu einer naturalistischeren Modell-Inszenierung des Berliner Ensemble unter der Regie Brechts im Deutschen Theater, Berlin, 1951, die nicht zuletzt in Reaktion auf Formalismusvorwürfe von DDR-Funktionären entstand. In dieser visuellen wie konzeptuellen Dialektik von Bildern, die auch Kirschners und Panos' früheren Filme kennzeichnen, spielen sie entlang zentraler Fragen des Theaters des 20. Jahrhunderts Fragen nach dem Verhältnis von künstlerischer Form und politischen Inhalten durch: Was bedeutet es, eine Rolle wahrhaftig zu spielen? Wie verhalten sich Wahrhaftigkeit und Realismus als Merkmal des Politischen zueinander? Ist also eine Annäherung durch kritische Distanz zur Rolle als Pfeiler von Brechts

into a fervent communist, the play was intended to strengthen the revolutionary consciousness of the working class in the 1930s. As the film progresses, divergent versions of scenes from the play are repeated, breaking up the ostensible analogy between the film's chronological progression and its narrative: There are rehearsals that follow Brecht's model of dialectical theatre and performances of the play in the late Weimar Republic (at Theater am Kurfürstendamm, Berlin, 1931, and Arbeiterklub Moabit, Berlin, 1932), which appear visionary in their political persistence. These are juxtaposed with rehearsals in America in the New Deal era (at the Theatre Union, New York, 1935), which are based on the method of Russian theatre director and reformer Constantin Stanislavski (1863–1938), aiming at emotional intensity and empathy. The film shows Brecht's irate reaction to this »entertaining« production and its erasure of the innovations of epic theatre. These versions are contrasted with rehearsals for a more naturalistic, authoritative production by the Berliner Ensemble under Brecht's direction at Deutsches Theater, Berlin, 1951; a production which was created, among other reasons, because of accusations of formalism from GDR officials. Within this visual and conceptual dialectic of images, which also characterises Kirschner and Panos' earlier films, they discuss the relation between the form of an artwork and its political content in regard to the 20th century's central questions pertaining to theatre: What does it mean to play a role truthfully? What is the relation between authenticity and realism as the hallmark of the political? Is the crucial factor an approach to playing a role by maintaining a critical distance – a concept of central importance to Brecht's theory of alienation? Or is empathy the key to inhabiting a role, as postulated by Stanislavski? Is empathy even an acceptable catalyst for political action? This reflection also takes place within the context of Kirschner and Panos' examination of their own production processes and their decisions concerning *The Empty Plan*. It is evident which attitude Kirschner and Panos sympathise with in the light of the contemporary global culture industry.

Verfremdungstheorien ausschlaggebend? Oder die von Stanislawski geforderte Einfühlung des Schauspielers in seine Rolle? Ist Einfühlung überhaupt ein zulässiger Auslöser für politische Handlungen? Nicht zuletzt geschieht diese Reflexion auch in Auseinandersetzung mit den eigenen Produktionsprozessen und -entscheidungen in *The Empty Plan*. Mit welcher Haltung Kirschner und Panos angesichts der heutigen globalen Kulturindustrie sympathisieren, ist offensichtlich.

Wie auch ihre früheren Arbeiten befragt *The Empty Plan* Gegenwart über Geschichte. Ihr Medium Film gilt als das heute dominierende Medium von Geschichtsvermittlung. Mit Blick auf Gewissheitsproduktion steht es zugleich unter Manipulations- und Fiktionsverdacht. Kirschner und Panos aber entscheiden sich bewusst nicht zwischen Dokumentation, Rekonstruktion oder Melodram, sondern vielmehr für ein Kontinuum zwischen Fakten und Fiktion jenseits von Wahrheitswerten etwa in der Arbeit von Historiker/innen. Das gilt auch für Kirschners und Panos' Interesse an Werk und Geschichte Bertolt Brechts, auf dessen Praxis und Theorie von Theater und ihren historischen Kontext sie sich schon in ihren früheren Filmen beziehen. In ihrem Film *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) als Porträt eines Aufstands gegen Investoren und Gentrifizierungsprozesse im überfluteten Londoner Osten der nahen Zukunft mischen sich etwa Elemente aus Science-Fiction-Filmen, Soap Opera und Brecht'schen »Lehrstücken«, die ursprünglich der Schulung von Mitspieler/innen dienten statt ein Publikum zu adressieren.

In *The Empty Plan* sind Brechts Theaterarbeit und -theorie indes erstmals explizit Ausgangspunkt. Vor allem rückt darin Brechts Zeit im Exil in Los Angeles in den Mittelpunkt. Nach Kalifornien kam Brecht am 21. Juli 1941 über die UdSSR. Oft als Exil im Paradies beschrieben zählte Brecht seinen Aufenthalt in den USA trotz großer schriftstellerischer Produktivität zu den schwierigsten Zeiten in seinem Leben. Wie andere antifaschistische europäische Intellektuelle suchte er Arbeit im Studiosystem Hollywoods, was ihm nur äußerst eingeschränkt gelang. Die hyperkapitalistische

Like their earlier works, *The Empty Plan* interrogates the present through history. Film is commonly regarded as today's dominant medium for the dissemination of historical facts. At the same time, in regard to the production of certainty, it is always under suspicion of manipulation and the creation of fiction. However, Kirschner and Panos deliberately refuse to choose between documentation, reconstruction and melodrama, thus creating a continuum of facts and fiction which lies beyond the realm of historians and their truth values. This is also evident in the interest Kirschner and Panos take in the work and life of Bertolt Brecht, whose practice and theory of theatre, and its historical context, inform their earlier films as well. Their film *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) is the portrait of an insurrection against investors and gentrification processes in a submerged East London of the near future, mixing elements of science-fiction films with soap operas and Brechtian Lehrstücke (»teaching plays«, which were not intended for an audience, but rather for the instruction of co-actors).

In *The Empty Plan*, Panos and Kirschner explicitly take Brecht's theatre practice and theory as a point of departure for the first time. Brecht's years of exile in Los Angeles, where he arrived on July 21, 1941, via the USSR, are the film's focal point. Often described as an exile in paradise, Brecht considered his years in California as one of the most difficult periods in his life – despite their immense productivity. Like other European anti-fascist intellectuals he looked for work in Hollywood's studio system, but with little success. He regarded the hyper-capitalist dream factory of Hollywood as a place of corruption and depression. In earlier years, up until the 1930s, Brecht had understood his plays as ongoing political experiments, which were refined and revised during the process of rehearsals and performances. However, his work was increasingly met with incomprehension and hostility, and its social foundations were eroded by political developments, the disbanding of revolutionary movements, and the displacement of theatre by cinema. Persecuted and expatriated by the Nazis, Brecht changed his mode of work in

Traumfabrik Hollywood empfand er als Ort der Korruption und Depression. Zuvor, bis in die 1930er Jahre, hatte Brecht seine Dramen als fortlaufende politische Experimente verstanden, die im Prozess von Proben und Aufführungen ausgearbeitet und verändert wurden. Mit den politischen Entwicklungen, der Zerschlagung revolutionärer Bewegungen, aber auch der Verdrängung des Theaters durch das Kino verschwanden jedoch soziale Grundlagen für Brechts Arbeit, die zunehmend missverstanden und abgelehnt wurde. Von den Nationalsozialisten verfolgt und ausgebürgert, änderte Brecht im Exil seine Arbeit hin zu ihrer Theoretisierung, um sie zu erklären und – erfolglos – durchzusetzen. Am 1. November 1947, einen Tag nach seinem Verhör vor dem Kongressausschuss für unamerikanische kommunistische Aktivitäten (HUAC) in Washington, DC, verließ Brecht die USA, wo seine Pläne Theorien und nicht Praxis wurden.

In Los Angeles und in Theatern in und um London gedreht verdichtet sich *The Empty Plan* zu einer komplexen Montage kontrastierender dokumentarischer Rekonstruktion und melodramatischer Inszenierung: Jenen fiktion-alisierten Szenen aus Brechts Leben im Exil, den Messingkauf-Dialogen, Brecht'schen und Stansilawski'schen Aufführungs- und Proben-szenen von *Die Mutter* und Zitaten aus Brechts *Arbeitsjournalen* (1938–1955) und *Kleines Organon für das Theater* (1948) stellt der Film nicht zuletzt auch Sequenzen aus gefundenem Filmmaterial über das kriegszerrüttete Europa und Abbildungen von Werken aus der Kunstgeschichte gegenüber, die parallel über Krieg, Exil, kulturellen und politischen Kollaps und das »Alte Europa« im Gegensatz zur »Neuen Welt« erzählen. In dieser Art der Montage greift *The Empty Plan* Epik und V-Effekt von Brechts Theater unter neuen Vorzeichen auf und arbeitet sie weiter. Erscheint *The Empty Plan* auf den ersten Blick also als eine komplexe Untersuchung einer spezifischen historischen Epoche und Brechts konkreter Geschichte, wird auf den zweiten Blick die Auseinandersetzung Kirschners und Panos mit den Konsequenzen aus Brechts ästhetischen und politischen Utopien hinsichtlich der realen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst deutlich. Aus

exile, taking a theoretical approach to explain and popularise his work – however, without success. On November 1, 1947, one day after being interrogated by the House Un-American Activities Committee (HUAC) in Washington, D.C., Brecht left the United States, where his plans had come to fruition in theory rather than in reality.

Shot in Los Angeles and in and around London, *The Empty Plan* thickens into a complex montage, contrasting documentary reconstruction and melodramatic mise-en-scène: The fictionalised scenes of Brecht's life in exile, the Messingkauf Dialogues, the Brechtian and Stanislavskian rehearsals and performances of *The Mother*, and the quotations from Brecht's *Work Journals* (1938–1955) and *A Short Organon for the Theatre* (1948) are juxtaposed with sequences of found footage showing a Europe devastated by war, and reproductions of works from the history of art. In this way, the film parallelises narratives of war, exile, cultural and political collapse, and the opposition between »Old Europe« and the »New World.« Through this montage, *The Empty Plan* adopts and repolarises the concepts of epic theatre and alienation, and develops them further. At first glance, *The Empty Plan* resembles a complex investigation of a specific historical epoch and Brecht's biography. A closer look reveals how Kirschner and Panos explore Brecht's utopian aesthetic and political ideas about art's real-life impact, and their legacy. By inspecting the historical prerequisites for Brecht's theoretical and practical work, and their transformations as Brecht moved from the Weimar Republic to California and then back to what would become the German Democratic Republic, Kirschner and Panos explore questions regarding the ideological content of different representational forms and the relation between art and politics; questions which are still relevant in current aesthetic-political debates: What is at stake in the decision for – or against – concrete means of expression and themes? What is the relation between the formal quality of a work of art and the social conditions which give rise to it? How can art and politics refer to each other? What is the relation between the claims



ihrer Beschäftigung mit den wandelnden historischen Voraussetzungen für Brechts theoretische und praktische Theaterarbeit und ihrer Veränderungen von der späten Weimarer Republik über das kalifornische Exil bis zur Rückkehr nach Deutschland und in die spätere DDR entwickeln Kirschner und Panos ihre Auseinandersetzung mit Fragen nach ideologischen Gehalten unterschiedlicher Darstellungsformen wie nach dem Verhältnis von Kunst und Politik, die auch in aktuellen ästhetisch-politischen Debatten weiter relevant sind: Was etwa steht auf dem Spiel, wenn man sich für oder gegen konkrete Ausdrucksmittel und Themen entscheidet? In welchem Verhältnis steht die formale Beschaffenheit eines Kunstwerks zu den gesellschaftlichen Bedingungen, die sein Entstehen ermöglichen? Wie können Kunst und Politik aufeinander bezogen sein? Wie verhalten sich Anspruch, Rezeption und Wirkung von Kunst zueinander? Auf dieses Set an leitmotivischen Fragen reagieren Kirschner und Panos bewusst nicht mit unmittelbaren, einfachen Antworten. Vielmehr lenken sie so den Blick auf die Kontingenz dieser Fragen auch im aktuellen

made by art, its reception, and its effects? Kirschner and Panos do not provide immediate and simple answers to this set of guiding questions. Rather, they draw attention to the contingency of these questions, which is also felt in current debates about art's reference to reality. Brecht, as a protagonist of modern theatre, is regarded both as a historical figure and an increasingly topical reference point in the light of the latest economic crisis. As such, they consider him primarily in regard to the currency of his questions and methods, rather than in regard to his dogmatised answers. Taking a critical stance towards modernity, the film contrasts Brecht's aesthetic and political ambitions with their historical failure. Brecht knew that his ideas about the impact of art were fictions. However, they were indispensable for him as working hypotheses. While he lived in the United States, where he had set his plays *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930) and *Saint Joan of the Stockyards* (1931), he did not take the opportunity to compare his vision of capitalist America with American reality. Brecht's remarks about

Diskurs um den Realitätsbezug von Kunst. Ihre Referenz Brecht als Protagonist des Theaters der Moderne, der ebenso historisch wie gerade im Zuge der jüngsten Wirtschaftskrise immer moderner zu werden scheint, betrachten sie vor allem im Hinblick auf die Aktualität seiner Fragestellungen und Arbeitsweisen, statt im Hinblick auf seine zu Dogmen gewordenen Antworten. Modernekritisch konfrontieren sie in ihrem Film zugleich Brechts ästhetisch-politischen Ansprüche mit ihrem historischen Scheitern. Dass seine Vorstellungen von realen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst Fiktion waren, wusste Brecht. Als Arbeitshypothesen aber waren sie für ihn unerlässlich. Auch seinen Aufenthalt in den USA, wo er zuvor *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) oder *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) spielen ließ, nutzte er nicht zum Abgleich seiner Vision des kapitalistischen Amerika mit der amerikanischen Wirklichkeit. Nicht zuletzt aber sind Brechts Ausführungen über den Kapitalismus deshalb so tragisch, weil er sich heute noch weiter in alle Lebensbereiche ausgedehnt hat, wie er es vor Jahrzehnten nicht ahnen konnte und trotzdem formuliert hat.

Auch in ihrer Auswahl von Arbeiten aus dem Depot vor allem der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart – die das folgende Gespräch reflektiert – erforschen Anja Kirschner und David Panos die komplexen und veränderlichen Beziehungen zwischen künstlerischen Formen und politischen Bewegungen in der Krisenzeit vor dem Zweiten Weltkrieg im Dialog mit der Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier, die zum Thema Realismus forscht. Ausgangspunkt dabei ist Brechts Kritik an naturalistischen und nationalistischen Konstruktionen von Realismus, die in dieser Zeit an Popularität gewannen und auch im Ausstellungsprogramm der Graphischen Sammlung präsent waren. In seiner theoretischen wie praktischen Arbeit definierte Brecht Realismus vielmehr als kritische Haltung gegenüber herrschenden Verhältnissen in Bezug auf Möglichkeiten kollektiver Veränderungen. Nicht zuletzt weist diese Auswahl hin auf den Einfluss von historischen wie aktuellen Ausstellungsprozessen über Ästhetiken auf unsere Geschichts- und Kunstgeschichtsbilder.

capitalism derive their tragic import from the fact that it has since permeated more areas of life than he could have anticipated, and yet he found words foreshadowing this advance.

With their selection of works from the Staatsgalerie Stuttgart's store, in particular from its Collection of Prints, Drawings and Photographs, Anja Kirschner and David Panos – in collaboration with art historian Kerstin Stakemeier, an expert on realism – explore the complex and mutable relations between artistic forms and political movements in the time of crisis before World War II. They reflect upon the selection process in the interview below. Their point of departure is Brecht's critique of naturalistic and nationalistic constructions of realism, which gained in popularity during those years, and which were also present in the Staatsgalerie Stuttgart's exhibition programme. In his theoretical as well as his practical work, Brecht defined realism as a critical attitude towards the dominant conditions in regard to the possibilities of collective change. The selection of works thus also draws attention to the influence of past and present negotiations about aesthetics on our images of history, and the history of art.

Translation: Julian Kücklich



ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS IM GESPRÄCH MIT KERSTIN STAKEMEIER

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS
IN CONVERSATION WITH KERSTIN STAKEMEIER

Recherche und Austausch stehen im Zentrum der künstlerischen Praxis von Anja Kirschner und David Panos. Immer wieder involvieren sie Expert/innen anderer Disziplinen in die Produktion ihrer Arbeiten. Im Rahmen ihrer Ausstellung in der Reihe Offenes Depot haben sie mit der Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier zusammengearbeitet, deren Forschung sich auf Realismus und seine ästhetischen und politischen Debatten konzentriert. In ihrem folgenden Gespräch reflektieren sie ihre Vorgehensweise bei ihrer Auswahl von Arbeiten aus Depot und Archiven der Staatsgalerie Stuttgart im Bezug zu Anja Kirschners und David Panos' Film *The Empty Plan* und ihr gemeinsames Interesse an der Öffnung von Geschichte auf die Gegenwart.

Anja Kirschner & David Panos (AK&DP):
Als wir die Depots und Archive der Staatsgalerie Stuttgart das erste Mal besuchten, um eine Auswahl der Werke für unsere Ausstellung zu treffen, waren wir uns von Anfang an darüber bewusst, dass unser neuer Film *The Empty Plan* inhaltlich bereits einen spezifischen Rahmen dafür vorgab. Daraus resultierte unsere Entscheidung,

uns auf Kunst aus dem Milieu zu konzentrieren, in dem sich auch Bertolt Brecht in den 1920er Jahren bewegte. Wir wollten untersuchen, inwiefern Ideen über Form, Politik und Engagement, die in unserm Film untersucht werden, auch diese Werke durchzogen – gerade weil Brecht in dieser Phase viele Kollaborateure hatte.

