



Ausstellungsansicht exhibition view, *home stories*, Galeria Krokus, Bratislava, SK, 2010;
 Installationsansicht installation view *Nichts als Gespenster Nothing but Ghosts* [WVZ 79]

79 -> Seite page 130

NICHTS ALS GESPENSTER NOTHING BUT GHOSTS

Installation: Fußpaar, Silikon, weiß, ca. 600 g pro Fuß,
 Auflage: 3 Stück, Vorhang, Größe variabel pair of feet,
 silicone, white, approx. 600 g per foot, edition: 3 pieces,
 curtain, varying sizes, 2010

Nichts als Gespenster ist die erste mehrerer Arbeiten in unterschiedlichen Medien, die sich mit persönlicher Geschichte, Herkunft, Erinnerung und dem Künstlerin-Sein auseinandersetzen.* Die Installation spielt mit einem Filmzitat, das schon früh zum Klischee avancierte: Ein Körper, der sich hinter einem Vorhang versteckt. Im Falle von *Nichts als Gespenster* verbirgt sich hinter dem Vorhang kein Körper. Die Silikonfüße, die unter dem Vorhang hervorschauen, imaginieren diesen Körper, markieren aber gleichzeitig seine Abwesenheit. Es sind meine abgessenen Füße, die im Ausstellungsraum zu sehen sind. Der Titel ist dem gleichnamigen Buch von Judith Hermann entnommen.

Nothing But Ghosts is the first of several works in a variety of media that explore personal history, origins, memory, and being an artist.* It is inspired by a film cliché: someone hides behind a curtain. For *Nothing But Ghosts* there is no body behind the curtain, but only silicon feet that emerge from underneath it. Viewers imagine someone standing there, but also note the absence of a body. Casts of my feet are visible in the exhibition space. The title is taken from Judith Hermann's eponymous book.

* Teil von *Nichts als Gespenster* sind *Familie 1+2* [WVZ 80], *Gestures of sleep* [WVZ 81], *Drei Stimmen* [WVZ 86], *the only song I remember in slovak* [WVZ 102] und *Im Akkord* [WVZ 104].

* *Family 1+2* [WVZ 80], *Gestures of sleep* [WVZ 81], *Three voices* [WVZ 86], *the only song I remember in slovak* [WVZ 102] and *work by the piece* [WVZ 104] are all part of *Nothing But Ghosts*.

80 A -> Seite page 132, 133

FAMILIE FAMILY (1)

3 Fotografien photographs, auf Aluminium kaschiert mounted on aluminum, je each 81,5 cm x 125 cm, in Glasrahmen glass frame, Edition: 3+1,

in der Sammlung der Artothek des Bundes in the collection of the Artothek des Bundes; 2010

Was passiert mit der Identität einer porträtierten Person, wenn sie auf ihren Hintergrund reduziert wird, auf das, was sie alltäglich umgibt? Welche Geschichten erzählen diese Hintergründe? In einer Serie von Familienporträts, die sich mit Herkunft, Identität und Assimilation beschäftigt, mutiert der sichtbare Hintergrund zum signifikanten 'Leseobjekt'.

Ich schaue mir meinen sozialen Hintergrund an unter dem Gesichtspunkt der "Wechselbeziehungen zweier Räume – dem der ökonomisch-sozialen Bedingungen und dem der Lebensstile –, das sich dem Bemühen verdankt, den Weberschen Gegensatz von Klasse und Stand neu zu überdenken".*

Der Beginn der Serie ist meiner eigenen Familie gewidmet, die in ihrer 'neuen Heimat' stereotype Vorbilder gebraucht und sich die Sehnsuchtslandschaften eines 'besseren Westens' im eigenen Heim erfüllt.

What happens to someone's identity in a portrait when the image is reduced to its background, to the subject's everyday surroundings? What stories do these backgrounds tell? In a series of family portraits dealing with origin, identity, and assimilation, the visible background mutates into a significant 'reading object'. I view my social background from the perspective of "the interrelationship of two spaces – that of economic-social conditions and that of lifestyles – that which owes itself to the effort to rethink the Weberian opposition of class and status."* The beginning of the series is dedicated to my family, who, came to their 'new homeland', with stereotypical dreams, such as the desire for a "better west" in their own home.

* Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 12.



80 B -> Seite page 144

FAMILIE FAMILY (2)

6 Fotografien photographs, Familie meiner Mutter my mother's family, 2010



Ausstellungsansicht exhibition view, *home stories*, Galeria Krokus, Bratislava, SK, 2010;
Familie family [WVZ 80 A], 3 Fotografien photographs, je each 81,5 cm x 125 cm

I see the sea for
the very first time
at the age of eigh-
teen. I see the
horizon, hear the
waves, get sunburn.
Life is beautiful.

(room 4 / 9)

Excerpt from the book '*densestory in 18 rooms*', [WVZ 120]



Plakatmotiv für den öffentlichen Raum poster motif for the public space [WVZ 121]; Weikendorf, 2020



Ausstellungsansicht exhibition view, *gestures of sleep* [WVZ 81] Forum Stadtpark, Graz, 2010;
Videoskulptur videosculpture, Bodenprojektion floorprojection

81 -> Seite page 146

GESTURES OF SLEEP

Videoskulptur video sculpture, 10:00 min, HDV, ohne Ton without sound, Bodenprojektion floor projection, Mitwirkende Participants: Edith Payer (Polster cushion), Flora Watzal (Decke blanket), Miriam Bajtala (Körper body), Manuela Mark (Kamera camera), 2010



Teil von *Nichts als Gespenster* Part of *Nothing But Ghosts* [WVZ 79].

82

DIE ÜBUNG THE EXERCISE

Video im öffentlichen Raum video in public space, 17:10 min, HDV, eingeladen vom Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark und der Diagonale bei invited by the Institute for Art in Public Space Styria and the Diagonale at *Auf die Plätze, fertig - Film! 13 Projektionen in aller Öffentlichkeit*, 2010

Im Grenzbereich zwischen Dokumentation und Inszenierung angesiedelt, zeigt *die Übung* vier agierende Vereine: einen Turnverein, eine Freiwillige Feuerwehr, einen Gesangsverein und eine Theatergruppe. Mit der Methode des Vergleichs wird das Üben der unterschiedlichen Gruppen thematisiert. Im Rahmen einer öffentlichen Projektion in vier Gemeinden (Hitzendorf, Köflach, Deutschlandsberg, Groß St. Florian) lädt der Film die Bevölkerung zu einem gemeindeübergreifenden Dialog ein.

Situated somewhere between documentation and staging, *the exercise* depicts four active groups: a gymnastics club, a volunteer fire department, a singing club, and a theater troop. The method of comparison is used to thematize the practice of the various groups. The film invites locals to a cross-community dialogue in the context of a public projection in four villages (Hitzendorf, Köflach, Deutschlandsberg, Groß St. Florian).



LEO

Kunst & Bau-Wettbewerb contest for art-in-architecture, Gymnasium Neusiedl am See (nicht verwirklicht not realized); eingeladen von invited by BIG ART, 2011

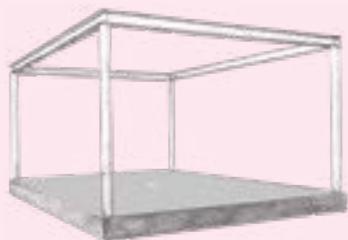
Die Grundidee von *Leo* ist, den Schüler*innen einen Ort zu geben, ein Stück Grund am Schulgelände, das von ihnen bestimmt und genutzt wird. Die Struktur des Entwurfs versteht sich als eine 'Form', die benutzt, erobert und mit Inhalten gefüllt werden will. Die Arbeit situiert drei Orte, die miteinander verwoben sind und sich aufeinander beziehen: Das sind einerseits die künstlerischen Eingriffe und Fixierungen, Wand - Boden - Raum, andererseits der partizipative Gestaltungsprozess der Schüler*innen, die bei einem geleiteten Workshop ihren autonomen Raum planen und anschließend das Entworfenen mit professioneller Hilfe gemeinsam verwirklichen.

DIE WAND: In der Aula befindet sich eine Schultafel, die Teile des Projekts sichtbar und für zukünftige Schüler*innen erklärbar macht.

DER BODEN: Neben dem Stiegenaufgang, genau in der Größe der Geschoßöffnung, werden die Terrazzo-Fliesen ausgespart und mit Zementestrich aufgefüllt. Dieser 'innere' Boden wird in exakter Dimensionierung und Materialität parallel um etwa 45 Meter versetzt im Außenraum wiederholt. Der Blickkontakt beider Eingriffe bleibt möglich.

DER RAUM: Im Außenraum ist ein Fundament zu sehen, das die exakte Größendimensionierung der inneren Bodenfläche der Aula zeigt, inklusive vertikale und horizontale Stahlkonstruktionen. Zu sehen ist ein abstrahierter Raum, noch ohne Wände und Funktion, der von den Schüler*innen gestaltet werden kann. In der Bodenplatte des Raumes sind Beleuchtungen integriert, die von einem Solarmodul gespeist werden. Ein Wasseranschluss ist vorhanden.

IN BAU: Jedes Jahr finden Workshops statt, die mit dem autonomen Raum arbeiten, die Bedürfnisse der Schüler*innen thematisieren und neue mögliche Ideen artikulieren und verwirklichen.



Leo's basic idea is to give students a space at their school which they can define and use. The project is understood as a 'form' that wants to be used, explored, and filled with content. Work occurs at three interwoven and related sites. These are, on the one hand, artistic interventions and fixations, wall - floor - space, and on the other hand, the participatory creative process of the pupils, who plan their autonomous space during a guided workshop, and subsequently realize the effort together with professional help.

THE WALL: There is a blackboard in the auditorium upon which parts of the project are visible and can be explained to future students.

THE FLOOR: Next to the staircase, terrazzo tiles are cut out and filled with cement screed in the exact dimensions of the floor's opening. This 'inner' floor is repeated in identical dimensions and materiality while being offset in parallel by about 45 meters in the exterior space. A line of sight is maintained between both interventions.

THE SPACE: A foundation is visible outside that shows the exact size dimensioning of the inner floor area of the auditorium, including vertical and horizontal steel structures. An abstract space, lacking walls or a particular function is visible that can be shaped by the students. Solar-powered lighting is integrated into the space's floor plate. A water connection is available.

UNDER CONSTRUCTION: Every year, workshops are held in which the autonomous space is used, student needs are addressed, and new ideas are articulated and realized.

**ÜBERTRAGUNGEN TRANSMISSIONS**

2 Videostudien video studies, Experimente mit Potenzial experiments with potential, je each 09:06 min, Performer*innen performers: Markus Heinicke, Anna Mendelssohn, 2010/2011

Wie interpretieren Schauspieler*innen ein Gefühl, eine Geste, Mimiken? Welche Skills benutzen sie, um 'echt' zu wirken? Wann wirkt ein Gefühl authentisch? Wie muss was gesagt werden? Wie überträgt sich das auf die Betrachter*innen? Anhand von zwei Schauspieler*innen sind einige Experimente entstanden, um Klarheit zu gewinnen.

How do actors interpret a feeling, a gesture, or a facial expression? What skills do they use to look 'real'? When does a feeling seem authentic? How does what have to be said? How does this affect the viewers? Several experiments with two actors have been created to gain clarity.

**FACE TO FACE**

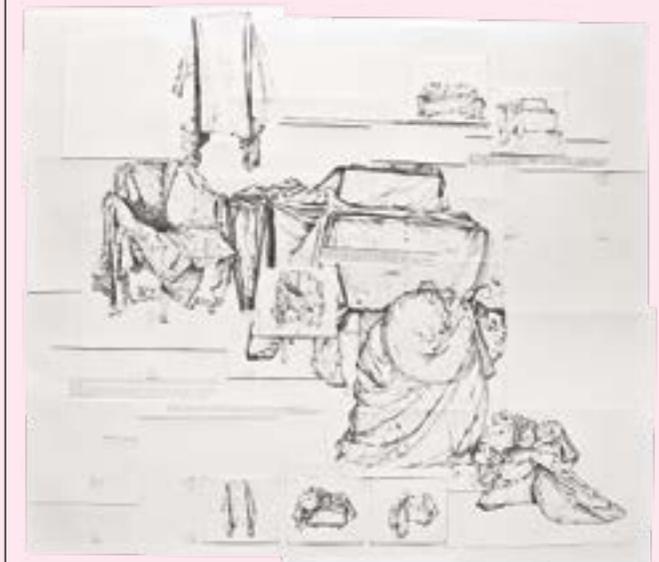
Videostudie video study, 03:54 min, 2011/2014

Ich teste mit zwei Darsteller*innen einige Parameter eines filmischen Dialogs - sprachliche, gestische, mimische Codes. Zu sehen sind zwei Schauspieler*innen, die ohne Worte miteinander kommunizieren. Sie ahmen sich teils nach, teils deuten sie Emotionen an, bis sie einen Blickkontakt mit der Kamera eingehen und die Betrachter*innen direkt mit dem Satz adressieren: "Ich weiß nicht, was du glaubst." Danach kehren sie in ihren stummen Dialog zurück.

I test some parameters of a cinematic dialogue with two actors - linguistic, gestural, and mimic codes. I show two actors silently communicating with each other. They mime and suggest emotions, until they make eye contact with the camera and address the viewer directly by saying: "I don't know what you think." After that, they return to their silent dialogue.

**STORYBOARD FÜR GEHEIMNISSE
STORYBOARD FOR SECRETS**

Papiercollage paper collage, Text, 77 x 87 cm, 2011/2014

**TAUSEND DECKEN A THOUSAND BLANKETS**

Pigmentdruck auf Büttenpapier Pigment print on handmade paper, 40 x 60 cm, Edition: 3+2, 2011



Tausend Decken A thousand blankets [WVZ 85 B], 2011

We do not manage to 'be enough'.
It's about being as ordinary as
possible: not standing out, behaving
well, being good, apologizing even
when you're in the right.

(room 4 / 7)

Excerpt from the book '*densestory in 18 rooms*', [WVZ 120]

DREI STIMMEN

Video, 12:54 min

Off-Text: "Man hatte mir, einem Kind von fünf Jahren, nicht gesagt, dass wir auswanderten. Ich ging in den Kindergarten, und jegliches Geplapper hätte gefährlich werden können. Stattdessen hieß es, wir machten eine lange Reise..."

(Vladimir Vertlib: Zwischenstationen. München: dtv 2009, S. 8.)

(Drei Stimmen gesprochen auf Deutsch, Englisch und Slowakisch)

Man hatte mir, einem Kind von 7 Jahren, gesagt, dass wir auf Urlaub fahren. Das erste Jahr Volksschule lag hinter mir, der Sommer war angebrochen. Wir würden in diesem neuen Land Verwandte besuchen. Wir sind über die Grenze gekommen. Die Türe der Tante ging auf, wir blieben. Ein paar Wochen später fanden wir eine kleine Bleibe, eine Küche, ein Zimmer mit Klo am Gang. Der Urlaub war vorbei. Wir wurden staatenlos.

Der erste Job meiner Mama war Zeitungsverkäuferin. Sie hatte früh morgens ein Boulevardblatt an einer befahrenen Straßenkreuzung verkauft. Sie war eine Attraktion als einzige Frau. Ich kann mich noch an meine dreckigen Finger erinnern nach dem Geldzählen. Die Münzen wurden, je nach Größe, gesondert und in 10er-Stapel sortiert, der Betrag am Schluss aufgeschrieben und den Arbeitgebern gebracht.

