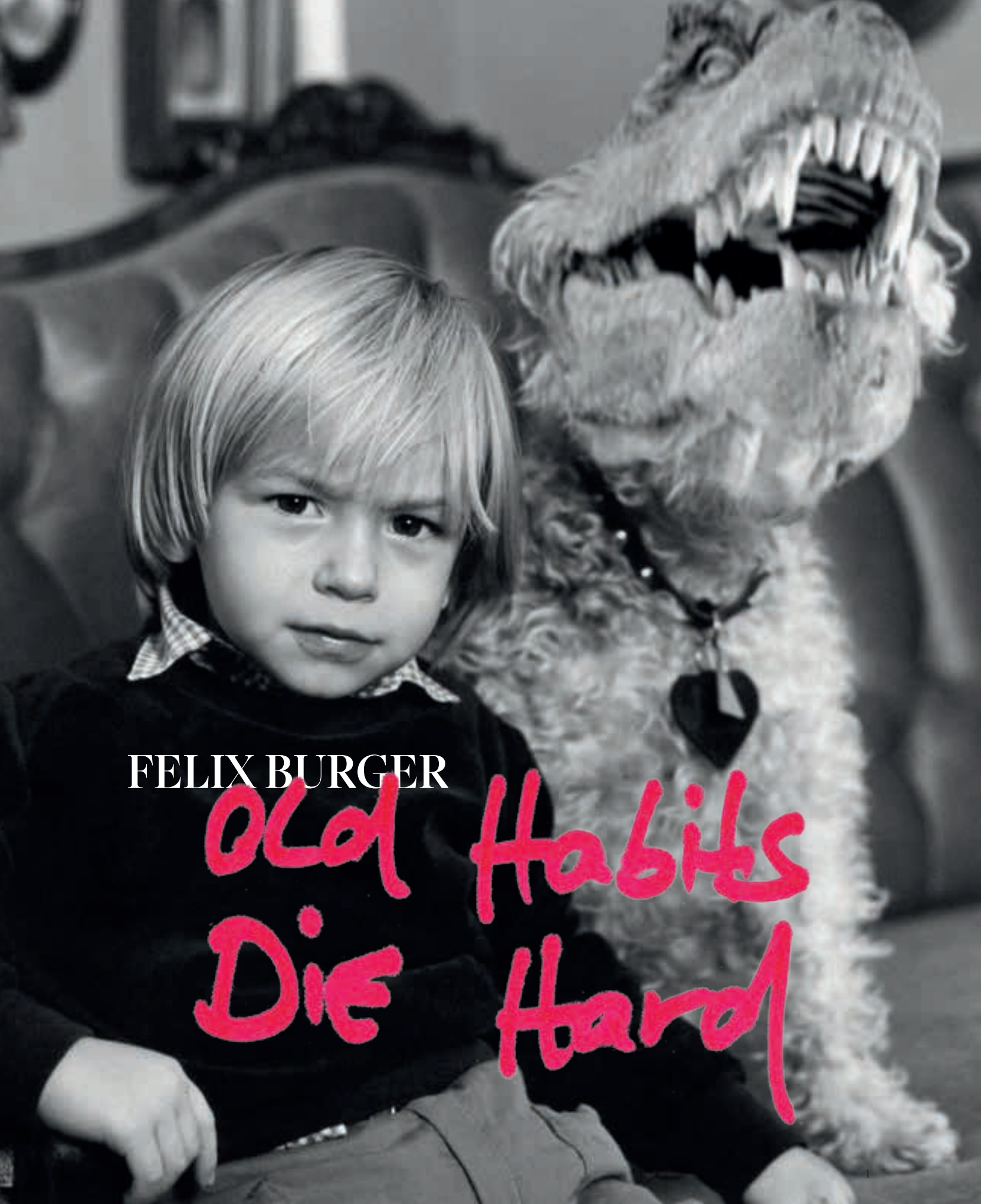




FELIX BURGER

Old Habits
Die Hard

Für Mama † 2021

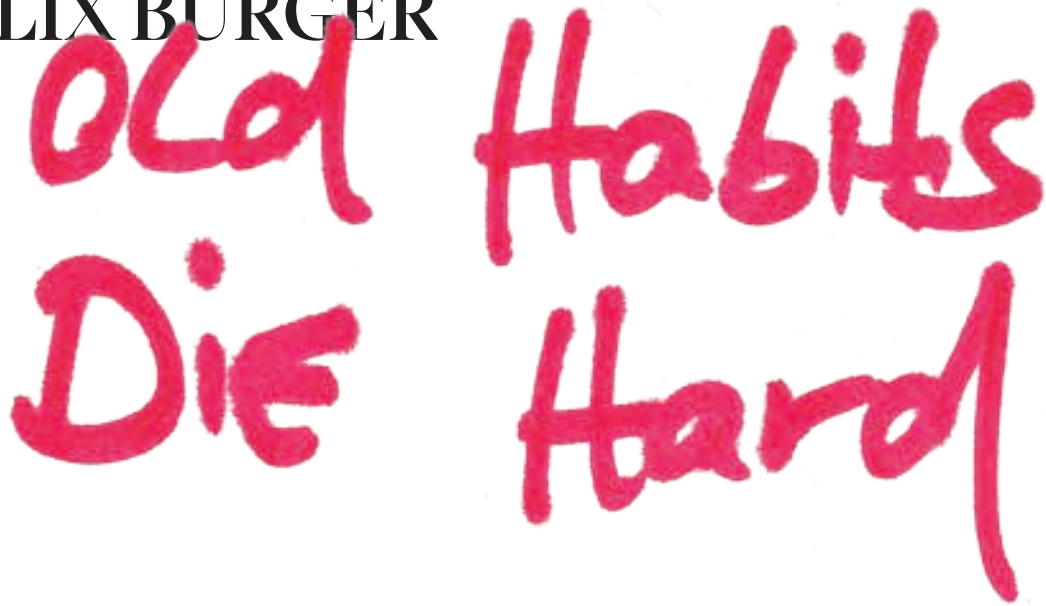
Die vorliegende Publikation umfasst einen Großteil der zwischen 2013 und 2022 entstandenen künstlerischen Arbeiten Felix Burgers: raumgreifende Settings, bühnenhafte Arrangements und Filme. Beigefügt ist eine Sammlung von Texten in Form von Interviews, die seine Arbeitsweise, gedankliche Einzugsgebiete und persönliche Konfliktbereiche zum Gegenstand haben.

Felix Burger, 1982 in München geboren, studierte Freie Kunst in München, Wien und Köln. Er war Stipendiat des *International Studio & Curatorial Program* in New York und an der *Rijksakademie van beeldende kunsten* in Amsterdam.

The present publication incorporates a majority of the artistic works created by Felix Burger between 2013 and 2022: space-consuming settings, stage-like arrangements and films. Accompanying this is a series of texts in the form of interviews focussing on his working methods, conceptual spheres of influence, and personal areas of conflict.

Felix Burger, born in Munich in 1982, studied visual arts in Munich, Vienna and Cologne. He was a scholar at the *International Studio & Curatorial Program* in New York and at the *Rijksakademie van beeldende kunsten* in Amsterdam.

FELIX BURGER



Inhalt

Content

	Arbeiten Works
7	FOUR FISTS FOR A HALLELUJAH
25	OLD HABITS DIE HARD
57	DON'T BE MAYBE
115	COLDNESS AS METAPHOR
97	LONG WAY TO HAPPINESS
	147 163
	Gespräche Interviews Sophia Süßmilch / Matthias Böhler / Lion Bischof / Andrea Kopranovic/ Stephan Huber / Julia Liedel / Jaap Guldemon
181	WEISSER ZWERG
213	SHELLSHOCK SYNDROME
243	DOWNED
	Anhang Attachment
	270
	Bildverzeichnis / Image index
	274
	Impressum

FOUR FISTS FOR A HALLELUJAH

Raumspezifische Installation mit Kinderschaukeln, betenden Puppen, Vitrinen, Objekten,
Fotografien, Wärmelampen, 7-Kanal-Sound u.v.m. | 11 x 6 m | 2022

Space-specific installation with praying dolls, vitrines, objects, photographs, heat lamps,
7-channel sound, and much more | 11 x 6 m | 2022

Auf sieben Kinderschaukeln, die mit Eisenseilen von der Decke hängen, sitzen sieben Figuren. Sie tragen Overalls, ihre Gesichter sind maskenhaft stilisiert, nur ihr Mund scheint lebendig zu sein. In Vitrinen befinden sich organische Objekte aus Ton, die fiktive Organe simulieren. Wärmelampen tauchen den Raum in rotes Licht, Fotografien von entkleideten und deformierten Puppenkörpern an den Wänden verweisen auf Opferrituale. Ein am Boden sitzender Prediger mit einem Megaphon spricht nicht verständliche Textfragmente, die an Gebete erinnern. Die Figuren auf den Schaukeln antworten ihm im Chor mit "Wir bitten dich, erhöre uns" während sie auf eine schwarze Ikone starren. Der Grund der Zusammenkunft in dem Raum, der zugleich Gnadekapelle oder Brutstation sein könnte, bleibt offen.

Seven figures sit on eight children's swings suspended from the ceiling by iron ropes. They wear overalls, their faces are stylised like masks, only their mouths seem to be alive. Organic objects made of clay simulating fictitious organs are displayed in glass cabinets. Heat lamps bathe the room in red light, photographs of undressed and deformed doll bodies on the walls refer to sacrificial rituals. A preacher sitting on the floor with a megaphone speaks incomprehensible text fragments reminiscent of prayers. The figures on the swings answer him in chorus with "We ask you, hear us" while staring at a black icon. The reason for the gathering in the room, which could be a chapel of mercy or a breeding station at the same time, remains open.

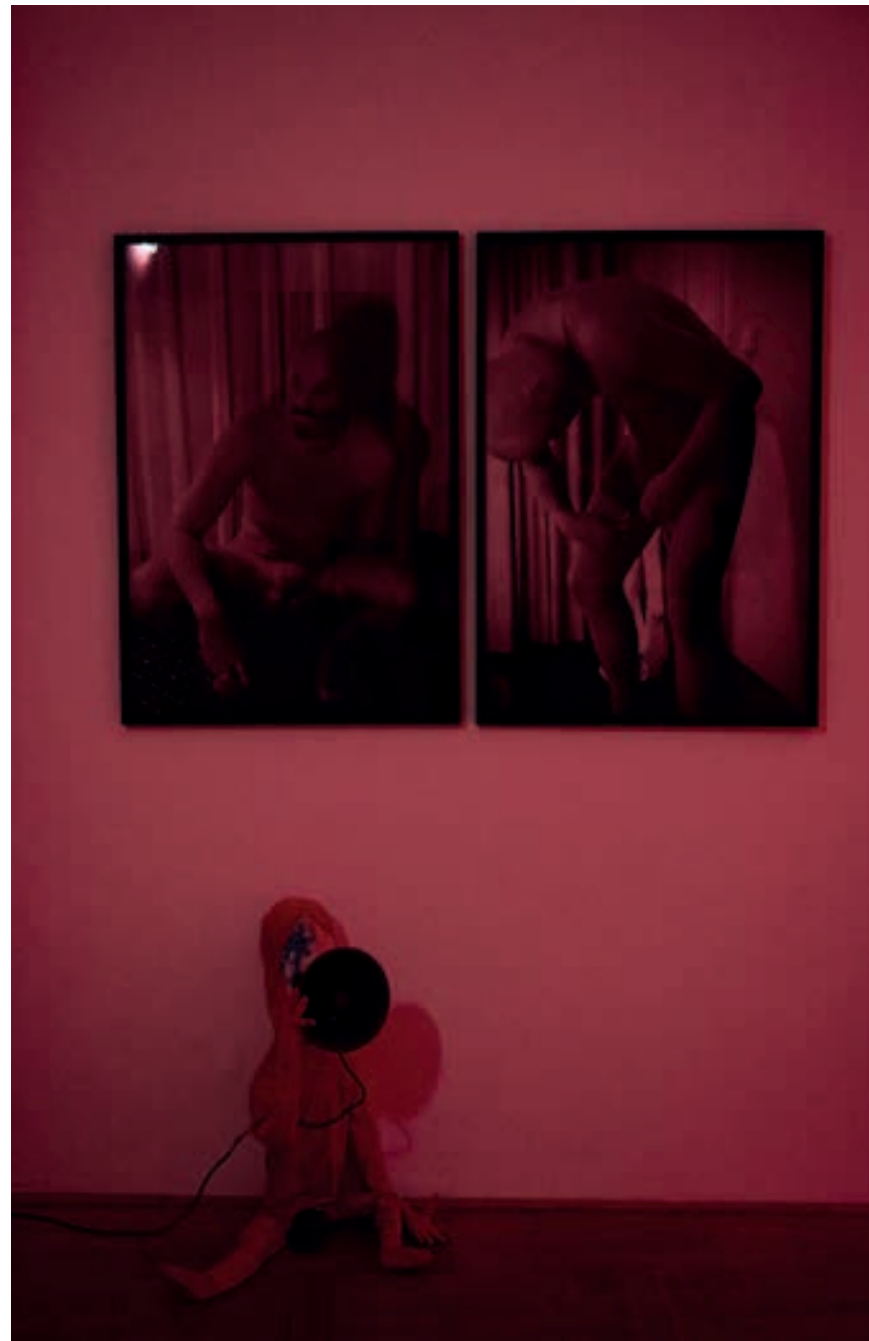
















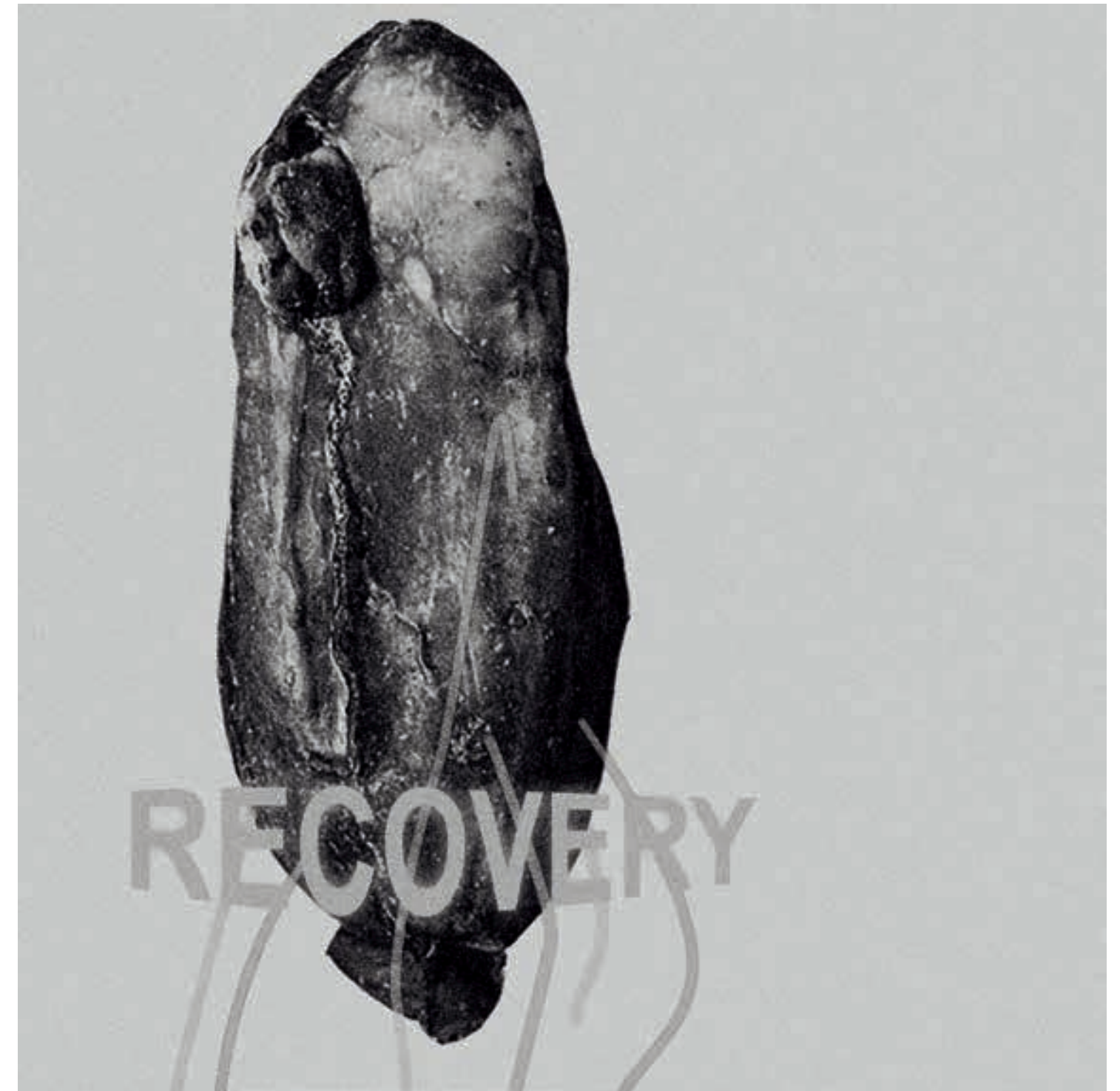
O L D H A B I T S D I E H A R D

Raumspezifische Installation mit Stoffoveralls, Chrommatten, Spiegelplatten, UV-Licht,
4-Kanal-Video, Sound u.v.m. | 10 x 8 m | 2020