Das stellte uns vor zwei Probleme: Zum einen kreist der Film grundlegend um Fragen, die auch in der Gegenwart weiter bestehen und sich auf das unlösbare und schwierige Verhältnis von Form und Politik beziehen. Könnte eine Auswahl von Arbeiten aus den 1920er Jahren Fragen stellen, die auch für die Gegenwart noch aktuell sind? Zum anderen waren wir uns bewusst, dass wir nicht einfach die üblichen bekannten Künstler/innen und Ansichten aus dieser Zeit heranziehen wollten, ohne eine neue Perspektive auf sie vorzuschlagen – gerade weil viele der Arbeiten, die uns unmittelbar interessiert haben, wie die der Neuen Sachlichkeit, uns ebenso gut dokumentiert erschienen wie Brechts eigene Produktionen.

Angesichts unserer umfangreichen Recherche zu *The Empty Plan*, hielten wir es für notwendig,

die Sicht einer Expertin für die künstlerischen Debatten dieser Zeit heranzuziehen, um präziser formulieren zu können, was darin auf dem Spiel stand. Wir wussten, dass Du zu den künstlerischen Debatten um Realismus, Engagement und Politik aus ähnlichen Perspektiven wie wir gearbeitet hast, und dass Du in Deiner Arbeit darum bemüht bist, traditionelle kunsthistorische Definitionen neu zu interpretieren und in andere Zusammenhänge zu überführen, um sie in der Gegenwart neu zu bestimmen. Wie siehst Du unseren Film im Hinblick auf Deine Arbeit zum Realismus und warum sollten die darin gestellten Fragen heute neu untersucht werden?

Kerstin Stakemeier (KS):

Heute die Frage nach einer Definition des Realismus in der Kunst zu stellen, ist in sich selbst schon ein Statement, denn Realismus wird in der Gegenwart zumeist entweder als nostalgisches Emblem einer idealisierten revolutionären Vergangenheit oder als die akademisch stillgestellte Version einer ehemals aktiven Auseinandersetzung vorgestellt. Die Öffnung historischen Materials, die Ihr in Eurem Film gewählt habt, und die wir versucht haben, durch die Zusammenstellung von Kunstwerken, Presseberichten und Textfragmenten aus dieser Zeit zu erweitern, unterbricht derart beschränkte Auffassungen des Verhältnisses von Kunst und Politik. Ich würde argumentieren, dass es zwei Werturteile gibt, mit der die Kunstgeschichte das mögliche Verständnis des historischen Materials einschränkt: Es sind die Fragen ›War es gute Kunst?‹ und ›Ist es auch jetzt noch gute Kunst?‹. Beide müssten durch das ersetzt werden, was Walter Benjamin als ›Aktualisierung‹ beschrieben hat – einen Prozess, der die Vergangenheit als Teil der Gegenwart erkennt, und damit einen Hebel ansetzt, um beide aus ihren Verankerungen zu lösen und zu emanzipieren.

Die Werke der Neuen Sachlichkeit, die wir aus den Depots der Staatsgalerie Stuttgart hervorgeholt haben, besonders die späten, aber auch solche, die als Auftragsarbeiten entstanden, zählen nicht zu den bedeutendsten Arbeiten

dieser Periode, sondern gelten als beiläufige Arbeiten, nationalistische ›Ausrutscher‹ oder gar künstlerische Verirrungen. Sie mögen tatsächlich keine ›gute Kunst‹ sein, aber sie sind dennoch signifikant im Bezug auf die Zeit, in der sie entstanden sind, angesichts der objektiven Unmöglichkeiten, denen ihre Produzent/innen historisch gesehen ausgesetzt waren, und der persönlichen Antagonismen, die dadurch provoziert wurden. Aus kunsthistorischer Sicht kennzeichnet ein ›gutes Werk‹, dass es eine formale Abstraktion in sich trägt, die es ermöglicht, es als geschlossene Einheit in der Zeit wahrzunehmen. Aber vielleicht sollten wir uns die Frage stellen, ob diese Tendenz der Kunstgeschichte zwischen einer den Werken bescheinigten formalen Autonomie und den diffusen sozialen Fremdbestimmungen, die auf ihre Entstehung einwirkten, zu differenzieren, nicht letztendlich unser Verständnis von künstlerischer Produktion verunklärt?

The Empty Plan konzentriert sich nicht auf Brechts bekannteste oder erfolgreichste sondern im Gegenteil auf seine unabgeschlossenen oder weniger beachteteten Schriften und Stücke. Dieser Status macht sie in gewisser Weise lesbarer und offener für eine erneute zeitgenössische Untersuchung. Mit Hilfe dieser Werke kann man sich auch den kanonisierten zuwenden und beginnen, sie gegenüber ihrer Vergangenheit und Gegenwart aufzubrechen.

In Eurem Film diskutiert ihr Brechts anhaltende Auseinandersetzung mit dem Realismus als einer dramatischen, literarischen, philosophischen und politischen Praxis. Ihr setzt sie in gerade jenem historischen Moment in Szene, der die grundsätzliche geographische und politische Entfremdung Brechts von den politischen Hoffnungen darstellt, sie jemals außerhalb der Kunst oder, genauer, des Theaters, verwirklichen zu können. Damit zeigt ihr, dass der Realismus vielleicht die einzige künstlerische Arbeitsweise ist, die die Kunst als eingeschlossen in die Realität begreift, als einen aktiven Bestandteil von ihr, und nicht nur auf Anerkennung durch sie hoffend. So könnt Ihr darlegen, dass dieser Zugang außerhalb

seiner Teilhabe an einer breiteren politischen Praxis (wie im Fall der Inszenierungen von Die Mutter in der Weimarer Republik) seine Autor/innen notwendigerweise nicht nur in eine professionelle und theoretische Krise führt, sondern ebenso in persönliche Entfremdungsmomente.

AK&DP:

Es ist interessant, dass Du den Film im Zusammenhang mit Konzepten von ›Realismus‹ und ›Aktualisierung‹ siehst, den wir selbst nicht bewusst angesteuert haben. Trotzdem haben wir das von uns bearbeitete historische Material durchaus im Sinne Walter Benjamins verstanden – als ein Werkzeug, um der Gegenwart zu begegnen und Möglichkeiten und Wege zu erkunden, die in der Vergangenheit verlassen wurden oder versperrt waren. In *The Empty Plan* wollten wir sowohl die historische Besonderheit von Brechts formalen Neuerungen herausstellen, als auch ihr fortdauerndes Potenzial dazu nutzen, um psychologisierenden Techniken, die gegenwärtig die Schauspielerei dominieren, kritisch entgegenzutreten.

Im Film spiegelt sich Deine Definition von Realismus als einer kritischen Haltung gegenüber der Realität und nicht als Stil. Unsere Sicht ist, dass Brecht hoffte, an einer Veränderung teilzunehmen, die alle Kategorien, Ökonomie, Arbeit, Kunst, Klassen, etc. zusammenbrechen ließe, dass aber das Scheitern der wirklichen politischen Revolutionen in den 1920er und 1930er Jahren ihn zu einem Rückzug auf den Bereich des bürgerlichen Theaters zwang. Was Brecht einst als ›temporäre‹ oder ›transitorische‹ formale Strategien angesehen hatte, verwandelte sich somit in dauerhafte Kennzeichen seiner radikal innovativen Ästhetik.

Es ist interessant, dass zur gleichen Zeit andere Produzent/innen, deren Arbeiten wir in die Auswahl eingeschlossen haben, wie zum Beispiel George Grosz, ebenfalls eher mit dem unmittelbaren kritischen Einfluss und der politischen Effektivität ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigt waren als mit deren dauerhafter Gültigkeit innerhalb der Maßstäbe bürgerlicher Rezeption.

Später fanden sie sich dann desillusioniert mit konventionelleren Künstlerrollen ab.

Bei unseren Recherchen in den Depots des Museums haben wir entdeckt, dass viele der Arbeiten, die uns unmittelbar formal ansprachen, eine Art formale ›Kühle‹ oder ›Distanziertheit‹ in ihrer Ausführung aufweisen, die eine kritische oder gar revolutionäre Position zu beinhalten schienen.

Aber als wir angefangen haben, die Hintergründe dieser Arbeiten genauer zu betrachten, entdeckten wir, dass sie von einer Vielzahl sich verändernder Positionen beeinflusst wurden, oder auch völlig unpolitische Absichten verfolgten. Gleichzeitig gab es Fälle von politisch engagierten kommunistische Künstler/innen, die im Zuge der Niederlagen der deutschen Linken vor dem Zweiten Weltkrieg in Nationalismus und Mystizismus (Rudolf Schlichter) oder in nihilistische Positionen (George Grosz) zurückfielen.

Obwohl wir nicht absichtlich Werke ausgesucht hatten um eine bestimmte Erzählung zu verfolgen, kam etwas Erstaunliches an den Tag, als wir erstmals alle ausgewählten Arbeiten in eine chronologische Ordnung gebracht hatten: Die darin erkennbare übergreifende Geschichte politischen Engagements und nachfolgender Krise spiegelte den Eindruck von Niederlage und Einschränkung, den wir in *The Empty Plan* dargestellt haben. Deine Hilfe, diese Arbeiten in den Kontext damaliger breiterer Realismus-Debatten zu setzen, hat uns geholfen, Brechts formale und theoretische Probleme in einen erweiterten künstlerischen Kontext einordnen zu können und erkennen lassen, dass der von uns im Film dargestellte Eindruck einer Sackgasse den generellen Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Kunst in seiner Zeit entsprach.

KS:

In vielerlei Hinsicht zeichnen die Situationen, in denen ihr Brecht darstellt, seine eigenen Auseinandersetzungen vor und nach der Realismus-Debatte nach, die 1937/1938 in der Exilzeitschrift *Das Wort* stattfand und vom

Internationalen Schriftstellerkongress in Paris 1935 ausging, bei dem sozialistische und bürgerliche Autor/innen sich zu einer Volksfront-Strategie gegen den Faschismus zusammenfanden. Man könnte behaupten, Brecht spielte in dieser Diskussion eine wichtige Rolle, jedoch erst im Nachhinein. Seine damals verfassten Stellungnahmen, die sich kritisch auf die Positionen Georg Lukács' und Ernst Blochs bezogen, wurden erst 1967 in seinen Gesammelten Werken veröffentlicht. Brecht hatte die Solidarität mit dem Stalinismus, die er mit Lukács teilte, nicht kompromittieren wollen.

Diese stetige Bedrohung der eigenen Position durch persönliche, politische und künstlerische Kompromisse, durchzieht sowohl die persönlichen Beziehungen als auch die Kunstproduktion dieser Zeit. Brecht nahm zu keinem Zeitpunkt klaren Abstand von seiner Solidarität mit der stalinistischen UdSSR, selbst wenn dies für ihn eindeutig eine ganze Reihe von Kompromissen auf mehreren Ebenen erforderte. Gerade die Positionen der Neuen Sachlichkeit sind perfekte Beispiele für eine Praxis in ständiger Kompromittierung. Sie setzen sich nie zu einer klar umgrenzbaren Schule oder Bewegung, wie es bei Dada oder im Expressionismus der Fall war, zusammen, auch weil ihr Ausdruck von Anfang an einer des ästhetischen Unbehagens war. Natürlich gab es persönliche und akademische Verbindungen und gemeinsame Interessen, aber diejenigen, die als ihre Vertreter ausgemacht wurden, zog es in unterschiedlichste Richtungen. Ihre ›Einigung‹ wurde erst viel später durch die Kunstgeschichte geleistet, indem sie die künstlerischen Tendenzen der Zeit, namentlich Realismus, Dada, Expressionismus und Neue Sachlichkeit aufgriff und gegeneinander differenzierte, wo diese zuvor gerade durch ihre gegenseitige Beeinflussung und Verdoppelung charakterisiert worden waren. Künstlerische Tendenzen werden nur im historischen Rückblick zu Schulen. Ich will in keinem Fall argumentieren, dass Realismus und Neue Sachlichkeit austauschbar oder gar identisch seien. Aber meines Erachtens dienen diese Bezeichnungen letztendlich dazu, die historischen Situationen der 1920er, 1930er, 1940er

und 1950er Jahren, die brutal antagonistisch und antagonisierend waren, undurchsichtig werden zu lassen.

AK&DP:

Wie verstehst du diese Antagonismen? Wie manifestieren sie sich im politischen und künstlerischen Bereich?

KS:

Brecht formuliert seine Hoffnung auf eine mögliche Veränderung der Gesellschaft als das Gefühl das ›etwas fehlt‹. Wie minimal das auch als Ausgangspunkt erscheinen mag, es beinhaltet eine klare Opposition zu jeder Form von Naturalismus. Die Wirklichkeit wird nicht naturalisiert, sondern im Gegenteil als ›zweite Natur‹ (wie Lukács es formulierte) erkannt, die sich aus einer anhaltenden Serie von Mängeln, Brutalisierungen und Versagen zusammensetzt, der das menschliche Leben unter der selbst-subsumierenden Logik des Kapitalismus ausgeliefert ist. Das gilt gleichermaßen für Werke, die ihre eigenen Verstrickungen bewusst demonstrierten, wie zum Beispiel diejenigen, die George Grosz oder Otto Dix in den 1920ern produzierten, als auch für solche, die ihre Betrachter/innen mit ästhetischen Oberflächen und Identifikationsangeboten konfrontierten, wie es die Künstler/innen der Neuen Sachlichkeit vielfach taten. Viele von ihnen blieben in ihren distanzierten und überpräzisen Darstellungen von Alltagsgegenständen und urbanem Lebens in den 1920er Jahren hochgradig uneindeutig, eine Haltung, die sich kaum ein Jahrzehnt später, wie z.B. bei Rudolf Schlichter, in Darstellungen einer verstellten Natur verkehrte, in die sich die ihn umgebende Gesellschaft durch die Naturalisierung der politischen Gemeinschaft im nationalsozialistischen Deutschlands verwandelt hatte.

Schlichters Beispiel ist hier sehr aussagekräftig, denn er ging nicht ins Exil und hörte nicht auf zu arbeiten, sondern verstrickte sich hoffnungslos in seiner Zeit. Letztendlich malte er, nach dem Ende des Nazionalsozialismus, undenkbbare, unreal gewalttätige Kreaturen, welche dieselben Wälder, die er wenige Jahre zuvor leer gemalt

hatte, nun bevölkerten und einen Zugehörigkeitssinn ausdrückten, der vollkommen verwirrt, vergiftet und desorientiert war.

Wenn ›etwas fehlt‹, dann gibt es noch etwas zu verlangen, aber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die individuelle und soziale Auffassung davon, was dieses Fehlen ersetzen könnte, fundamental verunsichert. Die Zeitspanne, auf die Ihr Euch bezieht, ist in dieser Hinsicht extrem aussagekräftig. Während Brecht zu Anfang klare Vorstellungen von dem, ›was fehlt‹ zu haben scheint, so werden diese zunehmend durch die historischen Entwicklungen, deren Subjekt und Objekt er wurde, getrübt und verrückt. Die Zeit häufte sich in gewissem Sinne inmitten der Arbeiten auf und kompromittierte sie. Wie im Fall Schlichter, verzehrte oder reduzierte dieser Prozess die individuelle künstlerische Qualität ebenso wie das politische Engagement, aber nicht notwendig die soziale und künstlerische Aussagekraft der nichtsdestotrotz fortlaufenden Produktionen, im Gegenteil. Dasselbe ließe sich für Brecht und allgemeiner im Bezug auf alle Künstler/innen sagen, die damals versuchten, weiterhin aktiv eine revolutionäre Politik zu verfechten, ohne doch die Kunst ganz aufzugeben. Aber im Vergleich mit der historischen Rezeption solcher Künstler/innen wie Schlichter, ist ihr historisches Bestreben nach persönlicher und politischer Integrität in ihrer nachträglichen kulturellen Aufwertung meist so sehr in den Vordergrund gestellt worden, dass es heute schwieriger geworden ist, aufzuzeigen, dass die ihnen damals eigenen Antagonismen auch heute noch fortbestehen. Aber genau das leistet Ihr meiner Meinung nach in Eurem Film *The Empty Plan*.

AK&DP:

Man könnte dieses Gefühl von Antagonismus und Kompromiss der Unbeteiligtheit eines Künstlers wie Rudolf Dischinger gegenüberstellen. Wenn man Dischingers recht glatte Aussagen über sein eigenes Schaffen liest, dann erscheinen sie typisch für die spätere Periode in der Neuen Sachlichkeit, in der Walter Benjamin die kalte Widerspiegelung der von Schulden und Hyperinflation gezeichneten Zeit sieht, in der das Geld auf verheerende Weise im Mittelpunkt

aller Lebensinteressen steht und Menschen wie Gegenstände zu austauschbaren Waren reduziert werden.

Nichtsdestotrotz besitzen die zwei Arbeiten von Dischinger, die wir ausgewählt haben, einen unmittelbaren Sinn dafür, das ›etwas fehlt‹. Sie deuten somit eine radikalere Position an als seine eigenen Beteuerungen, das seine Arbeiten keinerlei politische Hintergründe besitzen, uns vielleicht annehmen lassen.

Du hast unsere Aufmerksamkeit auch weg von den figurativen Werken der Weimarer Republik hin zu der abstrakten Kunst von Iwan Puni und Fernand Léger gelenkt, die ebenfalls sinnvoll in der Realismus-Debatte positioniert werden können. Wie verstehst Du diese Arbeiten im Zusammenhang der gesamten Ausstellung?

KS:

Man könnte behaupten, dass Iwan Puni und Fernand Léger sich historisch, geographisch und im Verständnis des Realismus, den sie verfolgten, an den entgegengesetzten Enden des Spektrums befinden, auf das Ihr euch in *The Empty Plan* konzentriert.