Papa hatte einen Job als Schildermacher gefunden in einem Kleinunternehmen. Wir machten einen Ausflug zu "seiner" eigenhändig gestanzten Coca-Cola Werbung. Die riesige Werbetafel wurde auf einem Haus mit einem Eisengerüst montiert. Dort blieben wir stehen und haben eine Zeit lang in die Luft geschaut. Darunter befand sich eine weitere Aufschrift "Girls, Girls".

Wir nahmen es ernst mit dem neuen Land. In der Öffentlichkeit haben wir versucht, die neue Sprache zu sprechen, auch wenn das anfangs nicht so gut gelang.

Mein Vater schubste meine Mutter. Das war das Zeichen für "jetzt deutsch reden".

An das erste Jahr Schule, kann ich mich schlecht erinnern. Ich hab wenig geredet, viel geschwiegen, viel geschaut.

Das Gesprochene ist nicht nur ein Klang, wenn du verstehst. Ich verstand oft nicht und wiederholte. Viele Gefühle sind in den Körper gerutscht. Auch in der alten Sprache gab es dafür wenig Platz. Es gab Wutausbrüche, Dinge flogen durch die Luft, Köpfe haben sich zwischen die Schultern geklemmt. Meine Mama hat ihre Psyche in das Putzen hineinverlegt. Im Polieren des Bodens fand sie dafür einen geeigneten Platz.

Wie funktioniert ein Dialog? Wir blieben in der Schleife und haben Unmögliches versucht, um da raus zu kommen. Mein Vater durch Lokalbesuche, meine Mama hat sich dann, wenn Papa kam, totgestellt. Ich habe zugesehen und dabei meine Welt gebaut. Meine Eltern waren überfordert in der neuen Welt. Doch es gab große Vorteile.

Mein Vater kam regelrecht ins Schwärmen, wenn er über die niedrigen Zäune der 80er-Jahre sprach und im Gegensatz dazu die Zwei-Meter-Zäune seiner Heimatstadt vor sich sah.

Irgendwie ist die neue Sprache dann doch über mich eingebrochen, irgendwann habe ich akzeptiert, dass ich jetzt woanders bin und zurechtkommen muss. Irgendwie ist das Fremde eine Art Heimat geworden. Ich habe begonnen, mich da breit zu machen. Zuerst hab ich beide Sprachen gemischt, dann begann ich ganz die alte Sprache zu ersetzen. Ich schämte mich dafür.

So funktioniert Aneignung?

Wann wird aus Wiederholungen ein Erkennen?

THREE VOICES

Video, 12:54 min

Off-Text: "They had not told me, a 5-year-old child, that we were emigrating. I was going to kindergarten and any kind of chatting was potentially dangerous. Instead, they told me were about to embark on a long journey."

(Vladimir Vertlib: Zwischenstationen. München: dtv 2009, S. 8.)

(Three voices spoken in English, German, and Slovak)

They had told me, a 7-year-old child, that we were going on holiday. I had just finished my first year of primary school, summer had started. We would go visit relatives in this new country. We crossed the border. The door of my aunt's house opened, we stayed. A few weeks later we found a small place to stay, a kitchen, a room, the toilet outside on the corridor. Holidays were over. We became stateless.

My mother's first job was selling newspapers. Early in the morning she stood at a busy crossroads selling a tabloid newspaper. She was an attraction, the only woman. I remember my dirty fingers counting money. The coins were sorted according to size in little stacks of ten, the end sum noted and handed over to the employers.

Dad found a job at a small business making billboards. We took a trip to "his" Coca Cola advertisement that he had made. The huge advertisement was hung on a house with scaffolding. We stood there for a while looking up. Just below it was another sign that read "Girls, Girls".

We were serious about this new country. In public we tried to speak the new language, even though it wasn't easy at first. My dad would nudge my mum, that was the sign to "speak German now".

I don't remember the first year at school very well. I didn't talk much; I watched much more. The spoken is not only a sound if you

understand it. Often, I did not understand, I repeated. Many emotions slipped into the body. In the old language too, there was not much space for them. There were outbursts of fury, objects went flying, heads were pressed into shoulders. My mother put her psyche into cleaning. In polishing the floor she found a good place to put it.

How does a dialogue work? We stayed in the loop and tried the impossible to get out. My dad by going to bars, my mom by pretending to be dead when dad got home. I watched, thereby building my own world. The new world put a big strain on my parents. But it had huge advantages. My dad would rave about the low fences of the 80ies houses, comparing them to the six feet high fences of his hometown.

Somehow the new language broke through to me. At some point I accepted that I was now living somewhere else and that I would need to cope with that. Somehow this foreign place became a sort of home. I started to make myself comfortable. At first, I mixed the two languages, but then I began to substitute the old language entirely. I felt ashamed about it.

Does appropriation work like this?

When does repetition become recognition?

86 -> Seite page 152, 153

DREI STIMMEN THREE VOICES

Video, 12:54 min,

Performer*in deutsch/englisch performers german/english: Markus Heinicke, Anna Mendelssohn, slowakischer slovak Off-Text: mb, Vertrieb distribution: sixpackfilm, 2011

Der Ausgangspunkt des Videos ist ein Text, der meine Emigration nach Österreich thematisiert: die sozialen und ökonomischen Bedingungen, die Sprachaneignung, den Sprachverlust. Zu sehen sind zwei Performer*innen, die diesen Text auf Deutsch und Englisch erzählen, der slowakische Teil ist eingesprochen von mir aus dem Off hörbar.

Drei Stimmen ist keine Übersetzung, obwohl ein Text in drei Sprachen zu hören ist. Es ist kein Dialog, obwohl zwei Personen sichtbar sind, die sprechen und sich teilweise aufeinander beziehen. Der Film zeigt in verknappter Form eine Annäherung an Geschichte, Sprache, Ausdruck und, was Stumm-Sein bedeuten kann. Es ist ein Sprechen, um vor einer Kamera Sprache zu gewinnen. Was notwendig ist, wird gesagt: Vom Deutschen ausgehend wird das Sprechen über das Englische ins Slowakische zurückgeführt. Ich eigne mir die Sprache an, die ich fast verloren habe. The video begins with a text detailing my emigration to Austria: the social and economic conditions, the language learning, and the loss of language. Two performers can be seen reading the text in German (Markus Heinicke) and English (Anna Mendelssohn). The Slovak part is heard as an off-screen voice. *Three Voices* is not a translation, even though you hear a text in three languages. It also isn't a dialog, despite two people being visible who are speaking and partially referring to one another. The film depicts a condensed approach to history, language, expression, and what remaining silent can mean. It showcases speaking to acquire language in front of a camera. What is necessary is said: from the starting point in German, speech returns in English, and ultimately Slovak: I take ownership of the language that I have almost lost.

Teil von *Nichts als Gespenster*. Part of *Nothing But Ghosts* [WVZ 79].

Kleines Bild rechts small picture on the right: Wärmebildkameraaufnahme der Performance thermal imaging camera image of the performance zwei Monologe für einen Chor two monologues for a choir [WVZ 87]



87

ZWEI MONOLOGE FÜR EINEN CHOR TWO MONOLOGUES FOR A CHOIR

[A + B] Performance, je each 30:00 min,
im Rahmen der Ausstellungsreihe Der finstere Blick (1)
in k48 as part of the exhibition series The dark view (1)
in k48, 16.11.2011

Auf Einladung von Oliver Hangl, eine Arbeit für einen völlig abgedunkelten Raum zu entwickeln, habe ich eine Chorleiterin und eine Schauspiellehrerin eingeladen, ihrer Profession als Lehrende nachzugehen und mit dem Publikum in der Dunkelheit jeweils eine Performance zu erarbeiten. Die Aneignung der gemeinsamen Handlung, die Übung "einen Monolog zu sprechen oder zu singen" ist die Performance. Beide Performances wurden mit einer Wärmebildkamera aufgezeichnet und währenddessen in den Außenraum übertragen.

At Oliver Hangl's invitation to develop a work for a completely darkened room, I invited a choir director and an acting teacher to explore their professions as teachers and prepare two performances. Both were recorded with a thermal imaging camera and transmitted to the outside space during the event.



87 A

ERSTER MONOLOG FÜR EINEN CHOR FIRST MONOLOGUE FOR A CHOIR

Mit Chorleiterin with choir director Annette Fischer,
Violoncello: Eckhard Mützner,
Text: Liedfragment aus Song fragment from *The Sun* von
by Soap & Skin

I see the sun (4x)
She dawns, she burns, she grows
She feeds, she spews
She dies above us
And builds the shadows
Which faces myself
She drives me
Into the black hole

87 B

ZWEITER MONOLOG FÜR EINEN CHOR SECOND MONOLOGUE FOR A CHOIR

mit Schauspiellehrerin with acting teacher Alice Mortsch;
Text: Fragment aus dem Film *Wolfsmilch* Fragment from
the film *Ironweed* (1987)

In dieser Szene sieht Jack Nicholson in der Rolle des Francis Phelan die Geister seiner Vergangenheit als Gruppenporträt vor sich auftauchen und versucht sie zu verjagen.

Ihr verdammten Gespenster, ihr seid nicht wirklich, ihr seid tot und wenn ihr's nicht seid, solltet ihr's sein. Lieber geh ich draußen auf den Feldern kaputt als hier zu stehen und eure vorwurfsvollen Blicke zu sehen. Ich bin hier der (die), der (die) lebt, ich bin derjenige (diejenige), dem ihr euer Dasein verdankt und ihr wisst nichts, was ich nicht auch weiß. You goddamn spooks. You ain't real. You're dead! Or if you ain't, you ought to be. I'd rather be dying out in the weeds than standing here watching you pining away. I'm the one that's living. I'm the one that put you on the map! You don't know nothing that I don't know.

88

DIE BAND

Videostudie video study, 2-Kanal-Video 2-channel video,
je each 06:45 min, Darsteller*innen performers:
Ursula Maria Probst, Misha Stroj, Martin Wagner, 2012

89 -> Seite page 156 - 161

ERSTER PREIS FIRST PRIZE

[A] Fotografie der 20 Pokale photographs of 20 trophies
[B] Texte texts *Turnen Gymnastics*
[C] Sieger*innenehrung Award ceremony
[D] fotografische Dokumentation der Preisvergaben photographic documentation of the awards, eingeladen von invited by section.a zu einem Zeitschriftenbeitrag im to a magazine article in Parabol Art Magazin *The don't you dare issue*, seit since 2011



ERSTER PREIS

Turnen

Text

Das Leistungsgeräteturnen verlangt Talent, regelmäßiges Training, Genauigkeit, Konzentration und Disziplin. Ich habe mit 5 Jahren zu turnen begonnen. Damals war Sport eine wirkliche Möglichkeit, in den 'Westen' zu kommen. Zwei Jahre später, im neuen Land, fand ich schnell einen Verein. Unser familiäres Weiterkommen war eng an das Turnen geknüpft. Ich konnte darin etwas leben, das woanders nicht so leicht möglich war. Ich bekam Anerkennung, wurde gelobt, siegte. Und nebenbei öffneten sich Türen für eine neue Wohnung und die Staatsbürgerschaft.

Das Turnen ist ein sehr schneller Sport, sprich bei einem Wettkampf ist auch alles sehr schnell wieder vorbei. Die Gesamtzeit aller Übungen auf den Geräten - Sprung, Stufenbalken, Schwebbalken, Boden - beträgt in etwa 4 Minuten 30 Sekunden. Es geht um kurze Höhepunkte, die auf Perfektion drängen. Ein Beispiel, der Pferdsprung: Du läufst, so schnell es geht, ca. 30 Meter auf das Pferd zu. Dort springst du mit voller Kraft auf ein Sprungbrett, das die Laufenergie der Beine in eine Richtungsenergie der Hände verwandelt. Die Hände erreichen das Pferd und wandeln wiederum mit Hilfe der Spannung den Überschuss an Energie in die geplante Übung um. Die Körperenergie, mit der du haushaltest, sollte so beschaffen sein, dass du am Ende der Übung wieder auf deinen Füßen landest, ohne einen weiteren Schritt zu tätigen.

Nun gibt es einige Probleme, die währenddessen auftreten können. Erstens: Du rennst wie wahnsinnig auf das Pferd zu, jedoch geht sich der Anlauf nicht aus. Dafür gibt es die Regel, dass dir drei Anläufe zur Verfügung stehen, um das Sprungbrett zu treffen, ohne das Gerät zu berühren. Zweitens: Du triffst das Brett, jedoch funktioniert die Energieumwandlung der Beine auf die Arme nicht entsprechend, weil du die Spannung im Körper nicht halten kannst, was zur Folge hat, dass die Hände etwas zusammensacken und zu wenig Energie bleibt, um das, was danach

kommt, auszuführen. Du führst es trotzdem aus, weil das der Plan war, landest allerdings nicht auf den Füßen, sondern, wenn du Glück hast, auf allen Vieren. Drittens: Wenn du zu viel Schwung hast und mit deinem Körper nicht bremsen kannst, landest du am Hintern. Natürlich gab es alle nur erdenklichen Kombinationen dieser Faktoren. Je mehr du trainierst, desto effizienter konnten die Faktoren ausgeschaltet werden: Du übst tausendmal eine spezielle Abfolge, bis sie in den Körper wächst und eine Form des Atmens wird. Manche Übungen blieben Überwindungen und erreichten nie diesen Status.

Ein permanentes Arbeiten an der Beherrschung des Körpers ist die Zutat für Erfolg. Im Durchschnitt trainierte ich 12 Stunden pro Woche. Seelische Zustände habe ich körperlich durchexerziert. Ich war ein Werkzeug meines Körpers, zugleich konnte ich Gefühle durch den Körper leben. Begriffe wie 'Gleichgewicht' waren gleichgesetzt mit 'nicht vom Schwebbalken hinunterfallen', 'Angst' war eine Frage der Wiederholungsfrequenz einer Übung, 'Mut' ein Ansporn, Lob zu bekommen, die 'richtige Spannung' war eine Pirouette, die genau nach 360 Grad ihren Schwung verlor. Jedes Gerät hat spezielle Qualitäten zutage gefördert. Ich habe gelernt zu fallen, ohne mich zu verletzen, Spannung zu halten, ohne angespannt zu wirken, Schmerz zu vergessen, wenn ich mich auf die Übung konzentrierte, mutig zu sein mit dem kurzen Glück, Angst überwunden zu haben.

Mit 17 Jahren habe ich diesen Sport beendet. Geblieben sind mir viele Pokale und noch mehr Medaillen, die ich bei nationalen und internationalen Wettkämpfen gewonnen habe. Diese Trophäen sind viele Jahre im Keller verschwunden. Ein paar Pokale hat meine Mutter verschenkt. Am 23.09.2011 habe ich meine sportlichen Leistungen aus einer riesigen Kartonschachtel gehoben, gereinigt, poliert und 67 Medaillen sowie 20 Pokale, die jeweils den ersten Platz im Geräteturnen markieren, gezählt.