Space-specific installation with fabric overalls, chrome mats, reflecting plates, UV light,
4-channel video, sound, and much more | 10 x 8 m | 2020

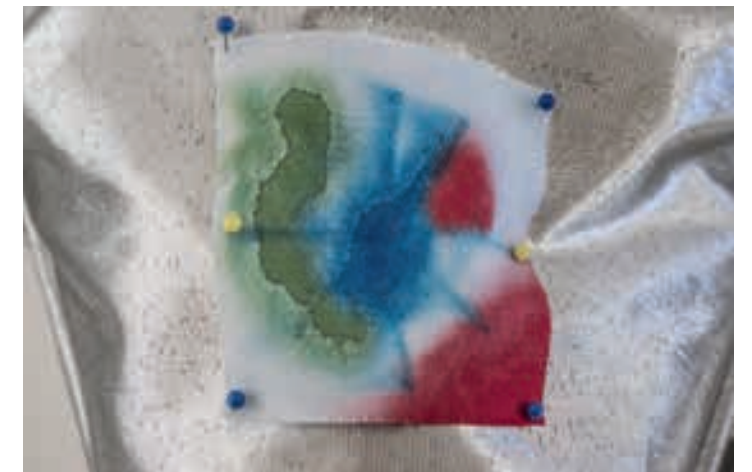
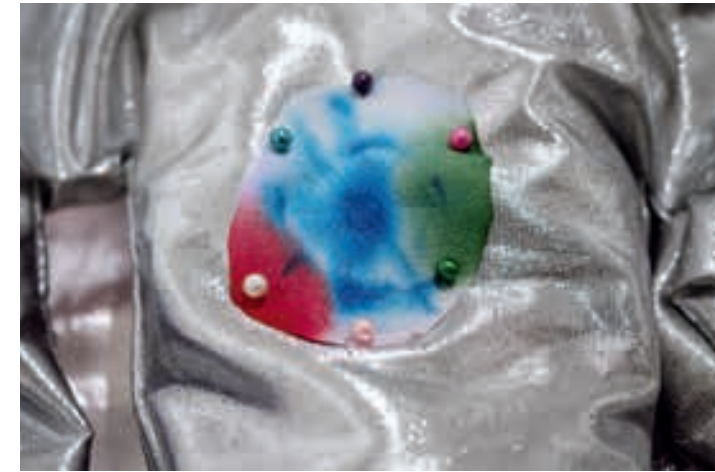
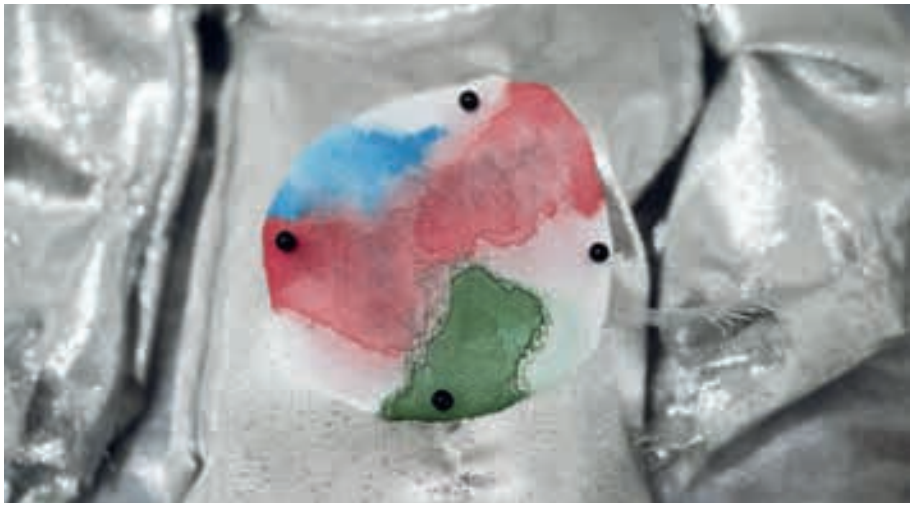
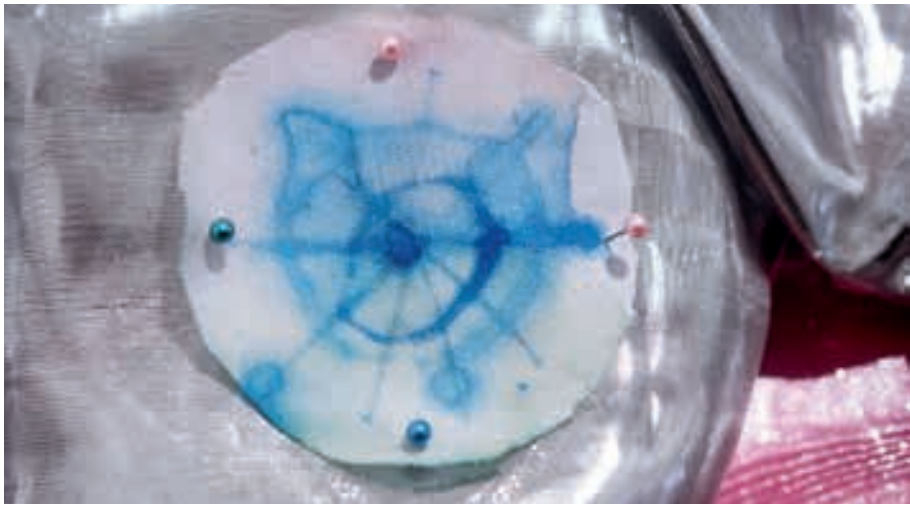
140 silberne Overalls liegen in symmetrischer Anordnung auf einer reflektierenden Oberfläche. Anstelle eines Kopfes tragen sie leere Helme – abstrahierte Bestrahlungsschutzmasken aus der Onkologie. Einzelne Körperteile sind durch kryptische Symbole gekennzeichnet, UV-Lampen erhellen die stark beschädigten Stoffhüllen und lassen einige im Schwarzlicht grell aufleuchten. Vier synchron geschaltete Videos auf Flachbildschirmen verleihen den leeren Helmen Stimmen und machen sie dadurch zu Individuen. In 3-D-Videosequenzen erläutern sie in kurzen fragmentarischen Texten ihre biografische Herkunft und berichten von ihren persönlichen Leiden: Angst, Einsamkeit, Isolation, soziale Überforderung, Ungerechtigkeit und sexuelle Funktionsstörungen. Die Stimmen überlagern sich, sprechen mal chorisch synchron, mal durcheinander. Eine verspiegelte Wand erweitert das bühnenartige Lazarett ins Unendliche.

140 silver overalls lie in a symmetrical arrangement on a reflecting surface. Instead of having a head, they wear empty helmets – abstracted radiation protection masks from the realm of oncology. Individual body parts are labelled with cryptic symbols, while UV lamps illuminate the extremely damaged fabric shells and make some of them light up garishly in black light. Four synchronically connected videos on flat screens provide the empty helmets with voices, thereby turning them into individuals. In 3-D video sequences in short fragmentary texts, they elucidate their biographical origin and report about their personal suffering: fear, loneliness, isolation, social overextension, injustice, and sexual dysfunctions. The voices overlap each other, speaking sometimes synchronically, sometimes over each other. A mirrored wall extends the stage-like field hospital into infinity.









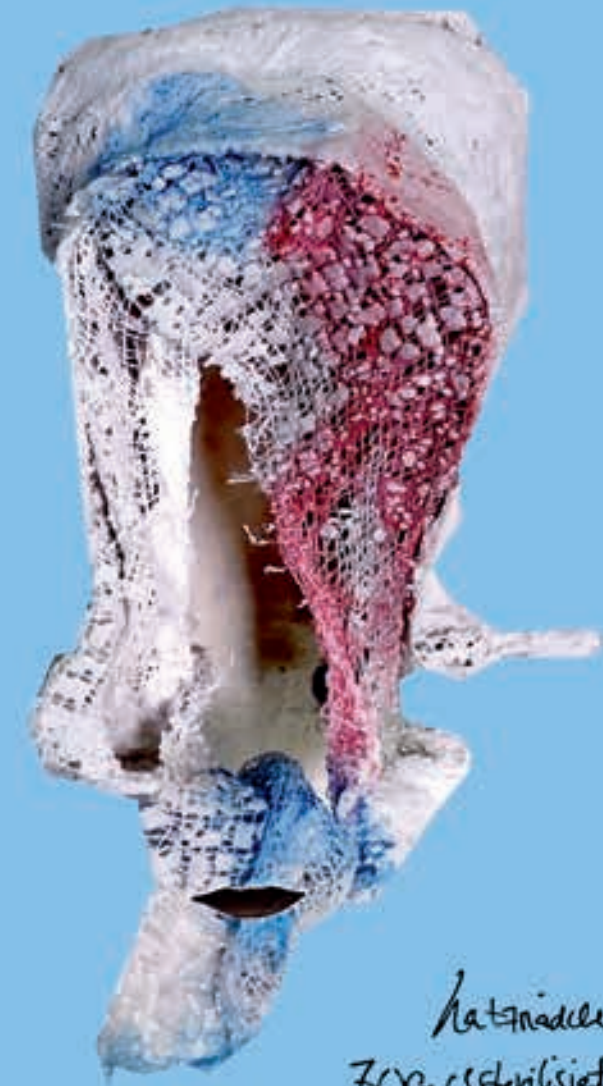




Jüppendamm (amisse hat sich der Nagel verdorben)

Dachelmäuschen Benedikt leidet unter
~~seiner~~ schmerzhaften Muskelschwäche.
Von tüchtigen KUSCHEL mit seinem
Hemden läßt er sich aber nicht abhalten





Katzmaden Nava wurde
 Zwangssterilisiert - Jetzt geht der
 SPAB erst richtig los!

Die ~~best~~ belastete
Goldenretriever Dame Naomi
hat ihre Familie verloren. Eine
Anpassung an eine neue Umgebung
fällt ihr schwer.
ABER DAS WIRD SCHON!



Die ~~best~~ belastete hat eine sehr tiefe Form des KNOCHENSCHMERZES.
ES IST EINE ZUKUNFT FÜR ALLE BETEILIGTEN UND
EINFACH NUR LÄSTIG!



Rida Manis hat ANGST vor ^{er}Antifaschismus
und vor allem möchte er einfach nicht mehr alleine sein.
KANN MAN DA ETWAS VERMITTELN!!!

Kater Nawwi leidet aufgrund seiner schlechten Katzhaltung
unter ANGSTZUSTÄNDEN





Hindin Nara hat eine Feinstellung, die aufwendig
hergestellt werden muss

Zindil Svanja hat in ihrer Stern- und Dreiecksfalt viel Kummer durchlebt
Sindlen ist sie PAMPIG und lässt sich nicht mehr LECKEN





Ride Christoph ridet
an einem Kehlkehlhörn
da ihn schwerhaft auf
das Stinnband drückt...

Wäcker Chantal fehlt es wieder an
Nahrung, doch an Futter. Sie möchte
einfach alsbald reichlich gefüttert werden.



Linde (earl) bekommt (früher) von seinem
Pfleger (Tablette), um seinen
Feststehen-Spiegel zu sehen.
Die Behandlung ist **SYMPTOMFREI**
und für alle in Kopf eine
Erleichterung.



Welpen Lilli lässt sich trotz
einer Zahnhallenentzündung
im Raden nicht von ihrem
tollen in fester abhalten

Männchen Peter ist AUSTHERAPIERT
Nach's gut, treuer Begleiter!







D O N ' T B E M A Y B E

Raumspezifische Installation mit Puppen, Spiegelplatten, Sexmaschinen, Tablets,
Siebdrucken, Metallständern, zwei Videos u.v.m. | 4 x 8 m | 2020

Space-specific installation with mannequins, reflecting plates, sex machines, tablets,
silkscreen prints, metal stands, two videos, and much more | 4 x 8 m | 2020

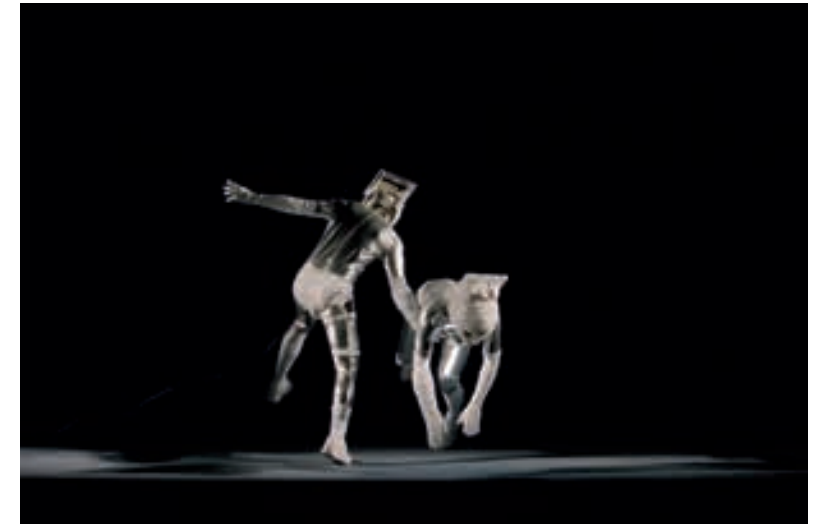
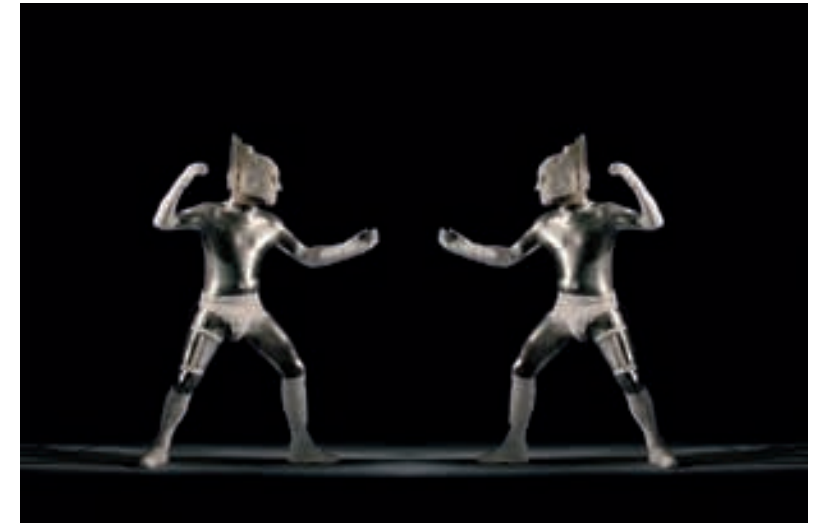
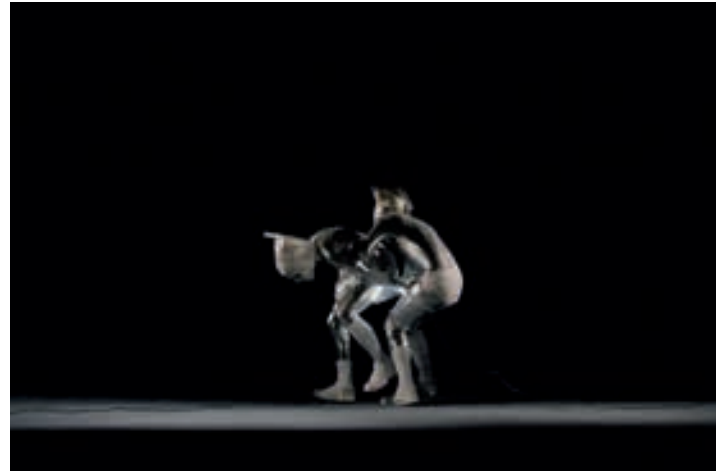
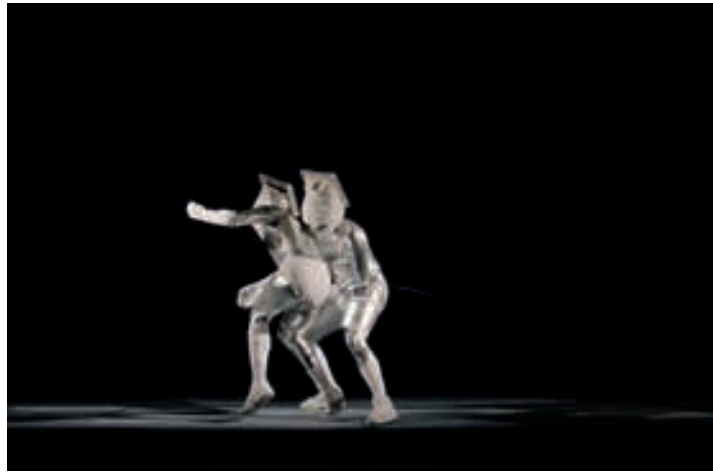
In einem stilisierten Fitnessstudio sind kopflose Puppen in silbernen Anzügen in unterschiedlichen Posen auf großen Spiegelplatten platziert. Kurze Videosequenzen auf Tablet-Screens erklären verschiedene körperliche Übungen, die die Figuren simulieren. Ihre Bewegungen werden von umgebauten Sexmaschinen gesteuert, welche die Gliedmaßen im monotonen Rhythmus vor- und zurückbewegen. Zusätzlich fließt grüne Flüssigkeit in Transfusionsschläuchen von ihren Genitalien in Spraydosen der Marke *Playboy* hinein. Auf einem zentral über dem Ensemble hängenden Großbildschirm läuft ein stark verlangsamtes Video, das zwei maskierte Kämpfer zeigt, die in einer Art Wettbewerb versuchen, sich gegenseitig zwischen den Beinen zu verletzen, um dadurch eine gewisse Anzahl an Punkten zu erlangen. Piktogramme an der Wand verweisen auf verschiedene Körperstellungen und erlaubte Griffe. Ein zweiter Monitor zeigt eine entkleidete Puppe, die sich, am Boden eines Hotelzimmers kauend, mit dem *Playboy*-Spray die zwitterhaften Genitalien kühlt. Durch die verspiegelten Wände des Ausstellungsraumes werden die Betrachter*innen direkter Teil des bühnenhaften Ensembles.