Puni spielte im russischen Futurismus der 1910er Jahre eine wichtige Rolle. Er fand jedoch keine Perspektive, von der aus er mit den revolutionären Anforderungen an künstlerische Produktion nach der Oktoberrevolution 1917 umgehen konnte. Sein Teller-Relief von 1919 ist ein ebenso unbeholfener wie kongenialer Versuch, seinen Suprematismus in Richtung der vom Produktivismus beeinflussten Kunst revolutionärer Künstler/innen seiner Zeit auszurichten, wie etwa Vladimir Tatlin oder Alexander Rodchenko.

Léger hingegen begegnete dem italienischen Futurismus in Paris nach 1908 und lehnte ihn gemeinsam mit anderen am Kubismus orientierten Künstler/innen ab. Er war mit Vladimir Mayakovsky, einer weiteren wichtigen Figur des russischen Futurismus, befreundet und teilte dessen Ablehnung jeder Art von Fetischisierung der Maschine gegenüber dem Menschen. Bei

Léger entsteht die Absraktion aus der Idee des Automaten, aus der möglichen Verbindung menschlicher Körperbilder mit der erst anzueignenden Maschinerie, und folglich aus einer primär menschlichen Auseinandersetzung mit deren bewegten Formen.

Légers künstlerische Position (ausgedrückt im Pariser Realismus-Streit von 1936, der aus dem selben Schriftsteller-Kongress wie die Debatte in *Das Wort* hervorging) blieb bezeichnenderweise abstrakt, obgleich er, im Gegensatz zu Puni, die Bestandteile seiner Malerei in erster Linie aus existierenden sozialen Formen herauslöste, während Punis realistischer Suprematismus darauf ausgerichtet war, neue soziale Formen durch eine grundlegende Dekonstruktion und Abstraktion des Existierenden vorzubereiten.

Trotz solcher grundlegenden Differenzen in den Auffassungen zwischen abstrakten und figurativen Anwendungen/dessen, was hier jeweils als Realismus bezeichnet wird, soll dieser keineswegs als unbegrenztes Feld künstlerischer Möglichkeiten vorgeschlagen werden. Der Begriff des Realismus umfasst solche Kunst, die den Naturalismus ablehnt und die Welt, gerade die jenseits des Bilderrahmens, grundlegend herausfordert ohne sich hierbei in Metaphysik oder Subjektivierung zu flüchten.

Wenn man also den Realismus als eine künstlerische Suche nach den wesentlichen Prinzipien sozialer Wirklichkeit versteht, dann erscheinen ›realistische‹ Abstraktion und ›realistische‹ Figuration nicht länger im Gegensatz zu einander. So wie soziale Verhältnisse gleichzeitig abstrakt und konkret sind, sind es auch deren künstlerische Herausforderungen.

AK&DP:

Ein weiteres Element der Ausstellungen bilden zwei Vitrinen mit Werken von Albrecht Dürer, Honoré Daumier, Adolph Menzel, Daniel Chodowiecki und Alfred Rethel, Künstlern, die oft in der Tradition des Realismus gesehen werden. Von Anfang an schienen uns in der Museumssammlung die Arbeiten von Dürer und

Daumier deswegen interessant, weil sie Qualitäten besitzen, die sich auch in den sozialen und politischen Dimensionen von Brechts Werk zu spiegeln scheinen.

Der verlorene Sohn (um 1496) von Albrecht Dürer porträtiert die Armut des ländlichen Lebens auf eine direkte Art, die für seine Zeit ungewöhnlich erscheint, während Daumiers scharf beobachtete und doch surreale Karikaturen als interessante Vorläufer der politischen Zeichnung in der Weimarer Republik erscheinen. Chodowieckis didaktische, cartoon-artige Illustrationen zur bürgerlichen Kunsterziehung, *Kunst-Kenntniss* (1779), schienen uns in Hinsicht auf Brechts intensive Kritik existierender ästhetischer Konventionen und Geschmäcker relevant.

Du hattest den Vorschlag gemacht, dass wir nicht nur die Arbeiten von Brechts unmittelbaren Zeitgenossen recherchieren sollten, sondern auch die Ausstellungen, die in Deutschland zu diesem Zeitpunkt stattfanden, um uns einen besseren Begriff von den Hintergründen zu machen, vor denen Brecht seine Ästhetik und Theorien entwickelte. Dabei stellten wir fest, dass in der Ausstellungsgeschichte der Staatsgalerie Stuttgart von etwa 1925 bis 1942 besonders Arbeiten gerade jener genannten Künstler präsentiert wurden.

Ausstellungen war jedoch ein ganz anderer und gab Versuche zu erkennen, einen nationalistischen oder sogar faschistischen Kunstbegriff zu formen. Beim Durchsehen von zeitgenössischen Rezensionen fiel uns auf, dass viele der verwendeten Begriffe sich auch in den Beschreibungen der Werke der Neuen Sachlichkeit widerspiegeln, wie etwa ›Klarheit‹, ›Linie‹ and ›Gegenständlichkeit‹. Allerdings wurden diese Begriffe nun Teil einer reaktionären Rhetorik, die oftmals dazu verwendet wurde, den vermeintlich deutschen Nationalcharakter von Künstlern wie Dürer und Menzel zu beschreiben.

KS: Der nationale Charakter der Kunstgeschichte als Wissenschaft hat in vielerlei

Hinsicht Dürer und Menzel erst die entscheidende Rolle zukommen lassen, die sie heute innehalten. Beide Produktionen werden immer wieder gerade dort zitiert, wo ein ›Deutsches‹ in der Kunst und dessen Modernisierung in Preußen bezeichnet werden soll. Das gilt gleichermaßen für die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus, die BRD und die DDR. Walter Benjamin kritisierte mit Recht die unsinnige Beschränkung der Wissenschaften auf ihr nationales Terrain, wo Unterschiede formuliert werden, um Ausschlüsse zu rechtfertigen. Eine derart ausgerichtete Kunstgeschichte kann niemals in einen progressiven Diskurs münden, da sie nicht versucht, künstlerische Praktiken in ihrer möglichen Erweiterung zu verstehen, sondern sie, im Gegenteil, auf eine Serie aus Wiedererkennungen und Re-Identifikationen festlegt.

Dort, wo kunsthistorisch auf Dürers Werke verwiesen wird, um neuere Arbeiten als national zu legitimieren, und wo Menzels Arbeiten als nationale Grundmotive zeitgenössischer Kunst erhalten müssen, werden beide von Grund auf unverständlich. Dürers Zeit liegt 500 Jahre vor unserer und geht der Gründung der deutschen Nation weit voraus aber seine posthume Nationalisierung ist durchdrungen von der Idee, eines scheinbar natürlichen Deutschtums, das historisch nicht erst entsteht, sondern sich vielmehr ›findet‹. Genau aus diesem Grund führt eine solche nachträgliche Naturalisierung künstlerischer Produktionen Seite an Seite mit der Konzeption einer nationalen Gemeinschaft zu deren Unkenntlichkeit. Dasselbe geschieht auch in der neuerlichen Wiederidentifizierung von Menzels preußischen Sozialporträts als ein kritischer, deutscher Realismus, statt ein manischer Naturalismus. In beiden Fällen werden die Werke der Künstler auf Grund oberflächlicher Ähnlichkeiten der sozialen Abstraktion der nationalen Gemeinschaft untergeordnet, Ähnlichkeiten, die jedoch verschwinden, sobald sie aus anderen politischen oder sozialen Motiven heraus re-kontextualisiert werden. In diesem Sinne öffnet die Positionierung der Arbeiten im Kontext dieser Ausstellung drei Perspektiven: Sie verweist auf die

Geschichte ihrer künstlerischen Produktion, auf die konstante Re-Interpretation, der sie unterliegen; sie erneuert ihre Beziehung zu künstlerischen Produktionen zur Zeit der Weimarer Republik, stellt sie in ein Verhältnis zu dem, was damals als ›typisch‹ deutsche Kunst ausgegeben wurde; und sie destabilisiert die Gegenwart innerhalb der Referenzen, die wir selbst dazu verwendet haben, um die Szenerie in unserem Licht zu fixieren.

Als Historisierungen spielen diese Muster gleichzeitig eine bedeutende Rolle in der zeitgenössischen Kunst, und zwar dort wo nationale Genealogien aufgezeigt werden sollen – die heute wichtige Attribute des künstlerischen Marktwerts sind – oder dort wo die Identifizierung künstlerischer Produktion durch historische Referenzen gesichert werden soll.

Brecht ist selbst in beiderlei Hinsicht ein populäres Zeichen geworden, sowohl als ›guter‹ Deutscher als auch als wichtige Galionsfigur für das Genre das sich heute ›politische Kunst‹ nennt. Ich würde behaupten, dass Ihr in *The Empty Plan*, beide Muster ausschlag, indem ihr Brechts Praxis ausrichtet an seinen Versuchen, selbst nationale und kanonische Beschränkungen zu überwinden, um einen Realismus zu konstruieren, der auf die Emanzipation von der Kunst mehr als auf die in der Kunst angelegt ist.

A&D:

Während unserer Arbeit an *The Empty Plan* haben wir bewusst versucht, die Probleme und Frustrationen zu thematisieren, die wir im Kontext zeitgenössischer Kunst erfahren haben.

Wir hatten auch das Gefühl, dass in unseren beiden ersten Filme *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) und *Trail of the Spider* (2008) ein gewisser Antagonismus zwischen ihren Produktionsprozessen (Arbeit mit Laiendarsteller/innen, Aktivist/innen und Freund/innen) und ihren politischen Absichten (Auseinandersetzung mit Stadtpolitik im Osten von London) gegenüber dem Kunst-Kontext, in dem die Filme zunehmend gezeigt wurden, bestand. Die Filme waren sowohl in

als auch außerhalb von Institutionen zu sehen, erschienen aber in beiden Kontexten niemals völlig zu Hause. Auch die Tendenz einiger Kurator/innen und Kunstförder/innen unsere Produktionen im Sinne modischer und problematischer Vorstellungen von ›sozial engagierter‹ oder ›partizipativer‹ Kunst zu missdeuten störte uns zunehmend.

Dieses Unbehagen führte uns dazu, in den beiden darauffolgenden Filmen die Richtung zu ändern und durch sie die Widersprüche zu konfrontieren, die unseren früheren Produktionen innewohnten. In ihnen reflektierten wir die Problematik, dass Kunst und Massenkultur proletarisches Klassenbewusstsein, Aktivismus und Widerstand vermitteln oder parasitisch aneignen. Deshalb haben wir zunehmend mit professionellen Schauspieler/innen gearbeitet und uns mit formalen Fragen von Darstellung und Vermittlung und der historischen Konstruktion von Kunstdiskursen und ihrer Beziehung zu Klassenverhältnissen und zum Kapitalismus auseinandergesetzt.

Um diese Fragen auch grundsätzlicher zu durchdenken inszeniert *The Empty Plan* sehr unterschiedliche Phasen in Brechts Schaffen – eine, in der ›Kunst‹ dem direkten und unmittelbaren Prozess dient, soziale Situationen zu aktivieren, und eine spätere Exil-Phase, in der Kunst sich im Gegensatz zu Formen von Wissen durch Mehrdeutigkeit und Suggestion manifestiert.

Wir befinden uns in einer Zeit, in der einerseits die Notwendigkeit besteht, eine klare Position in der Kunst zu beziehen, die von einer verallgemeinernden Kritikalität durchdrungen ist, die sich weder auf ein breiteres soziales Feld auswirkt, noch einen Widerhall in ihm findet. Umgekehrt sollte man die Vieldeutigkeit und Offenheit bewahren, die einer Zeit voller Ungewissheiten über die Quellen neuer Möglichkeiten sozialer Auflehnungen und ihrer Formen angemessen ist.

Wie siehst Du Deine Arbeit zum Thema Realismus in Bezug auf die Verhältnisse und Prozesse der Kunstproduktion heute?

KS:

Ich stimme Eurer Charakterisierung der heutigen Situation völlig zu. Meiner Meinung nach hat sich, nicht nur seit Brechts Zeit, sondern auch innerhalb der letzten zehn oder fünfzehn Jahre, nicht nur das Verhältnis der Felder künstlerischen und sozialen Engagements zueinander, sondern auch die Zusammensetzung dieser Felder an sich verändert. Aufgrund der Intensivierung des Kunstmarkts, seiner Biennalisierung und der daraus resultierenden Beschäftigung mit der eigenen Selbstreflektion, ist sein Verhältnis zum Feld des politischen Engagements zugleich mehr und weniger unmittelbar geworden. Die Existenz der Kunst als Warenform hat aufgehört, ein Skandal zu sein, ein Umstand, den man als Entmystifizierung begrüßen könnte, wäre nicht einer der Hauptproduzenten künstlerischer Remystifizierung genau die Art von Kunst, die in ihren Bildern Erkennungszeichen des sozialen Engagements wiederholt, stillstellt und ihre Formen ikonisch nachahmt. Die ästhetische Identifizierung ›der‹ politischen Bewegung hat in den letzten zehn Jahren nahezu aufgehört, außerhalb des Felds der Kunst zu existieren, da politischen Formen der Organisation, seien sie autonom oder parteiähnlich, in die Krise gekommen sind. Das ist nicht notwendig ein Zeichen der Niederlage, sondern einer notwendigen Rekonfiguration politischer Handlungen innerhalb und ausserhalb der Kunst. Daher finde ich auch, dass gerade Positionen wie Eure, die sich bewusst zur gleichen Zeit in historischer Recherche, in Kunstproduktion, in Film und in politischer Diskussion verortet, einen erweiterten Blickwinkel ermöglicht. Hier wird eine weitreichendere Kollektivierung politischer und ästhetischer Debatten möglich, die weniger hermetisch und exklusiv ist, und daher offener mit ähnlichen Vorgehensweisen in anderen Feldern verknüpft werden kann. Damit lassen sich historische und auch zeitenössische Auffassungen, die nur wiederholte Identifikationsmuster stabilisieren, verunsichern – um in ihnen Aktualisierungen von politischer und künstlerischer Praxis anzusetzen.

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS IN CONVERSATION WITH KERSTIN STAKEMEIER

Research and exchange are central to Anja Kirschner's and David Panos' artistic practice. They often involve specialists from other disciplines in the production of their work. For their exhibition in the series Open Store they have collaborated with art historian Kerstin Stakemeier, whose research focuses on aesthetic and political debates around Realism. In their following conversation they reflect on their approach to their selection of works from the store and archives of the Staatsgalerie Stuttgart chosen in relation to Anja Kirschner and David Panos' film *The Empty Plan* and their shared interest in opening up history to engage with the present.

Anja Kirschner & David Panos (AK&DP): When we first visited the stores and archives of the Staatsgalerie Stuttgart to make a selection of works for this exhibition we were conscious of the fact that we already had a framework imposed on us by the specific subject matter of our film *The Empty Plan*; hence our decision to focus on art from the Berlin artistic milieu that surrounded Bertolt Brecht during the 1920s. We wanted to look at how ideas about form, politics and commitment explored in our film might be played out in these art works, especially as Brecht had many collaborators in this period.

This raised two issues: Firstly, the film is very much about problems that persist in the present – the unresolvable and uncomfortable relationship between art, form and politics. Could a selection of works from this period raise questions still relevant for our times? Secondly, we were conscious that we didn't want to simply drag out the same well known artists and perspectives from this period without some kind of new angle. Many of the pictures we were drawn to, such as those of the Neue Sachlichkeit, seemed as well-documented as the subject of Brecht himself.

Given the extensive research that informed *The Empty Plan*, we felt that this exhibition demanded

a similar level of rigor and we needed an expert perspective on the artistic debates of the period to help us understand what was at stake. We knew that you were working on artistic debates on Realism, commitment and politics from a similar perspective to ours, but also that you were trying to re-interpret and re-frame usual art historical definitions and to bring these to bear on the present. How do you see our film in terms of the research on Realism you've undertaken and why re-examine these issues today?

Kerstin Stakemeier (KS):

Today, raising the question of how to define the concept of Realism in art is a claim in itself, given that Realism tends to be framed either as a nostalgic emblem of an idealised revolutionary past or as an academically pacified version of a once active discourse. The opening up of historical materials and narrations you chose in your film, and which we tried to extend in the conjunction of artworks with press clippings and textual fragments of the period, boycotts such limited perceptions of the relation between art and politics. I would propose that there are two value judgements which art history deploys to restrain an understanding of historical material: These are the questions "was it good art?" and »is it good art now?« Both have to be substituted by what Walter Benjamin described as »actualization« – a process which opens up the past in recognising it as a part of the present, forming a lever to emancipate both.

The works of the Neue Sachlichkeit which we pulled from the storage of the Staatsgalerie Stuttgart, in particular the later ones, or those which were executed as commissions, do not count as the most significant works of the period, but rather as incidental works, nationalist slips or late artistic aberrations. They may very well not be 'good art' but they are highly significant in relation to the times they were produced in, the objective impossibilities their producers were historically faced with, and the subjective antagonisms which these provoked. A »good

work« in art history is likely to be one characterised by a formal abstraction which makes it possible to perceive it as a self-enclosed entity through time. But the question might be whether the art historical tendency to separate and distinguish the supposedly autonomous formal qualities of a work from the diffuse social determinations that informed its creation tends to obscure our understanding of artistic production.

The Empty Plan for example, does not focus on Brecht's most acclaimed writings or plays, but, quite on the contrary, on those which remained unfinished or less regarded. In a way this status has made them more legible and open to contemporary re-examination. Using these works as a lever one can also turn back on the more canonised ones and begin to unbalance them.

In your film you discuss Brecht's ongoing struggles with Realism as a theatrical, literary, philosophical and political practice, specifically staged in the historical moment of Brecht's fundamental geographical as well as political estrangement from any hope for the realisation of such an undertaking outside of art or – more precisely – theatre. You show that Realism is perhaps the only artistic way of working which, perceived art as contained with reality, as an active part of it, and not simply hoping for acknowledgement by it. This allows you to demonstrate that commitment to an acute political practice outside the context of broader social movements (like the Weimar Republic stagings of the play *The Mother*) necessarily confronts its practitioners not only with professional and theoretical crisis but also with personal disalignment.