ERSTER PREIS

Sieger*innenehrung

Text

Erster Preis an eine österreichische Kunstinstitution, die eine Einzelausstellung an mich vergibt.¹
 Erster Preis an eine Sammlerin oder einen Sammler meiner Wahl.
 Erster Preis für einen spannenden Kunsttausch.
 Erster Preis an die Jury, die mir den 'outstanding artist award' in der Kategorie bildende Kunst gibt.²
 Erster Preis für die Beschaffung einer Wochenendwohnmöglichkeit außerhalb von Wien.
 Erster Preis für eine interessante Zusammenarbeit.
 Erster Preis für die Person, die mir ein Atelier zur Verfügung stellt.³
 Erster Preis an eine Kuratorin oder einen Kurator nach meinen Kriterien.
 Erster Preis für eine Detailbeobachtung einer Person, die ich würdigen möchte.
 Erster Preis für das große Vertrauen, das in mich gesetzt wird, künstlerische Aufträge mit Hingabe umzusetzen.⁴
 Erster Preis für einen Artikel über mich in einem Kunstmagazin.
 Erster Preis an die Person, die mich zu einer spannenden Ausstellung einlädt.
 Erster Preis für den*die Autor*in, den*die ich kennenlernen möchte.
 Erster Preis für die Übersetzung eines Textes meiner Wahl ins Englische.⁵
 Erster Preis für die Zuhörer*in oder den Zuhörer des Jahres 2011.⁶
 Erster Preis an das Grafikbüro, das mir meine Homepage neu macht.⁷
 Erster Preis für ein erfolgreiches Sponsoring eines Projektes meiner Wahl.
 Erster Preis für einen wertvollen künstlerischen Austausch.⁸
 Erster Preis an die Bank, die meinen Katalog finanziell unterstützt.⁹
 Erster Preis für etwas Besonderes, das mir noch einfallen wird.

¹ Dieser Preis wurde am 04.09.2013 an die Secession vergeben.

² Ich habe den Preis am 05.09.2012 erhalten. Die Vergabe dieses Preises steht noch aus.

³ Dieser Preis wurde am 01.03.2013 an C. Schmied und B. Hartmann für ein Bundesatelier in der Westbahnstraße ab 12/2012 vergeben (stellvertretend für die Jury).

⁴ Dieser Preis wurde am 29.09.2011 an section.a vergeben.

⁵ Dieser Preis wurde am 13.08.2014 an David Quigley verliehen.

⁶ Dieser Preis wurde am 04.11.2011 an Ines Krencloch vergeben.

⁷ Dieser Preis hat sich erübrigt. 2019 hat Wolfgang Oblasser meine Homepage umgesetzt.

⁸ Dieser Preis wurde am 24.06.2013 an Flora Watzal vergeben.

⁹ Dieser Preis wurde 2023 umgewidmet. Ich verleihe diesen Preis allen Menschen und Institutionen, die mich bei diesem Katalog finanziell unterstützen. Ich danke euch! /

FIRST PRIZE

Gymnastics

Text

Competitive artistic gymnastics requires talent, regular training, precision, concentration, and discipline. I began doing gymnastics at the age of five. Back then, sport was a real opportunity to go "West". Two years later, in the new country, I found a club. For us, getting on with life as a family was closely linked to gymnastics. It allowed me to live in a way that would not have been possible elsewhere. I received recognition, I was praised, and I won. In addition, this created opportunities for a new flat and citizenship.

Gymnastics is a very fast sport – it's all over very quickly at a competition. The amount of time all exercises on an apparatus takes – the vault, the asymmetric bars, the beam, the floor – is roughly four minutes and thirty seconds. It's all about brief climaxes and striving for perfection. Take horse vaulting, for example: you run up to the horse as fast as you can, across about thirty meters. Once you get to it, you jump as hard as you can on to a springboard. This converts the energy of your running legs into the directional energy of your hands. Your hands reach the horse and, aided by tension, convert the excess energy into the intended exercise. The amount of body energy left after the exercise should be enough to see you land on your feet without taking another step.

There are several problems that may occur during this process. First: you run like crazy towards the horse, but you misjudge the run-up. The rule says that you've got three run-ups to hit the springboard without touching the apparatus. Second: you hit the board but the energy from your legs is not properly transferred to your arms, because you cannot keep the tension in your body. This causes your hands to slightly buckle so that there's not enough energy left to do what comes next. You do it anyway, because that was the plan, but you don't land on your feet. Instead, if you're lucky, you land on all fours.

Third: if you've got too much momentum and you can't stop with your body, you land on your backside. Of course, every conceivable combination of these factors is possible. The more you train, the more efficiently you can eliminate these factors. You practice a particular sequence a thousand times until it grows into your body and becomes as automated as breathing. Some exercises remain an effort of will, and never reach this status.

The secret to success is to keep working on controlling your body. I trained an average of twelve hours a week. I practiced emotional states over and over with my body. I was a tool of my body, but at the same time, I could live emotions through my body. Concepts like "balance" became synonymous with "not falling off the beam"; "fear" was a question of how often I repeated an exercise; "bravery" was an incentive to receive praise, the "right" tension was a pirouette the momentum of which ceased after exactly 360 degrees. Every part of an apparatus possesses special characteristics. I learned to fall without hurting myself; to keep tension without seeming tense; to forget pain when I was concentrating on the exercise; to be brave, punctuated by a brief moment of happiness at having overcome fear.

I gave up this sport at seventeen. What remains are many cups and even more medals which I won at national and international contests. These trophies vanished in the cellar for many years. My mother gave away a few of them. On September 23, 2011, I retrieved my sporting achievements from a giant cardboard box, cleaned and polished them, and counted sixty-seven medals and twenty cups, each representing a first place in artistic gymnastics.

FIRST PRIZE

Award ceremony

Text

First prize to an Austrian art institution that gives me a solo exhibition.¹
 First prize to a collector of my choice.
 First prize for an exciting art exchange.
 First prize to the panel of judges who give me the 'outstanding artist award in the visual arts category'.²
 First prize for a weekend live-in studio opportunity outside Vienna.
 First prize for an interesting collaboration.
 First prize for the person who provides me with a studio.³
 First prize to a curator according to my criteria.
 First prize for an extraordinarily detailed observation.
 First prize for the great trust placed in me to carry out artistic commissions with dedication.⁴
 First prize for an article about me in an art magazine.
 First prize to the person who invites me to an exciting exhibition.
 First prize for the author I want to meet.
 First prize for the translation of a text of my choosing into English.⁵
 First prize to the listener of the year 2011.⁶
 First prize to the graphic design agency that redoes my website.⁷
 First prize for successful sponsoring of a project of my choice.
 First prize for a valuable artistic exchange.⁸
 First prize to the bank that provides financial assistance for my catalog.⁹
 First prize for something special that I come up with.

¹ This prize is awarded on 04.09.2013 to the Secession, Vienna.

² I accepted this award on 05.09.2012. I have not yet awarded this prize to the jury.

³ This prize was awarded on 01.03.2013 to C. Schried and B. Hartmann for a federal studio in Westbahnstraße, Vienna (representing the jury that awarded me the studio).

⁴ This prize was awarded to section.a on 29.09.2011.

⁵ This prize was awarded to David Quigley on 13.08.2014.

⁶ This prize was awarded to Ines Krencioch on 04.11.2011.

⁷ This prize has become superfluous. I hired Wolfgang Oblasser to make my homepage in 2019.

⁸ This prize was awarded to Flora Watzal on 03.03.2013.

⁹ This prize was rededicated in 2023. I award this prize to everyone and all institutions who support me financially with this catalog. Thank you!



Erster Preis First Prize [WVZ 89 D], fotografische Dokumentation der Preisvergaben photographic documentation of the awards; Von oben links nach unten rechts from top left to bottom right: section a, Flora Watzal, Claudia Schmid/ Bernd Hartmann, Besprechungsraum Secession, David Quigley, Ines Krencioch.



ERSTER PREIS

für das Vertrauen, künstlerische Aufträge mit Hingabe umzusetzen



ERSTER PREIS

an die Kuratinstitution, die eine Einzelausstellung an mich vergibt



ERSTER PREIS

für einen wertvollen künstlerischen Austausch



ERSTER PREIS

für die Person, die mir ein Atelier zur Verfügung stellt.



ERSTER PREIS

für die Übersetzung eines Textes meiner Wahl



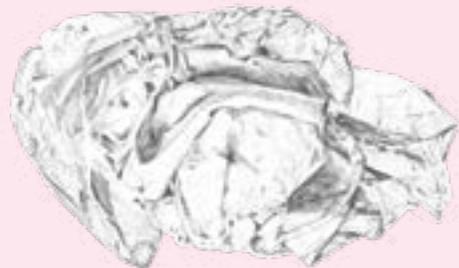
ERSTER PREIS

für die Zuhörerin des Jahres 2011

GEHEIMNISSE SECRETS

[A] *Trophäe Trophy 1-6*, in der Sammlung der in the collection of Familie Stöhr,

[B] *weitere Trophäen more trophies*, Zeichnungen drawings, 29,7 x 42 cm, 2011/2014



91 -> Seite page 163

ES IST NIE GENUG IT IS NEVER ENOUGH

collagierte Zeichnung collaged drawing, 146 x 104 cm, in der Sammlung der in the collection of Familie Stöhr, 2011/2014



Es ist nie genug It is never enough (WVZ 91), collagierte Zeichnung collaged drawing, 146 x 104 cm, 2011/2014

92 -> Seiten pages 166 - 169

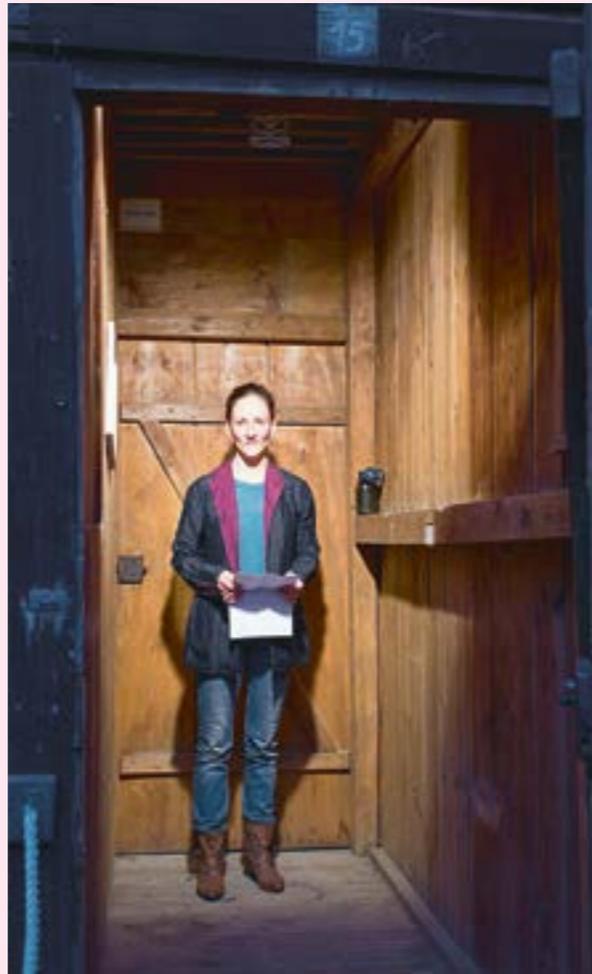
DIE REDE THE SPEECH

[A] Live-Performance mit with Caroline Decker;

[B] Installation: Fotografie photography, Textabdruck der Performance text print of the performance, im Rahmen von in the context of *Kabinenschau* im Kalmusbad, Klagenfurt, kuratiert von curated by section.a, 2012

Die Idee zur Arbeit kam aus einem Bild heraus: Ich sehe eine Menschenschlange bei der Eröffnung, die sich durch eine Absperrung geordnet bis in die Wiese fortsetzt. Das Absperrband endet bei meiner Kabine. Diejenigen, die sehen wollen, was darin passiert, stellen sich an. In der Umkleidekabine befindet sich die Performerin. Sie beginnt mit ihrer Rede, wenn eine Person den kleinen Raum betritt. Die Rede ist formal ähnlich einer repräsentativen Ausstellungsrede an ein großes Publikum gerichtet. Sie handelt von meiner Auseinandersetzung mit dem Projekt und wie es zu dieser finalen Entscheidung kam, eine Rede zu halten.

The idea for this work came from a picture: I see a line of people, penned in by warning tape, and stretching out into the meadow. The barrier tape ends at my cabin. Those who want to see what's happening inside line up. The performer is inside the cabin. She begins speaking when someone enters the small room. The speech is formally addressed to a large audience, similar to a representative exhibition speech. It is about my involvement with the project and how this final decision was reached to give a speech.



For the first time, I look at a picture very closely and capture that in written language.

Through the process of writing, an unexpected thought process becomes visible.

I can grip and touch the thinking, start modeling it.

This has an effect back on what I see. A discovery.

(room 9 / 2)

Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist zuvor schon viel über dieses Ausstellungsprojekt geredet worden. Wir stehen hier in der Kabine 15 im Kalmusbad. Ich werde jetzt über meinen Beitrag sprechen und wie es zu der Entscheidung kam, das zu tun, was ich gerade mache.

Meine Herangehensweise an einen konkreten Ort geht zumeist von lokalen Bezügen aus. Oft verschränkt es mich schon am Anfang zu einem inneren Bild, einer Emotion, einem Begriff, den ich evozieren möchte. Anfang Jänner war ich zum ersten Mal hier. Ich habe Fotos geschossen, habe versucht, mir den Sommer vorzustellen, den Besonderheiten dieses Ortes nachzuspüren. Doch es war kalt, die Wiese war leer und mein Fotoapparat hat nach wenigen Bildern gestreikt. Als ich mich dann am Schreibtisch mit der geplanten Ausstellung zu beschäftigen begann, merkte ich, dass sich meine Ideen stark an der realen Größe der Kabine orientierten. Im Kopf ging ich alle kleinen Orte durch. Was ist die Qualität dieses winzigen Ortes? Wie lässt er sich erweitern? Welche Lockungen oder Fallen braucht der Raum? Wie kann ich einen Ort der Verwahrung, der intimen Körperlichkeit in eine Intervention umcodieren?

Erste Assoziation – ein Hühnerstall, die gackernden Hennen, die zwischen den Leibern ihr Korn suchen und gegen Abend in ihre Hühnerkabine laufen. Dann – einen Ort des Vertrauens schaffen – in Anlehnung an einen Beichtstuhl, statt Beichte ein Soundstudio, in dem nach Lust und Laune gesungen, geschrien werden kann. Assoziationen kommen auf – die Kabine als Transitraum, Beamstation denken – eine Hanfplantage installieren, mit einem riesigen Abzugrohr nach außen, das den Duft der Pflanzen im Bad verströmt. Einen Kurbelaufzug bauen, der händisch

vom Publikum bedient wird und das unsichtbare Darüber der Kabinen zeigt. Ein Abkühlungsraum zum Hineinlegen. Denken an quantenphysikalische Gedankenexperimente, Schrödingers Katze – wie sind atomare Modelle in die sichtbare Welt dieser Kabine überführbar? Ich habe absurde Einträge im Guinnessbuch der Rekorde studiert, mir überlegt, wie diese grotesken Wettkämpfe auf eine Kabine anwendbar wären. Wer z.B. am phlegmatischsten in der Sonne lesen kann? Ich hab mir mögliche Behauptungen für die Kabine überlegt, wie "Für die Dauer dieser Ausstellung findet ein Rekordeintrag statt". Welcher? Schließlich kommt die Idee eines Freudenhauses. Ein schmales, verkürztes Bett passt in so eine Kabine hinein, alles darin ist schummrig und weich, mit einem großen Ventilator an der Decke. Es gibt einen Hinterausgang, und nur die Geräusche bezahlter Intimität dringen nach außen, mit einer Leuchtreklametafel vorne drauf: "LUST". Doch welcher Callboy, welche Sexarbeiterin mag mit mir für ein Kunstprojekt zusammenarbeiten? Um wie viel Geld?