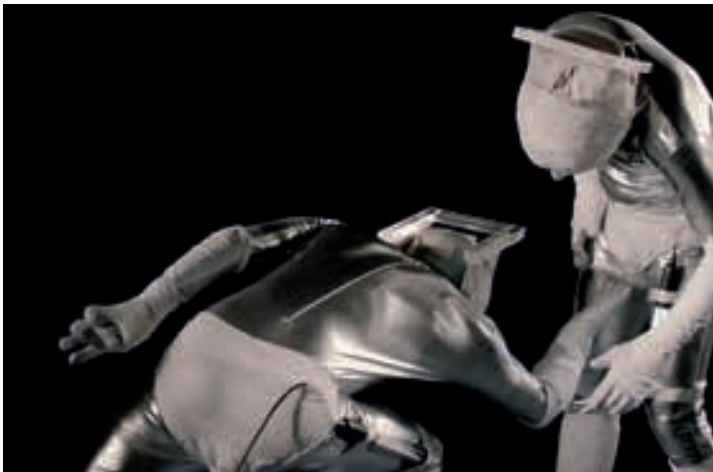
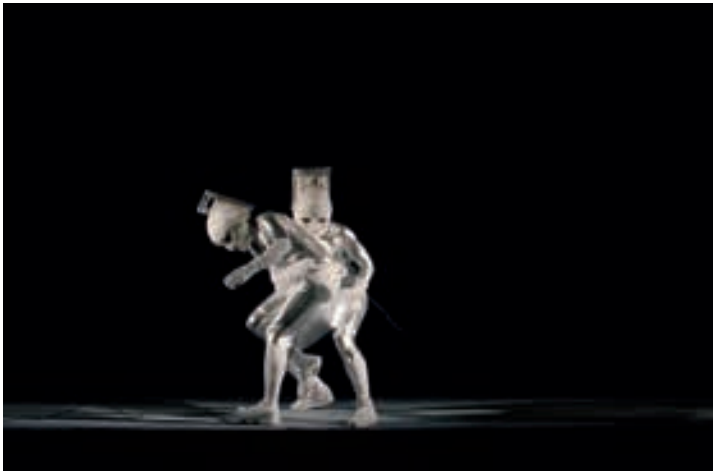
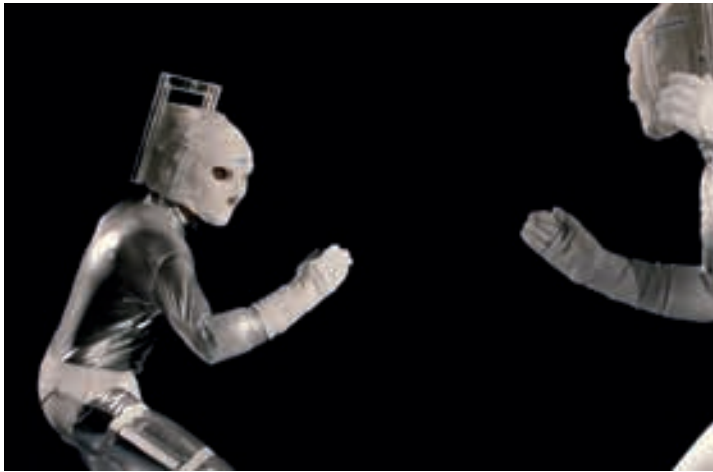
In a stylised fitness studio, headless mannequins in silver suits are placed in a variety of poses on large reflecting plates. Short video sequences on tablet screens illustrate various bodily exercises, which the figures simulate. Their movements are controlled by converted sex machines which move their limbs forwards and backwards in a monotone rhythm. Additionally, green liquid in transfusion tubes flows from their genitals into spray cans marked with the *Playboy* symbol. On a large screen hanging centrally over the ensemble, a drastically slowed-down video is playing. It shows two masked combatants, who, in a sort of contest, are attempting to injure each other in the groin area in order to win a certain number of points. Pictograms on the wall indicate the different bodily poses and the attacks that are allowed. A second monitor displays an undressed mannequin, who, crouching on the floor of a hotel room, cools his bisexual genitals with the *Playboy* spray. By means of the mirrored rooms of the exhibition space, the audience becomes a direct element of the theatrical ensemble.









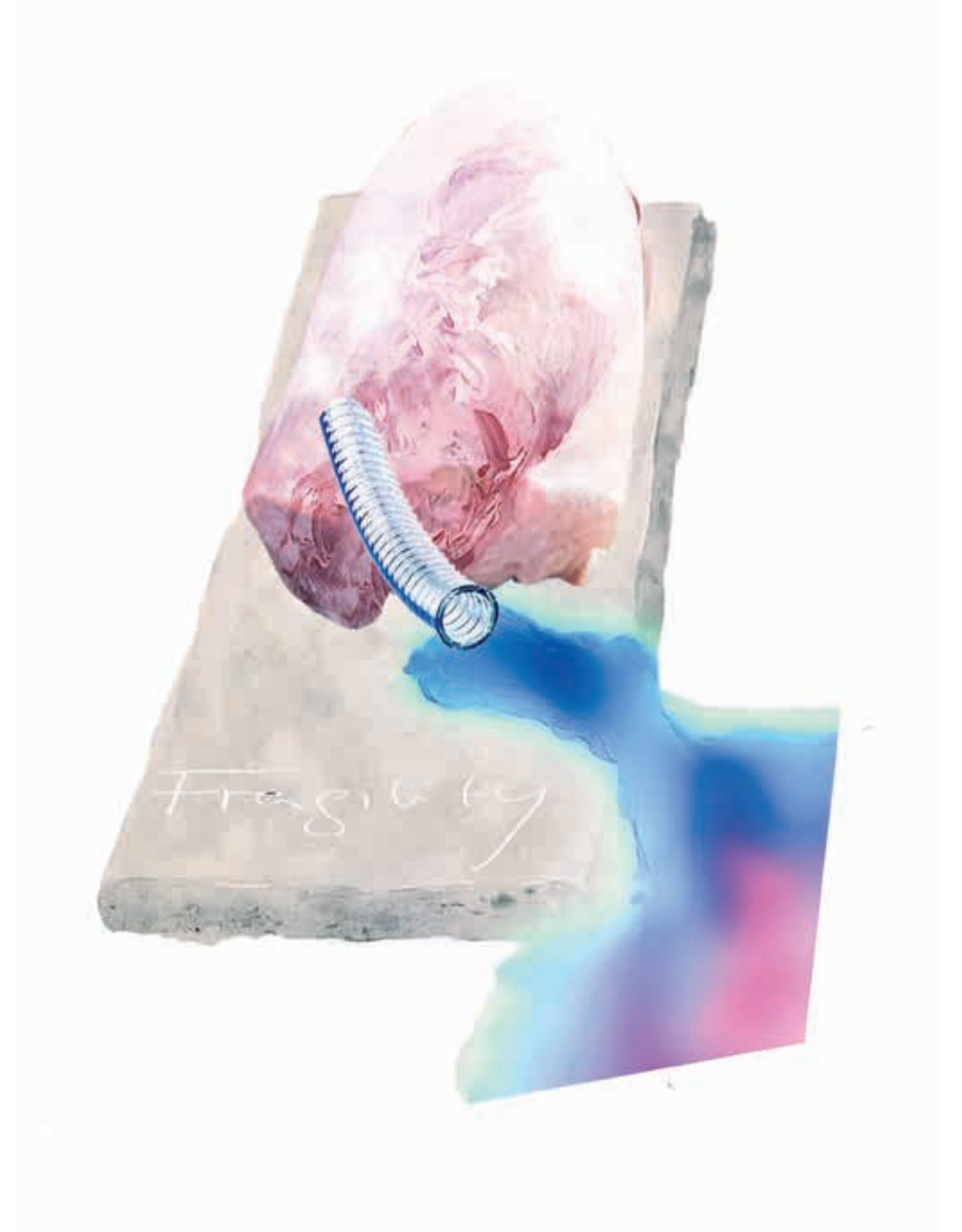
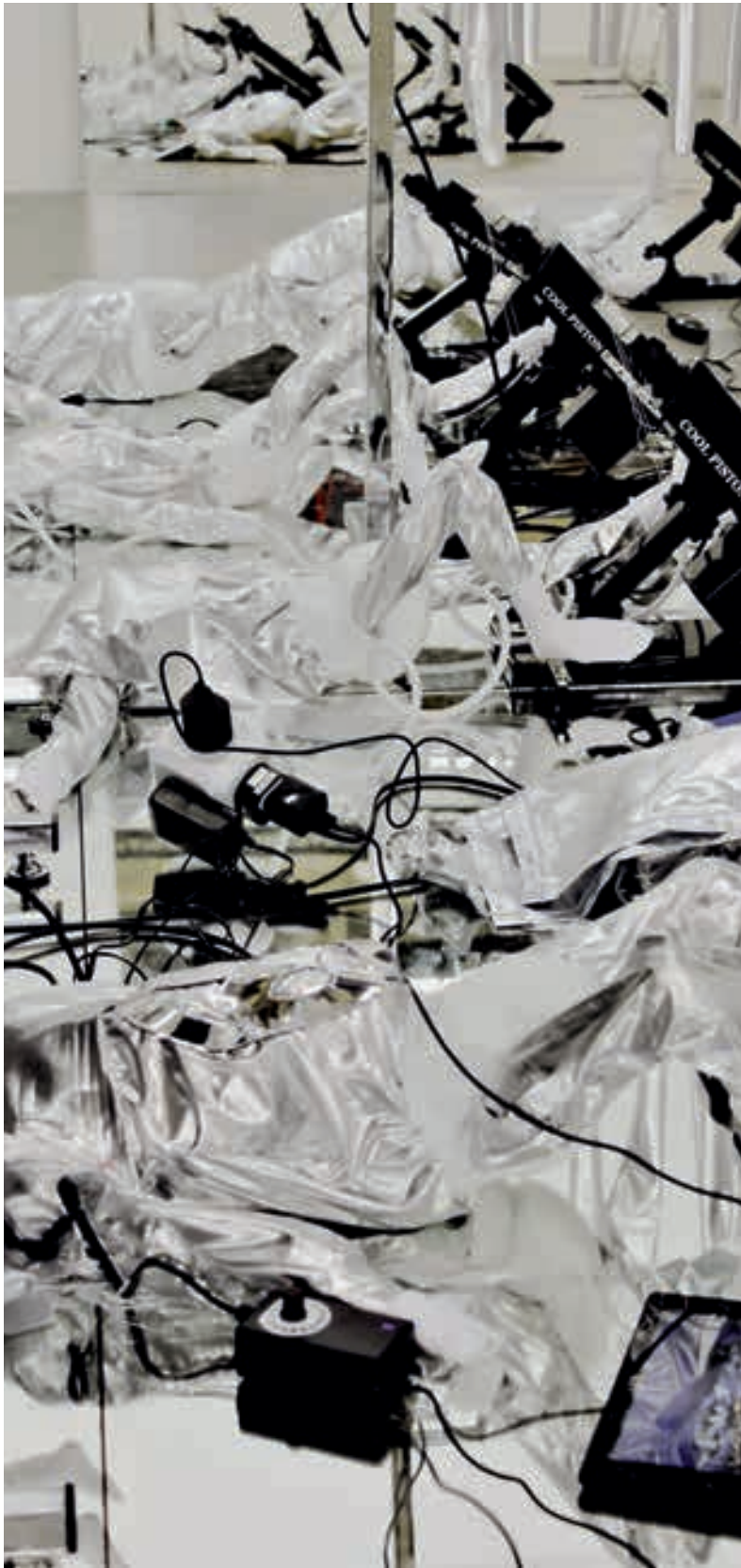