AK&DP:

It's interesting that you reframe the film in this way as we didn't consciously approach it in terms of the concepts of »Realism« or »Actualization«. That said, we have definitely conceived of our use of historical material in Benjaminian terms – as a tool to confront the present and to explore potentials and paths that may have been abandoned or blocked. In *The Empty Plan* we wanted to both assert the historical specificity of Brecht's formal innovations, but also exploit their ongoing potential

to confront the psychologised techniques that dominate acting today.

The way you define »Realism« in terms of a critical attitude to reality rather than an artistic »style« also resonates with the film. We propose that Brecht's hope was to live through a transformation that would collapse all categories, economy, work, art, class etc., but that the failure of a real revolution in the 1920s and 1930s forced him to contend with the context of bourgeois theatre, converting what he'd once seen as »temporary« or »transitional« formal strategies into the permanent hallmarks of his radically innovative aesthetics.

It's interesting that at the time other practitioners, whose works we included in our selection, e.g. George Grosz, also seemed more preoccupied by the immediate critical impact and political effectiveness of their aesthetics rather than with their durability by the standards of bourgeois art reception, but then became disillusioned and reconciled themselves to a more conventional role as artists.

While researching in the museum stores, we found that many works we were instinctively drawn to had a certain formal coolness or detachment of execution which seemed to imply a critical or revolutionary position. But as we began to look more closely at the background of these works we found they were informed by all sorts of shifting positions or were simply apolitical in intent. There were cases of politically committed communist artists drifting back into nationalism and mysticism (Rudolf Schlichter) or nihilist positions (George Grosz) as a result of the defeat of the German left leading up to World War II.

Although we didn't deliberately select works to tell a particular story something quite revealing happened when we put them into chronological order: The overall narrative of political commitment and subsequent crisis mirrored the sense of defeat and retrenchment portrayed in *The Empty Plan*. Your help in connecting the works to the broader Realism debates at the time helped us to situate Brecht's formal and theoretical problems in a broader artistic context and made us realise that

the sense of impasse we'd chosen to draw out in the film was very much a general condition for the production and reception of art of the period.

KS:

In many ways the situations you stage Brecht in demonstrate his struggles in the times before and after the Realism debate, which took place in 1937/1938 in the exile journal *Das Wort* and was spurred by the international writers' congress in Paris in 1935, where socialist and bourgeois authors got together to discuss a »Popular Front« strategy against fascism. You could say that Brecht became an important figure in that debate, but only after the fact. His critique, written during the period, which mostly tackled problems in the positions of Georg Lukács and Ernst Bloch, was only published in 1967 in his collected writings, because Brecht had not wanted to compromise the solidarity with Stalinism he shared with Lukács.

The spectre of personal, political and cultural compromise runs through the personal relationships, but also through the production of artworks at the time. Brecht never clearly parted from a position of solidarity with Stalinist Russia, even though it was clearly a compromise on various levels. The positions of Neue Sachlichkeit in particular are a perfect examples of a practice in »compromise«. They never turned into a »proper« school or movement, like Dada or Expressionism did, also because their expression was always that of an aesthetic of unease. Yes, there were personal, and academic connections and shared interests, but those identified as its adherents pulled in many different directions. Its »unification« was only really achieved by art history much later, in taking up the tendencies and labels of the time, namely Realism, Expressionism, Neue Sachlichkeit and Dada, and differentiating them, where they had originally been characterised by their interferences and duplications. It is only in retrospect that tendencies turn into schools. I certainly do not want to argue for the identity of Realism and Neue Sachlichkeit. I think both »labels« can ultimately serve to obfuscate a historical situation in the 1920s, 1930s, 1940s and 1950s which was brutally antagonistic and antagonising.

AK&DP:

How do you understand these antagonisms? How did they manifest themselves politically and artistically?

KS:

Brecht characterises his hope for a new society as the feeling that »something is missing«. However minimal this starting point may seem, it still implies a clear opposition to all forms of naturalism. Reality is not naturalised, but seen as »second nature« (as Lukács called it) and is demonstrated as a persistent series of lacks, brutalisms and failures to integrate human life under capitalism's self-subsuming logic. This is true for those works of the period which self-consciously demonstrated these relations, such as early works by George Grosz or Otto Dix, as much as for those which attempted to offer its viewers aesthetic surfaces for identification, as some of the Neue Sachlichkeit artists did. Many artists remained highly ambivalent in their detached, over-precise portrayals of everyday objects and urban life in the 1920s, which only one decade later, in cases like that of Rudolf Schlichter, transformed into depictions of a re-naturalised nature brought about by a violently re-naturalised social collective, that of national socialist Germany.

Schlichter here is a telling example, because he didn't go into exile and never ceased to work, but hopelessly entangled himself in his times, so that finally, at the end of National Socialism, he populated the very forests he had painted only a few years before, with unspeakable creatures, demonstrating a sense of belonging that had been utterly confused, polluted and disoriented.

If »something is missing« there is still something to be desired, but in the first half of the 20th century the individual and social senses of what might eliminate this lack were fundamentally challenged. The time span you are focusing on is telling in that sense, because, while Brecht seemed to at first have a clear idea of what that »something« which was missing might be, this idea becomes more and more nebulous within the historical developments that followed. Time piled up in the works and compromised them. This,

as in Schlichter's case, distorted or reduced their artistic qualities and political commitments, but not their social and artistic significance. Quite the contrary. The same might be true for Brecht and for any of those artists who were actively participating in revolutionary politics at the time without giving up on art altogether. But in contrast to artists like Schlichter, their historical desire for individual and political integrity has, in their high cultural re-evaluation, been foregrounded so intensively, that it has become more difficult to demonstrate their inherent antagonisms as still vital today. But this is exactly what you accomplish in your film *The Empty Plan*.

AK&DP:

You can contrast this sense of antagonism and compromise to the detachment of an artist like Rudolf Dischinger. If you read Dischinger's rather glib statements on his own work, they seem exemplary of the later period of Neue Sachlichkeit, which Walter Benjamin saw as the cold refraction of the prevailing conditions of debt and hyperinflation in which money had become the measure of everything and objects and people were flatly reduced to fungible commodities. However, the two works by Dischinger we selected are possessed by a real sense of lack, of »something missing«, seemingly indicating a more radical position than his disavowal of politics might lead us to believe.

You also drew our attention away from the figurative works of the Weimar Republic to the abstract works by Iwan Puni and Fernand Léger, that can also be meaningfully positioned within the Realism debate. How do you understand these works in relation to the overall exhibition?

KS:

One might argue that Puni and Léger find themselves historically, geographically, artistically, as well as in their anticipations of what Realism might signify at the extreme opposites of the moment you are focusing on in *The Empty Plan*.

Puni played an important role in Russian Futurism of the early 1910s in Russia. However, he found himself unable to deal with the revolution-

ary terms art was confronted with after the October Revolution of 1917. His *Teller-Relief* of 1919 is as clumsy as it is congenial, as an attempt to turn Suprematism towards the more productivist influenced art of revolutionary artists of his time, like Vladimir Tatlin or Alexander Rodchenko.

Léger, however, had encountered Italian Futurism in Paris after 1908 but opposed it together with other Cubist-oriented artists. He was friends with Vladimir Mayakovsky, another important figure of Russian Futurism, and shared with him an opposition to any fetishisation of machines over man. Abstraction in Léger rises from the idea of the automaton, the possible enhancement of human body-images through machinery and therefore from a primarily human engagement with its movable forms.

Léger's artistic position (as articulated in the Realism debate in Paris in 1936 which evolved from the same writer's congress as the debate in *Das Wort*) remained significantly abstract, even though he, unlike Puni, found his primary patterns of abstraction in existing social forms, while Puni's realist Suprematism aimed to conceive new social forms through the fundamental deconstruction of, and abstraction from, the existing ones.

Despite these fundamental differences in the understanding of the abstract and figurative applications of what is in turn designated as »Realism«, here, Realism shouldn't be seen as a boundless field of artistic practices. Its boundaries derive from a rejection of any naturalisms of the period, from the recontextualisations of Realist traditions in painting in Russia as well as in France, and from the shared impression that »something is missing«. As such, the term »Realism« signifies that art which rejects Naturalism and fundamentally challenges the world outside the picture frame without escaping into metaphysics or subjectivisation.

If Realism is thus understood as an artistic quest for the foundational principles of social reality, then »realist« abstraction and »realist« figuration no longer seem opposed to one another. As social relations are abstract and concrete at the same time, so is their artistic challenge.

AK&DP:

Our exhibition also features vitrines containing pre-20th century works by Albrecht Dürer, Honoré Daumier, Daniel Chodowiecki, Adolph Menzel and Alfred Rethel who are often seen within the Realist tradition. When we initially approached the museum collection, Dürer and Daumier seemed interesting as they possessed qualities that seemed to resonate with the social and critical dimension in Brecht's work.

Der verlorene Sohn (ca. 1496) by Albrecht Dürer seemed unusual for the period in its unflinching depiction of the poverty of peasant life, while Daumier's sharply observed and yet surreal caricatures seemed interesting antecedents to political art of the Weimar Republic. Chodowiecki's *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* (1779), his didactic, cartoonish illustrations of bourgeois art education also seemed relevant in connection to Brecht's intense criticism of existing aesthetic conventions and tastes.

When you suggested that – in order to better understand the context in which Brecht developed his aesthetic and theories – we should not only look at the art made by his immediate contemporaries, but also at exhibitions in German art institutions at the time, we were surprised to find that in the exhibition history of the Staatsgalerie Stuttgart between circa 1925 and 1942 prominence was given to works by these same artists.

The framing of these works was however very different, revealing attempts to construct a nationalist and even fascist art discourse. Looking through press reviews of exhibitions at the Staatsgalerie Stuttgart of the period we found that much of the language mirrored terms used by many of the Neue Sachlichkeit artists; notions of ›clarity‹, ›line‹ and ›objectivity‹. However, these terms were now part of a reactionary rhetoric often used to describe the supposedly German national character of artists like Dürer and Menzel.

KS:

The national character of art history as a science has meant that Dürer and Menzel have been referred to respectively as the foundations of Ger-

manness in art and its modernisation in Prussia. This is true for the Weimar Republic, for National Socialism, for the FRG and for the GDR. Walter Benjamin rightfully criticised the limitation of the sciences to their national domain, which formulates distinctions in order to argue exclusions and can never end on a progressive note, because it does not seek to open up practices towards their possible expansion but restrains them to a series of re-recognitions. Where Dürer's works are still being referred to legitimise newer works as national, and where Menzel's works are quoted as laying the ground of national motifs in art today, both become in themselves illegible. Dürer's times precede our own by 500 years and predate the German nation, but his posthumous nationalisation is infused with an idea of a somehow innate Germanness which does not arise historically, but rather ›finds‹ itself. To retrospectively naturalise artistic productions alongside the idea of a national collective disfigures them beyond recognition; as does the recent re-identification of Menzel's Prussian social portraits as a critical German Realism, instead of a manic Naturalism. In both cases these artists' works are subordinated under the social abstraction of a national collective by superficial points of resemblance, which vanish when being re-contextualised for other political or social causes. In that sense the re-framing of these works in the context of this exhibition opens three perspectives: It points back onto the history of their artistic production and the constant reinterpretations they have been subjected to, it re-examines their relation to the artistic productions from the Weimar Republic and puts them in relation to what was staged as desirable German art at the time, and finally it destabilises the present and the references which we ourselves employ to fix the setting we propose.

As historicisations these recognitions play a large part in Contemporary Art, be it by bestowing national genealogies – which today are important attributes of market value – or where the identification of artistic production is intended to be secured through historical references.

Brecht himself has recently become a popular marker in both respects, as a ›good‹ German and as a prominent figurehead of the genre which to-

day designates itself as ›political art‹. You identify with neither of these easy recognitions in *The Empty Plan*, I would argue, because you demonstrate Brecht's own practice as an ambitious one, which in itself had to surpass national and canonical borders to become legible as an attempted Realism manifesting itself as an emancipation from rather than within art.

AK&DP:

When working on *The Empty Plan* we were consciously trying to address problems and frustrations that had arisen for us within the contemporary art context as we find it. We had felt that in our first two films, *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) and *Trail of the Spider* (2008), there was a certain antagonism between their production process (working with amateur performers, activists and friends), and their political intent (engaging with urban politics of East London) on the one hand and the art context in which they were increasingly being exhibited on the other. The films were shown both outside and within institutional contexts but never seemed comfortably located in either. We were also increasingly troubled by a tendency among some curators and commissioners to misconstrue our work in terms of fashionable and problematic notions of ›socially engaged‹ or ›participative‹ art.

This unease led us to change tack with our next two films, which confronted the inherent contradictions of our earlier productions by reflecting on the problematic way that working class subjectivity, activism and resistance were mediated or even parasitically appropriated by art and mass culture. Hence we increasingly worked with professional actors, dealing with formal questions of performance, mediation and the historical construction of the discourse of art and its relation to class and capitalism.

The Empty Plan stages very different periods in Brecht's oeuvre; one where ›art‹ is subservient to the direct and immediate process of activating social situations and a later exile period where art manifests itself in opposition to forms of knowledge, but through ambiguity and suggestion; in order to think through these questions more generally.

To us it seems that we are currently in a period where there is both the need to take a strong position within an artistic field saturated with a generalised criticality that has no broader social resonance or impact but also, conversely, to retain the kind of ambiguities and open-endedness appropriate to a period where it is highly uncertain where new possibilities for social contestation might arise and what form they might take.

How do you see your work on Realism in terms of the circumstances and processes of art production in the present?

KS:

I strongly agree with your characterisation of the present and I think that what has changed, not only since Brecht's times, but even within the last ten or fifteen years, is not only the relation of the fields of artistic and social engagement, but also those fields in themselves. Due to the intensifications of the art market, its neo-liberalisation, its biennialisation and its engagement with its own self-reflection, the relation to the field of political engagement has become more and less immediate at the same time. The existence of art as a commodity form has ceased to be a scandal, which one could welcome as a demystification, but one of the prime producers of its remystification is exactly that kind of art which repeats the images of social engagement or mimics its forms in art. The aesthetic identification of ›a‹ social movement has ceased to exist outside the field of art, and its political forms of organisation, be they autonomist or party-like, have come into a crisis. This is not necessarily a sign of defeat, but one of a necessity to reconfigure political actions in and out of art. This is why I find that positions like yours, which are consciously locating their practices in historical research, in art production, in film and in political debate at the same time, enable a broader focus, a broader collectivisation of political and aesthetic debates. One which is less hermetic and exclusive and which can easily be aligned with similar practices in other fields – to destabilise historical and thus also contemporary understandings – and to actualize potential in politics as much as in arts.

AUSGESTELLTE WERKE

EXHIBITED WORKS

ENTSTEHUNGSJAHRE
YEARS OF CREATION
1916–1945



01.



02.



03.

01. Iwan Puni Modell für ein Relief, 1916

- 1915 Kasimir Malewitsch publiziert das Manifest *Vom Kubismus zum Suprematismus*: Der neue malerische Realismus; Iwan Puni, Mikhail Menkov, Ivan Klyun, Kseniya Boguslavskaya und Olga Rozanova sind Mitunterzeichner/innen.
- 1915 und 1916 organisiert Puni in Petersburg die beiden zentralen Ausstellungen der russischen Avantgarde – Tramway W und die letzte futuristische Ausstellung 0.10, die den Übergang von Kubismus und Futurismus zur gegenstandslosen Kunst des Suprematismus vollziehen.

- 1915 Kazimir Malevitch publishes *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism* a pamphlet in which Iwan Puni, Mikhail Menkov, Ivan Klyun, Kseniya Boguslavskaya and Olga Rozanova are named as co-signers.
- 1915 and 1916 Puni organises the two central exhibitions of the Russian avant-garde in Petersburg – Tramway W and the last futurist exhibition 0.10, which accomplished the transition from Cubism and Futurism to the abstract art of Suprematism.

02. George Grosz Niederkunft, 1917

- 1916 Georg Groß ändert die Schreibweise seines Namens zu George Grosz aus Protest gegen den Nationalismus der Kriegsjahre.
- 1917 Russische Revolution
- 1918 November Revolution in Deutschland. Fall der Monarchie und Beginn der bürgerlichen Republik. Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg gründen die KPD (Kommunistische Partei Deutschlands).
- Gründung der links-gerichteten Künstlervereinigung Novembergruppe. Die Gruppe erstellt Plakate die für Deutschlands erste Wahlen werben.

»Wir fühlen uns jung und frei und rein. Unsre flecklose Liebe gehört dem jungen freien Deutschland, aus der heraus wir mutig und ohne Scheu mit allen uns zur Verfügung stehenden Kräften Rückstand und Reaktion bekämpfen wollen.«⁰¹ (Novembergruppe: Manifest-Entwurf, 1918/1919)

- Grosz, Nihilist und Gründungsmitglied des Berliner Dada, wird ein engagiertes Mitglied der KPD.

»Ich kopierte in Pissairs die folkloristischen Zeichnungen, sie erschienen mir als der unmittelbarste Ausdruck und die kürzeste Übersetzung starker Gefühle. Auch Kinderzeichnungen regten mich ihrer Eindeutigkeit wegen an. So kam ich allmählich zu diesem messerharten Zeichenstil, dessen ich zur Übertragung meiner damals von absolutem Menschenhaß diktierten Beobachtungen bedurfte.«⁰² (George Grosz, *Das Kunstblatt*, 1924)

- 1916 Georg Groß changes his name to George Grosz, adopting a non-German spelling in protest against wartime nationalism.
- 1917 Russian Revolution
- 1918 November Revolution in Germany. Fall of the monarchy and start of the bourgeois republic. Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg found the KPD (Communist Party of Germany).
- Left-wing artists' organisation *Novembergruppe* is founded; they create posters promoting Germany's first elections.