Ich bin nie über diesen ersten Akt an assoziierten Ideen hinausgekommen. Sobald eine Befragung der Idee stattfand, war auch schnell wieder eine Verwerfung in Sicht, zu banal, zu kompliziert, zu glatt, zu ungenau. Ich will, dass der reale Raum mit dem imaginären Raum kollidiert. Alle meine Gedanken haben einen performativen Charakter. Ich will Großes denken, doch meine Gedanken bleiben an der Kleinheit der Kabine hängen. An der Idee der Hintertüre blieb ich hängen. Ich hatte schon die ganze Zeit etwas Exklusives im Kopf, etwas, das mit der Idee der Ein- und Ausschlüsse spielt. Jenes Bild verfolgt mich: Ich sehe eine Menschenschlange, die

sich durch Absperrbänder geordnet bis in die Wiese fortzieht. Das Absperrband endet bei Kabine 15. Diejenigen, die sehen möchten, was in der Kabine stattfindet, stellen sich in der Schlange an. Es geht immer nur eine Person hinein. Aus der Kabine kommt niemand heraus. Von außen sieht es so aus, als ob die Kabine die Personen verschluckt. Es gibt einen Hinterausgang, durch den die Besucher*innen diesen Raum verlassen. Ganz vorne beim Absperrband ist ein*e Platzanweiser*in, die jede Person hierher begleitet.

Sie kommen herein, die Kabine wird von außen verschlossen. In der Kabine bin ich. Ich warte auf Sie. Mein Name ist Caroline Decker. Ich agiere in der Rolle von Miriam Bajtala. Wenn Sie den Raum betreten, beginne ich mit meiner Rede. Die Rede dauert so lange bis Sie beschließen, den Raum zu verlassen bzw. bis meine Rede zu Ende gesprochen ist. Dann begeben Sie sich bitte unverzüglich zum gekennzeichneten Ausgang. Nachdem Sie die Kabine wieder verlassen haben, kann die nächste Person eintreten. Meine Rede wird erneut beginnen.

Vielen Dank, dass Sie mir bis zum Schluss zugehört haben.

Klagenfurt, 21.04.2012

THE SPEECH

Text

Ladies and gentlemen,

There has been a lot of talk about this exhibition project. We are here in cabin 15 in the Kalmus-bath. I will now talk about my contribution and how I arrived at the decision to do what I'm doing right now. My approach to a specific location mostly starts from local references. I often end up with an inner picture, an emotion, a term that I want to evoke. At the beginning of January, I was here for the first time. I took photos, tried to imagine summer, to trace the peculiarities of this place. But it was cold, the meadow was empty, and my camera went on strike after a few pictures - the battery disagreed with the temperature. When I started to work on the planned exhibition at my desk, I noticed that my ideas were very much based on the real size of the cabin. In my head I went through all the small places to stage them differently in this context: What is the quality of this tiny place? How can it be expanded? Which enticements or traps does it have or need? How can I re-code a storage space, of intimate physicality, into an intervention?

First association: a chicken coop, the cackling hens, who are looking for grain between one another and run into their hutch in the evening to lay eggs. Then - create a place of trust - based on a confessional box, but instead of confession, a sound studio where you can sing and scream. Association comes up - the cabin as a transit space, beam station - install a hemp plantation with a huge drainpipe to the outside, which releases the aroma of the plants to the bath. Build a crank elevator, manually operated by the audience, that reveals the invisible area above the cabins. A cooling room to lie in. Thinking of quantum-physics thought experiments, Schrödinger's cat - how can atomic models be transferred to the visible world of this cabin? I studied

absurd entries in the Guinness Book of World Records, wondered how these grotesque competitions could be applied to a cabin. For example, who can read the most phlegmatic in the sun? I've been thinking of possible claims for the booth, like "For the duration of this exhibition, a record entry will take place." Which one? Finally, the idea of a pleasure house comes to mind. A narrow, foreshortened bed fits into such a cabin, everything inside is dim and soft, and there is a large fan on the ceiling. There's a back exit, and only the sounds of paid intimacy filter out, with a neon sign on the front: "PLEASURE". But which call boy, which sex worker would like to work with me for an art project? For how much money?

I never got beyond this first act of associated ideas. As soon as there was a questioning of the idea, it was quickly followed by a rejection: too banal, too complicated, too smooth, too imprecise. I want real space to clash with imaginary space. All my thoughts have a performative character. I want to think big, but my thoughts get stuck on the tininess of the cubicle. I kept hanging on to the idea of the back door. I had something exclusive in my mind all along, something that toys with the idea of inclusions and exclusions. That image continues to haunt me:

I see a line of people, penned in by warning tape, and stretching out into the meadow. The cordon ends at cabin 15. Those who want to see what is going on in the cabin queue up. Only one person goes in at a time. Nobody comes out of the cabin. From the outside it looks as if the cabin is swallowing people. There is a back exit through which visitors leave the small room. At the front of the line, there's an usher who guides each visitor to the cabin.

You come in; the cabin is locked from the outside. I am in the cabin. I wait for you. My name is Caroline Decker. I act in the role of Miriam Bajtala. When you enter the room, I begin my speech. The speech continues until you decide to leave the cabin or until I finish. Then I give you a hand signal and you immediately go to the marked exit. After you leave the cabin, the next person can enter. My speech begins again. Thank you for listening to me until the end.

Klagenfurt, 21.04.2012

IN MEINEM NAMEN IN MY NAME

Doppelvideoprojektion double video projection:

[A] *Chor Chorus*, 13:27 min

[B] *vier Reden four speeches*, 13:27 min,

[C] Setfoto set photo, Texthilfe text help, Hauptraum der main room of the Secession, Edition: 20+2, [D] Setfoto Chor set photo chorus, Einladungsflyer invitation flyer, Edition: 20+2, [A + B] in der Sammlung der Artothek des Bundes in the collection of the Artothek des Bundes, 2013

Die feierliche Rede unterliegt gewissen Konventionen und formalen Regeln, die beitragen, dem Gegenstand der Rede – ein künstlerisches Werk und dessen Urheberin – Bedeutung zu verleihen und diese entsprechend zu adressieren bzw. zu repräsentieren. Miriam Bajtala setzt hier an, um das Sprechen über die künstlerische Arbeit, das in der Regel ExpertInnen [...] überlassen wird, zu verhandeln und sich das Vermitteln des Werks selbstreflexiv wieder anzueignen. [...]

Mit ihrer für die Ausstellung in der Secession konzipierten und realisierten Arbeit *In meinem Namen* knüpft Bajtala an das Thema der Rede und die damit verbundenen Repräsentationsfragen an. Sie befragt darin ihre Rolle als Künstlerin, indem sie ihre Selbstwahrnehmung den Sichtweisen von vier Kulturschaffenden gegenüberstellt. Hierfür beauftragte sie eine Künstlerin, eine Kuratorin, einen Kurator und eine Autorin, jeweils eine Rede in ihrem Namen zu verfassen, also stellvertretend für sie über ihre Arbeit zu sprechen. Im Video *vier Reden* stellt die Künstlerin sich selbst dar und repräsentiert zugleich die vier von ihr autorisierten Stellvertreter*innen in ihren unterschiedlichen Rollen. Vor neutralem schwarzem Hintergrund ist die Künstlerin vier Mal nebeneinander im Close-up zu sehen, sie spricht mal direkt in die Kamera, mal aus dem Off oder im Flüsterton.

Die eigene, als Reaktion auf die vier in Auftrag gegebenen Reden verfasste (Gegen-)Rede inszenierte Miriam Bajtala durch einen Chor, eine Gruppe an Menschen, die ihrem offenen Aufruf gefolgt waren, an einer Kunstaktion teilzunehmen und gemeinsam einen Text vorzutragen. Im Video *Chor* ist zu sehen, wie die Gruppe den Hauptraum der Secession betritt – allein die Größe der Gruppe schrieb einen großen Raum vor -, sich aufstellt und anschließend im Chor die Rede Miriam Bajtalas spricht. Konsequenterweise eröffnet der Satz "Ich möchte laut sein" die Rede. Übertitel erleichtern es, dem Text zu folgen – ähnlich wie in einer (fremdsprachigen) Oper. In der Installation werden die Videoarbeiten *Chor* und *vier Reden* auf einander gegenüberliegende Wände projiziert, die Protagonist*innen treten abwechselnd

in Aktion. Der Perspektivenwechsel – vom Close-up im Video *vier Reden* zur Totalen in *Chor* – ist auch auf räumlicher Ebene zu verstehen. Der um ein Vielfaches größere Hauptraum wird in das zu einer Black Box verwandelte Grafische Kabinett buchstäblich projiziert. Mit der räumlichen Zusammenführung wirft Miriam Bajtala die Frage nach der jeweiligen Charakteristik sowie dem Repräsentationscharakter des Raumes auf: Das Erhabene des White Cubes konfrontiert sie mit der Intimität des Grafischen Kabinetts.*

[...] With *In my Name*, the work she conceived and realized for her exhibition at the Secession, Bajtala addresses the theme of speech and associated questions of representation. In this work, she questions her role as an artist by juxtaposing her self-perception with the views of four cultural producers. She commissioned a female artist, two curators, and a writer to compose a speech in her name, that speaks on her behalf about her work. In the video *four speeches*, the artist portrays herself at the same time as representing her four authorized representatives in their various roles. Against a neutral black background, the artist is seen close-up four times, sometimes speaking directly into the camera, and others, as an off-camera voice, or as a whisper. Bajtala's own speech, written in response to the four commissioned speeches, was staged last year in an entirely different way: on this occasion she was represented by a chorus, a group of people who responded to her call to participate in an art action by jointly reciting a text. The video *chorus* shows the group entering the Secession's main hall-the size of the group required a large space-taking up positions and then reciting Bajtala's speech. Logically enough, the speech begins with the words: "I would like to be loud." Subtitles help the audience to follow the text-as if it were a (foreign language) opera.

In the installation, *chorus* and *four speeches* are projected on facing walls and screened alternately. The changes of perspective-from close-up in *four speeches* to the long shot in *chorus*-is also to be understood in spatial terms. The main hall, a space many times larger, is literally projected into the Grafische Kabinett that has been transformed into a black box. With this merging of space, Bajtala questions its representational character: the sublime quality of the white cube is contrasted with the intimacy of the Grafisches Kabinett.* **(Text: Jeanette Pacher)**

* in: *In meinem Namen*, Ausstellungskatalog, Secession Wien. Berlin: Revolver Verlag 2013.

* in: *In my Name*, Exhibition catalog, Secession Vienna. Berlin: Revolver Verlag 2013.



Setfoto set photo, Texthilfe text help, Hauptraum der main room of the Secession, 2013; *In meinem Namen In my Name* [WVZ 93 C]

IN MEINEM NAMEN

Videoinstallation, 13:27 min

CHOR

1
Ich möchte laut sein,
noch ohne, dass ich einen Inhalt versprach.
Wir als Stimme erinnern die Worte,
dass unser Sprechen darüber den Inhalt
gebar.

2
Der Beginn war einfach und beschlossen:
Vier andere schreiben als Geister meinen
Text, in meinem Namen.
Ach, hab ich mich versprochen?
Der Sicht der anderen gehörig? Gebrochen?
Was ich zurückbekam, war mir verdeckt.

3
Du, mein Gegenüber, hast uns gedoppelt
und zum Lachen gebracht.
Sie mich verortet und das Uns erweiternd
gemacht.
Er hat mich in Sätze gegossen und
beiseitezitiert.
Sie, die scharfe, dichte Stimme, mich als
Fetisch gustiert.

4
Was heißt hier Aneignen? Wen erkennen?
Wo ist das Werk, das ein Ich verspricht?
Wohin die Sehnsucht, so wie ich sie kenne -
ausufern, hingeben, filtern, trennen -
bis ich weiß, das auch benenne,
wie hier Verantwortung verortet ist.

5
Durch das Tun, mit dir und dir verhandeln,
die Organe des Körpers wissen Bescheid:
verwerfen, spucken, schwitzen, verschwenden.
Aus dem Hinterhalt dann, einer Eroberung
gleich, die Lücke finden im gehetzten
Verstand.

6
Wie das Mögliche verlassen?
Unsere Zeigefinger richten sich auf.
Lesen - es rieselt Gedanken,
sie finden sich wieder,
hinter den Lidern der Nacht.
Bergen, vergleichen, verschieben:
Handle!
Wer drückt wen nieder?
Die Körper belegen, wieder und wieder,
verschlossene Formen der Macht.

7
Diesen wandelbaren Raum befüllen,
unsere Leiber stehen bereit.
Wir werden in Wiederholung erkennen,
wie schnell sich Worte zu Gebilden errichten,
auf viele andere, ohne Echo, verzichten.
Den Spalt öffnen, sich verrennen?
Selber sprechen?
Nein, auswendig benennen.

8
Was bestehen bleibt, was sich hortet,
was verendet, was sich verortet,
dort, wohin die Stimme sich wendet,
kommt die Aufmerksamkeit herbei.

9
Diese Rede, hier im Sprechen,
jetzt gekapselt in beraumter Zeit,
sie wiederholt sich ganz selbstverständlich,
angewendet und nebenbei.

IN MY NAME

Video installation, 13:27 min

CHORUS

1
I want to be loud
without having promised anything at all
we, as one voice, remember the words
that in speaking brought the content to
this work.

2
The beginning was simple once decided
four others would write as ghostwriters
in my name.
oh dear, was I not clear?
To belong to the views of the others?
Taken apart?
And here their response still somehow
hidden from view.

3
You, my counterpart, made of me a double
and brought us both to laugh.
She located and expanded myself on our behalf
He cast me in sentences in oblique citations
She, piercingly complex, moved within fetish
constellations.

4
What do you mean by appropriation?
Who do you see?
Where is the work promised by this
individual called "me"?
And what of the longing I've known:
escalate, devote, filter, separate
until I recognize and name,
how responsibility is located in this game.

5
By doing work, negotiating with you and you
the body's organs know what to do
discard, spit, sweat, waste
then waiting in ambush, a conquest (of sorts)
the gap is found in this dogged mind.

6
How to leave the merely possible behind?
our finger points to
reading - thoughts pouring down
pictures appear - in the inner side of the eye.
Hold, compare, rearrange: Act!
Who subjugates whom?
our bodies demonstrate, again and again
invisible formations of power.

7
Fill this mutable space with our bodies
standing by,
understanding through repetition,
how quickly words become structures,
while still others are left without note.
Open the gap, losing track?
Speaking for yourself?
No, naming by rote.

8
What remains, what retains itself,
what wanes, what locates itself,
wherever the voice turns,
it calls out for attention.

9
This speech, now in speaking,
Here, encapsulated in time
repeats itself quite naturally,
in passing and by design.

Setfoto Chor set photo chorus, Einladungsflyer invitation flyer, 2013
In meinem Namen In my Name [WVZ 93 D]



In meinem Namen In my Name [WVZ 93],
vier Reden four speeches, 13:27 min, 2013





Ausstellungsansicht exhibition view, *In meinem Namen In my Name* [WVZ 93], Secession Wien, 2013;

Doppelvideoprojektion double video projection: [A] *Chor Chorus* [B] *vier Reden four speeches*, je each 13:27 min

IN MEINEM NAMEN

Videoinstallation, 13:27 min

Vier Reden (Person 1 - 4)*

- P. 1 Franz Thalmair
 P. 2 Carola Platzek
 P. 3 Sabine Winkler
 P. 4 Flora Watzal

P. 2 Guten Abend. Es ist für mich selbst etwas überraschend, wohin mich die Möglichkeit, die Rede zu meiner Ausstellung zu verfassen, geführt hat: von Selbstzweifeln zu wilder Entschlossenheit, mich über fast alle Erwartungshaltungen hinwegzusetzen, auch meine eigenen. Außer eben der, überraschend zu sein, oder frech, wie das gern genannt wird; dabei ist es viel einfacher: Ich finde meinen Narzissmus derart unterhaltsam, dass ich ihn nicht im Griff habe noch haben will. Wobei die Bloßstellung der offenbaren Selbstnähe eigentlich genauso erfrischend auf mich wirkt wie das Lied vom Lob aufs Ich selbst.