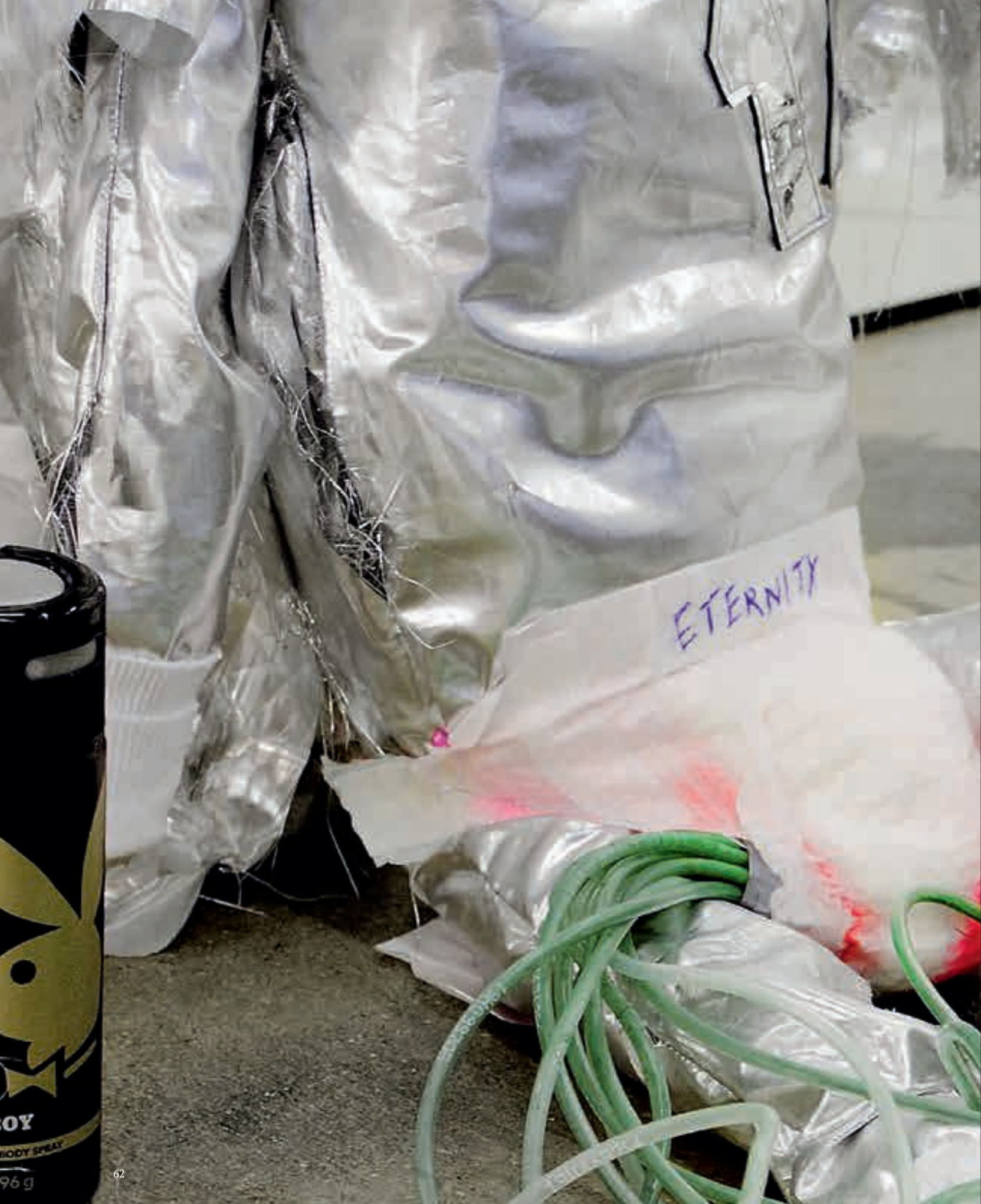












COLDNESS A S METAPHOR

16-mm-Film gescannt auf 4K | 8' 53" | 2018

16-mm film scanned onto 4K | 8' 53" | 2018

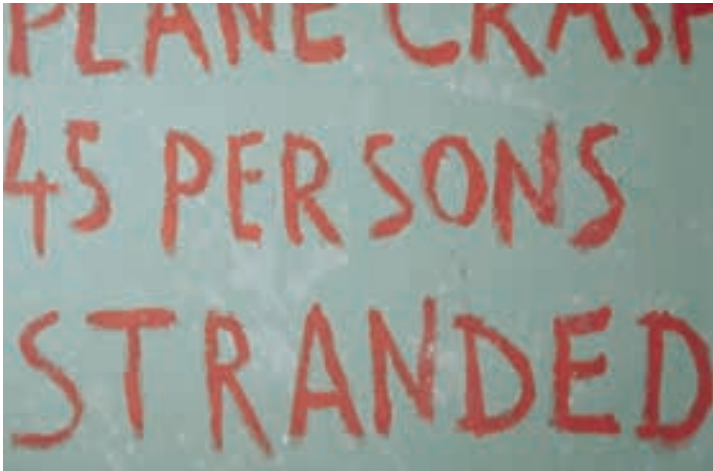
Burger evoziert drei konkrete historische Ereignisse, die er durch das Motiv der Kälte verbunden sieht – Kälte in der doppelten Bedeutung des Wortes: eisige Temperatur und menschlich distanzierte Haltung. Da sind zum einen die Wetterextreme im Jahr 1816, die Mary Shelley zu ihrem Roman *Frankenstein* inspirierten, zum anderen der Flugzeugabsturz einer Rugby-Mannschaft in den schneebedeckten Anden 1972, der im Kannibalismus endete, und schließlich die Tragödie am Mount Everest 1996, bei der acht Bergsteiger ihr Leben verloren. Internationale Medienberichterstattung machte diese Unglücksfälle weltweit bekannt, die Überlebenden wurden zu Stars, die Fakten mythologisch überhöht. In Burgers Umsetzung der Ereignisse als 16-mm-Film spielt eine Gruppe als Eisbären maskierter Menschen die Katastrophen in einem Keller amateurhaft nach. Sie scheinen eine Art Imagefilm vor improvisierten Kulissen und mit billigen Requisiten zu produzieren. Die eigentliche Intention der bizarren Organisation, deren Mitglieder sich in devoter Aufmerksamkeit um ihren Anführer scharen, bleibt dabei im Dunkeln.

Burger evokes three concrete historical events, which he views as connected by the motif of coldness – coldness in the double meaning of the word: icy temperatures and humanly distanced demeanour. There are, on the one hand, the weather extremes of 1816, which inspired Mary Shelley to create her novel *Frankenstein*, on the other hand the airplane crash of a rugby team in the snow-covered Andes in 1972, which ended in cannibalism, and finally the tragedy on Mt. Everest in 1996, during which eight mountain climbers lost their life. International media reports made these accidents known worldwide, while the survivors became stars, and the facts were mythologically overhyped. In Burger's transformation of the events as a 16-mm film, a group of figures masked as polar bears re-enact the catastrophes in amateur fashion in a cellar. They appear to produce a sort of image film in front of improvised scenery and with cheap props. The actual intention of the bizarre organisation, whose members crowd around their ringleader in devoted attention, thereby remains in the dark.









~~LAKE GENEVE~~
LAKE GENEVA
1816

NO SUN



MARY
SHELLEY







MOUNT
EVEREST
1996









MASSIVE
SNOWSTORM











LONG WAY T O HAPPINESS

Raumspezifische Installation mit Metallstativen, Spielzeugschmetterlingen,
Schaltplatinen, Profilscheinwerfern, zwei 16-mm-Filmen, Malereien,
Objekten u.v.m. | 15 x 15m | 2017

Space-specific installation with metal stands, toy butterflies, circuit boards,
low profile floodlights, two 16-mm films, paintings, objects, and much more
15 x 15m | 2017

Ein Schwarm mechanischer Schmetterlinge, die auf bis zu fünf Meter hohen Metallstativen angebracht sind, besetzt den Ausstellungsraum. Eine punktuelle Beleuchtung verwandelt das filigrane Spielzeug in ein bedrohlich-nervöses Schattenspiel, die Projektionen an den Wänden erinnern an eine sich nähernde Formation von Kampfjets. Zwischen den Schmetterlingsmaschinen befinden sich zwei 16-mm-Projektionen: Der erste Film zeigt eine Puppe, die vergeblich versucht, eine Sicherheitsschleuse zu passieren. Nach jedem gescheiterten Versuch wird sie Stück für Stück in ihre Bestandteile zerlegt, bis nur noch ihr Füllmaterial übrig bleibt. Ein zweiter Film zeigt einen Esel und ein kleines Mädchen, die sich ein seltsames Spiel zwischen gegenseitiger Abhängigkeit und Unterdrückung liefern, das schließlich an einer verwaisten Geburtstagstafel endet. Dort errichten sie zwischen zerquetschten Tortenresten modellhafte Überreste des zerstörten *World Trade Centers*. Die sich zwischen persönlichen Kindheitserinnerungen und Bildern des kollektiven Gedächtnisses bewegende Atmosphäre des Settings findet sich in einer Serie von Zeichnungen, Malereien und Objekten wieder.

A swarm of mechanical butterflies, attached to tall metal stands up to five metres in height, occupies the exhibition room. Isolated lighting transforms the filigree toys into a threatening, nervous shadow play; the projections on the walls are reminiscent of an approaching formation of fighter jets. Between the butterfly machines there are two 16-mm projections: the first film shows a mannequin who attempts without success to pass through a security checkpoint. After every failed attempt, the mannequin is dismantled into its constituent parts, until only its filling material remains. A second film displays a donkey and a young girl who engage in a strange game between mutual dependency and oppression, which ultimately concludes at an abandoned birthday party table. There, between crushed remains of birthday cake, they erect a model of the remains of the *World Trade Center*. The poignant atmosphere of the setting, alternating between personal childhood memories and images of the collective consciousness, is rediscovered in a series of drawings, paintings, and objects.





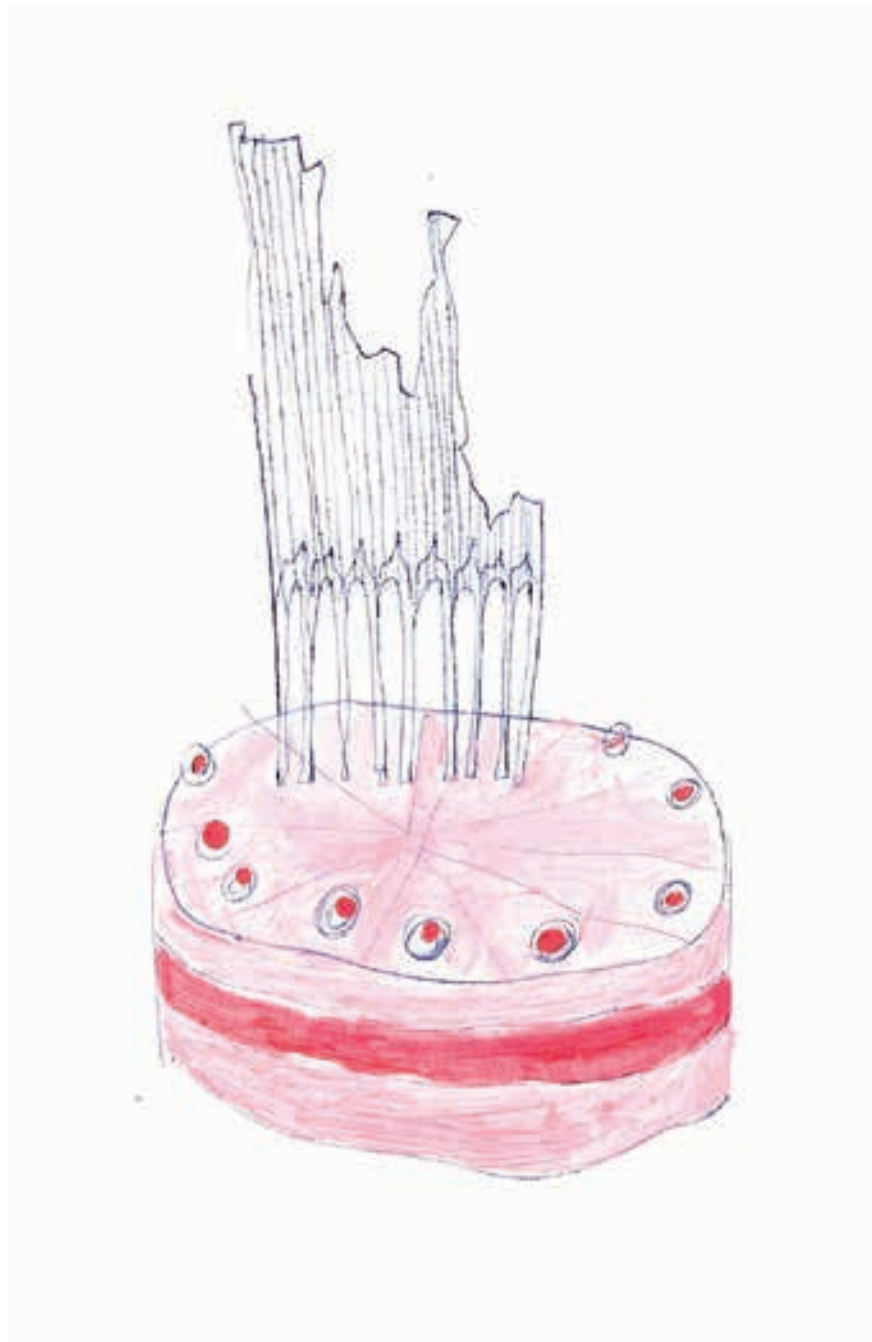






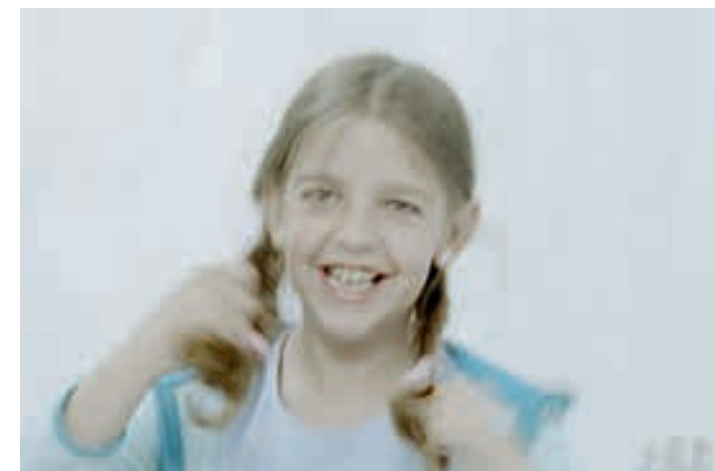






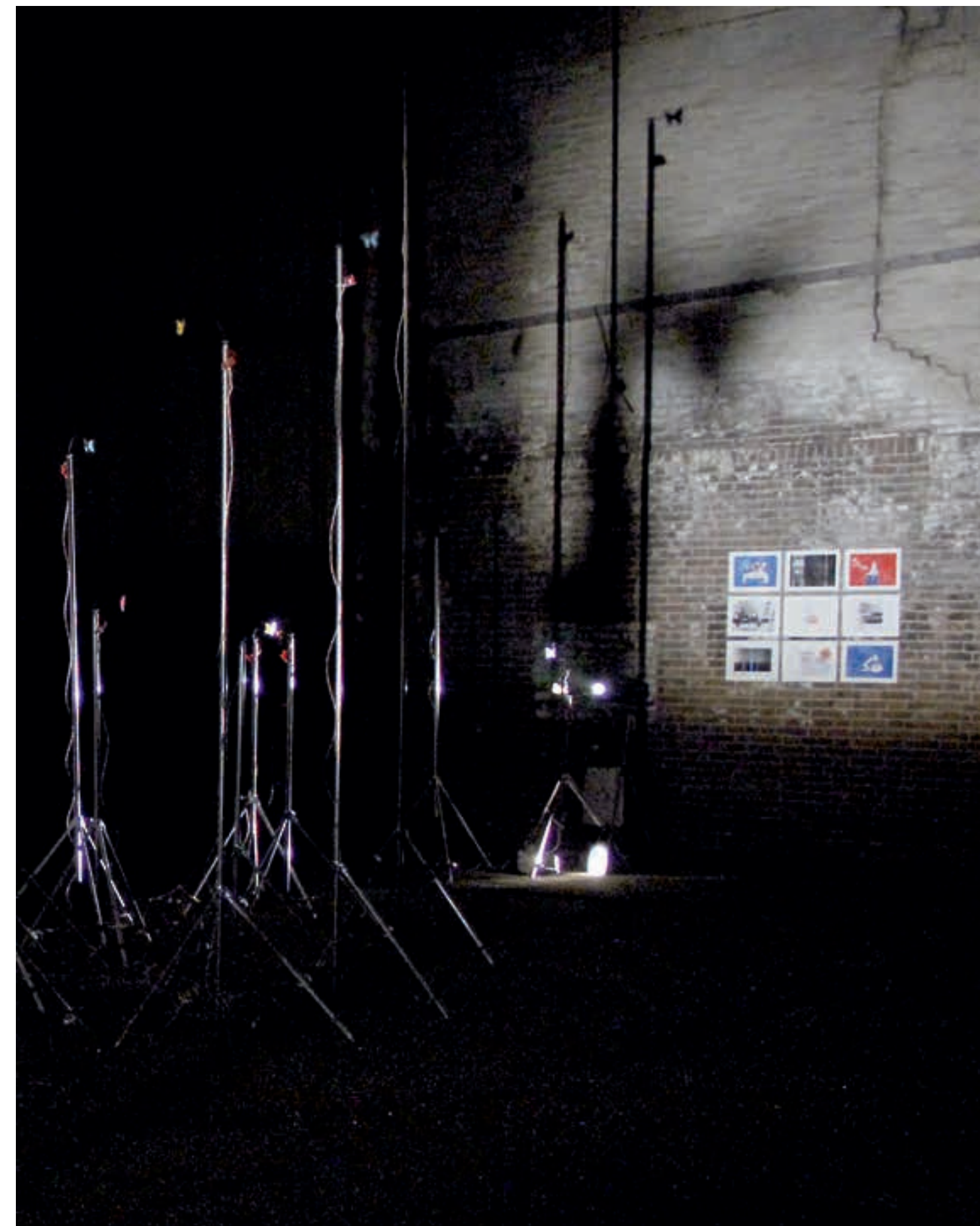
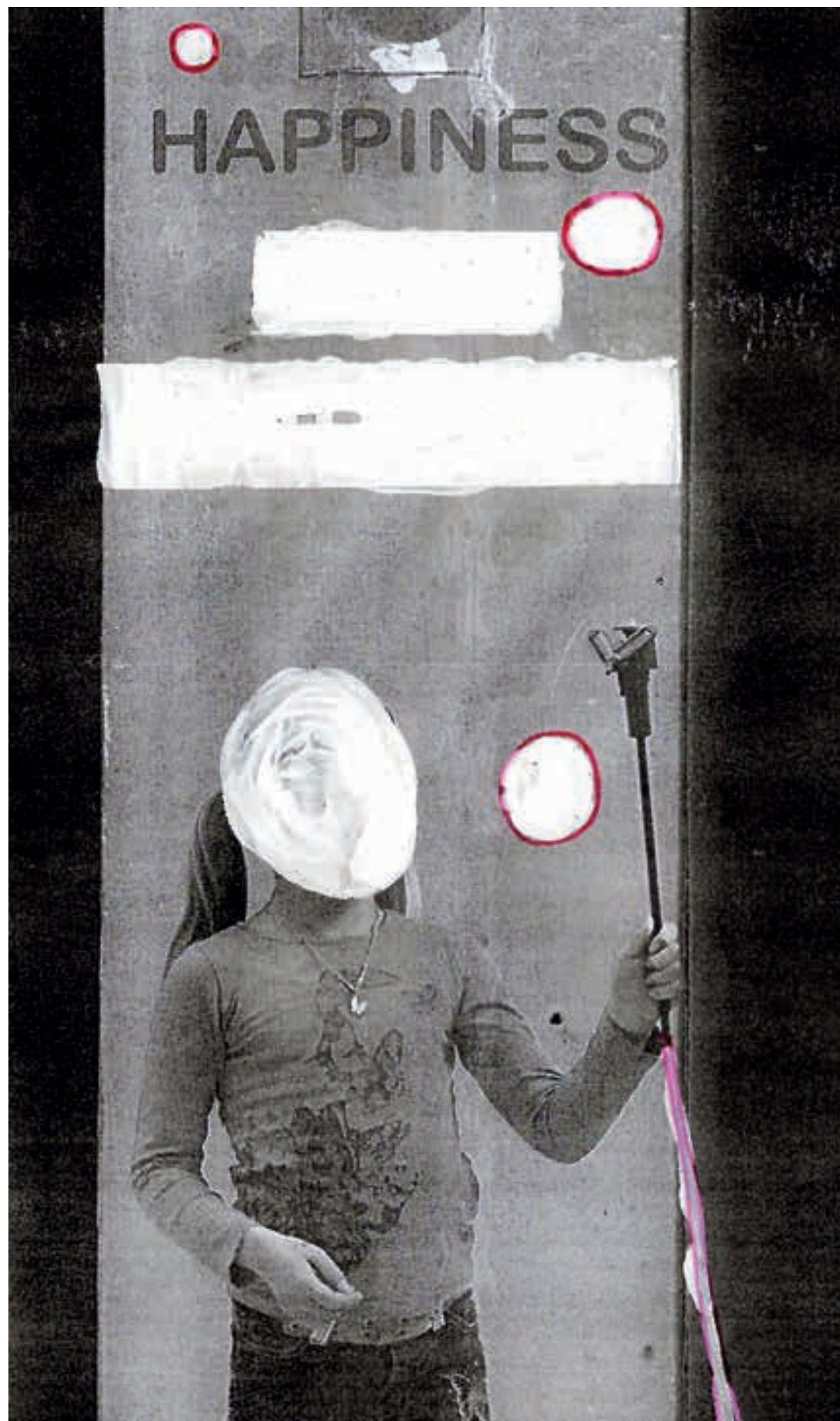














Über Dunkelheit, Erfolg und Zimmerpflanzen

mit *Sophia Süßmilch*

S.S.: Wieviel Prozent Geisterbahn?