»We feel young, free and pure. Our spotless love belongs to a young, free Germany and we shall fight against all backwardness and reaction, bravely, without reserve, and with all the power at our command.«¹⁸ (November Group: Draft Manifesto, 1918/1919)

- Grosz, a nihilist and founding member of Berlin Dada, becomes a committed member of the KPD.

»I was copying the primitive drawings in public toilets. They seemed to me the most immediate expression and direct translation of strong emotions. I was also inspired by childrens' drawings because of their unambiguousness. This is how I gradually achieved a drawing style as sharp as a knife, something I required in order to capture my observations, which at the time were dictated by an absolute hatred of humanity.«¹⁹ (George Grosz, *Das Kunstblatt*, 1924)

03. Iwan Puni Teller Relief, 1919

- 1919 Spartakusaufstand in Berlin. Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg werden von Freikorps ermordet.
- Revolutionäre russische Sozialisten lehnen sich gegen die Bolschewiken auf, da diese mit Deutschland Verhandlungen führen. Ausbruch des Bürgerkrieges in Russland.
- Puni flieht mit seiner Frau, der Künstlerin und Poetin Ksenia Boguslavskaya, von der Sowjetunion nach Finnland.
- 1920 Puni zieht nach Berlin und wird Mitglied der Novembergruppe.

»Man muß doch beachten, daß die großen Kubisten einerseits die Realität in großem Maßstab negierten und sich zugleich veranlaßt sahen, diese Realität in anderer Form wieder einzuführen – indem sie reale Gegenstände in ihre Bilder klebten.«⁰³ (Louis Aragon zugeschrieben, 1935)

- 1919 Spartacist uprising in Berlin. Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg are murdered by the Freikorps (paramilitary units).
- Russian Socialist revolutionaries oppose Bolsheviks for negotiating with Germany. Civil war breaks out in Russia.
- Puni escapes Russia to Finland with his wife, artist and poet, Ksenia Boguslavskaya.
- 1920 Puni moves to Berlin and joins the *Novembergruppe*.

»One should give some consideration to the fact that the great Cubists ignored reality to a large degree and yet were led to reintroduce reality again in another form – by sticking real objects into their pictures.«²⁰ (Attributed to Louis Aragon, 1935)



04.



05.



06.

04. Fernand Léger Männer und Treppe, 1920

- Léger vernichtet sein gesamtes Frühwerk bis 1909.
- 1920 Gründung der NSDAP.
- Der Versuch der Freikorps, die Kontrolle der Regierung zu erhalten, wird durch einen Generalstreik vereitelt.
- Rigoroses Vorgehen gegen die KPD – aktive Zensur von KPD Künstler/innen. Die Berliner Dada Messe wird von der Polizei durchsucht.
- 1920 Freundschaft und Zusammenarbeit Léger's mit Le Corbusier und Amédée Ozenfant, die gemeinsam die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* gründen. 1936 werden alle drei gemeinsam am Realismusstreit im Pariser Maison de la Culture teilnehmen.

»Täglich schafft das Volk Fabrikprodukte in reinen Tönen, zweckmäßigen Formen und exakten Maßen; dadurch schon vermag es zu unterscheiden welche Formelemente möglich und wirklich sind. Als Wandschmuck in den volkstümlichen Tanzlokalen findet man Flugzeugpropeller. Alle finden das schön, und von diesen Flugzeugpropellern ist es nicht weit bis zu einigen modernen Skulpturen.«⁰⁴ (Fernand Léger, Realismusstreit, 1936)

- Léger destroys his works made before 1909.
- 1920 Nazi Party Founded.
- Attempt by the Freikorps to seize control of the government is thwarted by a general strike.
- Clampdown on the KPD – active censorship of KPD artists. Berlin Dada Fair raided by police.
- 1920 Léger is joined through friendship and collaboration with Le Corbusier and Amédée Ozenfant, who found the magazine *L'Esprit Nouveau* together. In 1936 all three of them will participate in the Realism Debate at the Maison de la Culture in Paris.

»The people themselves every day create manufactured objects that are pure in tonal quality, finished in form, exact in their proportions; they have already visualised the real and the potential plastic elements. Hanging on the wall in the popular bals-musettes, you will find aeroplane propellers. They strike everyone as being objects of beauty, and they are very close to certain modern sculptures.«²¹ (Fernand Léger, Querelle du Realisme, 1936)

05. Rudolf Schlichter Der Chineser, 1921

- *Der Chineser* ist eine Umschlagillustration für Robert Müllers Roman *Camera Obscura*. Der Schriftsteller und Abenteurer Müller steht dem politischen Expressionismus und Aktivismus (pazifistische Bewegung) nahe.
- 1918 Schlichter wird Mitglied von Berlin Dada.
- 1919 Mitglied der Novembergruppe; Berliner Sezession; Eintritt in die KPD.
- 1920/21 schließt sich der Opposition der Novembergruppe an nachdem die Novembergruppe es hinnimmt, dass Gemälde von Otto Dix und Rudolf Schlichter in einer Gemeinschaftsausstellung durch das Preußischen Kultusministerium zensiert werden.

»Es muß als Ziel angesehen werden, die ästhetische Formelkrämerei zu überwinden durch eine neue Gegenständlichkeit, die aus dem Abscheu über die ausbeutende bürgerliche Gesellschaft geboren wird, oder durch vorbereitende Versuche ungenständlicher Optik, die ebenfalls in Ablehnung dieser Ästhetik und Gesellschaft eine Überwindung der Individualität zu Gunsten eines neuen Menschentypus sucht. [...] Wir wissen, daß wir Ausdruck der revolutionären Kräfte, Instrument der Notwendigkeiten unserer Zeit und der Massen zu sein haben und wir leugnen jede Verwandtschaft mit den ästhetischen Schiefern und Akademikern von morgen ab.«⁰⁵ (Offener Brief an die Novembergruppe, unterzeichnet von Otto Dix, Georg Grosz, Hanna Höch, Rudolf Schlichter u.a., 1920/21)

- *Der Chineser* is a cover illustration for Robert Müller's novel *Camera Obscura*. Müller is a writer and adventurer with close affinities to Expressionism and Activism (a pacifist movement).
- 1918 Schlichter joins Berlin Dada.
- 1919 joins Novembergruppe; Berliner Sezession; becomes KPD member.
- 1920/21 joins the Novembergruppe Opposition after the Novembergruppe permits the Prussian Ministry of Culture to censor and remove paintings by Otto Dix and Rudolf Schlichter from a group exhibition.

»Our goal must be seen to be the overthrow of this aesthetic-formalistic pedantry, either by a new objectivity, born of a disgust with exploitative, bourgeois society; or by the explorative preliminary attempts of a non-objective art form which is equally seeking victory over individualism in rejecting this aesthetic and this society, to benefit a new kind of person. [...] We know that we have to be the expression of the revolutionary forces, the instruments of the needs of the age and the people, and we reject any connection with aesthetic profiteers and pedants from tomorrow onwards.«²² (Open Letter to the Novembergruppe, signed by Otto Dix, Georg Grosz, Hanna Höch, Rudolf Schlichter et al., 1920/21)

06. Fernand Léger Sitzende Frau mit Buch, 1921

- 1921 Pariser Friedenskonferenz – Deutsche Reparationen werden in Höhe von 269 Milliarden Goldmark festgelegt, die in 42 Jahresraten zu begleichen sind.
- Hitler wird erster Vorsitzender der NSDAP.

»Im neuen Realismus ist der Menschliche Körper nur in Form von Fragmenten interessant und besitzt keine grössere Wichtigkeit als andere Dinge.«⁰⁶ (Fernand Léger über das Ballet Mécanique, 1924)

- 1921 Peace conference in Paris – German reparations are set at 269 billion gold marks, payable in 42 annual rates.
- Hitler is made first chairman of the NSDAP.

»In the new realism parts of the human body are interesting only as fragments and are of no more importance than other things.«²³ (Fernand Léger on the Ballet Mécanique, 1924)



07.



08.

07. George Grosz Menschen in der Straße, ca. 1921

»Ich versuche, in meinen sogenannten künstlerischen Arbeiten eine ganz reale Plattform aufzubauen. Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig. [...] Linie wird unindividuell-photographisch gezogen, konstruiert wird, um Plastik zu geben. Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit – z.B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische futuristische Romantik. [...] Der expressionistische Anarchismus muß aufhören. Heute gefallen sich die Maler notgedrungen in ihm – da sie unaufgeklärt, nicht mit den arbeitenden Menschen im Zusammenhang stehen. Es wird eine Zeit kommen, in der der Künstler nicht mehr jener bohemehafte schwammige Anarchist ist – sondern ein heller, gesunder Arbeiter in der kollektivistischen Gemeinschaft. Solange dieses Ziel von der arbeitenden Masse noch nicht verwirklicht ist, wird der Geistige ungläubig zynisch hin und her schwanken.«⁹⁷ (George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, 1920)

- 1922 Der Personenkult um Lenin, dem er auf seiner Russlandreise begegnet, ist Grosz so suspekt, dass er aus der KPD austritt.

»I'm trying in my so-called works of art to construct something with a completely realistic foundation. Man is no longer an individual to be examined in subtle psychological terms, but a collective, almost mechanical concept. The individual destiny no longer matters. [...] I'm repressing colour. Lines are used in an impersonal, photographic way to construct volumes. Once more stability, construction, and practical purpose – e.g. sport, engineer, and machine – but devoid of futurist romantic dynamism. [...] The anarchism of expressionism must stop. Today painters are forced into this situation because they are unenlightened and have no links with working people. But a time will come when the artist is no longer a scrubby bohemian anarchist – but a clean healthy worker in a collectivistic community. Until this goal is realised by the working class the intellectual will remain cynical, sceptical and confused.«²⁴ (George Grosz, My New Pictures, 1920)

- 1922 Grosz leaves the KPD after a visit to Russia where he is suspicious of the personality cult of Lenin.

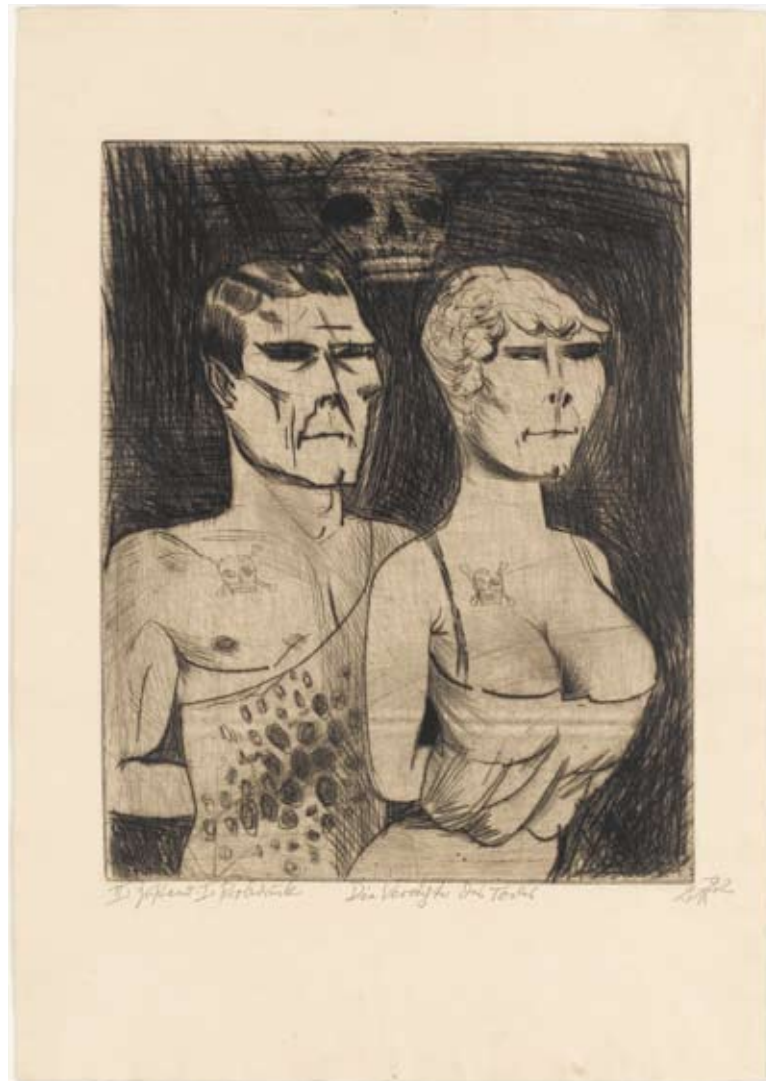
08. Conrad Felixmüller Bildnis des Kunstsammlers Ludwig Fischer, 1922

- 1916 Felixmüller trägt zur politischen Zeitschrift Die Aktion bei.
- 1917 gründet mit Felix Stierner das Kunstmagazin MENSCHEN.
- 1918 tritt der KPD bei
- 1919 Gründungsmitglied und Vorsitzender der kritischen, expressionistischen Dresdner Sezession; verlässt die Dresdner Sezession im selben Jahr, nachdem die Gruppe keinen Konsens über ihr politisches künstlerisches Programm erreicht; wird Mitglied der Novembergruppe.

»Kunst ist eine historische Angelegenheit, da sie der Ausdruck menschlicher Gesellschaft ist, das ästhetische Moment ist dabei von untergeordneter Bedeutung. [...] So wird aus dem immer höher steigenden Chaos unserer Zeit vielleicht als Sinn für die Kunst hervorgehen die Notwendigkeit des Aufgebens ästhetischer Anschauungen und Eigenschaften. Die Kunst würde gerade wegen ihres heutigen rationellen Charakters die höchste Zusammenfassung unseres mit höchsten Spannungen angefüllten, von kühnsten Hoffnungen getragenen Daseins im 20. Jahrhundert sein. [...] [Ü]berall dieselbe Menschheit: sich liebend zugleich hassend, den gleichen Kampf kämpfend; dieselbe Not – denselben Luxus – der gleiche Kummer, – dasselbe zu sein, zu wissen, zu wollen: der einzelne in der Masse doch einsam mit seinem unendlich zart-sehnsuchtsvollen Herzen: Der Mensch. Die Kunst sollte es aussprechen. Darum mühe ich mich. –«⁹⁸ (Conrad Felixmüller, Über Kunst, 1925)

- 1916 Felixmüller contributes to political periodical Die Aktion.
- 1917 founds the art periodical MENSCHEN with Felix Stierner.
- 1918 joins KPD.
- 1919 Founding member and chairman of critical expressionist group Dresdner Sezession; leaves in the same year as the group could not reach consensus on a political artistic program. Joins Novembergruppe.

»Art is a historic matter, because it is the expression of human society and the aesthetic element is of subordinate significance. [...] Out of the increasing chaos of our times, perhaps there will emerge a new meaning for art: the necessity to abandon aesthetic opinions and characteristics. Art would be – precisely because of its rational character today – the highest expression of our existence in the 20th century, which is filled with the greatest tensions and keenest hopes [...] Everywhere the same humanity: loving and hating at the same time, engaged in the same struggle; the same hardship – the same luxury – the same sorrow, –to be, know and want the same: the individual in the mass, lonely still, with his unmeasurably tender and longing heart: Man. Art should express it. That's what I'm striving for. –«²⁵ (Conrad Felixmüller, On Art, 1925)



09.



10.



11.

09. Otto Dix Die Verächter des Todes, 1922

- 1919 Dix wird Gründungsmitglied der *Dresdner Sezession*; Mitglied der KPD.
- 1920 trifft George Grosz und wird durch Dada beeinflusst.
- 1922 Deutschland kann die Reparationen des Versailler Vertrags nicht länger bezahlen; durchgehend bestehende Hyperinflation in den Jahren 1923 und 1924.

»Jedenfalls liegt für mich das Neue in der Malerei in der Verbreiterung des Stoffgebietes, in einer Steigerung der eben in den alten Meistern bereits im Kern vorhandenen Ausdrucksformen. Für mich bleibt jedenfalls das Objekt das Primäre, und die Form wird erst durch das Objekt gestaltet. Daher ist mir stets die Frage von größter Bedeutung gewesen, ob ich dem Ding, das ich sehe, möglichst nahekomme, denn wichtiger wie das Wie ist das Was! Erst aus dem Was entwickelt sich das »Wie.«⁹⁹ (Otto Dix, Das Objekt ist das Primäre, 1927)

- 1919 Dix becomes a founding member of the *Dresdner Sezession*; joins KPD.
- 1920 meets George Grosz and is influenced by Dada.
- 1922 Germany can no longer pay war reparations under the Treaty of Versailles; hyperinflation persists throughout 1923 and 1924.

»As I see it, at any rate, the new element in painting lies in the extension of its subject area, an enhancement of those forms of expression already present in essence in the Old Masters. For me, the object is primary and determines the form. I have therefore always felt it vital to get as close as possible to the thing I see. »What« matters more to me than »How«. Indeed, »How« arises from »What.«²⁶ (Otto Dix, The Object is Primary, 1927)

10. Rudolf Schlichter Hartes, kalifornisches Erz, ca. 1923

- *Hartes, kalifornisches Erz* ist das Titelblatt zu *Kalifornische Erzählungen* von Bret Harte, einem populären amerikanischen Autor von Abenteuerromanen im 19. Jahrhundert.
- 1923 Schlichter trägt Illustrationen und Karikaturen zu dem neuen satirischen Magazin der KPD *Der Knüppel* bei.
- Oktober: 4 Milliarden Mark = 1 Dollar
- 1924 Gründungsmitglied der Roten Gruppe, einer Organisation von Künstler/innen, die in der KPD aktiv sind und die sich aus der Opposition der Novembergruppe herausbildet. Vorstandsvorsitzender ist George Grosz.