P. 1 Manchmal ist Ich ich, manchmal nicht. Ich stößt immer wieder an die Grenzen, wenn es versucht, aus einer Perspektive zu schreiben, die nicht seine ist.

P. 4 Es ist naheliegend mich zu bitten, eine Rede über mich und meine Arbeit zu schreiben. Ich sage zu, obwohl ich es schwierig finde, in meinem Namen zu sprechen. Die Bitte annehmen, heißt auch mich selbst beauftragen. Dabei tue ich mir schon schwer mit Aufträgen Anderer.

P. 2 Ich habe über Fetischismus nachgedacht und bin angetan, für wie viele Beziehungen sich dieser Begriff, allein innerhalb meiner Arbeit hier, aufrufen ließe. Ich sage Ihnen also: Fetischismus ist Ausdruck einer korrupten Objektbeziehung. Erste Aneignung.

P. 3 Wir haben die Reden geschrieben, in meinem Namen, in Ich-Form. Wir übernehmen meine Position. Ist das möglich?

P. 2 Ich habe nicht vor, meine Arbeit selbst zu kategorisieren, beziehungsweise Ihnen Ihre Zuschreibungen abzunehmen. Es genügt mir zu sehen, wie "Ich" von Ihnen in Ihrem Verständnis von Erfahrung zu Ihrer Agentin Ihrer Vorstellung gemacht werde, nur dass Sie "Mich" eben darüber vergessen und für mich entscheiden, was meine bewussten und unbewussten Intentionen sind, was mein Handlungsspielraum ist, und was in mir zu Ihrem Feld ernannt wird.

P. 3 Wer spricht, wer agiert?

P. 1 Möglichkeiten zu haben, beruhigt - nutzt man diese oder auch nicht. Sich neue Werkzeuge zu schaffen, hilft mehr Möglichkeiten zu haben.

P. 4 Einer Ausstellungssituation versuche ich immer Möglichkeitsräume abzurufen. Nie ist ein Ort einfach nur Behälter für ein Konzept. Ich will auch etwas haben von der Sache, etwas herausholen aus Kontext und Infrastruktur. Dass damit die repräsentativen Strukturen Teil der Arbeit werden, geschieht zwangsläufig, fast nebenbei.

P. 3 Wer bleibt draußen, wer kommt rein? Der oder die den Ort für seine oder ihre Sprache im System findet?

P. 1 So einfach gestaltet es sich jedoch nicht, Sprache in Form zu bringen, weder für sie noch für mich.

P. 4 Sprünge und Lücken sind essenziell.

P. 2 [Für mich entscheiden, was mein Handlungsspielraum ist, was in mir zu Ihrem Feld ernannt wird.]
 Es gibt aber auch die opposite Neigung: Ich werde permanent zu einem Objekt degradiert, beziehungsweise werden die von mir geschaffenen Objekte unaufhörlich mit meinem vermuteten "Subjekt" vermischt. Zu guter Letzt wird mir, mir als Synonym für Künstlerin, in die Schuhe geschoben, ich hätte Ihre Auslagerungen auch noch heraufbeschworen. Es reicht mir wirklich. Ich werde sie ganz einfach nicht übernehmen. Selbst wenn ich mein "Ich" ausborgte, abgäbe, temporär ersetzte: Ich entkäme dieser Logik einfach nicht. (Dass ich sie schon wieder bediene, beziehungsweise eben nicht "Ich", sondern irgendeine Passivkonstruktion...) Womit was gesagt wäre? (... steht auf einem anderen Blatt.)
 Dass es nicht um "Ich" geht, wie wünschenswert auch immer diese Vorstellung für uns ist?

P. 4 An dieser Stelle muss ich vielleicht zugeben, mir fehlt es ein bisschen an Distanz.
 Eine Anmerkung noch zum Schluss: Auch ich würde gerne hier ausstellen.

P. 2 Und Sie? Sie machen mit dieser Rede, was ich möchte, dass Sie damit machen, nämlich das, was Sie wollen. Dritte und vierte Aneignung.

* Die gesamte Länge der "in meinem Namen" geschriebenen vier Reden (Carola Platzek, Franz Thalmair, Flora Watzal und Sabine Winkler) sind abgedruckt in: *In meinem Namen*, Ausstellungskatalog, Secession Wien. Berlin: Revolver Verlag 2013.

IN MY NAME

Video installation, 13:27 min

Four speeches (Person 1 - 4)*

- P. 1 Franz Thalmair
 P. 2 Carola Platzek
 P. 3 Sabine Winkler
 P. 4 Flora Watzel

P. 2 Good evening. It is somewhat surprising where the opportunity to write the speech for my exhibition has taken me: from harlequinesque projections to sheer fury, from self-doubt to the fierce determination to ignore almost all expectations, including my own. Apart from the expectation that I would be surprising, or bold, as it is often called; but it's much simpler: I find my narcissism so entertaining that I don't have it under control, nor do I want to. And I should add that the revelation of this manifest self-affinity is every bit as refreshing to me as my song of self-praise.

P. 1 The "I" is sometimes me, and sometimes it isn't. The "I" is continually reaching its limits when it attempts to write from a perspective that isn't its own.

P. 4 So, it was the obvious choice to ask me to write a speech about myself and my work. I accepted, although I do find it difficult to speak in my own name. Fulfilling this request also means commissioning myself. And I have difficulty taking on assignments from others.

P. 2 I've thought about fetishism and am intrigued with the sheer number of different relationships this term can be invoked for, even within those of my works that are on show here. Thus, I say to you: fetishism is an expression of a corrupt object relationship. First appropriation.

P. 3 We wrote the speeches, in my name, in the first person. We stepped into my shoes. Is that possible?

P. 2 However, I do not plan to categorize my own work, or even legitimize it or offer to you a point-blank interpretive reading of it; in other words, I have no intention of taking away your ascriptions. I am not so altruistic, I am quite content to be forced to idly watch how you, in your unspoiled understanding of experience, make "me" an agent of your idea of provocation. Except that in doing so you forget "me" and decide for me what my conscious and unconscious intentions are, what my scope of action is, and what in me is assigned to your sphere.

P. 3 Who speaks, who acts?

P. 1 Having options is reassuring—regardless of whether one uses them. Creating new tools for oneself helps create more possibilities.

P. 4 I always try to extract spaces of possibility from every exhibitory situation. A location is never just a receptacle for a concept. I also want to get something out of the venue, to extract something from the context and infrastructure. The fact that the representative structures become part of the work is inevitable, almost incidental.

P. 3 Who remains outside, who comes in? The person who finds their language in the system?

P. 1 However, bringing language into form is not that simple. It's not an easy endeavor, neither for her nor for the "I."

P. 4 Leaps and gaps are essential.

P. 2 [... decide for me, what my scope of action is, what in me is assigned to your sphere...] There is also an opposing tendency: I am constantly being degraded to an object, or else the objects I create are incessantly intermingled with my assumed "subject". Last, but not least, I, I as a synonym for the artist, am even blamed for evoking your displacements – which, since they're based on a concept of accommodation, are inevitably uninspired. That's enough! I simply refuse to accept them. (That I'm using them yet again, or rather, not "I" but some sort of passive construction of "me," is a different kettle of fish.) Even if I were to lend out my "I," surrender it, temporarily replace it, I simply wouldn't be able to escape this logic. And what would be said thereby? That this is not about the "I," as desirable as this idea might be for us?

P. 4 At this point I perhaps must confess to a slight lack of detachment. One final comment in conclusion: I too would someday like to exhibit at the Secession.

P. 2 And you? You'll do with this speech what I want you to do with it, namely, what-ever you please. Third and fourth appropriation.

* The entire length of the four speeches written 'in my name' (Carola Platzek, Franz Thalmair, Flora Watzel and Sabine Winkler) are printed in: *In my name*, exhibition catalog, Secession Vienna, Berlin: Revolver Verlag 2013.

FM EFERDING

Videoinstallation video installation, 15 Videos (15 Musikgruppen music groups) in unterschiedlichen Längen varying lengths,

mit with Kirchenchor Eferding, Slutch, HanniNen, The Veins, BCR, Contrapunctus Floridus, Stadtkapelle Eferding, Sophie L., Davidchor, Anstaltskinda, Soundwaves, Jeunessechor Eferding, MGV Donau, Fresh Till Death, Bratschiolinchen, 2013

Ausgehend von der Idee einer musikalischen Momentaufnahme, einen Ort anhand von praktizierenden Musiker*innen zu spiegeln, macht sich die Videoinstallation *FM Eferding* die Archivform zunutze, um sehr unterschiedliche Musikgruppen, Chöre sowie junge Bands aus Eferding miteinander, gegeneinander und füreinander spielen zu lassen. Die Installation besteht aus 15 Monitoren, die halbkreisförmig im Raum angeordnet sind. Jeder Musikgruppe wird ein Monitor zugewiesen. Jedes Video zeigt eine Kameraperspektive. Zwischen dem aufgenommenen Musikstück ist eine 20-minütige Pause geschaltet, die den Blick auf den leeren Proberaum freigibt. Durch die unterschiedlichen Längen der Musikstücke entsteht in der Installation ein sich ständig verschiebender Rhythmus, der vielfältige musikalische wie visuelle Verzahnungen ermöglicht: vom kakophonischen Zusammenspiel mehrerer Bands über interessante Kombinationen, in denen sich zum Beispiel Rap und Kirchenchor zu einem neuen Musikstück verbinden, bis hin zu Soloauftritten oder gar 'leisen' Blicken in leere Proberäume. Die für diese Arbeit eigens erstellte DVD mit einer musikalischen Spannweite von Chormusik, Stadtkapelle, Rap bis hin zu Death Metal beinhaltet audiovisuell alle Musikstücke und imaginiert einen lokalen Radiosender.

Based on the idea of a musical snapshot to portray a place by its practicing musicians, the video installation *FM Eferding* harnesses the archival form to let very different music groups, choirs, as well as young bands from Eferding play with, against, and for each other. The installation consists of 15 monitors arranged in a semicircle in the room. Each group is given a monitor. The video shows a camera perspective. After the recorded piece of music, there is a 20-minute break, during which the empty rehearsal room can be seen. The varying lengths of the music pieces create a constantly shifting rhythm in the installation that allows for diverse musical as well as visual interlocking: from the cacophonous interplay of several bands to interesting combinations in which rap is mixed with church chorales to create a new piece of music, to

solo performances or even 'quiet' glimpses of empty rehearsal rooms. The DVD created for this work, featuring music that ranges from chorales to marches to rap to death metal, contains all the audiovisual music pieces and imagines a local radio station.



Ausstellungsansicht exhibition view, *Umgraben Digging up*, Festival der Regionen 2013, Eferding

In Österreich ersetzen wir den echten Weihnachtsbaum durch einen Plastikbaum. Eine echte Investition. Wir benützen den Baum zehn Jahre lang. Darunter findet die "Kronen Zeitung"-Krippe aus Papier Platz: Ein Kartonboden mit Markierungen zum Durchstecken der Heiligenfiguren, der Stall, die Bäume, das Heu, Josef, Maria, der Hauptdarsteller und die heiligen drei Könige. Das ganze Ensemble wird mit den Jahren windschief. Nach Weihnachten klappen wir die Krippe zusammen.

(Raum 3 / 2)

95 -> Seite page 186

STANDPUNKTE VIEWPOINTS

Zeichnungen für eine Decke drawings for a ceiling, je each 70 x 70 cm, 2013 - 2016

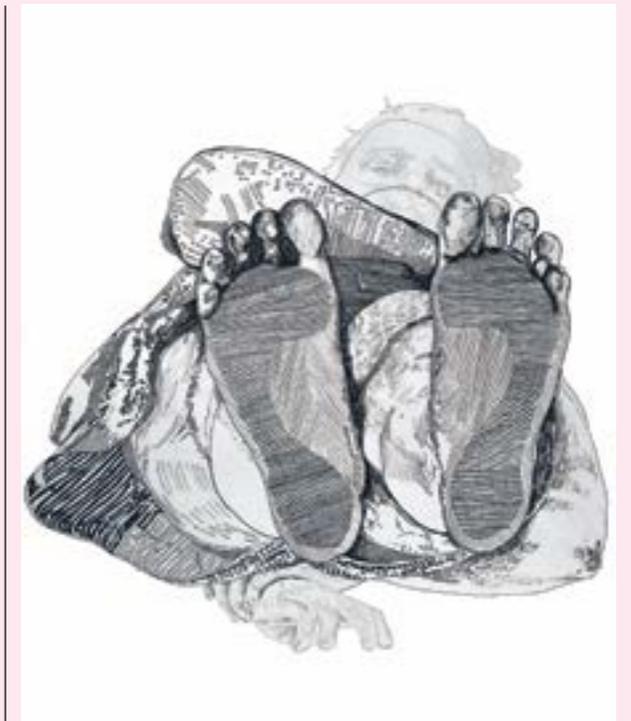
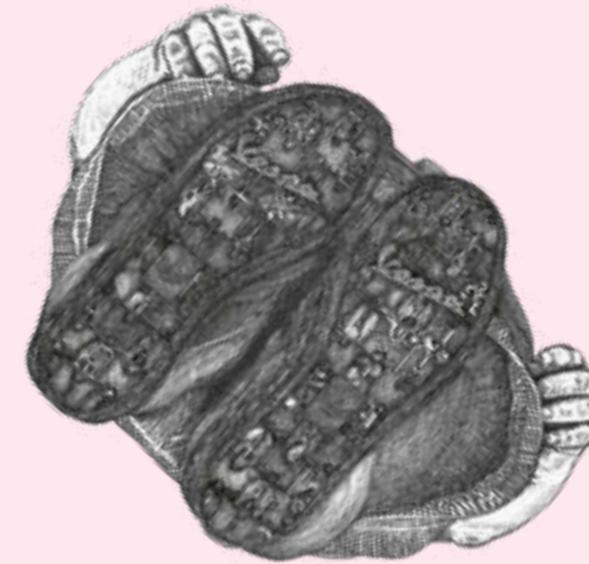
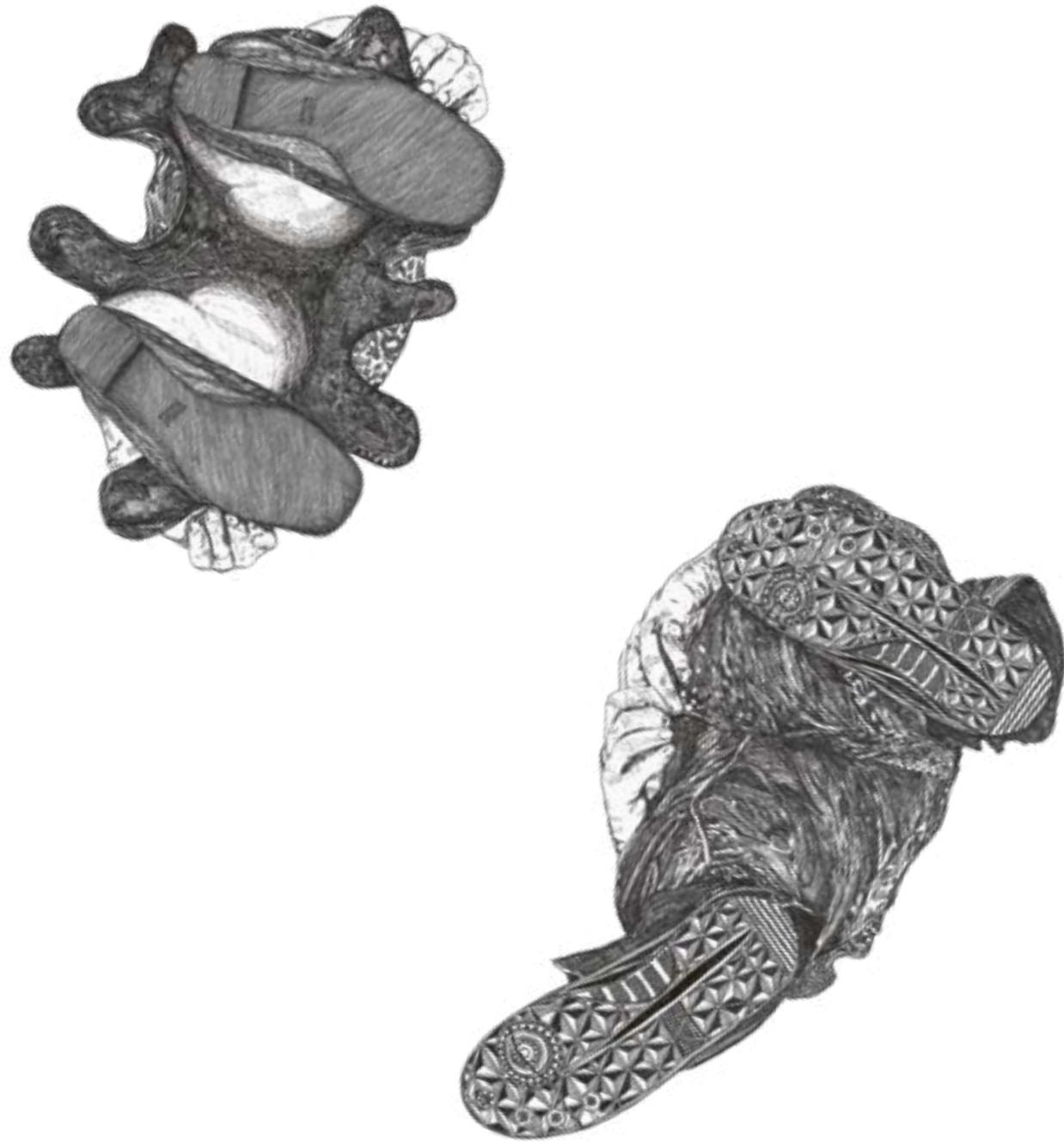