F.B.: Wenn mir jemand das Angebot machen würde, ein Fahrgeschäft für das Oktoberfest zu entwerfen, wäre ich dabei – auch wenn die Karriere darunter leiden sollte. Es kommen aber keine Anfragen.

Warum Künstler sein?

Kindern, die schlecht in Mathematik waren, wurde immer eingeredet, sie seien unfassbar kreativ.

Alternativen?

Gerne wäre ich jener dramatische Zweite bei der Tour de France geworden, der später als gefallener Nationalheld im Garten von Til Schweiger randaliert.

*Brauchen Künstler*innen Hobbys?*

Ich brauche Sport, aber am Ende ist das bei mir auch nur instrumentalisierend und dient der Arbeit. Von wegen Kopf frei bekommen und sowas... also: nein.

Vielleicht eine stereotype Frage, die man oft gestellt bekommt, die mich aber trotzdem interessiert: Was wünschst du dir mit deinen Arbeiten beim Betrachter auslösen zu können? Bei mir sind es beispielsweise Hoffnung und Trost – das Schönste, das mir mal jemand gesagt hat, war: »Als ich deine Arbeit gesehen habe, war ich so erleichtert.« Da dachte ich mir: Das ist eigentlich genau das, was ich erreichen will.

Ich mag es gerne, wenn Betrachter*innen über meine Arbeiten lachen. Am besten ist es, wenn es ein Lachen ist, bei dem man sich unwohl fühlt, weil man den Ernst der Lage erkennt. Wie beim Beobachten eines komisch aussehenden Sturzes beim Skispringen. Diesen feinen Grad zwischen Absurdität und Katastrophe würde ich gerne offenlegen, das eigene Scheitern an zu hoch gesetzten Ansprüchen. Vielleicht kann sich der*die Betrachter*in darin wiedererkennen und so im weitesten Sinne auch Trost finden.

Geld oder Preise?

Preise. Anerkennung schlägt Wohlstand.

Bei mir auch! Nächste Standardfrage, die mich quält: Was ist gute Kunst?

Kunst, in der man eine Unruhe spürt, die getrieben wirkt, wenn der Patronengürtel leergeschossen wird. Ich kann das nicht an formalen oder inhaltlichen Kriterien festmachen, sondern eher an einer sensorischen Wahrnehmung. Wenn etwas seltsam, spröde, dumm oder kindisch ist – aber auf keinen Fall souverän.

*Das kann ich gut nachvollziehen, das spiegelt sich auch in deinen Arbeiten wider. Sie haben ein persönliches Anliegen! Und schlechte Kunst? Welche schlechten Künstler*innen fallen dir ein?*

Schlechte Kunst ist für mich langweilige Kunst. Kunst, die auf eine Absicherung nach außen und auf zeitgenössische Relevanz abzielt. Wir sitzen ja gerade hier in deinem Atelier. Es riecht nach Farbe, Zigaretten und Kaffee, aber auch nach Versagensangst, Schlaflosigkeit und Aggression. Der Raum scheint leicht zu vibrieren. Das ist schön. Es gibt auch die Generation iMac-mit-Zimmerpflanze-Künstler*in, die sich in ihrem lichtdurchfluteten Studio systemrelevante Ideen ausdenkt.

Ich habe nun eine sehr persönliche Frage: Woher kommt die Dunkelheit in deiner Arbeit?

Ein Professor an einer Kunstakademie hat einmal zu mir gesagt: »Du bist so ein langweiliger Typ und machst doch so absurde Arbeiten«. Ich weiß bis heute nicht, ob das eine Beleidigung oder ein Kompliment war. Was sicher zutrifft, ist, dass ich ein eher zurückhaltender Mensch bin, der sich an Dinge leise herantastet und auch sonst kontrolliert auftritt. Vielleicht gibt es da ein Kompensations-Momentum in der Kunst, wo ich Hemmungen beiseitelege und den Mut zur Lautstärke habe, was ich mir in anderen Situationen manchmal auch wünschen würde. So lästig dieses Kunstsystem ist: Die Kraft der Enthemmung hat es für mich. Bei dir liegen deine Arbeiten und dein Auftreten wahrscheinlich näher zusammen.

Warst du schon einmal beim Psychologen?

Nein, ich möchte meine Arbeiten nicht erklärt bekommen.

Was macht dir Angst, Felix? Im Leben, in der Kunst?

Im Leben und in der Kunst: ein Verlust von Freiheit und Autonomie, die Nichterfüllung eines gewissen Lebensentwurfes, den man idealisiert und – mit Abstrichen – auch realisiert hat. Und damit eng verbunden ist auch eine Angst vor Erfolglosigkeit: Ich hatte in den letzten zehn Jahren das Privileg, einen Weg eingeschlagen zu haben, der abwechslungsreich und aufregend war. Meine Arbeit als Künstler hat mir ein Leben in Städten wie Wien, Amsterdam und New York ermöglicht. Alles hat sich weitergedreht. Vor einem Ausbleiben des Drehimpulses habe ich Angst und als Konsequenz: nicht mehr die Kraft zu haben, das Karussell wieder anzuschieben.

Das ist der Horror! Absolut. Hast du auch so viel Angst zu versagen wie ich? Das ist für mich selbst auch so schwer zu erklären, ich forsche da bei mir seit langem, woran das liegen könnte, mangelnde Anerkennung in der Kindheit oder was weiß ich... Warum definiert man sich so über diesen Erfolg, es ist die Hölle!

Es ist ja vor allem auch unlogisch. Es wird dann, wenn es einmal so gut läuft wie bei dir gerade, nicht besser. Es wird schlimmer. Das ist lästig, weil es ein verqueres Selbstbild konstruiert. Es gibt ja auch andere Eigenschaften, die uns als Menschen definieren und die vielleicht nicht uninteressant sind.

Hoffentlich. Aber trotzdem: Ich will nicht unbedingt bewundert werden, aber wenn jemand das toll findet, was ich mache, fühle ich mich als Mensch wertvoll! Und diese Abhängigkeit baut ja einen immensen Druck auf, auch auf die eigene Arbeit. Und wie definiert man denn überhaupt Erfolg im System Kunst?

Das ist nach oben und unten wohl eine offene Skala. Ich knüpfe das aber für mich weniger an Verkäufe, sondern habe mehr so ein Superhelden-Denken: Ich gehe an einem Museum vorbei und da hängt ein 5 x 5-Meter großes Plakat mit meinem Namen. Diese Vorstellung ist banal, würde mich aber freuen. Und absurderweise baut so ein Verlangen auch eine Möbiusschleife auf: Diese permanente Angst vorm Scheitern ist irgendwo auch eine große Ressource meiner Arbeit.

Wie entsteht die Idee zu einer Arbeit? Was sind deine Einzugsgebiete, wie läuft so ein mentaler Prozess ab?

Es gibt einen konzeptionellen Ansatz und – viel stärker – einen intuitiven mit sich verändernden Realisierungsprozessen und offenem Ausgang. Meist wei-

chen die ersten Skizzen und die fertige Arbeit weit voneinander ab. Meine Einzugsgebiete sind nicht rational ausgesucht, sie haben viel mit persönlichen Fetischen zu tun: Dinge, die mich faszinieren, provozieren oder verzweifeln lassen. Im Fall von *Shellshock Syndrome* war es der Eingangschor der *Matthäus-Passion* von Bach, dieser hochkomplexe Anfangssatz mit doppelt geführten Orchester- und Chorstimmen. Für mich war das immer eine ikonografische Form artifiziereller Perfektion, an deren Maßstab ich nur scheitern konnte. Diese Fallhöhe ließ mich so verzweifeln, dass ich daraus eine Arbeit machen wollte.

Wie sieht ein schöner Arbeitstag bei dir aus? Bei mir läuft der so ab: Ich stehe auf, mache Computer-Zeug, koordiniere meine nächsten Ausstellungen, regle die Korrespondenz und fange dann hoffentlich möglichst früh zu malen an.

Bei dir ist das sicher etwas anders, weil du durch die Malerei ununterbrochen tätig sein kannst. Das fehlt mir. Ich arbeite projektbezogener, eher wie jemand, der Theater oder Film macht. Es gibt nicht dieses kontinuierliche Produzieren. Es gibt zwar durchaus Phasen der intensiven Atelierarbeit, aber dazwischen auch Phasen der Vor- und Nachbereitung. Die schönsten Momente sind die Drehtage.

Drehtage? Ich finde, das sind die schlimmsten Tage, diese ganze Anspannung, dieses Organisieren-Müssen finde ich schrecklich!

Die Anspannung habe ich schon auch. Aber es sind bei mir auch die Tage mit der meisten Endorphinausschüttung. Gerade wenn man mit einem festen Team arbeitet. Seit ein paar Jahren macht Lion Bischof bei meinen filmischen Arbeiten Kamera und führt zusammen mit mir Regie. Das hat meine Arbeitsweise beim Drehen verändert. Man kann sich die organisatorischen Aufgaben aufteilen, dadurch bleibt mehr Raum für Experimente und Abweichungen. Bei der Arbeit *Coldness As Metaphor*, an der circa 20 Kompars*innen beteiligt waren, gab es Einstellungen, bei denen das ganze Team minutenlang gelacht hat. Das macht mich stolz.

Was ist deine wichtigste Arbeit?

Ich würde sagen: *Shellshock Syndrome* von 2014. Zum einen verbinde ich die Arbeit mit einem sehr intensiven Lebensjahr in Amsterdam. Zum anderen stecken in der Arbeit viele ungefilterte Energien. Und

natürlich hat sie mir eine gewisse Aufmerksamkeit in den Niederlanden eingebracht, ich werde heute noch oft auf diese Arbeit angesprochen.

Mit wem würdest du gerne kooperieren? Egal, ob tot oder lebendig?

Florentina Holzinger, Christoph Schlingensiefel und Karl Valentin.

Florentina Holzinger ist der Wahnsinn. Hast du letztes Jahr ihre Inszenierung *Tanz in den Münchner Kammerspielen* gesehen?

Ja, da saßen wir doch nebeneinander!

Oh, sorry...

Ich habe Florentina Holzinger das erste Mal 2016 im *Frascati* in Amsterdam mit *Recovery* gesehen. Ein Freund hat mich mitgenommen, ich hatte an diesem Abend überhaupt keine Lust, mir Kunst anzusehen. Die Inszenierung hat mich unfassbar fasziniert. Die Härte und der Mut zur Überwältigungsstrategie. Soviel als Nachtrag zu: »Was ist gute Kunst?«

Was wünschst du dir für die Zukunft?

Künstlerisch: Ich würde gerne mal eine Abfolge von Räumen bespielen, die sich aufeinander beziehen. Eine Dramaturgie also nicht nur innerhalb einer Arbeit, sondern innerhalb eines ganzen Gebäudes aufbauen.

Da ist sie wieder, die Geisterbahn! Und was macht er, der ewige Zweifel?

Er sitzt vor dir: 178 cm, 75 Kilo. Das Gefühl der Leichtigkeit ist seltener und somit wertvoller geworden. Man hält sich viel häufiger einen Spiegel vor: Wo stehst du, wo solltest du stehen, wo könntest du stehen? Bin ich zu faul, bin ich zu ambitioniert, bin ich zu unprofessionell? Die Frage nach der Substanz der eigenen künstlerischen Idee rückt da oft in den Hintergrund. Leider.

Du hast mit Jochen Flinzer von 2016 bis 2020 eine Klasse an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg betreut. Was hast du versucht, euren Studierenden zu vermitteln?

Eigenständigkeit. Arbeiten zu machen, die sie selbst richtig gut finden. Das klingt banal, ist aber schwierig.

Was liebst du? Menschen, Tiere, Orte, Situationen?

Menschen: Familie. Tiere: Hunde und gewisse Katzen. Orte: Amsterdam, Rotterdam und Wien. Situationen: Wenn Dinge außer Kontrolle geraten, aber es für mich gerade noch nicht gefährlich ist.

Wem würdest du gerne mal einen Streich spielen?

Ich würde meinem Freund Andreas Schmittner gerne mal eine falsche Lackmischung anrühren.

Wie schlimm ist der Kater heute?

Um vieles schlimmer. Ein sinnvoller Selbstschutz der Biologie.

Welchen Ratschlag gibst du Sophia Süßmilch?

Dass sie, wenn der Erfolg durch die Decke geht – was ich ihr wirklich wünsche – ihr gutes Gespür für Menschen und ihre Bodenständigkeit nicht verliert.

Sophia Süßmilch ist Künstlerin und lebt mit Leidenschaft in München, Berlin und Wien. Süßmilch und Burger haben zeitgleich bei Stephan Huber die Kunst des Geschichtenerzählens erlernt, leider ist eine der beiden Personen ein paar Mal falsch abgebogen.

Über Nostalgie, Künstle- rischen Kannibalismus und den Hollywood Boulevard

mit *Matthias Böhler*

*M.B.: Du arbeitest in deinen Filmen und Installationen mit unterschiedlichen Formen von Zitaten. Auffällig ist in deinen früheren Sachen und auch in Downed das Einbinden von Figuren aus der Geschichte der Schönen Künste und deren »bedeutenden« Werken. Warum sind es meistens Protagonist*innen der Vergangenheit, die du in deine fragmentarischen Erzählungen einbindest? Das machst du ja wahrscheinlich nicht nur, weil sie sich besser für den Proto-Deepfake eignen?*

F.B.: Figuren wie Richard Wagner oder Ludwig II. – um bei der Installation *Downed* zu bleiben – haben kein Verfallsdatum, trotz ihres unsäglichen Muffs. Sie sind einfach da. Natürlich kann man eine mockumentarische Geschichte über Größenwahn, Selbstmitleid, Spiritualität und Kannibalismus auch mit Figuren wie Donald Trump, Harvey Weinstein, Miley Cyrus oder Armin Meiwes, dem Kannibalen von Rotenburg, erzählen. Aber dann binde ich eine Arbeit stark an einen aktuellen gesellschaftlichen Diskurs und vermittele im schlimmsten Fall sogar so etwas wie Political Correctness. Gerade in früheren Arbeiten mochte ich diesen weltentrückten Muff sehr gerne, meine eigene Person stand eben nicht mahnend daneben, sondern von den eigenen Gefühlen überwältigt im Zentrum des Geschehens.