»Die Mitglieder[...]sind durchdrungen von dem Bewußtsein, daß ein guter Kommunist in erster Linie Kommunist und dann erst Facharbeiter, Künstler usw. ist [...] Sie haben sich die Aufgabe gestellt, in engster Verbindung mit den zentralen örtlichen Organen der Kommunistischen Partei[...]zur stärksten Wirksammachung der kommunistischen Propaganda durch Schrift-, Bild- und Bühnenmittel beizutragen; an Stelle der bisher noch zu sehr anarchischen Produktionsweise der kommunistischen Künstler muß ein planmäßiges Zusammenarbeiten treten.«¹⁰ (Rote Gruppe, Manifest, 1924)

- Mit Lenins Tod beginnt eine Periode zunehmender ideologischer Verhärtung in Russland.
- Die KPD denunziert die SPD als »Sozialfaschisten«.
- 1926 Schlichter malt Porträt Bertolt Brechts.

Hartes, kalifornisches Erz is the titlepage to *Kalifornische Erzählungen* by the popular 19th century American picaresque novelist Bret Harte.

- 1923 Schlichter contributes illustrations and cartoons to the new KPD satirical journal *Der Knüppel*.
- Oktober: 4 billion Mark = 1 Dollar.
- 1924 Founding member of the *Rote Gruppe*, an organisation of artists active in the KPD, which grows out of the Novembergruppe Opposition and is chaired by George Grosz.

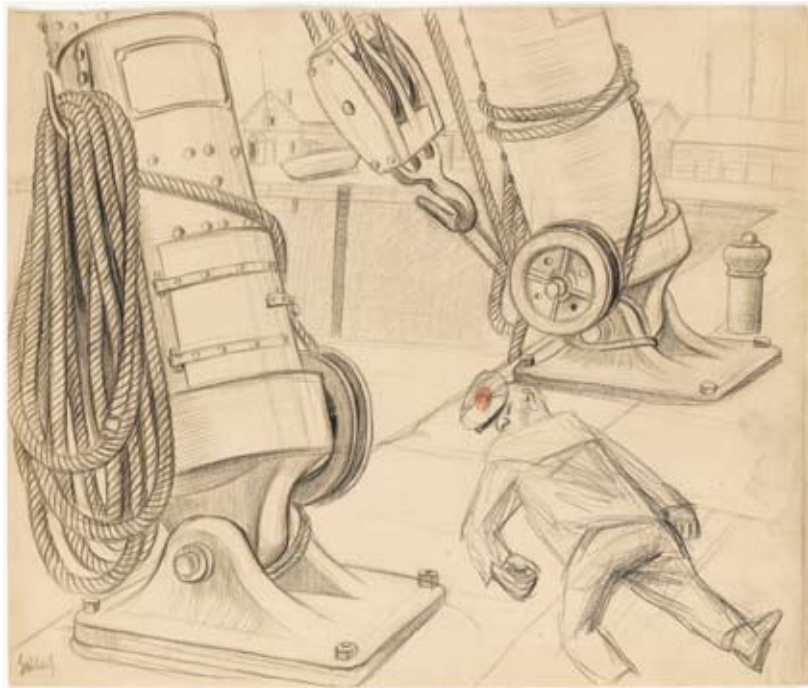
»The members are fully conscious that a good communist is first and foremost a communist and only then a skilled worker, artist etc. [...] They have made it their task to increase the effectiveness of communist propaganda through the means of writing, images and the stage; artistic production by communist artists is still too anarchistic, and now needs to be replaced by systematic collaboration.«²⁷ (Rote Gruppe, Manifest, 1924)

- The death of Lenin ushers in a period of increased ideological rigidity in Russia.
- The KPD denounces the SPD (Social Democratic Party) as »social fascists«.
- 1926 Schlichter paints Bertolt Brecht's portrait.

11. Karl Hubbuch Die Entenräuber, ca. 1925

- 1922–1924 Hubbuch lebt während des Höhepunkts der Inflationszeit in Berlin; pflegt Kontakt zu Schlichter, Grosz u.a.; ist in der Roten Gruppe aktiv. Obgleich er kein Mitglied der KPD ist, reicht er Zeichnungen für KPD Zeitungen ein, die jedoch von Grosz als nicht direkt genug zurückgewiesen werden.
- 1924 Der Dawes-Plan wird im August verabschiedet und im September 1924 umgesetzt. Er stabilisiert die deutsche Währung, aber macht die deutsche Wirtschaft von ausländischen Krediten abhängig.
- 1925 Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* in der Mannheimer Kunsthalle (zieht weiter nach Dresden, Chemnitz, Erfurt, Dessau, Halle und Jena) – prägt den Begriff »Neue Sachlichkeit«. Die Ausstellung unterscheidet zwischen einer konservativ-rechtsgerichteten (klassizistischen), und kritisch-linksgerichteten (veristischen) Tendenz.

- 1922–1924 Hubbuch lives in Berlin during the height of the inflation period; in contact with Schlichter and Grosz etc.; active in the *Rote Gruppe*. Although not a KPD member he submits drawings to KPD newspapers, but these are rejected as »not direct enough« by Grosz.
- 1924 Dawes Plan is agreed on in August and comes into effect in September 1924. It stabilises the German currency but also makes the German economy dependent on foreign credit.
- 1925 Exhibition *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (New Objectivity. German Painting since Expressionism) at Mannheimer Kunsthalle (touring to Dresden, Chemnitz, Erfurt, Dessau, Halle and Jena). Defining show that coins the term »Neue Sachlichkeit«. The exhibiton distinguishes between a right-wing (classical) and a left-wing (verist) tendency.



12.



13.



14.



15.

12. Karl Hubbuch *Morgens um 5 im Hafen*, 1926

- 1926 Letzte öffentliche Stellungnahme der Roten Gruppe. Grosz kehrt zur Malerei zurück, die er zuvor als ›bürgerlich‹ angesehen hatte.

»Alle näheren menschlichen Beziehungen werden von einer fast unerträglich durchdringenden Klarheit getroffen, in der sie kaum standzuhalten vermögen. Denn indem einerseits das Geld auf verheerende Weise im Mittelpunkt aller Lebensinteressen steht, andererseits gerade dieses die Schranke ist, vor der fast alle menschliche Beziehung versagt, so verschwindet wie im Natürlichen so im Sittlichen mehr und mehr das unreflektierte Vertrauen, Ruhe und Gesundheit.«¹¹ (Walter Benjamin, Einbahnstrasse, 1928)

- 1926 The *Rote Gruppe* issues its last public statement. Grosz returns to painting, previously seen by him as ›bourgeois‹.

»All close relationships are lit up by an almost intolerable, piercing clarity in which they are scarcely able to survive. For on the one hand, money stands ruinously at the centre of every vital interest, but on the other, this is the very barrier before which almost all relationships halt; so, more and more, in the natural as in the moral sphere, unreflecting trust, calm and health are disappearing.«²⁸ (Walter Benjamin, One-Way Street, 1928)

13. Fernand Léger *La poignée de scie*, 1930

- 1927 Die Veröffentlichung von *Der Knüttel* wird eingestellt.
- 1928 Die Satirezeitschrift *Eulenspiegel* erscheint als Nachfolgepublikation, deren Herausgebern es nicht mehr gelingt, Grosz und Schlichter für Beiträge zu gewinnen.
- 1928 Die Politisierung der Kunst nimmt ab. Die KPD gründet die neue Künstlervereinigung Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ARBKD/ASSO), die konkrete politische Ziele durch Agitation und Propaganda verfolgen soll. Wenige namhafte Künstler/innen treten bei.
- 1929 Weltwirtschaftskrise und Zurückziehung von Krediten an Deutschland.

- 1927 *Der Knüttel* ceases publication.
- 1928 The satirical magazine *Eulenspiegel* appears as its successor, but fails to attract contributions from either Grosz or Schlichter.
- 1928 Politicisation of art on the wane. KPD founds a new artists' group, the German Revolutionary Artists' Association (ARBKD/ASSO) to pursue concrete political aims through agitation and propaganda. Few noteworthy artists join.
- 1929 Global economic crisis and withdrawal of loans to Germany.

14. Rudolf Dischinger *Elektro-Kocher und Glühbirne*, 1931

- 1924-27 Studium an der Akademie in Karlsruhe bei Georg Scholz, Karl Hubbuch und Ernst Würtenberger.
- 1927 Zeichenlehrer-Prüfung; dann tätig als Lehrer im Schuldienst.
- 1931 5 Millionen Arbeitslose. Die NSDAP kann große politische Erfolge verbuchen.

»Neue Sachlichkeit: Penetrante Beobachtung der (ausgewählten!) optischen Szene. Kühl, interessiert, in der Zeichnung suchend den optischen ›Schock‹, die Aggressivität präziser Wiedergabe, eingehend möglichst in auch geringfügige Details, ohne große Form zu verlieren. [...] Unpolitisch, keine Kritik, kein Beurteilen anderer (keine Gesellschaftskritik). Ursprünglich, bei bewußtem Erkennen der neusachlichen Tendenz [...] im Prinzip ›Fakten-Aufzählung‹ ohne besondere Absichten.«¹² (Rudolf Dischinger, Notizen zur Neuen Sachlichkeit)

- 1924-27 studies at the art academy in Karlsruhe under Georg Scholz, Karl Hubbuch and Ernst Würtenberger.
- 1927 Drawing instructor exam; then employment as school teacher.
- 1931 5 Million unemployed. NSDAP makes large political gains.

»New Objectivity: Insistent observation of the (chosen!) optical scene. Cool, interested, searching for the optical ›shock‹ in the drawing, the aggressivity of precise reproduction, which applies itself even to the most insignificant details, without losing sight of the greater conception. [...] Apolitical, no criticism, no judging of others (no social criticism). Originally, if one consciously recognizes the tendencies of New Objectivity, a listing of facts without particular intentions.«²⁹ (Rudolf Dischinger, Notes on New Objectivity)

15. Rudolf Dischinger *Puppen*, 1932

- 1932 Über 6 Millionen Arbeitslose.
- Bei der Präsidentschaftswahl folgt Hitler direkt hinter Hindenburg; bei der Reichstagswahl gewinnt die NSDAP die Mehrheit im Parlament.

»[Die neue Sachlichkeit ist] die Dinge, der Mensch selbst als Ding, als ›tote Natur‹ erlebnisarm, erlebnislos-steif gemalt, als wär' die Welt ein Stock. Stabil ist die sogenannte ›Sachlichkeit‹, als bewegte sich nichts auf der Erde, als wollten die Künstler der stabilisierten Bourgeoise den reißenden – den Kapitalismus in den Abgrund reißenden – Strom der Geschichte mit einer krampfhaft konstituierten Unbeweglichkeit ihrer ›Kunstwerke‹ aufhalten.«¹³ (Alfred Durus, Zwischen ›neuer‹ und revolutionärer Sachlichkeit, 1929)

- 1932 Over 6 Million unemployed.
- In the presidential election, Hitler runs close second to Hindenburg; in the Reichstag elections the NSDAP gains a majority in parliament.

»New Objectivity is objects, man himself as object, as ›dead nature‹ deprived of experience, painted uneventfully and stiffly, as if the world was a stick. This so-called ›objectivity‹ is stable, as if the artists of the stabilised bourgeoisie were wishing to arrest the torrid stream of history – which sweeps capitalism itself into the abyss – in the frantically constructed immobility of their ›artworks‹.«³⁰ (Alfred Durus, Between ›new‹ and revolutionary objectivity, 1929)



16.



17.

16. Lea Grundig Alter Genosse, 1932

- 1926 Lea Grundig tritt der KPD bei.
- 1930 wird Mitglied der Dresdner Ortsgruppe der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARB-KD/ASSO).

»Grosz: Dieser Mann ist anti-sozial geworden. Er hat für sich den Kapitalismus als höchst bequeme Lebensform entdeckt. [...] Er hat sich ein bißchen anarchistischen Schmutz aufgelagt. Kratzt man den ab, so kommt ein ganz abscheulicher, platter Spießbürger zum Vorschein. [...] Er verachtet die Masse. Sein zweiter Satz ist immer: ›Unter uns Gebildeten kann man ja sagen‹, ›Die blöde Masse braucht das‹, etc. Ein ganz abscheulicher Spießbürger, den man schleunigst ändern muß, sonst wird er zum Feind werden und das wäre tragisch, denn er ist ein ganz großer Maler, wie es auch seine letzten Arbeiten beweisen.«¹⁴ (Hanns Eisler, Brief an Bertolt Brecht, 1935)

- 1926 Lea Grundig joins the KPD.
- 1930 joins the Dresden branch of the German Revolutionary Artists' Association (ARBKD/ASSO).

»Grosz: this man has become anti-social. He has discovered capitalism for himself as an extremely comfortable way of life. [...] He has put on a thin veneer of anarchistic smut. Scratch it off and one sees a quite abominable, insipid, narrow-minded bourgeois. [...] He scorns the ›masses‹. His second sentence is always: ›Amongst us educated men we can certainly say‹, ›the stupid masses need that‹ etc. A quite abominable narrow-minded bourgeois who must be changed as quickly as possible, otherwise he will become an enemy, and that would be tragic, since he is a really great painter, as his latest works also prove.«³¹ (Hanns Eisler in a letter to Bertolt Brecht, 1935)

17. Rudolf Schlichter Waldstück, o.J./no date (späte 1930er Jahre/late 1930s)

»Ich verkehre viel mit den sogenannten Neuen Nationalisten, besonders mit Ernst Jünger...«¹⁵
(Rudolf Schlichter in einem Brief an Kurt Weinhold, 1930)

»Sein wir uns darüber klar: Kunst ist heute ihrem ganzen Wesen nach reaktionär, denn sie wendet sich an diejenigen Kräfte im Menschen, die heute der schärfsten Diskreditierung ausgesetzt sind, ja deren Vorhandensein geleugnet wird: nämlich die seelischen Kräfte. Und hier kommt man zum springenden Punkt: Wo hat die Kunst ihre stärksten Wurzeln, ihre stärkste Verbundenheit? Ich möchte antworten: im Religiösen und Nationalen, den beiden elementarsten geistigen Lebensmächten und nicht, wie vielfach geglaubt wird, im Sozialen, das für künstlerisches Gestalten zweitrangig ist.«¹⁶ (Rudolf Schlichter, Das Kunstblatt, 1930)

»I frequently associate with the so-called New Nationalists, in particular with Ernst Jünger...«³² (Rudolf Schlichter in a letter to Kurt Weinhold, 1930)

»Lets be clear: art today is entirely reactionary in its essence, because it addresses those powers in man, which are discredited in the strongest terms, to such a degree that their very existence is denied: by this I mean the powers of the soul. Here we arrive at the most crucial point: Where does art have its strongest roots, its strongest affinity? I would like to answer: in the religious and national, which are the two most elementary life forces, and not, as has frequently been assumed, in the social, which is secondary for artistic creation.«³³ (Rudolf Schlichter, Das Kunstblatt, 1930)

- 1933 Hitler wird Kanzler; Reichtagsbrand; das Konzentrationslager Dachau wird errichtet; alle Oppositionsparteien werden verboten.

- 1933 Hitler becomes chancellor; burning of the Reichstag; Dachau Concentration camp is opened; all opposition parties are banned.

»Nicht mit Unrecht erkannten schon viele Kritiker in meinem Strich die alte deutsche Tradition.«¹⁷ (Rudolf Schlichter in einem Brief an die Direktion der Nationalgalerie, 1933)

»Not without good reason did many critics recognise the old German tradition in my line.«³⁴
(Rudolf Schlichter in a letter to the director of the Nationalgalerie, 1933)

- 1937 Die Ausstellung Entartete Kunst eröffnet in München; sie enthält Arbeiten von Otto Dix, George Grosz und Rudolf Schlichter.
- 1938 Ausschluss Schlichters aus der Reichskammer der bildenden Künste (Mitgliedschaft war zwingende Voraussetzung für alle, die im Kunstbetrieb tätig bleiben wollten).

- 1937 Exhibition Entartete Kunst (Degenerate Art) opens in Munich; it includes works by Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter.
- 1938 Schlichter is excluded from the National Chamber of Culture (membership was compulsory for anyone wishing to practise in any of the arts for the sake of making a living).

18. Rudolf Schlichter Der Unhold, ca. 1945



18.

ENDNOTEN

ENDNOTES

ENTSTEHUNGSJAHRE
YEARS OF CREATION
1916–1945

Künstler, deren Arbeiten in den 1930er Jahren in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt wurden, und eine Auswahl von Pressetexten aus dieser Zeit
Artists, whose works were exhibited at the Staatsgalerie Stuttgart in the 1930s, and a selection of press reviews from the period



17.



18.



19.



20.



20.



21.