Abb. ill oben top: Selbstporträt self portrait;
Abb. ill. links left: Flora

96

REFUGEES WELCOME

Poster Display Praterstern - *The Value of Life, Unsere Welt stellen wir uns anders vor, gemeinsam mit together with Flora Watzal,*
aus Anlass der Gemeinderatswahlen in Wien on the occasion of the municipal elections in Vienna, eingeladen von invited by Ursula Maria Probst und Martin Wagner, 2015



KRITISCHE RÄUME BRAUCHEN ZUNEIGUNG CRITICAL SPACES NEED AFFECTION

Video, Kamera camera: Miguel José Gonzalez-Gonzalez/mb,
11:18 min

Vertrieb distribution: sixpackfilm, 2014

Der Ausgangspunkt der Arbeit ist eine performative Raumerkundung. Der Schauplatz des Videos ist das zwischen 1936 und 1939 geplante und zum Teil errichtete Seebad Prora auf der Insel Rügen. Im Video findet eine körperliche Vermessung dieses riesenhaften Gebäudekomplexes in einer experimentellen und komprimierten Weise statt: Ich hüpfte, fliege, stampfe durch die vielen unterschiedlichen, aber teils auch ähnlichen Räume. Darin ist ein leichter, fliegender, montierter Körper sichtbar, aber auch im letzten Teil des Videos einer, der beschwert wurde und sich fast buchstäblich in den Boden rammt. *Kritische Räume brauchen Zuneigung* zeigt in spielerischer Form die Potenziale und Möglichkeiten eines Videos. Gleichzeitig ist das Video, ähnlich seinem Schauplatz, im Begriff zu zerfallen. Der Blick von außen, der eine Verortung im Gebäude schaffen könnte, wird – bis auf einige Sekunden – verwehrt. Orientierungslos im Bauch des Wals.

Das Seebad Prora ist ein zwischen 1936 und 1939 geplantes und zum Teil auch errichtetes Seebad auf der Insel Rügen. Nach seiner Fertigstellung sollten hier durch die Organisation Kraft durch Freude (KdF) 20.000 Menschen Urlaub machen können. Nach dem Beginn des 2. Weltkrieges wurden die Bauarbeiten eingestellt. Der Kern der Anlage bestand aus acht aneinandergereihten, baugleichen Häuserblocks, die sich auf einer Länge von etwa 5 km entlang der Küste erstreckten. Sie hätten ursprünglich Gästehäuser werden sollen. Fünf Häuserblocks der Gesamtanlage sind erhalten. Heute steht der gesamte Komplex unter Denkmalschutz. Die einzelnen Blöcke der Anlage wurden von 2004 bis 2011 durch die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben an unterschiedliche Investoren veräußert.

This work's starting is a performative exploration of space. The video is set at the seaside resort of Prora on the island of Rügen, planned and partially built between 1936 and 1939. A physical survey of this gigantic building complex takes place in an experimental and compressed way: I hop, fly, and stomp through the many different but partly similar rooms. A light, flying, mounted body is visible, but also, in the last part of

the video, one that has been weighed-down and almost literally rams into the ground. *Critical Spaces Need Affection* playfully demonstrates the potential and possibilities of a video. At the same time, the video, much like its setting – is in the process of collapse. An external vantage, which could help localize the building, is never provided, apart from a few seconds. Disoriented in the belly of the whale.

The seaside resort of Prora is on the island of Rügen. It was planned and partially built between 1936 and 1939. After its completion, 20,000 people were to be able to vacation here with the Kraft durch Freude (KdF) organization. After the beginning of the Second World War the construction work was stopped. The core of the complex consisted of eight blocks of identical houses aligned along around 5 km of coastline. They were originally intended to be guest houses. Five blocks of the complex have been preserved. Today, the complex is listed as a historical monument. Between 2004 and 2011, individual blocks were sold to various investors by the German Federal Real Estate Agency.





Videostill video still, *Sofern Real So Far Real* [WVZ 98], 2015

98 -> Seiten pages 190 - 201

SOFERN REAL SO FAR REAL

Video, HD, DCP, 30:00 min,

Sprache language: deutsch mit englischen Untertiteln

German with English subtitles, Schauspieler*innen actors:

Hagnot Elischka, Gabriela Hütter, Katrin Krönke, Eva Linder, Patricia Nocon;

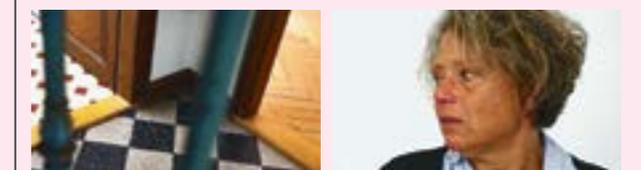
Konzept, Kamera, Schnitt concept, camera, editing: mb,

Vertrieb distribution: sixpackfilm, 2015

Ausgangspunkt des Videos *Sofern Real* sind Interviews, die ich mit vier Schauspieler*innen über ihre ganz spezielle Profession geführt habe: Sie stellen für Medizinstudierende in 'Erstgesprächen' psychisch kranke Menschen dar. Dabei bilden im Video fünf reale Personen den dokumentarischen Hintergrund ihrer Reise: Die Schauspieler*innen erzählen über ihre Auseinandersetzung mit den porträtierten Menschen, über (un)mögliche Aneignungen sowie über schauspielerische Techniken, in die Körper der anderen zu finden. Ein leeres Haus und eine Performerin bilden den roten Faden durch die porträtierten Personen im Film: Beide legen sich wie eine narrative Struktur um die Interviews und tun so, als ob sie dazugehören. Im Grenzbereich von Dokumentation und Fiktion bewegen sich die Protagonist*innen von *Sofern Real* zwischen Zeigen, Darstellen, 'Über-etwas-Sprechen', Handeln, Erinnern und Sein. Diese Zustände sind nie voneinander abgegrenzt, sodass die Zuschauer*innen jene Bilder, Interviews, Räume, Off-Stimmen usw., die sie sehen und hören, in spielerischer Manier, in ständigem Austausch und Abgleichen in ihre eigenen Sprachen mitübersetzen.



The video *So Far Real* starts with interviews that I conducted with four actors: They aren't typical actors, but instead portray mentally ill people during 'interviews' with medical students. In the video, five real people detail the documentary backgrounds of their journeys. The actors discuss their engagement with those they portray, about (im)possible appropriations, and acting techniques to find their way into the bodies of the others. An empty house and a performer provide a thread that runs through the individuals portrayed in the film: both wrap around the interviews like a narrative structure and pretend to belong. In the grey zone between documentation and fiction, the protagonists of *So Far Real* alternate between showing, representing, 'talking about something', acting, remembering, and being. These states are never distinguished from one another, allowing viewers to interpret the images, interviews, spaces, off-voices, etc. however they want through constant exchange and comparison.



SOFERN REAL

Video, 30 min

Katrin Krönke (KK) ist Angela Jung (AJ)

- KK:** Gerade bei dem ersten Gespräch war sie sehr zurückgenommen eigentlich.
- OFF:** Ich hab sie erstmal mit allem was ging, mit allen Antennen wahrgenommen.
- KK:** Ich kann nicht sagen, ob sie einen trockenen Mund von den Medikamenten hatte. Auf jeden Fall hat sie...
- OFF:** ... hat sie ständig so machen müssen, und sie hatte auch so eine etwas steife Körperlichkeit, zumindest oben herum, und es war auch alles ein bisschen verlangsamt und die rechte Hand hat auch so leicht gezittert. Das hab ich immer nur dann gesehen, wenn sie getrunken hat. Sie hat auch sehr viel geraucht. Sie war auch immer mit irgendetwas beschäftigt ... und es war, sowohl der Körper als auch die Sprache, als dann auch - nein, der Blick war nochmals was anderes - so monoton. Es war ein bisschen so, wenn sie gesprochen hat, dass ich gedacht habe, das erinnert mich ein bisschen, wenn man als Schauspielerin so den Text nur memoriert, eigentlich emotionslos, und dann ist es halt so, dass der Oberkörper steifer ist und die Beine unten...
- KK:** ... die waren irgendwie tatsächlich ein bisschen wie angenäht, wenn sie gegangen ist.
- AJ:** Da bin ich erfunden worden. Vor einer Woche bin ich erfunden worden. Als 35-Jährige bin ich aufgebahrt worden. Als Braut bin ich aufgebahrt worden. Da bin ich neu erfunden worden. Ich hatte ja früher viel kürzere Beine und einen runderen Kopf. Jetzt hat man mir den abgetrennt und einen neuen Kopf draufgesetzt. Sie glauben ja gar nicht,

wie schnell man einen Kopf abtrennt und wieder annäht. Bei Ihnen kann man das auch schon sehen, dass Sie mit Milch eingefüllt wurden. Ist ja alles ganz weiß schon um die Knochen herum.

- OFF:** Und der Blick, den sie mir manchmal zugeworfen hat...
- KK:** ... der hatte sowas Strahlendes. Ich weiß gar nicht, wo das herkam. Aber dann auch wieder nicht. Bei anderen Treffen war der wieder auch in sich gekehrt oder ganz normal. Das zweite Treffen war eh so fast...
- OFF:** ... fast ein ganz normales Gespräch eigentlich, da hab ich auch am Blick gesehen, dass es ihr irgendwie besser ging.
- KK:** Aber dieses mit dem Rauchen, das war wirklich eine Zigarette an der anderen, oder ständig trinken, und dass sie halt ständig so gemacht hat oder dann dieses hinein und... das war eigentlich fortwährend so.
- OFF:** Es war mir nicht möglich ihre Sprache, diese Kunstsprache, herzustellen. Ich kann nicht improvisieren, so aus mir heraus. Ich kann nicht irgendetwas reden, hat sich herausgestellt, sondern ich hab dann wirklich ihre Sätze auswendig gelernt, auswendig lernen müssen. Das ging nicht anders, weil das so speziell ist und teilweise fast lyrisch wirkt und auch System hat. Ich glaub, es hat irgendwie ein System. Ich hab's halt nicht verstanden. Sie sagt zum Beispiel.
- AJ:** Ich habe keine Halluzinationen. Ich habe keine Halluzinationen, weil ich eine Fata Morgana bin. Eine Fata Morgana ist eine Luftspiegelung in Konzentration, dass ich verstehe, dass ich Logiker bin.

- KK:** So sagt sie das. Und das Lachen war so, fand ich sehr, das hat mich schon sehr angefasst. Das wirkte ja ein bisschen wie... ich dachte "Was tut sie"? Das werd ich nie darstellen können, weil jeder wird sagen "sie übertreibt maßlos", weil das wie so eine wirkliche Wahnsinnsdarstellung aus den 50er-Jahren ist, weil dieses "ha, ha, ha" (macht das Lachen nach) hat auch nichts mit Lachen zu tun. Ich hatte auch bei ihr das Gefühl, sie hatte in dem Augenblick, ich wusste nicht, warum sie das macht. Das war nicht, weil sie etwas Lustiges erzählt hatte.
- OFF:** Aber irgendetwas schien passiert zu sein, dass sie sich auf diese Art äußern musste.

Eva Linder (EL) ist Eva Maria Schuster (EMS)

Meine äußeren Hilfsmittel sind gleichsam die Kleidung. Da versuche ich auch immer ein bisschen unkorrekt gekleidet zu sein. Also irgendetwas darf nicht stimmen. Was super ist, ist ein Tuch. Das ist sozusagen mein Erkennungsmerkmal. Der Beginn ist auch meistens so, dass ich versuche ganz leer zu werden. Die Eindrücke sind gleichwertig. Die Geräusche hört sie genauso laut, die Außengeräusche wie das Gespräch oder nebenbei tuschelt irgendwer, das ist alles gleich.

- EL:** Dann das Gegenüber. Das stellt eine Frage und sie hört aber nur so ein wirres Geräusch, statt einer Frage hört sie (macht das Geräusch)... Dann denkt sie sich "Aha, was ist das, wer ist das?" Um da hinein-zukommen, muss ich versuchen, das allumfassend auf mich einwirken zu lassen. Das ist dann auch eine langsame, tiefe Atmung und dann lass ich halt solche Dinge wirken... da sehe ich jetzt so ein Licht und dann denk ich mir, versuche

das auch zu sehen, dass das dann Blitze sind oder was sind das jetzt für Geräusche, da hab ich jetzt so ein Brummen gehört... "Ah, da fragt mich wieder jemand was. Wer ist das?"... Und dann greife ich plötzlich daher und spüre "Aha, da ist ja was auf meiner Haut", da spür ich was auf der Haut. "Ah, das spür ich auch am Hals" und das ist alles genauso wichtig. Auch diese Veränderungen: Plötzlich dieses Rot vor meinen Augen, zuerst war das überhaupt nicht.

- OFF:** Plötzlich höre ich etwas, was gar nicht da ist. Das sind meine inneren Stimmen. Da sieht sie die Mutter Gottes und die sagt ihr meistens irgendwas:
- OFF:** "Eva Maria, Du musst heute die Welt retten und vor der UNO sprechen" und das ist dann Wirklichkeit. Jetzt zum Beispiel merke ich gerade wieder, jetzt mach ich diese Bewegung. Als Eva wäre das völlig egal, mache ich halt diese Bewegung. Aber die Frau Schuster sieht im Augenwinkel diesen Finger. Dann ist ihre Assoziation zum Beispiel "das sieht ja aus wie ein Storch".