Klar, tote Popstars sind gewissermaßen schon für alle Ewigkeit jenseits ihres Verfallsdatums. Und durch Napster, YouTube, Spotify und Co. wurden sie in den letzten 22 Jahren auch immer einfacher verfügbar und sind direkt neben Joy Division und Lil Nas X jederzeit mit nur einem Klick präsent. Mit Blick auf die meisten deiner Arbeiten wirkt es so, als wären Zeitlichkeit sowie formale und mediale Aspekte letztlich nur Mittel zum Zweck, wie ein Set, das nur dazu da ist, neben deinen fragmentarischen Erzählungen allgemeinere Themen wie menschl-

che Hybris, schonungslosen Gestaltungswillen und akute Belastungsreaktionen in den Kasten zu kriegen. Geht diese Vermutung in die richtige Richtung?

Ja, natürlich! Da sind eine Menge private Komplexe und persönliche Niederlagen in den scheinbar ein-drucksvollen Arrangements verpackt. Es sind meine eigenen Geschichten, die aber keinen linearen Handlungsfaden und ganz sicher kein Happy End haben. Um es literarisch auszudrücken, orientiere ich mich da eher an einer verworrenen Struktur wie bei *Die Enden der Parabel* (Thomas Pynchon, 1973) und nicht am *Herrn der Ringe* (J.R.R. Tolkien, 1955).

Jenseits von hobbypsychologischen Fragestellungen musste ich neben Pynchon an David Foster Wallace denken, der, wie du, beinahe enzyklopädische Sammlungen von Beispielen toxischer Männlichkeit und emotionalen Abgründen gebaut hat. Die 2-Kanal-Videoarbeit in der Installation Downed könnte auf einer Metaebene – außerhalb der buchstäblichen Narration der Installation – auch als eine Art Doppelselbstporträt als Künstler gesehen werden, oder besser als zwei Personifikationen, die häufige Leitmotive deines bisherigen Werkes deutlich machen. In der Verkleidung (oder der Out-of-Body-Experience des Kältetodes) als Ludwig II. das Bauen eklektischer Luftschlösser. Und als Alter Ego Felix Burgers abgestürzt in die peritraumatische Phase der acute stress disorder, in welcher der einzige Daseinszweck nur noch die Erfüllung des eigenen Traums oder aber das Spuken in dessen Ruinen scheint. Ist das zu abwegig?

Wenn ich da nun ganz präzise den Installationen meine emotionalen Bilder zuordne, dann entmystifiziere ich sie ja vollständig. Und ehrlich gesagt weiß ich ja auch selbst oft gar nicht so genau, wie mein Bezugssystem zu entschlüsseln ist. Da bin ich auch ganz froh darüber. Sicher nicht zu leugnen ist, dass

ich für verkorkste Typen wie Ludwig II. oder für aus dem Ruder gelaufene Situationen wie diesen absurden Andenabsturz großes Verständnis habe. Und ja – vielleicht spüre ich auch eine Form persönlicher Verbundenheit.

*Wenn (junge) Künstler*innen berühmte Werke von Vorgänger*innen zitieren, ist das ja nicht immer nur eine reflektierte Auseinandersetzung, sondern zum Teil auch eine affirmative Geste, ein bisschen wie das Bravo-Star-schnitt-Poster eines jungen Fans im Jugendzimmer, eine Verneigung. Du hast in deinen Arbeiten zwischen 2013 und 2020 oft die bürgerlichere Variante davon verwendet (und parodiert), die Idealisierung von »alten Meistern« und deren »Sternstunden«, Geniekult und Nostalgie. Und in diesem Setting hast du oftmals – ein wenig wie Tarantino in seinen jüngeren Filmen – collagenhaft Teile der (Kunst-)Geschichte neu geschrieben. In deiner Installation Downed gehst du noch einen Schritt weiter: Du deutest an, dass du als dein filmisches Alter Ego die Hel-den deiner künstlerischen Kindheit verspeist hast: Felix Burger, der plant, ein Opernhaus auf einem Berggipfel zu bauen, der auf einer Baugrund-Begehungsreise mit seinen Vorbildern abstürzt und in die unangenehme Situation kommt, sie essen zu müssen (aber immerhin körperlich heil alleine zurückkommt, um die Geschichte zu erzählen). Von dem König sind nur noch ein paar Schmink-sachen in einem Vitrinenkasten übrig, der aussieht, als würde er auf menschlichen Knochen stehen. Unter der Ringlampe aus Kubricks Dr. Strangelove (1964) steht das wagnerische Festspielhaus als Räucherkerzenbehälter auf einer militärischen Gipfelgletscherkarte, umstellt von Marker-Fahnen für die Planung einer militärischen Aktion; ein Bombardement mit Overkill-Kapazität. Die Arbeit wirkt auf mich beinahe wie ein Kommentar auf Nostalgie, auf den klassisch orientierten Kunstgenuss und auf retrospektives künstlerisches Arbeiten. Does Felix Burger hate our nostalgia?*

Es gibt eine Szene in *Once Upon a Time in Hollywood* (2019), die für mich vielleicht die melancholischste, sicher aber die unzynischste ist, die Tarantino je geschrieben hat, und die ich liebe: Zum Auftakt des letzten Kapitels, das dann mit der Verhinderung der Morde an Sharon Tate und ihren Gästen endet, wird minutenlang das Einschalten von Leuchtreklamen am Hollywood Boulevard in wunderbarem Licht mit weicher Körnung filmisch festgehalten. Keine Gewalt, kein Blut, keine Ironie, dafür fast schon penetrantes Gefühl. So wie er die im Neonlicht scheinenden Thea-

ter, Bars, Kinos und Sexclubs seiner Vergangenheit wiederauferstehen lässt, so hole auch ich mir Protagonist*innen und Kulturgeschichte in einer artifiziellen Form in mein Leben zurück, die mich aufgrund meines Elternhauses früh begleitet und irgendwie auch fasziniert haben: das 19. Jahrhundert mit Franz Liszt, Richard Wagner und Ludwig II., die *Matthäus-Passion*, aber auch Gletscherleichen und Kindheitsfotos von Mama mit mir am Geburtstagstisch in einer 80er-Jahre-Polaroid-Optik. Das alles verschmilzt zu einem Monotop. Ein Hass auf Nostalgie ist das nicht. Der Unterschied zu Tarantino ist vielleicht – neben dem Budget – mein ambivalentes Verhältnis zu meinem persönlichen Retro-Kultur-Pool. Ich bilde ihn nicht hingebungsvoll schön ab, sondern verpasse ihm ein sich durch mein künstlerisches Werk durchziehendes Attribut: Schrottigkeit.

Matthias Böhler ist Künstler und Teil des Künstlerduos Böhler & Orendt. Matthias Böhler, Christian Orendt und Felix Burger realisierten gemeinsam zahlreiche Arbeiten, die unter anderem in der Kunsthalle Baden-Baden und dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gezeigt wurden.

Über Esel, das World Trade Center und Erniedrigung

mit *Lion Bischof*

Anfrage an Lion Bischof, 17. Januar 2017

F.B.: Lion, ich konzipiere gerade einen Kurzfilm, der ein Fragment meiner neuen Rauminstallation *Long Way To Happiness* sein wird. Die Handlung ist konfus, aber ich versuche sie einmal grob zusammenzufassen: Ein kleines Mädchen (ca. 5-7 Jahre, eher schüchtern und gut erzogen, bisweilen aber sehr selbstbezogen) lädt seine Kolleg*innen zum großen Geburtstagsfest ein, allerdings kommt niemand. Die überambitionierten Eltern, die sich wenig um sie gekümmert haben und ihre Versäumnisse jetzt mit Geld kompensieren wollen, engagieren als Überraschung einen Esel, der bei den (abwesenden) Gästen für gute Stimmung sorgen soll und dafür diverse Spiele vorbereitet hat: Wurst-Wettessen, Äpfel-mit-dem-Mund-aus-einem-Bottich-Schnappen, Topfschlagen, Hula-Hoop – also alles, was Kindern Spaß macht. Leider entwickelt sich zwischen dem Esel (bzw. dem als Esel maskierten Menschen) und dem Mädchen eine aggressive Grundstimmung. Sie beginnen sich im Laufe der Spiele gegenseitig zu demütigen, wobei sie aber stets darauf achten, sich innerhalb des erlaubten Regelkodex zu bewegen. Dadurch werden so schöne Beschäftigungen wie das Äpfelschnappen völlig zwanghaft. Beide scheinen mit ihrem Leben unzufrieden zu sein und lassen es am jeweils anderen aus. Frieden schließen sie erst, als sie ein Modellbausatz des zerstörten *World Trade Centers* entdecken und dieses auf der Geburtstagstafel zusammenstecken. Hmm... Das wäre der grobe erzählerische Rahmen, letztlich ist die Handlung aber gar nicht so relevant. Ich beschäftige mich gerade intensiv mit der Verknüpfung eines persönlichen Bildreservoirs mit Bildern des kollektiven Gedächtnisses, einer Zwischenetage zwischen heiler Welt und Desaster, die das Gehirn nicht mehr verarbeiten kann, wodurch es seltsame Hybridebenen baut. Die in sich geschlossene, artifizielle Form des »Kindergeburtstages« ist da-

für eine ideale Hülle, finde ich. Hättest du Lust, mit mir zusammen wieder die Regie zu übernehmen? Ich finde, auf eine gewisse Art passt das Projekt inhaltlich sehr gut zu deinem Kinofilm *Germania* über die gleichnamige Münchner Burschenschaft, in dem du ja auch ein in sich geschlossenes Wertesystem und ein Spiel zwischen Macht und Unterwerfung dekodierst.

L.B.: Felix, ich mag Esel! Wurde bei einem Dreh mal jeden Morgen von einem geweckt. Der gehörte der Frau des Bürgermeisters von Wunsiedel. Übrigens ungewöhnlich, dass du so förmlich anfragst! Normalerweise kommt das immer eher bei einem Getränk. Aber ich finde es spannend, über diese Parallelen nachzudenken, die du zwischen dem Kindergeburtstag, dem damit verbundenen Pflichtprogramm und den Gepflogenheiten in einem Verbindungshaus siehst. Stimmt, teils aus Vernachlässigung durch die Eltern, teils aus einem merkwürdigen und zwanghaften, jedenfalls pathologischen Verhältnis zu Regeln oder Ritualen kommen oft ähnliche zwischenmenschliche Dynamiken zustande. Oft läuft es, wie zwischen Esel und Mädchen, auf Demütigung hinaus, aber nie, ohne die Etikette zu wahren! Erstmal erniedrigt man oder lässt sich unterdrücken, und schließlich findet man in der Katastrophe zueinander. Und das Eselhafte ist aus kaum einem sozialen Kontext wegzudenken. Die Ruine des World Trade Centers wird also plötzlich auf der Geburtstagstafel zwischen Würstchen, Luftballons, Ketchup und Konfetti aufgebaut. Ich kann mir das vorstellen. Mir fällt gerade ein, dass ich auf einem Kindergeburtstag mal einen Clown / Zauberer erlebt habe, der dem Vater des Geburtstagskindes ein ziemlich echt wirkendes Schwert in den Bauch gerammt hat. Das geschah ganz beiläufig, zwischen zwei Nummern. Wenn es nicht ein Jahrzehnt vor der omnipräsenten Social-Media-Selbstinszenierung gewesen wäre, könnte ich mir Insta-Selfies am Ground Zero absolut vorstellen; mit ähnlicher Beiläufigkeit inszeniert wie das Schwert

im Magen des Vaters vor den 5-jährigen Gästen. Das World Trade Center ist als Ruine ja genauso Ikone, wie es zuvor Symbol war. Jedes dokumentarische Bild findet unmittelbar zu seiner fiktionalen Bedeutung und kann deshalb auch ohne Weiteres eine neue Funktion zugeschrieben bekommen. Vielleicht sollte man in der filmischen Auflösung dann auch ganz einfach Trümmerteile der Türme in Ketchup tunken und so nicht nur gedanklich, sondern auch haptisch vermischen? Dazu platzen die Luftballons, die den Staub aufwirbeln? Also, ich bin gerne dabei! Wie äußert sich eigentlich, dass das Mädchen gut erzogen ist? Das wäre dann die einzige Frage, die noch vor Ort zu klären wäre?

Lion Bischof ist Dokumentarfilmer. Sein Kinofilm *Germania* (2018 / im Verleih mindjazz pictures / Max Ophüls Preis) begleitet über einen langen Zeitraum die Tagesabläufe, Rituale und Aufnahmeprozesse in einer schlagenden Studentenverbindung in München. Bischof und Burger realisierten gemeinsam zahlreiche filmische Arbeiten, unter anderem *Coldness As Metaphor* (2018) oder die Filme zur Installation *Long Way To Happiness* (2017).

Über Alpträume, Genitalien und Sport

mit *Andrea Kopranovic*

*A.K.: Beginnen wir vielleicht beim Offensichtlichen, der Inszenierung. Deine raumgreifenden Arbeiten sind sorgfältig vorbereitet, beherbergen eine Vielzahl an Objekten, Videos, Sounds und Requisiten. Du kreierst eigene Welten, die so präzise an ihre jeweiligen Manifestationsorte angepasst sind, dass die Betrachter*innen staunend darin stehenbleiben und gebannt daran teilhaben. Deine Installation Don't Be Maybe ist keine Ausnahme, aber sie hat einen anderen Grundtenor, eine neue ästhetische Herangehensweise: Es ist deine erste helle Arbeit. Wie würdest du den Prozess zu diesem Übergang beschreiben?*

F.B.: Veränderungen vollziehen sich in meiner Arbeit nicht bewusst, ich selbst bemerke gewisse Prozesse immer erst nach einigem zeitlichen Abstand. Im Falle von *Don't Be Maybe*, aber auch in der nachfolgenden Arbeit *Old Habits Die Hard* ist es aber tatsächlich so, dass sich mein emotionaler Zugang verändert hat. Während ältere Arbeiten geschlossene weltentrückte Systeme abbilden – Stichwort Wunderkammer, Geisterbahn –, umkreist *Don't Be Maybe* vielmehr zeitgenössisch-gesellschaftliche Bilder: Themen wie Selbstoptimierung, Eigenvermarktung, geglättete stereotype Formen bezüglich Beruf, Erfolg und Sexualität werden mit meinem subjektiven Wertesystem abgeglichen. Den dabei entstehenden Hohlraum wollte ich abbilden. Der Hohlraum ist ein nervöses Energiefeld, das mich einerseits aggressiv macht, das aber auch ein artifizielles Potenzial besitzt. Nach meinem subjektiven Empfinden ist dieser Hohlraum eher grell und nicht dunkel.

Dieser Hohlraum ist invertiert zunächst als Bühne wahrnehmbar, die Szenerie zeigt eine Art pervertiertes Fitnessstudio: Kopflose Puppen trainieren ihre Gliedmaßen vor Spiegelwänden, sie erbringen Leistung, ohne nachzudenken. Einige sind an Maschinen befestigt, andere hängen von Gerüsten. Alle haben kleine Bildschirme vor sich, die Instruktionen vorgeben. Du kommst – anders als bei vielen deiner Arbeiten – selbst nicht explizit darin vor, sondern stehst außerhalb, blickst auf deine Kreation als – ich möchte fast sagen: Regisseur der Alpträume? Entgegen dem ersten Eindruck der vermeintlich unschuldigen Miniaturkörper ist es nämlich keine angenehme Geschichte, die du hier erzählst.

»Regisseur der Alpträume« finde ich in Ordnung. Die Qualität von effektiven Alpträumen machen – zumindest nach meiner Erfahrung – nicht unbedingt Typen mit Ketten Sägen und Zombies mit runterhängenden Köpfen aus. Angst machen mir Dinge, für die es keine klaren bildnerischen Stellvertreter gibt: repetitive Abläufe, chauvinistische Erwartungshaltungen, oder eben in sich geschlossene Wertesysteme. Beispielsweise hatte ich als Kind schlimme Fieberträume. Ein sich wiederholendes Motiv war, dass ich eine mich völlig überfordernde Aufgabe bewältigen musste, die mit einer immens hohen Erwartungshaltung von einem undefinierten Außen verbunden war. Es gab dazu keine klaren Bilder, der Traum bestand lediglich aus einem Gefühl. Ich versuche in vielen meiner Arbeiten diesen rein emotionalen Aggregatzuständen nachträglich Bilder zuzuordnen. Persönliche Ängste sind für mich eine treibende Kraft und ehrliche Energiequelle.

Diese Angstgefühle manifestieren sich in den beiden Videos der Installation als Kampfhandlung und Kampfabfolge. Es sind zwei Charaktere, welche identische silberne Anzüge sowie Windeln, Handschuhe und Stiefel – gleich den trainierenden Puppen – tragen. Zusätzlich haben sie Helme auf, welche sie zu anthropomorphen Anonymen machen. Ihr Wettkampf besteht daraus, sich gegenseitig unterhalb der Gürtellinie Schläge zu versetzen. Das wirkt auf den ersten Blick absurd, folgt aber gewissen Regeln, die wir als Siebdrucke in roten und blauen Rahmen an der Wand hängen sehen. Neben der Selbstoptimierung spielen auch, wie du bereits erwähnt hast, Sexualität, Gender und speziell Stereotype von Männlichkeit eine Rolle. Assoziationen zum Fechten und anderen ritualisierten Sportkämpfen kommen auf. Wo ist hier die Abgrenzung bzw. die Linie hin zum Persönlich-Biografischen?