17. Albrecht Dürer Der verlorene Sohn, um 1496

»Wiedererweckung deutscher Vergangenheit«, Artikel ohne Angabe von Zeitung und Datum, vermutlich Mai 1933, gezeichnet: »Dr.U.«

»Wir haben zwei Höhepunkte deutscher Kunst: die Dürerzeit und die Romantik. Das graphische Kabinett der Stuttgarter Staatsgalerie versteht die Zeichen der Zeit und stellt eine umfassende Graphik der deutschen Romantik zur Schau. Die Romantik entgegnet dem »unfrommen kunstlosen Zeitalter der Aufklärung« mit der Wiederentdeckung des deutschen Mittelalters. [...] Männlicher Albrecht Dürer den die Neulinge anspötn, deine holzgeschnitzte Gestalt ist mir willkommen, ruft der junge von Straßburger Gotik entflammte Goethe. Herders Büchlein »Von deutscher Art und Kunst« und Jean Pauls »Aesthetik« sind theoretische Grundlagen der Romantik. So war der Boden für eine patriotische Kunst vorbereitet und als im Jahre 1807 die Übersetzung von der Hagensehe des Nibelungenliedes erschien, da wirkte dies wie eine »Fanfare der Zeit.«

»Der deutsche Holzschnitt«
Württembergische Zeitung, 9.11.1934;
gezeichnet: »H.S.«

»Es ist immer wieder notwendig, aus dem verwirrenden Wortstreit der Kunstmeinungen zu der stillwartenden Ruhe der Kunstwerke selbst zurückzukehren, das besondere Wesen der deutschen Kunst nicht zu zerreden, sondern in seinen meisterlichen Werken betrachtend zu erfassen. [...] Hier in dieser meist herben, kraftvollen, knorrigten, unverblümt echten und strengen Technik und Ausdrucksform des Holzschnitts liegt ja ein Kraftzentrum deutscher Natur und Kunst, zu dem immer wieder zurückzukehren tausendfach Anlass ist ...«

»Resurrection of the German Past«
Details of paper and date missing; c. May 1933; author: »Dr.U.«

»There are two high points in German art: Dürer's times and the Romantic Period. The graphic cabinet of the Staatsgalerie Stuttgart understands the signs of the times and presents us with a comprehensive exhibition of German Romanticism. Romanticism confronted the »impious and artless Age of Reason« with a rediscovery of the German Middle Ages. [...] »Manly Albrecht Dürer who is mocked by newcomers, your figure cut in wood is welcome to me« exclaimed the young Goethe, enthused by the Strassburg's Gothic. Herder's pamphlet »Of German Manner and Art« and Jean Paul's »Aesthetics« formed the theoretical basis of Romanticism. Thus the ground for a patriotic art was prepared, and when Hagens translation of the Nibelungenlied appeared in 1807, it was like the »fanfare of the times.«

»The German Woodcut«
Württembergische Zeitung, 9.11.1934; author: »H.S.«

»It's again and again necessary to leave behind the confusing verbal clashes of artistic opinions and to return to the artworks themselves who await us in silence, not to dilute the particular essence of German art through talk, but to comprehend it by contemplating its masterpieces. [...] Here, in the predominately severe, powerful, gnarly, forthright, true and strict technique and expression of the woodcut resides, after all, the driving force of German nature and art, and there are a thousand reasons to return to it time after time...«

18. / 19 Daniel Chodowiecki Kunst-Kenntnis/Connoissance des Arts, 1779

»Chodowiecki – der Chronist eines Zeitalters«, in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 18./19.7.1936, gezeichnet: »Ernst Böhm«

»Chodowiecki war wie keiner vor ihm und nach ihm gleichsam das neugierige Photoauge seiner Zeit, der unbestechlich wahrhafte Beobachter, der feinsinnige Erzieher zu einfachem und natürlichem Leben, der humorvoll schildernde Richter über Mängel, Übertreibungen, menschliche Dummheiten [...] Er zeichnete das, was noch kein Franzose je in den Griffel genommen hatte, die Wirklichkeit, das tägliche Leben!«

»Daniel Chodowiecki – Eine Ausstellung im Kronprinzenpalais«, in: Merkur, 13.8.1936; anon.

»Chodowiecki und Menzel, beide sind preussische Künstler mit ausgesprochen preussischen Tugenden. Der Kantische Pflichtbegriff feiert in ihren Zeichnungen Triumphe; er lebt in der oft pedantischen Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Schilderung, in der phrasenlosen Nüchternheit der Darstellung, aber auch in dem eminenten Fleiss der beiden Künstler und ihrer restlosen Hingabe an den Gegenstand. Ihre Unterordnung unter die Tatsachen, ihre militärische Exaktheit auch in der Wiedergabe belangloser Einzelheiten ist in gewissem Sinne verwandt mit dem schulemeisterlichen Drill des preussischen Soldatenkönigs und mit dem Ausspruch des grossen Friedrich, der sich als ersten Diener seines Staates betrachtete. In der Tat muten einzelne der Blätter in dieser Chodowiecki Schau an wie Arbeiten Menzels in ihrer unerbittlichen, fast grausamen Realistik.«

Chodowiecki – Chronieler of an Age,
in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 18./19.7.1936, author:
Ernst Böhm

»Chodowiecki was, as it were, like no one before or after him, the curious photo-eye of his times, an incorruptably truthful observer, a sensitive educator of simple and natural life, a humourously descriptive judge of the shortcomings, exaggerations and human stupidities [...] He drew what no Frenchman ever captured with his pen: reality, everyday life!«

»Daniel Chodowiecki – An exhibition in the Kronprinzenpalais«, in: Merkur, 13.8.1936, author unknown

»Chodowiecki and Menzel are both Prussian artists with decidedly Prussian virtues. Kant's notion of duty triumphs in their drawings and manifests itself in the pedantic accuracy and reliability of description, the unembellished soberness of representation, but also in the eminent industriousness of both artists and their complete dedication to the object. Their subservience to the facts, their military precision – even when rendering seemingly insignificant details – is in a sense related to the schoolmasterly drill of the Prussian Soldier King, and echoes the maxims of Friedrich the Great, who considered himself the first servant of his state. Indeed, some of the works in this Chodowiecki exhibition hint at the works of Menzel in their unrelenting, almost cruel realism.«

20. Honoré Daumier

Quelle heure est-il, s'il vous plait?/Können Sie mir bitte sagen, wie spät es ist?, 1839

»Daumier-Ausstellung im Kronprinzenpalais«, in: Neues Tagblatt, 25.11.1932, gezeichnet: »Sti.«

»Wenn man hört, dass Daumier nur bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr nach der Natur gezeichnet hat, so ist man bei der Betrachtung seiner ausserordentlich scharf beobachteten Karikaturen verblüfft. Daumier hat es grundsätzlich abgelehnt, nach der Natur zu zeichnen. Der Künstler hat fast ausschliesslich bei Nacht gearbeitet. Es war ein ‚Abschreiben der inneren Gesichte‘, das ihn leidenschaftlich bewegte, denn er war ein dämonischer Mensch, wie der Spanier Goya, den man als den grossen Vorläufer von Daumier bezeichnen kann. Goya hatte damals den Modernen gezeigt, wie man in hoher künstlerischer Weise das Dämonische und grausig Groteske sozial machen kann. Wie verschieden die ausgezeichneten Beobachtungen Daumiers auch sind, so kann man doch bei allen Lithographien einen einheitlichen Zug feststellen. Oft haben die Figuren etwas Verwestes, Vertrocknetes, ja Gespensterhaftes. Und es ist merkwürdig, dass die Gestaltungen bei scheinbar höchstem Realismus immer etwas Unwirkliches haben.«

»Daumier«, in: Die Richtung, 4.12. 1932, gezeichnet: »gy«

»Im stuttgarter [sic] Kronprinzenpalais wird zur Zeit Daumier serviert. Eine Ausstellung moderner Kirchengeräte, der Wettbewerbsentwürfe für den deutschen Heldenhain oder der Zeichnungen Menzels zum literarischen Werk Friedrich des Grossen hätten einen nicht weiter verwundert – aber Daumier im Kronprinzenpalais, das ist eine Sensation. Denn Honoré Daumier war viele Jahre lang der verfolgte revolutionäre Künstler, der Künstler der Unterdrückten. [...] Er sagte: »Je suis de mon temps«; und so war es. Er war einer seiner Zeit und für seine Zeit und stellte keinen Anspruch auf ‚Ewigkeitswerte‘. Aber die Probleme seiner Zeit sind auch die unseren geblieben; denn der Kampf der Klassen ist noch nicht entschieden. Und so steht Daumier auch heute noch and der Seite der Unterdrückten; er ist heute noch aktuell; er revolutioniert noch heute. Und diesen Daumier zeigt man uns in diesen Tagen der Reaktionsarisierung und Faszisierung im Kronprinzenpalais? Nein...[s]tatt des Kämpfers finden wir einen Milieuschilderer, statt des Aktivisten einen Rezensenten seiner Zeit. Jawohl, die Auswahl seiner in der satirischen Zeitschrift »Charivari« erschienenen Zeichnungen ist sehr sorgfältig getroffen worden: alles was aufregend und rebellierend wirken kann, ist weggelassen.«

»Daumier-Exhibition in the Kronprinzenpalais«, in: Neues Tagblatt, 25.11.1932, author: »Sti.«

»Contemplating Daumier's extremely sharply observed caricatures, one is surprised to learn that Daumier only drew from life until the age of twenty. After this, the artist almost exclusively worked by night. What moved him passionately was the 'transcription of inner visions', because he was a demonic character like the Spaniard Goya, who taught the Moderns how the demonic and gruesomely grotesque could be rendered social in a highly artistic way. But no matter how varied the excellent observations of Daumier may be, one can find a unifying trait in all his lithographies. Frequently his figures have a decomposing, dry, even ghostly air. And it is remarkable, that his creations – despite the seemingly highest realism – always have something unreal about them.«

»Daumier«, in: Die Richtung, 4.12. 1932, author: »gy«

»The Stuttgarter Kronprinzenpalais is currently serving up Daumier. An exhibition of modern church equipment, a design competition for the German war hero memorial or Menzel's illustrations of the literary works of Friedrich the Great would have surprised no one, but Daumier at the Kronprinzenpalais is a sensation. Because Honoré Daumier was for many years a persecuted revolutionary artist, the artist of the oppressed. [...] He said: »Je suis de mon temps«, and he was. He was one of his time and for his time and made no claim to »everlasting values«. But the problems of his time have remained ours: the class struggle still hasn't been decided. And thus Daumier stands on the side of the oppressed to this day. And are we shown this Daumier in these days of reaction and fascism at the Kronprinzenpalais? No...instead of the fighter we find the milieu-observer, instead of the activist we encounter the reviewer of his times. The selection of his drawings, which were published in the satirical magazine »Charivari«, has indeed been carefully made: all that is exciting and rebellious has been omitted.«

21. Alfred Rethel Auch ein Todtentanz (Blatt 6), 1849

»Theater, Kunst, Wissenschaft. Alfred Rethel – Ausstellung von Handzeichnungen und Druckgraphik im Kronprinzenpalais«, in: Staatsanzeiger für Württemberg, 7.6.1934, anon.

»Die Historienmalerei, aus dem philosophischen, literarischen und geschichtlichen Untergrund ihrer Zeit erwachsen und auf die Darstellung von Ereignissen eingestellt, die in der politischen und geistigen Geschichte der Völker und Menschheit Epoche gemacht haben, hat uns neben manchem von den Zeitgenossen überschätzten Künstler einen deutschen Meister ersten Ranges in Alfred Rethel geschenkt. [...] Ein Mann von starkem Wirklichkeitssinn, ein Künstler mit monumentalen Absichten, ein begnadeter Meister der Griffelkunst – so steht er heute für uns in den Reihen der Grossen der deutschen Kunst. [...] Man ist gegenwärtig in heftigen Auseinandersetzungen über

»Theatre, Art, Sciences. Alfred Rethel – Exhibition of drawings and prints at the Kronprinzenpalais«, in: Staatsanzeiger für Württemberg, 7.6.1934, author unknown

»History painting, which develops out of the philosophical, literary and historical background of its times and aims to depict epochal events in the political and spiritual history of nations and humanity, has given us – next to several artists who were overrated by their contemporaries – a German Master of the highest rank in Alfred Rethel. [...] A man with a strong sense for reality, an artist with monumental intentions, a gifted master of draughtsmanship – this is how he ranks today amongst the great of German art. [...] Currently we find ourselves in the middle of raging debates about

das Wesen der deutschen Kunst begriffen. Spekulativ wird es sich niemals ergünden lassen, man muss die Probe am Exempel machen und festhalten, was den Meistern gemeinsam ist, die unser deutsches Empfinden am stärksten bewegen. Wer sich drüber Gedanken machen will, dem bietet unsre Ausstellung Anregung und Stoff genug dazu.«

»Gestaltete Geschichte«, in: NS Kurier 5.6. 1934, gezeichnet: »le«

»Alfred Rethels Kopf Karl des Grossen kennt jedermann. In Achens Gruft sitzt der tote Kaiserliche Held. Mund und Stirn träumen gewaltiges – die Zukunft des Reiches. [...] Das ist Rethels höchste Leistung, sein Vermächtnis an die Deutschen. [...] Im Geiste des monumentalen Kaiser-Kopfes schuf der Künstler, hineingeboren in zierliches Biedermaier und lauschigen Stimmungskult, beinahe um die Mitte des vorigen Jahrhunderts deutsche Geschichte, entriß die in der Erinnerung welkenden Kaiserzeit des hohen Mittelalters dem dumpfen Schläfe. Schon der 15jährige – wir bestaunen das Blatt – zeichnet eine Kampfszene des ersten Habsburgers gegen Ritter, als ob er mit Holbein und Dürer wetteifern wolle. [...] Der Künstler ist über die Sturm- und Revolutionsjahre in Dresden. Wie Richard Wagner macht er aktiv mit. Braust in »Rienzi« Freiheit, so in den Totentanzblättern das aufwühlende Schrecknis, der Furor der Volkserregung.«

the essence of German art. It will never be apprehended speculatively - one has to look at the concrete example and record what is common to the masters who move our German sensibility the most. Our exhibition is food for thought for anyone who wishes to contemplate this.«

»History formed«, in: NS Kurier 5.6. 1934, author: »le«

»Everyone is familiar with Alfred Rethel's Head of Karl the Great. The dead imperial hero sits in his tomb in Achen. Mouth and brow dream greatness – the future of the Reich. [...] This is Rethel's highest achievement, his legacy to the Germans. [...] In the spirit of the monumental head of the emperor, the artist, who had been born into dainty Biedermaier and the cosy cult of sensibility around the middle of the last century, created German history and resurrected the Imperial Era of the high middle ages, which had wilted in memory, from its deep slumber. Already as a 15-year-old he drew a battlescene of the first Habsburger as if he wanted to compete with Holbein and Dürer. [...] The artist is in Dresden during the revolutionary years. Like Richard Wagner he actively participates. Yet while Wagner's »Rienzi« resounds with freedom, what emanates from the »Dance of Death« is the disturbing terror, the ferment of popular sedition.«

22. Adolph Menzel Gefangenenzug im Walde, 1851

»Adolph Menzel – Zur Ausstellung seiner Zeichnungen im Kronprinzenpalais«, in: Cannstatter Zeitung, 25.4.1935, gezeichnet: »M.«

»Die Genauigkeit macht uns stutzig, wir glauben die Phantasie vermissen zu müssen und doch fühlen wir die Klaue des Löwen, eine völlig eigenartige, selbstsichere Art der Strichführung mit spitzem Bleistift, ein kühnes Verteilen und Wahrnehmen von Licht und Schatten, eine kühle und kluge Erfassung des Struktiven und des Gegenständlichen. [...] Nur ein Preusse kann einen so unbestechlich wahrhaftigen Blick für das Malerische und Gegenständliche einer rauchenden Eisenbahn oder eines Bauplatzes haben. Die fanatische Liebe zur wirklichen Welt macht ihm jedes Ding, das existiert, gleich wertvoll. [...] Die Pompadour wird mit derselben Hingabe gezeichnet wie ein Bettzeug. Und wie knittern die Falten der Bettdecke! Hat der Breslauer Genius vielleicht einen Faltenwurf des Nürnberger Dürers studiert?«

»Adolph Menzel – About an exhibition of his drawings at the Kronprinzenpalais«, in: Cannstatter Zeitung, 25.4.1935, author: »M.«

»What startles us is the accuracy, we fear that imagination is missing and yet we feel the claw of the lion, a completely unique and self-assured draughtsmanship with sharpened pencil, a daring distribution and apprehending of light and shadow, a cold and intelligent grasp of the structural and the objective. [...] Only a Prussian is able to possess such an incorruptibly truthful eye for the painterly and objective qualities of a smoking train or a building site. His fanatical love for the real world renders each thing that exists of equal value to him. [...] Madame Pompadour is drawn with the same dedication as the bedding. And how creased are the folds of the bedcover! Perhaps this Breslau genius has studied the way fabric falls in the works of the Nürnberger Dürer?«

AUSGESTELLTE WERKE

EXHIBITED WORKS

Anja Kirschner & David Panos

The Empty Plan, 2010
HD, 3:2, Farbe, 78'

The Empty Plan Film-Produktion wurde gefördert von Arts Council England durch Film London Artists' Moving Image Network, co-produziert mit City Projects / London, mit Unterstützung durch Focal Point Gallery / Southend-on-Sea, Staatsgalerie Stuttgart und Kunsthall Oslo.

The Empty Plan film production was funded by Arts Council England through Film London Artists' Moving Image Network, co-produced with City Projects and supported by Focal Point Gallery, Staatsgalerie Stuttgart and Kunsthall Oslo.