- EL:** Das Körpergefühl selber ist oft sehr verwaschen. Sie kann sich oft nicht abgrenzen den Gegenständen gegenüber.
- OFF:** Sie glaubt dann vielleicht manchmal, dass sie auf dem Stuhl schwebt oder im Stuhl verschmilzt. Und dann passiert es auch oft, dass ich dann versuche "Aha, dann schwebt ich richtig". Da steht sie auf und schwebt einfach irgendwo hin und bewegt sich... weil es sie auch nicht mehr auf diesem Stuhl hält, weil die Welt anders ist und sie dann vielleicht etwas anderes, von einer anderen Perspektive, besser sieht. Oder was da jetzt irgendwie ist. Da sind so Strukturen, die

vollkommen seltsam sind und die riechen vielleicht auch. Manchmal hat sie erzählt, dass sie mit Kindern gearbeitet hat und die haben alle so nach Käse gerochen und das war unerträglich.

EMS: Das kann ich Ihnen nicht sagen. Das weiß eigentlich niemand.

Gabriela Hütter (GH) ist Elli Haden (EH)

GH: Ich erinnere mich. Also, wenn die Beine... also... durch... hm... ich habe eigentlich gar kein Wort dafür. Es ist so abgeknickt. Abgeknickt, wenig Luft. Sie lächelt. Sie schaut viel. Sie kontrolliert wahrscheinlich. Sie schaut...

OFF: Sie nimmt sehr viel wahr. Sie hat so eine extreme Wachheit in sich. Sie ist auf dem Sprung, immer wach. Sie kann sofort weg. Körperlich dann eher nicht. Das war eher so "ich könnte, aber ich tu es nicht." Es geht um die Möglichkeit, dass es...

GH: ... dass es nicht zu nahe kommt. Da ist immer ein Abstand. Immer ein Abstand. Letztendlich ist es, dass nicht etwa eine Frage, die eine Emotion hervorrufen könnte...

OFF: ... dass die dadurch abgewehrt wird, dass ja keine unangenehme Emotion gespürt wird. Ja keine Trauer. Sie kämpft irrsinnig stark gegen das eventuelle Weinen-Müssen. Nein, sie will vor allem nicht, dass man sie sieht weinen. Sie weint schon, aber auf der Toilette, alleine. Sie hat auch keinen Kugelschreiber in ihrer Wohnung... weil sie die Angst hat, dass sie, aber ohne, dass sie es jemals gemerkt hätte, dass sie ein Schimpfwort auf eine...

GH: ... auf eine Postkarte geschrieben hätte,

aber sie würde das nie tun. Nie. Sie ist sich dessen bewusst, dass das absurd ist. Sie würde es ja nicht tun, aber die Angst, dass sie die Kontrolle verloren hat.

EH: Weiß ich eigentlich nicht so genau. Vielleicht, wenn ich eventuell hier bleiben könnte... dass ich, wenn ich in der Nacht putze... also eventuell, dass ich dann... es geht ja ganz automatisch... wissen sie...

OFF: (Stimme EL als Psychiaterin) Das heißt, Sie würden gern einen Aufenthalt hier anstreben?

EH: Eigentlich ja, ich glaube, es ist...

Katrin Krönke (KK) ist Melanie Klein (MK)

OFF: Ich glaub, da spielt jetzt auch fast mehr eine Rolle, was ich selbst empfunden habe, als ich sie das erste Mal gesehen habe. Das war so. Boah, oh, Gott, wie soll das jemals wieder gut werden.

KK: Das hat ein bisschen damit zu tun, dass man sich in so ein wirkliches Leiden hineinwühlen muss. Da habe ich mich wirklich gewunden... Sie wirkte so mitgenommen, so fertig und zerstört. Das war wirklich herzerreißend. Sie war so versunken. Dann waren die Haare eigentlich total im Gesicht (zeigt das) wie so ein... so ganz... so hat sie in die Kamera geguckt. Ja, also sehr weg eigentlich. Es sind auch die Fragen sehr, sehr schwierig

OFF: ... sind auch die Fragen sehr, sehr schwierig oft. Ich weiß dann nicht, wo man mit mir hinwill und warum ich das jetzt überhaupt beantworten soll, und das stellt sich tatsächlich auch ein. Das ist ganz merkwürdig. Es stellt sich auch bei mir ein, dass ich denke, ich kann jetzt nicht darauf antworten oder ich weiß auch nicht, was ich darauf antworten soll. Das ist ganz extrem, dass sich dieses Gefühl einstellt.

OFF: (Stimme HE als Psychiater): Frau Klein? Wie geht es Ihnen jetzt?

MK: Ich glaube, ich werde krank.

KK: Je größer die Anforderung war, etwas zu beschreiben, desto machtloser, hatte ich das Gefühl, wurde sie. Ja, es ist Abneigung oder Unwille, auch ein bisschen dann schon... die Befragter erlebe ich dann häufig als sehr unangenehm, ja, die sollen weggehen...

Hagnot Elischka (HE) ist Franz Altenberger (FA)

OFF: Da ist ein Herr gesessen in einem sehr eleganten Trainingsanzug, darunter ein blassrosa Hemd. Man hat gesehen, richtig, der Kragen ist gestärkt und gebügelt. Und er war sehr souverän. Es ist nur aufgefallen, dass er manchmal entgleist, wenn er blöde Fragen vermutet hat, dann hat sich schlagartig sein Körper verdreht. Er ist dann ganz schief geworden...

HE: ... und hat gelacht, so meckernd gelacht, und hat sich dann mit bösem Blick zurückgewendet. Es war so eine Verwandlung, die zu diesem ruhigen, eleganten Mann überhaupt nicht gepasst hat.

OFF: Er hat, wenn er sich richtig belagert gefühlt hat, durch Fragen...

HE: ... ist er sich so (über den Kopf) über die Haare gefahren. Er ist dann ganz schief geworden. Das hab ich dann länger auf dem Video, das wir mitbekommen haben, studieren müssen. Das ist so gegangen: und relativ schnell. Es war so eigenartig, der ganze Bewegungsablauf. Da bin ich draufgekommen... das geht wirklich... mit dem Zeigefinger entlang der Haarwurzel vorne an der Stirn, und dann

der Ballen des Zeigefingers, und dann der Ballen des Daumens, so entlang, und der Ellbogen ist eher so. Das war so eine Verlegenheitsgeste, über die er keine Gewalt gehabt hat.

OFF: Wenn er jetzt in mich hineinkommt, lass ich auf jeden Fall zu, diese Vermutungen von so einer Landschaft von vielen Enttäuschungen. Das ist nicht depressiv, aber es ist eben diese Bereitschaft, innerlich Enttäuschungen zu haben und äußerlich zu sagen "Es ist alles in Ordnung, es geht mir gut. Wunderbar."

FA: Also, Sie meinen jetzt... dass ich in der Belegschaft schlecht angesehen werde, weil ich nicht mehr... aber, ich habe einen Kollegen, der ist dabei, der trinkt nur Fanta... natürlich wird er ein bisschen aufgezoogen deswegen, aber... ich werd halt Cola trinken...

HE: ... wenn zum Beispiel diese Blockseminare anfangen, dann schaue ich mir die Krankenakten an. Ich habe sehr viel mitgeschrieben, typische Wendungen von ihm, und ich hab auch ein Video, dass einmal aufgenommen worden ist. Ich darf das verwenden. Wenn ich mit meinem Körper und meiner Psyche auf seinem Level bin, dann passiert das alles nur mehr automatisch. Ich kann mir dabei auch nicht vornehmen, ich will jetzt das von ihm zeigen, weil ich würde sofort Theater spielen. Ich kann nur direkt auf Fragen und Körperzeichen von meinem Gegenüber reagieren, wenn ich da ehrlich den zeigen will. Nur das funktioniert. Dann verschwindet die Welt rundherum und da sind nur wir zwei da, die gefährliche Gespräche führen.

SO FAR REAL

Video, 30 min

- Katrin Krönke (KK) as Angela Jung (A.J)**
- KK:** She was quite reserved during the first conversation.
- OFF:** I had all my antennae focused on her. I can't say if she had a dry mouth from the medication, in any case...
- KK:** ... she had to do it like this, and her body was somewhat stiff, at least her upper body, and everything was a bit slower and the hands... her right hand trembled slightly which I only saw when she had had something to drink, and she was a very big smoker, constantly busy doing something. And it was both her body and her way of talking, but there was also this look on her face, that something was different - but it was so... so monotonous. When she spoke, it reminded me of when an actress would repeat a text to memorize it - emotionless. Then the upper body would be much stiffer and her legs...
- OFF:** ... it was almost as though they were sewn onto her while she was walking.
- A.J:** I have been invented. I was invented a week ago. When I was 35, I was prepared, embalmed. I was prepared as a bride. It was then that I was reinvented. I used to have much smaller legs and my head was rounder. Then they chopped it off and attached a new one. You wouldn't believe how fast you can saw off a head and stitch it back on. With you, I can also already see that you were filled up with milk. You can see that it's white all around your bones.
- OFF:** And the way she looked at me sometimes was...
- KK:** ... something about it was so radiant. I have no idea where it came from. But other times it was gone or sometimes just normal. The second time we met, it was almost...
- OFF:** ... a normal conversation. I could tell from her eyes that things were somehow better.
- KK:** But the smoking, one cigarette after another; or she was constantly drinking, or she kept doing this. Or then she put her hands into her pockets... It was like this the whole time. I couldn't recreate her language. This artificial language. I can't improvise it. I just can't start talking out of the blue. So, I ended up memorizing her sentences. There was no other option but to learn them by heart. It was so unique and often almost poetic. Yet somehow there was a system. Even if I couldn't understand it. She says for example:
- A.J:** "I do not have any hallucinations. I do not have any hallucinations. Because I'm a fata morgana. A fata morgana is an atmospheric reflection. When concentrating I understand that I am a logician."
- KK:** That was what she said. And her laughter, her laughter touched me. I thought "what is she doing?" I won't ever be able to recreate her persona. Everybody would say "she is exaggerating." Because it really seemed like one of those portrayals of insanity from the 1950s. But it had nothing to do with

- laughter. I had the feeling that in that moment I had no idea why she did that. It wasn't because she had said something funny.
- OFF:** But something had happened that had changed her somehow.
- Eva Linder (EL) as Eva Maria Schuster (EMS)**
- EL:** My outward tools are also my scarf. I always try to be a bit off in the way I'm dressed. Something should be not quite right. A scarf is wonderful for that.
- OFF:** That is my distinguishing mark. In the beginning, I usually try to get completely empty. The impressions are all equally measured. All sounds are the same to her. The noise from the street outside is the same as a conversation or somebody whispering across the room. Everything is the same. Then the other person asks a question, but she only hears a bewildering noise. Instead of a question she hears (makes a noise) And then she thinks to herself "Aha, what or who is that?" and to get in there I have to try...
- EL:** ... to let the all-encompassing surround me. It is slow but deep breathing most of the time and then those things start to have their effect and I see a light. Then I think or concentrate on trying to see flashes of light. What are those noises? I've just heard a hum. Ah, somebody just asked me a question?
- OFF:** Who is it?
- EL:** ... and then I grab down here, and I feel again "Aha, there is something on my skin." I feel something on my skin. "I feel it on my neck too" and everything is equally important. All these changes. Suddenly I notice this splash of red in front of my eyes. It was not there before.
- OFF:** And suddenly I hear something that is not there. These are my inner voices. Then she sees the mother of god. And she says something to me like: "you have to save the world today."
- EL:** "Eva Maria, you must save the world today and speak at the United Nations." That then becomes reality. Now, again, for example I am making this movement. Like Eva this wouldn't matter. I just make the movement. But Mrs. Schuster sees this finger out of the corner of her eye. And, for example, she makes the association that it looks like a stork.
- OFF:** The body's sensations are often blurred. She has a hard time differentiating between herself and other objects.
- EL:** She might believe that she hovers above the chair or that she is melting into it. And then it often happens that I try "Aha, now I am really hovering". And then she gets up and just floats off in some direction and moves because that chair no longer holds her down, because her world has changed.
- OFF:** And maybe she could see in a better way, from another perspective. Or what's really going on there. There are structures that are completely mysterious. Perhaps they smell like something. She once told me that she had worked with children, and that

they all smelled like cheese. That was unbearable.

EMS: I can't say. Nobody knows.

Gabriela Hütter (GH) as Elli Haden (EH)

GH: I remember... when my legs... I don't have any words to describe it. They were so bent. There's so little air. She smiles. She observes a lot. She is monitoring the situation. She is watching...

OFF: She perceives a lot. She is extremely awake. She is always on the move, always alert. She can leave immediately. But not so much her body. It was more, "I could do that, but I won't." It is more about the possibility that it...

GH: ... that it doesn't get too close. There is always a distance. Always a distance. Ultimately, she tried to avoid any question that could evoke an unpleasant emotion.

EH: ... no unpleasant emotion should be felt. No sorrow. She fights against the fact that she might have to cry. Most of all she doesn't want to be seen in tears. Of course, she cries, but only alone and in the toilet. She doesn't have a pen in her apartment. Because she is afraid that she, without ever actually doing it, might write a dirty word on a...

OFF: ... on a postcard. But she would never do that. Never. She realizes that this is absurd. She would never do it, but there is the fear that she might lose control.

EH: I don't really know. Maybe... if I could stay here... that I... if I clean up at night... maybe... that then... that works automatically... you know...

OFF: (voice-over EL): "So that means that you would like to stay here."

EH: Actually, yes. I think that it is...

Katrin Krönke (KK) as Melanie Klein (MK)

OFF: I think that it is more significant what I felt when I first saw her. That was so... "My God!" How could that person ever get better again. That has something to do with the fact...

KK: That one must really dig deep into a sense of suffering. I really had to twist and turn. She looked so upset, so tired and broken up. It was heartbreaking. She was so absorbed. Her hair covered her face. Like a... so completely... she looked into the camera like this. Yes, far gone.

OFF: The questions are often very difficult. I don't really know where they want to go with me and why I am expected to answer that question and it sets in like that. It's strange. The same thought also crosses my mind and I really think "I don't have any answer to that" or "I don't even know how I should answer." When this feeling sets in, it's very extreme.

OFF: (voice-over HE): "Mrs. Klein how are you feeling?"

MK: "I think I'm getting sick."

OFF: The higher the expectations were to describe something, the more powerless she felt. It seemed. Yes, it is an aversion or unwillingness. Also, a bit... The interviewers then seem very unpleasant. They should go away.

Hagnot Elischka (HE) as Franz Altenberger (FA)

OFF: There was a gentleman sitting in a very elegant tracksuit with a light pink shirt underneath. You could see that the collar was properly ironed and starched. And he was very confident. But there were moments when he derailed: If he suspected stupid questions then he suddenly twisted his body. He sat there crookedly.

HE: ... and he laughed, almost cackling and then he turned back with this evil eye. It was such a transformation. That didn't at all fit with this quiet and elegant man.

OFF: When he was inundated with questions, he ran his hands through his hair like this.

HE: It took me a while to get that from the video. Like this: Relatively fast. The whole sequence of movements was very strange. I figured it out... that really works like... with the index finger along the hairline, in the front of the forehead and then the pads of the index finger and then the pads of the thumb along like this and the elbow is like this. That was a gesture of embarrassment he did, which he had no control over.

OFF: If he gets into me, I let it happen... these suspicions of a landscape full of disappointments. It's not depression. It's more a kind of readiness to be inwardly disappointed but outwardly to say, "Everything is fine. Everything is going well. Wonderful."

FA: So... this is just... You mean now... that I am no longer appreciated by the other colleagues because I no longer... But I have a colleague who only drinks Fanta... and of course they make fun of him because of that, but... in any case, I'm going to drink Coke...