Da gibt es keine eindeutige Grenze, aber ich verwerte in meinen Arbeiten ausschließlich Dinge, die mich persönlich bewegen. Neben einem generellen Interesse an Sport sind chauvinistische Verhaltensmuster und deren Lächerlichkeit etwas, mit dem ich mich auseinandersetze. Stellvertretend hierfür steht die plakativ-primitive Geste, sein Gegenüber

zu demütigen, indem man ihm zwischen die Beine fasst. Diese Geste nobilitiere ich: Ich erschaffe Berufssportathleten, ein fundamentiertes Regelwerk, eine Arena und eine Videoübertragung in 4K mit 600 Bildern pro Sekunde, und erzeuge so eine Fallhöhe. Dazu gibt es viele persönliche Bezüge und Fetische, die ich als Versatzstücke in meine Arbeit einfließen lasse. So sind beispielsweise die Anzüge der Kämpfer eine abstrahierte Form realer, medizinischer Materialien, wie keimabweisende Schutzanzüge oder Bestrahlungsmasken aus der Onkologie. Hier gibt es biografische Links, die aber viel weniger offensichtlich sind und eher einer persönlichen Befriedigung dienen.

*Es gibt eine explizite Szene, die den Fetischgedanken deutlich nach außen trägt: Das zweite Video zeigt eine der beiden Athletenfiguren, am Boden eines vermeintlichen Hotelzimmers hockend, beim Einsprühen einer offenen Wunde in ihrem Genitalbereich. Es ekelt und fasziniert zugleich. Das ist für die Betrachter*innen eine Grenzerfahrung, in der Kunst grenzt es, ohne sich einer Kategorie anschließen zu wollen oder zu müssen, an Abject Art. Und besonders für die Darstellenden ist es hart an der Grenze, denn sie mussten sich für das Video den ganzen Tag über gegenseitig schlagen. Voyeuristischen wie empathischen Momenten können wir uns nicht entziehen – aber sind wir ihnen ausgeliefert? Gibt es einen Ausweg, einen neutralen Betrachtungsstandpunkt?*

Das Sich-nicht-Entziehen-Können ist sicherlich eine Strategie, auf die ich abziele. Daher sind die filmischen Bilder auch bis ins letzte Detail konstruiert, werden präzise ausgeleuchtet und penibel eingerichtet. Und auch das Drehen mit den Darstellern hat eine hohe physische und psychische Intensität. Trotzdem gibt es in der Narration Brüche, die man bei genauerer Betrachtung erkennt. Die von dir angesprochene Szene mit der Figur in einem Hotelzimmer, die ihre Genitalien kühlt: Ihre Nacktheit ist durch die Verwendung mehrerer Schichten Damenstrumpfhosen gefaked und ihr undefinierbares Geschlechtsteil ist eine Putenbrust vom Discounter, die unter der Nylonhaut herausplatzt. Es ist vielleicht mehr ein Zitieren von Abject Art. Genauso wichtig wie die Sogwirkung ist mir daher eine gewisse Doppelbödigkeit einer Arbeit. Ich erinnere mich an eine Besucherin der *Don't Be Maybe*-Arbeit, die wahnsinnig lachen musste. Ein anderer Besucher fand das Set-Up hingegen verstörend. Diese Spannweite freut mich, das ist ja auch eine Form von Neutralität.

Apropos Spannweite: Was inspiriert dich? Was liest, hörst, siehst, verfolgst du?

Visuell beziehe ich viele Strategien aus dem Kino, dem Theater, der Oper, dem Ballett oder allgemein aus dem Tanz, aber auch aus der Popmusik, aus Spielwarengeschäften und *Disneyland*. Nicht unbedingt aus der Bildenden Kunst. Inhaltlich ist das komplexer: Mich reizen soziologische Beobachtungen, sowohl meine eigene Person, aber auch einen allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs betreffend. Dinge, die mich beunruhigen. Zudem habe ich eine Vorliebe für seltsame Situationen und überhöhe gerne die Realität. Bei der Videoprojektion mit den beiden Genitalkämpfern war es beispielsweise so, dass ich mich mit einem Freund über mehrere Monate in die Idee versteift habe, eine Geste zur Sportart zu erklären. In unseren Köpfen entstand so Schritt für Schritt die eigene Logik einer fiktiven Disziplin, wir haben eigentlich von nichts anderem mehr gesprochen und so ein eigenes Sich-zwischen-die-Beine-Fassen-Universum konstruiert, lange bevor geplant war, daraus eine Arbeit zu machen. Dieses kindische Sich-Hineinsteigern ist wichtig für eine gewisse Ernsthaftigkeit.

Kannst du dich auch wieder davon lösen bzw. tritt beim Fertigstellen deiner Arbeiten eine Form von Katharsis ein? Oder beschäftigen dich diese Gedanken danach noch lange? Don't Be Maybe wurde im Februar 2020 das erste Mal gezeigt. Wie ergeht es dir nun, beim retrospektiven Betrachten der Arbeit?

Ob ich *Don't Be Maybe* nun als Arbeit stimmig finde, kann ich nicht sagen. Ich weiß aber, dass es eine wichtige Arbeit für mich ist. Sie hat eine gewisse Härte und umkreist zugleich sehr persönliche Lebensbereiche. Unter der kalten Fassade verbirgt sich eine subversive Fragilität. Diese Bipolarität setzt sich in aktuellen Projekten fort, auf einer tieferen Ebene gibt es wohl also keine Katharsis. Allerdings hat das Sich-zwischen-die-Beine-Fassen-Universum inzwischen deutlich an Faszination verloren, was den Alltag erleichtert.

Andrea Kopranovic ist Kunsthistorikerin mit den Schwerpunkten Architektur, Kuratieren, Schreiben und allem dazwischen. Im Februar 2020 betreute sie auf der Art Rotterdam für KOENIG2 by robbygreif Felix Burgers Einzelkoje mit der Arbeit Don't Be Maybe.

Über die Burgersche Lächerlichkeit, Ironie und Gewalt

mit *Stephan Huber*

S.H.: Coldness As Metaphor ist eine Auftragsarbeit, die du von mir bekommen hast. Du greifst auf zwei reale geschichtliche Ereignisse zurück: den Flugzeugabsturz in den Anden 1972, der zum Ausbruch von Kannibalismus führte, und auf das Bergsteigerdrama am Mount Everest von 1996. Des Weiteren beziehst du ein literarisches Ereignis ein, den Roman Frankenstein von Mary Shelley, der seine Entstehungsgeschichte dem »Sommer ohne Sonne« im Jahr 1816 am Genfer See zu verdanken hat. Das alle diese drei Ereignisse vereinende Element ist Horror. Nun ist dein Horror aber nicht der »klassische« Horror à la Brian De Palma, sondern vielmehr der einfache Joke, die Schrottigkeit, der Zynismus oder die Ironie – ich finde, du bist da eher bei Monty Python in deiner Arbeitsweise...

F.B.: Ich führe reale Historie und Literatur nicht in einem Film zusammen, sondern ich erfinde eine Untergrundorganisation, deren Mitglieder sich als Eisbären maskieren und die aus unbekannten Gründen jene Ereignisse mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln filmisch reinszenieren. Sie geben ihr Bestes, ihre intellektuelle Kapazität ist aber begrenzt. Zudem müssen sie auf einfache inszenatorische Tricks zurückgreifen: In einer Szene sollen sie etwa – nach einer fotografischen Vorlage eines realen Gletschertoten am Everest – ein Mitglied der Gruppe zu einer Eisleiche schminken. Das führen sie durch, indem sie dem Darsteller Torten ins Gesicht werfen – die Sahnerückstände simulieren schließlich verschiedene Erfrierungsgrade. In einer Szene wie dieser sind zum einen die kuriose Schrottigkeit von Monty Python, zum anderen aber auch eine psychotische Besessenheit à la Brian De Palma enthalten.

Ich mag das ja auch gerne, wenn man aus einer Form von Zynismus eine Düsternis erschafft. Trotzdem baust du in deinem künstlerischen Werk ja keine Dystopie auf. Gerade literarische Vorlagen wie die von Mary Shelley bieten sich ja geradezu an, sie als soziologische Studien

zu verwerten. Aber das machst du ja nicht. Du ziehst alles in die »burgersche Lächerlichkeit« und verwüdest in deiner Arbeit fast systematisch Hochkultur – warum gehst du sofort ins »Low«?

Ich glaube, weil mein Interesse an Hochkultur oftmals an der Oberfläche haften bleibt. Mich interessieren kuriose Versatzstücke mehr als ein tiefes intellektuelles Abtauchen. Ich würde nicht unbedingt sagen, dass ich Kulturgeschichte als solche ins Lächerliche ziehe, sondern ich picke mir nur die Teilaspekte heraus, die sich für eine Verwüstung eignen. Es geht mir nicht darum, gesellschaftliche Weltbilder zu konstruieren, sondern eher darum, eine Fallhöhe zwischen Hochkultur und meinem persönlichen Level künstlerisch zu artikulieren. Daher ist auch meine Person in dem Film Coldness As Metaphor stark präsent, obwohl ich als Darsteller nicht direkt in der Arbeit vorkomme. Am Ende bin ich aber eben doch einer der Eisbären, der eine intellektuelle Aufgabe kolossal vermasselt.

Gut, deine Person ist immer sehr stark in deinen Arbeiten spürbar, egal ob du darin physisch auftauchst oder nicht. Trotz dieser engen persönlichen Verknüpfung an deine Person weisen deine Arbeiten eine große Distanziertheit auf. Ich würde sogar sagen, man spürt eine Angst vor Nähe und Direktheit. Wenn du als Protagonist auftauchst, tauchst du als grenzdebiler Volltrottler auf, mal zitternd auf einem Stuhl sitzend, mal in einer vollgepinkelten Hose mit einer Puppe tanzend.

Ich erzähle schon auch etwas über meine Biografie. Aber nicht durch eine Auflistung bestimmter biografischer Eckpunkte. Da würde ich mich künstlerisch nicht sicher fühlen und hätte Bedenken, dass bei den Zuschauer*innen eine Art von Betroffenheit eintritt. Betroffenheit gefällt mir nicht, Peinlichkeit schon. Das Konstruieren von Absurdität hat etwas Hochpersönliches, über Humor man kann mehr über einen Menschen erfahren als über seine Biografie.

Ein Moment des destruktiven, form- und regellosen, aber sehr lustvollen Spiels zieht sich durch alle deine Arbeiten, sei es durch die Verwendung von echten Spielzeugteilen wie zum Beispiel den mechanischen Schmetterlingen bei Long Way To Happiness, deren überdimensionale Schatten du als düstere Bedrohung an die Wände der Ausstellungshalle wirfst. Oder sei es – wie bei Coldness As Metaphor – das Abnagen eines Pappmaschee-Armes, das ästhetisch von einer Kindergarten-Theater-AG genauso umgesetzt werden würde. Warum spielt Kindheit eine so große Rolle?

Du hast als Professor oft einen Satz gesagt, der bei mir hängen geblieben ist: »Spinnt doch mal mehr rum!« Wenn ich »rumspinne« und es schaffe, beim Arbeiten Spaß zu haben, weiß ich, dass die Arbeit funktionieren wird. Ein Kind macht normalerweise keine Kunst, da ist das Spaß-Haben unverkrampfter, sind die Gedanken offener und die ästhetischen Lösungen freier. Dieses Rückbesinnen auf einen infantilen Spaß ist ein direkter Bezug zu meinem jetzigen künstlerischen Werk.

»Durch Pubertät zum Erfolg«, hat Kippenberger gesagt. Neben dem Spielerischen fällt ein anderer Aspekt auf: das Serielle, die Multiplikation – vor allem durch Sprache. Warum ist in deiner Arbeit eine serielle Form so wichtig? Das zieht sich ja durch: Es sind 50 Gipsköpfe, die die Matthäus-Passion singen; es liegen 150 Puppen am Boden; Protagonist*innen in deinen Filmen vereinigen sich häufig zu Gruppen, sprechen oder singen im Chor. Durch diese Vervielfältigung wird bei dir Sprache regelrecht massakriert, es fügen sich dutzende Stimmen zu einem Klang zusammen, die Botschaft wird dadurch aber nicht mehr verständlich. Das ist ja fast der Antipol zu Alexander Kluge, der durch ein säuselndes und fast privates Sprechen versucht, den Betrachter völlig zu vereinnahmen. Deine Sprache strengt an, nervt und wirkt eher verstörend.

Sprache ist für mich kein Inhaltsträger, sondern eher Inhaltszerstörer, da hast du recht. Bei einer chorischen Zusammenstellung gibt es einen absurden Aspekt, z.B. in einem Fußballstadion: Tausende Menschen fügen sich zu einer Gruppe zusammen und entscheiden sich dazu, eine Botschaft in die Welt zu brüllen. Diese Botschaft wird aber durch ihre phonetische Multiplikation so verfremdet, dass sie nicht mehr entschlüsselbar ist. Das ist ein Paradoxon. Dazu kommt, dass mir Ansammlungen von Menschen Angst machen, sie haben für mich immer

etwas Gewalttätiges, unabhängig davon, um welche Gruppierungen es sich handelt. Ich fühle mich da manipuliert. Und: Manipulieren möchte ich in meinen Arbeiten schon auch.

Stephan Huber arbeitet als Künstler und war von 2005 bis 2018 Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in München. Er kuratierte unter anderem die Ausstellung EISKALT. Die dunkle Seite der Macht. Fake News, Selbstzerstörung, Normalität und Wassertropfen in der ERES-Stiftung München mit den Künstler*innen Ken Adam, Chris Burden, Ian Hamilton Finlay, Mathias Kessler, Sigalit Landau, Gerhard Merz, Judith Neunhäuserer, Hermann Pitz, Spencer Platt, Andreas Schmitten, Emma Stibbon und Felix Burger.

Über Witzfiguren, Narzissmus und den Tod

mit *Julia Liedel*

J.L.: Welches Gefühl hast du, wenn du dich selbst in Videos oder Filmen siehst?

F.B.: Es ist nicht so unangenehm wie auf privaten Fotos oder Familienvideos. Meist bin ich durch bestimmte Verhaltensweisen stigmatisiert und trage seltsame Verkleidungen oder beschmiere mein Gesicht. Da entsteht eine Distanz.

Inwieweit siehst du dich als Darsteller? Geht es darum, verschiedene Versionen von dir selbst auszuprobieren?

Meine Charaktere sind nicht überlebensfähig und – Gott sei Dank! – Kunstfiguren: dicke Esel, die Kinder belästigen, zwanghafte Puppen ohne Gliedmaßen und belehrende Eisbären, die Kurse im Tortenwerfen anbieten. Ich würde nicht unbedingt sagen, dass diese Figuren Alter Egos sind, aber ich kann meinen Handlungsspielraum ihrer Logik anpassen.

Was bedeutet eine »Witzfigur« für dich? Inwieweit bist du selbst in deinen Videos eine Witzfigur?

Eine Witzfigur ist komplex. Eine Witzfigur besitzt eine gewisse Macht, ihr Verhalten löst Kopfschütteln, Ekel oder Verständnislosigkeit aus. Man kann sich nicht bewusst für diesen Lebensweg entscheiden, das hat viel mit Talent zu tun. Im Gegensatz zu einem Witzbold erzeugt eine Witzfigur Reibung! Das ist entscheidend. Wenn ich in meinen Arbeiten Figuren erschaffe, die als Witzfiguren bezeichnet werden, fühle ich mich geehrt.

*Die erste Arbeit, die ich von dir gesehen habe, war Weißer Zwerg im EYE Filmmuseum in Amsterdam 2016. Dort versuchst du, als Amateur-Astronom das Universum in deinem Studio nachzubauen. Bei genauer Betrachtung deiner Projekte in den letzten zehn Jahren ist mir aufgefallen, dass du nach dieser Arbeit nie mehr selbst in deinen Installationen oder Filmen aufgetreten bist. Wie kommt das? Ab wann gab es die Entscheidung, Schauspieler*innen einzusetzen?*

Ich habe da noch gar nicht viel drüber nachgedacht, aber es stimmt. Seit 2016 ist mein Konterfei nicht mehr Teil der Arbeit. Das hat nichts damit zu tun, dass ich in neueren Projekten nicht mehr mit

mir selbst als wichtigstem Werkstück arbeiten würde. Das mache ich immer noch, vielleicht sogar intensiver. Möglicherweise sind meine neueren Arbeiten in ihrem Kernaspekt schonungsloser und verletzlicher, sodass eine direkte visuelle Bindung meiner eigenen Person an die Arbeit – was ja auch zu einem Automatismus werden kann – gar nicht mehr notwendig ist.