WERKE AUS DER SAMMLUNG DER STAATSGALERIE STUTTGART WORKS FROM THE STAATSGALERIE STUTTGART COLLECTION

Iwan Puni

Kuokkala 1892–1956 Paris
Modell für ein Relief, 1916
Bemalung auf Pappe, Wellpappe, Metallfolie, Hartfaserplatte, bemalt 37 x 20 x 8 cm
Prov.: erworben 1971
Inv.Nr. PLNA 275

George Grosz

Berlin 1893–1959 Berlin
Niederkunft, 1917

Aquarell über Feder in Schwarz auf gelblichem Papier
50,8 x 35 cm
Bez.: re. u. (in Darstellung) in Feder: GROSZ/August 17/Südende; re. u.: dem Theodor Däubler zur Erinnerung/ in Herzlichkeit/25. März 1918/ Babelsbergstr.; re. u. in Blei: 1917
Prov.: Theodor Däubler, Berlin; Will Friedl, Westheim bei Schwäbisch Hall; erworben 1966
Inv.Nr. C 1966/1447

Iwan Puni

Kuokkala 1892–1956 Paris
Teller-Relief, 1919
Lindenholzplatte mit Nussbaumfurnier und aufgeklebtem Keramikeller mit farbig gefasstem Rand
33 x 61,1 x 4,8 cm
Prov.: Nachlass Puni, Paris; erworben 1972
Inv.Nr. PLNA 157

Fernand Léger

Argentant 1881–1955 Gif-Sur-Yvette
Männer und Treppe, 1920
Lithographie auf elfenbeinfarbenem Papier
Blatt: 41 x 31 cm;
Darstellung: 28,5 x 24 cm
Bez.: im re. u. Bilddrittel in Platte: F. L. 20, darunter in blauer Tinte: FLéger
Prov.: Stiftung Kommerzienrat Paul Reusch 1948
Inv.Nr. A 1948/420

Rudolf Schlichter

Calw 1890–1955 München
Der Chinese, 1921
Bleistift, Aquarell auf Pergamentpapier
verso: Studie zu der Figur des Mörders Feder in Schwarz

57,3 x 43,2 cm
Bez.: l. u. in Blei: Rudolf Schlichter/ 1921; verso: Der Chinese
Prov.: Dr. H. H. Klihm, München
Inv.Nr. C 1947/99

Fernand Léger

Argentant 1881–1955 Gif-Sur-Yvette
Sitzende Frau mit Buch, um 1921
Bleistift auf hellbraunem Papier
40,7 x 31,5 cm
Prov.: Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau; Christoph Czwiklitzer, Köln; erworben 1957
Inv.Nr. C 1957/799

George Grosz

Berlin 1893–1959 Berlin
Menschen in der Straße, 1920/21
In: Blatt 9 in: Im Schatten, Berlin, Malik-Verlag, 1921
Lithographie auf elfenbeinfarbenem Papier
Blatt: 38,5 x 48,2 cm; Darstellung: 32 x 38 cm
Bez.: re. u. in Blei: GROSZ; l. u. von anderer Hand: -218-
Prov.: Roman Norbert Ketterer, Stuttgart; erworben 1949
Inv.Nr. A 1949/627

Conrad Felixmüller

Dresden 1897–1977 Berlin
Bildnis des Kunstsammlers Ludwig Fischer, 1922
Radierung und Aquatinta auf beigem Papier
Blatt: 40,4 x 32,3 cm; Platte: 20,1 x 19,8 cm (Bild: 19,5 x 19,5 cm)
Bez.: li. u. in Platte: FM; li. unter Druck in Bleistift: 22/50; re. unter

Druck in Bleistift: Felixmüller; Mitte unter Plattenrand in Bleistift: Bildnis des Herrn Ludwig Fischer
Prov.: Geschenk eines Kunstfreunds 1959
Inv.Nr. A 1959/2156

Otto Dix

Untermhaus 1891–1969 Hohentwiel
Die Verächter des Todes, 1922
Radierung und Kaltnadel auf elfenbeinfarbenem Papier
(2. Zustand, l. Probedruck)
Blatt: 49,8 x 34,9 cm; Platte: 34,3 x 27,3 cm
Bez.: re. u. in Blei: DIX/2; l. u.: II. Zustand. I. Probedruck; M. u.: Die Verächter des Todes
Prov.: Dr. H. H. Klihm, München; erworben 1970
Inv.Nr. A 1970/GL 1487

Rudolf Schlichter

Calw 1890–1955 München
Hartes, kalifornisches Erz (Titelblatt zu: Kalifornische Erzählungen von Bret Harte), ca. 1923
Aquarell auf beigem Papier
52,5 x 39 cm
Bez.: li. u. in Bleistift: R. Schlichter
Prov.: erworben vom Künstler 1948
Inv.Nr. C 1948/106

Karl Hubbuch

Karlsruhe 1891–1979 Karlsruhe
Die Entenräuber, um 1925
Bleistift, Aquarell, Deckweiß auf beigem Papier
43 x 43,2 cm
Bez.: re. u. in Blei: Hubbuch; verso: Gr.5/Nr./»Die Entenräuber«
Prov.: erworben 1971
Inv.Nr. C 1971/GL 1872

Karl Hubbuch

Karlsruhe 1891–1979 Karlsruhe
Morgens um 5 Uhr im Hafen, 1926
Bleistift, Rotstift auf beigem Papier
40,8 x 48,2 cm
Bez.: u. in Bleistift: Hubbuch
Prov.: Fischinger, Stuttgart; erworben 1974
Inv.Nr. C 1974/GL 2586

Fernand Léger

Argentant 1881–1955 Gif-Sur-Yvette
La poignée de scie, 1930
Feder in Schwarz, quadriert in Bleistift auf rohweißem Papier
36 x 26,2 cm
Bez.: re. u. in braunschwarzer Tinte: F. L. 30
Prov.: Louise Leiris, Paris; erworben 1982
Inv.Nr. C 1982/3141

Rudolf Dischinger

Freiburg 1904–1988 Freiburg
Elektro-Kocher und Glühbirne, 1931
Bleistift, Aquarell auf elfenbeinfarbenem Karton
57 x 68,5 cm
Bez.: re. u. in Blei: Rudolf Dischinger/April 1931
Prov.: erworben 1971
Inv.Nr. C 1971/GL 1864

Rudolf Dischinger

Freiburg 1904–1988 Freiburg
Puppen, 1932
Bleistift, Aquarell auf elfenbeinfarbenem Papier
47,3 x 72,8 cm
Bez.: re. u. in Blei: Dischinger/1932; verso: Rudolf Dischinger/Puppen/ 15.II.32
Prov.: erworben 1971
Inv.Nr. C 1971/GL 1865

Lea Grundig

Dresden 1906–1977 Dresden
Alter Genosse, 1932
Kohle auf beigem Papier
65,3 x 52 cm
Bez.: li. u. in Bleistift: Lea Grundig 1932
Prov.: Galleria de Levante, Mailand; erworben 1972
Inv.Nr. C 1972/2223

Rudolf Schlichter

Calw 1890–1955 München
Waldstück, ohne Datum (späte 1930er Jahre)
Öl auf Leinwand
49 x 62 cm
Prov.: Erworben 1968 von P. Borst, Stuttgart
Inv.Nr. 3011

Rudolf Schlichter

Calw 1890–1955 München
Der Unhold, um 1945
Aquarell auf elfenbeinfarbenem Papier
62,3 x 49 cm
Bez.: re. u. in Feder: R. Schlichter 1945
Inv.Nr. C 1973/2336

Albrecht Dürer

Nürnberg 1471–1528 Nürnberg
Der verlorene Sohn, um 1496
Kupferstich auf Büttenpapier (rohweiß)
Blatt: 24,6 x 18,8 cm
Prov.: R. Scholtz; A. Artaria; Gutekunst und Klipstein; erworben 1955
Inv.Nr. A 1955/1770

Daniel Chodowiecki

Danzig 1726–1801 Berlin
Kunst-Kenntnis/Connoissance des

Arts, 1779

Aus: Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens, Folge II,7
Auch in: ALMANAC de Goettingue pour l'anné 1780
Radierung auf rohweißem Bütten
Blatt: 8,2 x 4,7 cm
Inv.Nr. A 42701

Daniel Chodowiecki

Danzig 1726–1801 Berlin
Kunst-Kenntnis/Connoissance des Arts, 1779
Aus: Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens, Folge II, 8
Auch in: ALMANAC de Goettingue pour l'anné 1780
Radierung auf rohweißem Bütten
Blatt : 8,2 x 4,7 cm
Inv. Nr. A 42702

Honoré Daumier

Marseille 1808–1879 Valmondois
Quelle heure est-il, s'il vous plait?/Können Sie mir bitte sagen, wie spät es ist?, 1839
In: (ÉMOTIONS PARISIENNES, 11) Le Charivari, 24.11.1839
(auch in Album: Émotions Parisiennes, 1842)
Lithographie auf elfenbeinfarbenem Papier
Blatt: 34,2 x 26,4 cm; Einfassungslinie innen: 24,2 x 19,7 cm
Bez.: re. u.: »h.D.«
li u.: »Chez Bauger, R.du Croissant 16«
re. u. »Imp. d'Aubert & Cie.«
Prov.: Maurice Loncle, Paris, erworben 1964
Inv.Nr. A 1965/3069

Alfred Rethel

Aachen 1816–1859 Düsseldorf
Auch ein Todtentanz. Sechstes Blatt: Der Tod als Triumphator, 1849 geschnitten von August Gaber Autor: Robert Reinick Verleger: Georg Wigand. Holzschnitt auf weißem Papier Blatt: 29,3 x 41,1 cm Einfassungslinie 22,2 x 31,9 cm Bezeichnet im Stock unten rechts: »GABER sc.« Inv.Nr. D 875,6

Adolf von Menzel

Breslau 1815–1905 Berlin
Gefangenenzug im Walde, 1851
Lithographie auf aufgewalztem Chinapapier auf rohweißem Papier (Probedruck, Ex. I/IV)
Blatt: 23,4 x 17,8 cm
Bez.: re. u. in der Platte: Menzel
Prov.: August Laube, Zürich; erworben 1983
Inv.Nr.1983/6130

BIOGRAFIE

BIOGRAPHY

Anja Kirschner (*1977, München / Munich) & David Panos (*1971, Athen / Athens) leben und arbeiten / live and work in London.

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) SELECTED SOLO EXHIBITIONS

Chisenhale Gallery, London (2009), Centre for Contemporary Arts, Glasgow (2009);
Badischer Kunstverein, Karlsruhe (2009), Transmission Gallery, Glasgow (2008),
Broadcast Gallery, Dublin (2008).

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) SELECTED GROUP EXHIBITIONS

British Art Show 7, Nottingham, London, Glasgow, Plymouth (2010/2011), There Is No Alternative,
Konsthall C, Stockholm (2010), Depression, Marres, Maastricht (2009); Everything Then Passes Between Us,
Kölischer Kunstverein, Köln (2009), Nought to Sixty,
Institute of Contemporary Arts, London (2008).

AUSZEICHNUNGEN UND FÖRDERUNGEN AWARDS AND COMMISSIONS

FLAMIN Productions Award für / for The Empty Plan (2009), Jarman Award '09 – nominiert / shortlisted (2009),
Chisenhale Gallery, London und / and Centre for Contemporary Arts Glasgow, Auftrag für
co-commission of The Last Days of Jack Sheppard, unterstützt von / supported by Arts Council England,
Scottish Arts Council, Glasgow City Council, Henry Moore Foundation (2008), LAFVA Award für / for Trail of the Spider,
unterstützt von / supported by Elephant Trust (2007), Arts Council England
Grant für die Produktion von / for the production of Polly II: Plan for a
Revolution in Docklands (2006).

FILMOGRAFIE FILMOGRAPHY

The Empty Plan (2010), HD, 3:2, 78'
The Last Days of Jack Sheppard (2009), HDV, 4:3, 56'
Trail of the Spider (2008), SD / PAL, 16:9 Anamorphic, 54'
Polly II: Plan for a Revolution in Docklands (2006), SD / PAL, 16:9 Anamorphic, 30'

PROGRAMM

ZUR AUSSTELLUNG

PROGRAMME ACCOMPANYING THE EXHIBITION

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS IM GESPRÄCH MIT IN CONVERSATION WITH ALICE KOEGEL

Dienstag, 28. Juni 2011, 21 Uhr

VORTRAG TALK

Kerstin Stakemeier, Berlin
Realismus – Eine Reihe von Aktualisierungsversuchen
Donnerstag, 15. September 2011, 19.30 Uhr

FILMABENDE / FILME VON FILM SCREENINGS / FILMS BY

Anja Kirschner & David Panos
Polly II: Plan for a Revolution in Docklands (2006), 30' Trail of the Spider (2008), 54'
Dienstag, 4. Oktober 2011, 19.30 Uhr

The Last Days of Jack Sheppard (2009), 56'
Donnerstag, 6. Oktober 2011, 19.30 Uhr

IMPRESSUM

COLOPHON

Diese Publikation erscheint zur Ausstellungsreihe
Offenes Depot der Staatsgalerie Stuttgart anlässlich der Ausstellung
Published to accompany the exhibition series Open Stores at the
Staatsgalerie Stuttgart on the occasion of the exhibition

OFFENES DEPOT #1

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS
THE EMPTY PLAN

Film & Präsentation aus Depot & Archiven der Staatsgalerie Stuttgart

29. Juni bis 9. Oktober 2011

HERAUSGEBER EDITED BY

Staatsgalerie Stuttgart und / and Alice Koegel

KONZEPT OFFENES DEPOT CONCEPT OPEN STORE

Alice Koegel

Konservatorin für Gegenwartskunst
Curator of Contemporary Art, Staatsgalerie Stuttgart

ASSISTENZ OFFENES DEPOT ASSISTANCE OPEN STORE

Anna Himmelsbach, Wissenschaftliche Volontärin Assistant Curator, Staatsgalerie Stuttgart

TEXTE TEXTS

Anja Kirschner, Alice Koegel, David Panos, Kerstin Stakemeier

REDAKTION EDITOR

Alice Koegel

LEKTORAT COPY EDITOR

Anja Kirschner, Alice Koegel, David Panos, Kerstin Stakemeier, Anna Himmelsbach

ÜBERSETZUNG TRANSLATION

Anja Büchele, Julian Kücklich, Anja Kirschner, Kerstin Stakemeier

ABBILDUNGEN PHOTOGRAPHS

Dirk Kittelberger, Volker Naumann, Gerhard Ziller | Anja Kirschner & David Panos

GESTALTUNG DESIGN

Tania Parovic, BUREAU MARIO LOMBARDO

HERSTELLUNG PRODUCTION

Motiv Offset Druckerei, Berlin

© 2011 Staatsgalerie Stuttgart, Autor / innen, Künstler / innen, Übersetzer / innen
© 2011 Staatsgalerie Stuttgart, authors, artists, translators

BILDNACHWEISE COPYRIGHT

© 2011 der abgebildeten Arbeiten von Iwan Puni, George Grosz, Fernand Léger, Otto Dix, Conrad Felixmüller,
Lea Grundig bei VG Bild-Kunst, Bonn und / and Anja Kirschner & David Panos: © Anja Kirschner & David Panos,
courtesy Anja Kirschner & David Panos und / and Hollybush Gardens, London
Rudolf Dischinger: © Rudolf Dischinger | Karl Hubbuch: © Karl Hubbuch Stiftung, Freiburg
Rudolf Schlichter: © Viola Roehr von Alvensleben, München.

Die Herausgeber haben alle Anstrengungen unternommen, um Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen.
Sollte Rechteinhaberschaft nicht korrekt vermerkt sein, bitten wir die Rechteinhaber, die Herausgeber zu kontaktieren.
The publishers have made every effort to contact all copyright holders. If proper acknowledgement
has not been made, we ask copyright holders to contact the publishers.

ISBN
978-3-9812986-4-2

STAATSGALERIE STUTT GART

DIREKTOR DIRECTOR Sean Rainbird

AUSSTELLUNG EXHIBITION

Anja Kirschner & David Panos in Zusammenarbeit / in collaboration mit Kerstin Stakemeier; Alice Koegel

ASSISTENZ ASSISTANCE Anna Himmelsbach

RESTAURATORISCHE BETREUUNG COSERVATION

Susanne Ruf, Regine Diercks-Staiger, Silke Bittmann, Annette Kessler, Luise Maul, Sylvie Spengler

RAHMUNG UND AUFBAU FRAMING AND INSTALLATION

Reinhard Mümmler, Lukas Tiedje, Dimitrios Alamanis, Florian Lemke

AUSSTELLUNGSKOORDINATION EXHIBITION COORDINATION

Andrea Brodbeck, Sandra Motta, Christin Wähler

PRESSE PRESS RELATIONS Anette Frankenberger

MARKETING UND KOMMUNIKATION MARKETING AND COMMUNICATION

Beate Wolf, Frank Dietrich, Veronika Spang, Romy Rödiger

GESTALTUNG DESIGN Tania Parovic, BUREAU MARIO LOMBARDO

KUNSTVERMITTLUNG ART EDUCATION

Peter Daners, Anke Menz-Bächle, Monika Hartmann, Susanne Kohlheyer, Salla Rautiainen, Britta Schumann

SONDERVERANSTALTUNGEN SPECIAL EVENTS Corinna Boje

INTERNETBETREUUNG INTERNET Viola Küchler

TECHNIK TECHNICIANS Viktor Sinner, Eric Katzer, Rudolf Vogl, Igor Bogdan

SICHERHEITZENTRALE SAFETY Sabine K. Braun und Team

HAUSDIENT SERVICE FACILITY Tarek Helal & Team

VERWALTUNG ADMINISTRATION Heinz Großhans, Ute Keyenburg & Team

BESUCHERSERVICE VISITORS SERVICE Sigrid Frantz, Hartmut Tietz & Team

MUSEUMSSHOP MUSEUM SHOP Karin Mayer & Team

INFORMATION www.staatsgalerie.de

AUDIOVISUELLE TECHNIK AUDIOVISUAL TECHNICIAN Jürgen Galli

KONSTRUKTION & AUFBAU LEINWAND CONSTRUCTION & INSTALLATION SCREEN

Heiko Hoos, Martin Boukhalfa, Lutz Fezer, Concern Art

COURTESY DER ARBEITEN COURTESY OF THE WORKS Hollybush Gardens, London | Lux, London

DANK ACKNOWLEDGEMENTS

Herzlichen Dank an / special thanks to Dan Kidner and Kate Parker, City Projects | Maggie Ellis and Rose Cupit,
Film London Artist Film and Video Network | Andrew Hunt, Focal Point Gallery, Southend-on-Sea
Will Bradley, Kunsthall Oslo | Alice Koegel, Staatsgalerie Stuttgart | Lisa Panting and Malin Ståhl, Hollybush Gardens.

**AUSSTELLUNG MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON
EXHIBITION WITH KIND SUPPORT OF**



**PUBLIKATION MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON
PUBLICATION WITH KIND SUPPORT OF**

F R E U N D E D E R
S T A A T S G A L E R I E
S T U T T G A R T E R
G A L E R I E V E R E I N