HE: For example, when these intensive seminars began, I looked at the medical records. I wrote down a lot, typical phrases, he said. And I have a video recording of him. I am allowed to use that. If my mind and body are on his level, then everything happens automatically. I can't even begin to try, just to show exactly this part of him. Because I would be acting immediately. If I wanted it to be an honest version, I can only directly react to questions and body language from my counterpart. This is the only way it works. Then the world around us disappears and we are alone together, carrying on with these dangerous conversations.



Videostill, *Sofern Real*, video still, *So Far Real* (WVZ 98), 2015

KÖRPER MEINER ARBEIT BODIES OF MY WORK

[A] Performance, im Rahmen von as part of *Funkenflug*, Künstlerhaus, kuratiert von curated by Maria Holter, 14.01.2016

Körper meiner Arbeit ist die räumliche Aufstellung meines Werkindex. Die Performance dauerte eine Stunde lang und setzte sich aus 99 Ausstellungsbesucher*innen zusammen, die je einen Titel meiner bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Arbeiten trugen. Jede Person, die in den Raum kam, wählte sich einen Titel aus und bewegte sich mit dem Schild im Raum.

bodies of my work is the spatial arrangement of my work index. The performance lasted one hour and was comprised of 98 exhibition visitors, each of whom carried a title of a work I had created. Each person who came into the space chose a title and moved around the room with the sign.



Am Ende der Performance wurde ein Gruppenfoto aufgenommen. Die Körper von Freund*innen, Bekannten und Unbekannten halten als Repräsentant*innen die Titel meiner Arbeiten hoch. Anregung, ironische Brechung und Assoziation dazu war der Film *Ironweed*, in dem der Hauptdarsteller den Dämonen der Vergangenheit begegnet. In einer Szene formieren sich die Toten zu einem Gruppenbild zusammen.

A group photo was taken at the end of the performance. Friends, acquaintances and visitors held up the titles of my works as representatives. The film *Ironweed*, in which the main character faces the demons of his past, was the stimulus, ironic refraction, and association. In one scene of that film, the dead gather for a group picture.

[B] Gruppenfoto group photo, Performance, S p. 217

Gruppenfoto unten group photo below, Filmstill *Ironweed*



ICJ 98 Fotografien in 31 Tagen 98 photographs in 31 days,
CCA Anndratx, Mallorca, Dezember 2015



100
LEBENSLAUF CURRICULUM VITAE
Fotografien photographs, Zeichnungen drawings,
Rekonstruktionen reconstructions, Aktionen actions, 2016

Alle meine Wohnungen und Ateliers, in denen ich bis jetzt gelebt und gearbeitet habe, habe ich aus der Erinnerung rekonstruiert oder – wenn vorhanden – anhand von real abgemessenen Raumangaben gezeichnet. Das ergibt einen neuen, modulhaft zusammengesetzten Grundriss, der meinen *Lebenslauf* auf einer räumlichen Ebene abbildet.

All of the apartments and studios I have lived and worked in until now are reconstructed from memory or – if available – drawn based on real measured space. This results in a new, modularly-assembled floor plan, which depicts my life on a spatial level.

Siehe die Arbeiten von *dichtegeschichte in 18 Räumen* [WVZ 118–120] sowie die Videoinstallation *In den Körpern* [WVZ 126] und den Film *Becoming outline* [WVZ 127].

See the works *densestory in 18 rooms* [WVZ 118-120] as well as the video installation *In the bodies* [WVZ 126] and the film *Becoming Outline* [WVZ 127].

100 A
24 GRUNDRISSE FLOOR PLANS

24 Zeichnungen drawings im Maßstab in scale 1:25,
unterschiedliche Dimensionen different dimensions,
2013 – 2016

Rekonstruktion der Grundrisse der Wohnungen, Zimmer und Ateliers, in denen ich seit 1970 gelebt und gearbeitet habe.

Reconstruction of the floor plans of apartments, rooms, and studios in which I have lived and worked since 1970.

Siehe die 18 Zeichnungen in meinem Buch *dichtegeschichte in 18 Räumen* [WVZ 120].

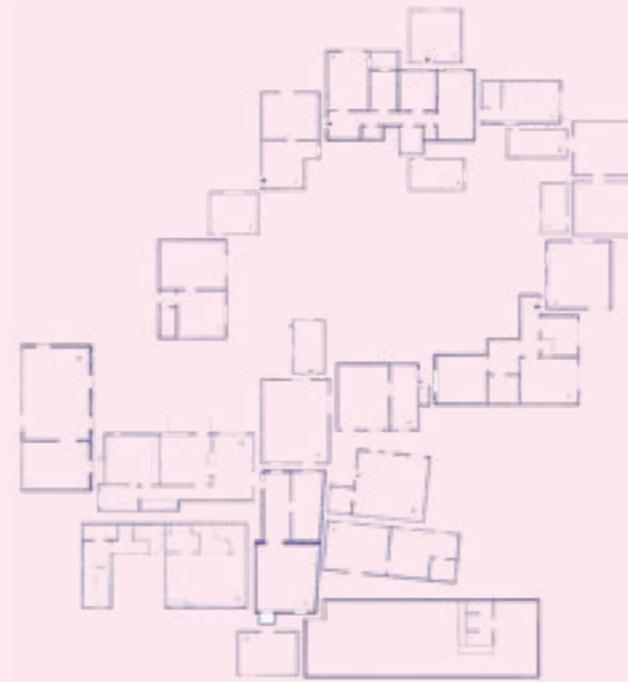
See the 18 drawings in my book *densestory in 18 rooms* [WVZ 120].

100 B
24 RÄUME ROOMS

Digitalprint digital print, Skizze sketch, Größe variabel
varying sizes, 2016

Alle Grundrisse der Wohnungen, Zimmer und Ateliers, in denen ich bis jetzt gelebt und gearbeitet habe, wurden zu einem gemeinsamen Wohnungsplan zusammengefügt.

All floor plans of the apartments, rooms, and studios in which I have lived and worked are combined into a common apartment plan.

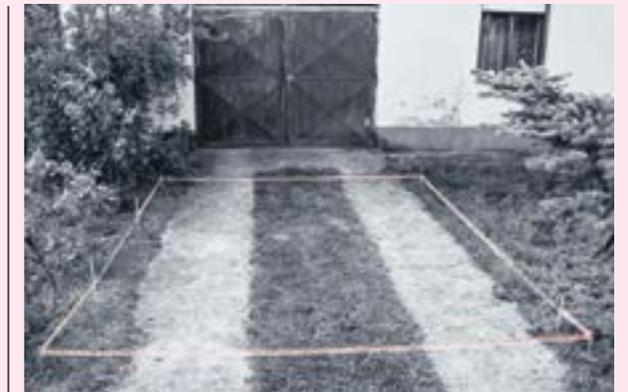


100 C
EINS ZU EINS ONE TO ONE

6 Aktionen actions, Fotografien photographs,
unterschiedliche Dimensionen different dimensions, 2016

Eins-zu-eins-Nachstellungen der Wohnungen an sechs unterschiedlichen Orten im (halb-)öffentlichen Außenraum. Sechs Aktionen wurden fotografisch dokumentiert: Aktion 1 = GR1, Aktion 2 = GR2, Aktion 3 = GR4, Aktion 4 = GR14, Aktion 5 = GR18, Aktion 6 = GR24.

1:1 recreation of apartments in six different locations in the (semi-)public outdoor space. Six actions were documented photographically: Action 1 = floor plan (FP)1, Action 2 = FP2, Action 3 = FP4, Action 4 = FP14, Action 5 = FP18, Action 6 = FP24.



101
ECHTZEIT REAL TIME

Workshop, Videodokumentation video documentation,
17:48 min, für *somewhere to disappear*, organisiert
von organized by Leo Schatzl am at **Symposium Lindabrunn**,
Kunstuniversität Linz Art University Linz, 2016

THE ONLY SONG I REMEMBER IN SLOVAK

Video, 05:00 min, Sprache language: slowakisch mit deutschen/englischen Untertiteln Slovak with German/English subtitles, 2017

The only song I remember in Slovak ist ein Video, das drei Generationen an Frauen versammelt, die jeweils in ihrer Wohnung ein slowakisches Volkslied singen, und einen Vergleich der Räume, Generationen, Songinterpretationen und Beziehungen eröffnet. Der vierfache Auftritt ist so montiert, dass alle Frauen (Oma-Tante-Mutter-Tochter), obwohl sie in ihren Räumen stehen, ein Lied gemeinsam singen, das einzige, das ich noch in slowakischer Sprache singen kann.

The only song I remember in Slovak is a video that gathers three generations of women, each singing a Slovak folk song in their home, and compares spaces, generations, song interpretations, and relationships. The fourfold performance is mounted in such a way that all women (grandma-aunt-mother-daughter), although standing in their rooms, sing a song together, the only one I can still sing in Slovak.

Teil von *Nichts als Gespenster* [WVZ 79].

Part of *Nothing But Ghosts* [WVZ 79].



Textskript Text script *The only song I remember in Slovak*

Wenn eine rote Rose erblüht, solltest du sie pflücken. Wenn ein Mädchen 20 Jahre alt wird, solltest du sie heiraten.

Ich bin gerade 20 Jahre alt geworden, werde aber noch nicht heiraten.

Mein Liebster ist im Krieg.

Ich liebe ihn.

When a red rose blooms, you should pick it.

When a girl turns 20, you should marry her.

I have just turned 20, but I am not yet to be wed.

My beloved is at war.

I love him.



She is desperate, but still she carries on like a brave warrior. She learns to protect herself by remaining silent or playing dead. In hopeless situations, she starts to cry. This clouds her vision and makes her dull.

(room 4 / 6)

Excerpt from the book *'densestory in 18 rooms'*, [WVZ 120]

103

FREMDE BETTEN FOREIGN BEDS

100 Fotografien photographs, Buchprojekt book project, (nicht fertiggestellt not finished), 2005 - 2019

Fast alle Zimmer, in denen ich auf kurze Zeit zwischen 2005 und 2019 übernachtete, habe ich fotografiert. 2019 sah ich eine sehr ähnliche Arbeit. I photographed almost every room that I briefly stayed in between 2005 and 2019. In 2019, I saw a very similar work.



104 -> Seiten pages 223 - 225

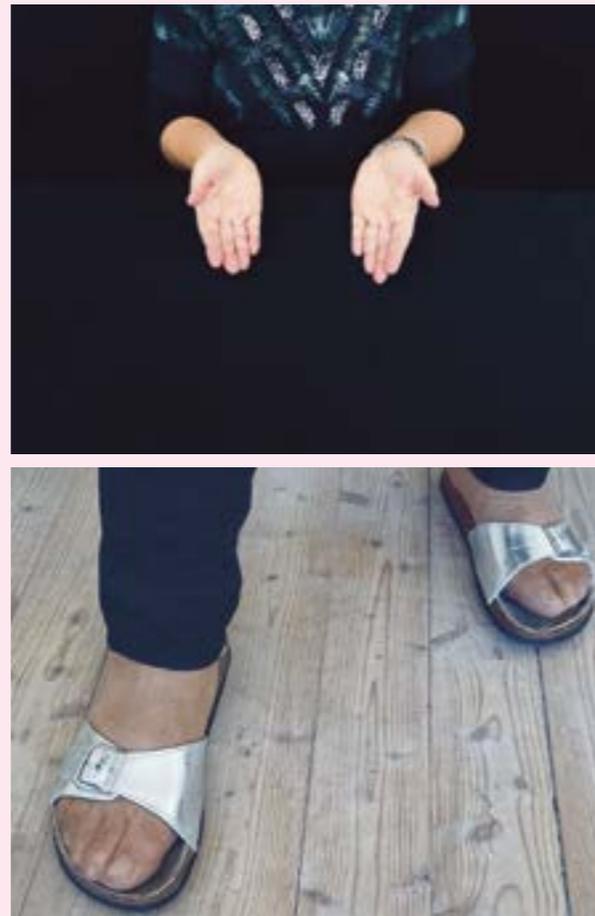
IM AKKORD WORK BY THE PIECE

Video, 10:00 min, Darstellung der Hände representation of hands: Maria Eggendorfer, Text: mb, Off-Stimme voice-over: Sabine Marte, nach einer Idee von based on an idea from *titre provisoire*, 2019

Das Video zeigt die Handbewegungen meiner Mutter bei der Arbeit. Sie hat 15 Jahre lang in einer Brillenfabrik im Akkord gearbeitet. Zu sehen sind in abstrahierter Form, ohne Gegenstände und Maschinen die Bewegungsabläufe ihrer Hände und Füße während der Arbeit.

The video shows my mother's hand movements at work. For 15 years, she did piecework at an eyeglass factory. In an abstract form, you see the movements of her hands and feet while working, without objects or machines.

Teil von *Nichts als Gespenster* [WVZ 79]. Part of *Nothing But Ghosts* [WVZ 79].



IM AKKORD

Video, 10 min

Schrift im Bild: Bei einem Ausstellungsbesuch hat sie ein Skript mitgenommen. "Some things in common perhaps". Sie hat Monate später darin geblättert, den Namen der Künstler*innen gesucht. Sie nennen sich 'titre provisoire'. Sie gab diesen Namen im Netz ein, klickte sich durch Texte und entdeckte ein Standbild von 'Gesten einer Arbeit'. Die Filminstallation hat sie nicht gesehen.

Stimme: Sie war aufgeregt. Das Lesen darüber hat sie berührt, als wäre es ihre Idee gewesen. Ohne zu überlegen, rief sie ihre Mutter an und fragte:

Schrift: Darf ich deine Hände filmen?

Stimme: Manchmal liegt die Vorstellungskraft jenseits des Objekts. Ein Tanz der Hände, die wissen, was zu tun ist. Nach so vielen Jahren stocken sie manchmal, suchen nach Erinnerung. Die Wegnahme der Maschinen und des Materials lässt sie zweifeln. Sie wollte möglichst viele Details erfahren.

Ein Video, ein Bild, einen Text nehmen und durch den eigenen Namen, die eigene Geschichte aktualisieren. Das Gefühl ähnelt einer Sammlerleidenschaft. Sie sagt

Schrift: Ich will es wissen.

Stimme: Sie hatte diese Form der künstlerischen Produktion nicht vor. Sie kennt das von anderen. Sie wusste sehr wenig über die Arbeit der Mutter. 15 Jahre Akkord auf einer Insel in der Fabrik. Sie sagt

Schrift: Ich will es sehen.

Stimme: Sie wollte verstehen, was damals, während sie in der Schule war, ihre Mutter jeden Tag wieder acht Stunden lang gemacht hat.

Abstrakte Choreografien werden wahr.
Die Mutter weiß genau, was sie bedeuten.

WORK BY THE PIECE

Video, 10 min

Initial text in the video: On an exhibition visit she took a script with her. "Some things in common perhaps". Months later, she leafed through looking for the names of the artists. They call themselves 'titre provisoire'. She searched for this name online, clicked through texts, and discovered a still image of 'gestures of work'. She didn't see the film installation.

Voice: She was excited. Reading about it touched her as if it had been her idea. Without thinking she called her mother and asked:

Text: May I film your hands?

Voice: Sometimes imagination lies beyond the object. A dance of the hands that know what to do. After so many years, they hesitate sometimes, searching for memories. The removal of the machines and material leaves them in doubt.

Take a video, a picture, a text and update it with your own name, through your own story. The feeling resembles the passion of a collector. She says.

Text: I want to know.

Voice: She wanted to learn as many details as possible. She hadn't aimed at this kind of artistic production. She knows it from others. She knew very little about her mother's work. 15 years of piecework in a workstation at the factory. She says.

Text: I want to see.

Voice: She wanted to understand what her mother had done every day, 8 hours a day, while she was in school.

Abstract choreographies come true.
The mother knows exactly what they mean.