Steril und fast brutal wirkt deine letzte Installation Old Habits Die Hard, die man nicht im Ganzen fassen kann. Inwieweit wolltest du damit auch die Undurchschaubarkeit und Komplexität von Tod und Verlust darstellen?

Ich behandle in einer künstlerischen Arbeit keine Themen. Es sind eher Temperaturen, Aggregatzustände oder unklare Fieberträume. Da gibt es eine Überschneidung mit deinen Performances und Inszenierungen. Narrationen zu öffnen und zu verschleiern ist keine bewusste Strategie, sondern entspricht meinem Denksystem. Meine beiden letzten Installationen aus dem Jahr 2020, *Don't Be Maybe* und *Old Habits Die Hard*, umkreisen existenziellere Erfahrungen als meine vorherigen Arbeiten, sind sperriger und komplexer in ihrer Entschlüsselung. Vielleicht hast du recht und es gibt da einen Zusammenhang.

Neben dieser Härte scheinen Melancholie und Humor ein Kernaspekt deiner Arbeit zu sein. Sind diese Widersprüche Absicht?

Ich würde den Begriff Humor differenzieren: Teilweise passen Begriffe wie Absurdität, Sinnlosigkeit und Schwachsinn besser zu meiner Arbeit. Und zwischen existenzialistischer Härte und Absurdität, Sinnlosigkeit und Schwachsinn besteht kein Widerspruch. Ich finde formal ernsthaft anmutende Kunst meist langweilig. Eine bestimmte Form der Melancholie entsteht vielleicht dadurch, dass oftmals Kindheit und die damit zusammenhängenden pervertierten Erinnerungen Bezugspunkte sind, die ich verwerte.

Vermisst du deine Kindheit oder verarbeitest du deine Kindheit, wenn du von pervertierten Erinnerungen sprichst?

Pervertiert meine ich nicht negativ. Ich vermisse nicht meine Kindheit, aber mein gedankliches Reservoir als Kleinkind. Damals war ich in der Lage, Erlebnisse in ein alternatives, subjektives System von Geschichten umzuwandeln. Man überhöht Eindrücke, verwandelt reale Begebenheiten in Märchen, hat Erzfeinde und Verbündete und bewegt sich – zumindest manchmal – außerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums. Ich arbeite in meinen Projekten nicht meine Kindheit auf, da gibt es keine Reibungspunkte, dafür war sie zu schön. Aber ich instrumentalisieren meine eigenen Gedanken aus dieser Zeit und verbaue sie direkt oder indirekt in meinen Installationen.

*Warum will man als Künstler*in immer seine eigene Welt erschaffen? Sind alle Künstler*innen narzisstisch?*

Ich wüsste nicht, welche Bilder für mich eine Relevanz haben sollten außer den eigenen. Über was sollte ich denn sonst berichten, ich kenne mich mit nichts anderem fundiert aus. Ich würde daher nicht sagen, dass das zwangsläufig mit Narzissmus zusammenhängt, sondern mit Mangel an Alternativen.

Julia Liedel lebt als Künstlerin und Choreografin in Brüssel. Neben einer engen Freundschaft verbindet sie mit Felix Burger eine intensive Einbindung biografischer Bezugspunkte in das künstlerische Werk.

Über Weiße Zwerge, Schwarze Löcher und Billige Tricks

mit *Jaap Guldemon*d

J.G.: Wie sind die Abläufe bei der Konzeption einer Installation wie Weißer Zwerg? Wo beginnt man? Welche Interessen, welche Faszination, Leidenschaft, und was für eine persönliche Verbindung steckt in dieser Arbeit?

F.B.: Die Installation *Weißer Zwerg* folgte auf die Arbeit *Shellshock Syndrome*, die ich ein Jahr vorher in Amsterdam gezeigt hatte und die in den Niederlanden eine gewisse Bekanntheit erreicht hat. *Shellshock Syndrome* war laut und spektakulär. Der Hype um diese Installation führte bei mir zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit meinem eigenen künstlerischen Werk. Ich wollte den Pfad des Spektakels – zumindest zeitweise – verlassen und eine stille, in sich gekehrte Arbeit konzipieren: weniger *Disneyland* in Anaheim, mehr *Museum of Natural History* in New York. Zudem habe ich versucht, einen direkten Bezug zum *EYE Filmmuseum* aufzubauen, das eines der schönsten Museen ist, die ich jemals besucht habe. Ich habe dort beispielsweise 2014 eine Ausstellung über David Cronenberg gesehen, die mich sehr fasziniert hat, mit all den Fotografien und Vitrinen, die seine Filmgeschöpfe konservieren. Der Aufbau der Ausstellung hatte fast eine wissenschaftliche Anmutung, obwohl alle gezeigten Objekte gefaked waren. Diese Idee habe ich aufgegriffen.

Die Arbeit Weißer Zwerg, die ich übrigens sehr mag und die du speziell für das EYE Filmmuseum in Amsterdam konzipiert hast, ist eine Mischform aus einem seriös anmutenden, neutralen Museumsraum und deinem persönlichen Mikrokosmos. In der Mitte des präzise eingerichteten Raumensembles stehen eine Reihe von alten Schulstühlen, auf denen du seltsame Aliens oder Astronauten befestigt hast; durch einen Staubsaugermotor können diese Wesen atmen. Sie beobachten eine Person auf einem Video – ganz offensichtlich dich selbst –, die ihnen wie ein Dirigent einen Atemrhythmus vorgibt und sie so unter ihre Kontrolle bringt. Warum schreibst du dir selber die zentrale Rolle in deiner Installation zu und stellst dich in den Mittelpunkt des Geschehens?

Die Arbeit beschreibt das denkbar Größte im denkbar Kleinsten, konstruiert ein Gleichnis zwischen Unendlichkeit und Begrenzung. Ich stelle eine astronomische Sammlung zusammen mit der Absicht, mein Atelier – etwas kitschig gesagt: mein persönliches Universum – nicht zu verlassen. Da geht es um Sehnsucht, aber auch um Größenwahn und Lächerlichkeit. Wer, wenn nicht ich, sollte diesen traurigen Staubsauger-Astronauten Leben einhauchen? Sie sind meine gebastelten Freunde und hinterfragen nicht die Echtheit meiner Welt.

Warum zeigst du so schonungslos die billigen Tricks, aus denen dein Universum konstruiert ist?

Die Offenlegung der Zaubertricks ist wichtig. Ich möchte keine wissenschaftliche Arbeit machen, sondern eben genau die Idee der Inszenierung, des Fakes und der Scharlatanerie thematisieren. Eine Fotografie des Sternenhimmels ist doch viel weniger interessant als ein Foto einer Gartenteichfolie, die an einen Sternenhimmel erinnert.

Gibt es so etwas wie eine sich durchziehende Thematik in deinen Arbeiten? Und wenn ja, woher kommt sie?

Das kann ich selbst schwer beurteilen, weil ich mir ja keine Themen aussuche. Die Themen sind unter der Haut, und brechen manchmal wie Eiterpickel an die Oberfläche, wahrscheinlich getriggert durch bestimmte Ereignisse. Wenn ich aber gezwungen würde, ein Wort zu benennen, das viele Kernaspekte meiner Arbeiten beschreibt, wäre es: Scheitern.

Du bist in München geboren – und meiner Ansicht nach fühlt sich deine Arbeit sehr deutsch oder sogar bayerisch an (was ich als Kompliment werten würde). Würdest du dem zustimmen?

Ja und nein. Ich bin privilegiert und behütet mitten in München aufgewachsen. Ich sehe es nicht als meine Aufgabe, in meiner Arbeit eine gewisse Form

von »Deutschtum« verhandeln zu müssen. Das haben viele andere Künstler*innen gemacht, die darin – wohl zurecht – eine Dringlichkeit sahen. Zutreffend ist aber, dass ich bereits frühzeitig mit einer Form der opulenten und theatralen Bildsprache konfrontiert wurde: Mein Vater ist Pianist und erforscht die Musik des 19. Jahrhunderts. Mein Elternhaus gleicht einem romantischen Salon dieser Zeit – unwirklich und kulissenhaft. Meine Großeltern kamen aus Altötting, dem vielleicht christlichsten Ort Deutschlands; die überladene Ikonografie des Katholizismus, aber auch die Besessenheit meines Vaters, eine vergangene Epoche in seinen Wohnräumen zu konservieren, haben mich fasziniert. Ich denke, dass da einiges in meine Arbeit einfließt. Ob das nun typisch deutsch oder gar bayerisch ist, weiß ich nicht.

*Die Verkettung von fundamentalen Fragen rund um unsere Existenz – und vor allem deren dunkle Seite – mit dem Absurden und oft auch mit einer damit einhergehenden Lebensangst in deiner Arbeit scheint sich von den künstlerischen Strategien vieler Künstler*innen deiner Generation zu unterscheiden, die eher seriös, analytisch oder formal arbeiten. Noch mal zu dieser Frage: Würdest du nicht sagen, es gibt auch eine spezielle bayerische Note in deinen Arbeiten?*

Ich habe kein Problem mit analytischer oder rein formaler Kunst, allerdings ist mir selbst eine solche, rein gedankliche Herangehensweise fremd. Ich kann aus einer analytischen Denkweise kein Energiefeld generieren – das kann ich aus existenziellen Gefühlen wie Wut, Angst oder Verzweiflung. Kunst ist in meiner Herangehensweise kein Instrument der Analyse, sondern der Hyperkompensation persönlicher Dilemmata. Oftmals ist der einzige Ausweg aus bestimmten Situationen Humor. Vielleicht steckt da dann doch etwas Bayerisches dahinter, Ironie und Zynismus sind der bayerischen Kultur bekanntlich nicht ganz fremd.

Interessierst du dich für das frühe deutsche expressionistische Kino mit Regisseuren wie Robert Wiene, Fritz Lang oder Friedrich Murnau?

Ja! Wobei für mich Karl Valentin die bedeutendste Figur dieser Zeit in Deutschland ist, die mit Buster Keaton absolut auf Augenhöhe agiert. Valentins Filme sind viel kleiner als die von Wiene, Lang oder Murnau, sie verhandeln keine Dystopien, sondern Alltagssituationen wie den Besuch eines Friseursalons oder

eines Schallplattenladens. Obwohl es alle Protagonist*innen gut miteinander meinen, enden seine Szenen immer im Chaos. Es gibt keinen Feind, es gibt nur feine Störungen in der Kommunikationsführung, die das Konstrukt zum Einsturz bringen. Karl Valentin ist grandios.

Du verwendest in deinen Installationen unterschiedliche künstlerische Medien wie Fotografie, Skulptur, Film, Performance, Sound oder Musik. Zusammen erzeugen sie eine Form des Gesamtkunstwerks. Da wir vorher über einen deutschen Einfluss in deinen Arbeiten gesprochen haben: Siehst du eine Verbindung zu Richard Wagners Idee eines Gesamtkunstwerks? Was hältst du von Wagner generell? Und wo sind Unterschiede in deiner Herangehensweise?

Ich habe mich in der Arbeit *Downed* konkret mit Wagner auseinandergesetzt und ein fiktives Treffen zwischen uns beiden konstruiert. Dieses Treffen endet im Streit, ich pfeffere schließlich ein Modell des Festspielhauses aus Ton auf den Boden. Das beschreibt meine Haltung zu ihm ganz gut! Die Vereinigung sämtlicher künstlerischer Medien zu einer geschlossenen artifiziellen Form finde ich fantastisch und alternativlos; die Humorlosigkeit seiner Thematik und der samtene Muff stoßen mich aber ab. Ich denke, dass ich durch die Verwendung verschiedener künstlerischer Medien Brüche in der Erzählung und feine Störungen – da wäre wieder Valentin! – erzeugen möchte, während in der romantischen Idee eines Gesamtkunstwerkes unter Wagner alles homogen ineinanderfließt.

Trotz dieser Brüche sind deine Arbeiten bühnenhaft und theatralisch. Interessieren dich diese unscharfen Grenzlinien verschiedener künstlerischer Medien und die Möglichkeit, künstlerische Kategorien aufzubrechen?

Letztlich interessiert es mich nicht, ob ich für das System Kunst, einen Zirkus, einen Vergnügungspark oder ein Theater arbeite. Allerdings bin ich akademisch ausgebildet und habe Institutionen durchlaufen, die begrifflich unter Bildende Kunst gelistet werden. In diesen Programmen kamen vorwiegend Kurator*innen und Galerist*innen als Gäste in mein Studio; Zirkusdirektor*innen, Vergnügungsparkbetreiber*innen und Theaterintendant*innen kamen da eher nicht. Vielleicht sollte ich aktiver werden und einen Aufruf starten? Ein Theaterstück oder auch einen abendfüllenden Spielfilm würde ich wahnsinnig gerne

inszenieren! Letztlich würde es mir auch eine riesige Freude machen, eine Nummer mit einem Clown einzustudieren.

Apropos abendfüllender Film: Ich muss bei deinen Arbeiten auch an die Filme von Werner Herzog denken, in denen er nach einem höheren Sinn unseres Lebens sucht, nach fundamentalen Antworten auf die Frage nach unserer Existenz. Er begibt sich auf die Suche nach Authentizität, die er in der westlichen Zivilisation vermisst und die er nur weit entfernt oder in einem Konstrukt extremer Situationen findet. Was sagst du zu dem Werk Werner Herzogs und siehst du auch eine gewisse Überschneidung?

Herzog behandelt häufig in sich geschlossene, modellhafte Sozialsysteme, die als eine Art Stellvertreter für eine größere und allgemeinere Idee fungieren. Ich denke da vor allem an seine früheren Filme wie *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), die für mich wie Guckkästen in alternative Werte- und Weltsysteme funktionieren. Das gefällt mir, denn die Idee des Guckkastens übertrage ich letztlich ja auch auf meine begehbaren Rauminstallationen. Ein anderer Punkt an Herzogs Werk, der meiner Arbeit nicht ganz fremd ist, ist seine subversive Manipulation unter dem Deckmantel einer dokumentarischen Seriosität. Ich erinnere mich an eine Szene aus dem Dokumentarfilm *Gasherbrum – Der leuchtende Berg* (1985), in der er den berühmten Bergsteiger Reinhold Messner minutenlang in seinem Zelt interviewt. Messner spricht über Selbstbeherrschung, Grenzerfahrung und seine bergsteigerischen Errungenschaften. Herzog hört minutenlang nur zu, bis er seinen Nadelstich setzt und nach Messners Schuldgefühlen gegenüber dessen Mutter bezüglich des Todes seines abgestürzten Bruders fragt: »Und wie bist du deiner Mutter vors Angesicht getreten?« Das System »Messner« bricht in sich zusammen, alle pathetischen Äußerungen kurz vorher werden zum Prolog degradiert, Herzog konstruiert geradezu eine Zurschaustellung gescheiterter chauvinistischer Verhaltensweise. Das ist eine emotionale Verführung der Betrachter*innen und hat nichts mehr mit »Direct Cinema« zu tun. So eine Form geschichtlicher Instrumentalisierung für eigene Beweggründe mache ich auch. Und was konkret ein Zusammenbrechen männlicher Rituale betrifft – da gibt es Bezüge in meinen neueren Installationen wie *Don't Be Maybe*.

In jenen neueren Arbeiten, wie der Installation Don't Be Maybe, die 2020 in einer Einzelkoje auf der Art Rotterdam ausgestellt wurde, verbaust du einerseits High-tech-Materialien mit Alltagstrash und verwendest, anders als in älteren Arbeiten, eine deutlich zeitgemäßere Palette, wie 3-D-Animationen oder hochauflösende 4K Videos. Gibt es aktuell einen ästhetischen Umbruch in deinen Arbeiten? Warum arbeitest du jetzt mit diesen zeitgemäßen Medien?

Eventuell gibt es ein neues Schwarzes Loch, um das meine künstlerische Arbeit kreist. Während ich mich bei Installationen wie *Shellshock Syndrome*, *Downed* oder *Weißer Zwerg* konkret mit einem pseudo-romantischen, selbstreflexiven Künstlerbild beschäftige, das in sich maniert und aus der Zeit gefallen wirkt, gibt es bei meinen neueren Arbeiten wie *Don't Be Maybe* eine stärkere Öffnung nach außen. Ich habe diese Arbeiten konzipiert, als ich sehr real mit einem dramatischen Krankheits- und Todesfall in meiner Familie konfrontiert war. Ich musste meine eigene Position viel mehr nach außen abgleichen: Wie viel halte ich aus? Was wird von mir erwartet? Wie schwach darf ich sein? Diesen über mehrere Jahre andauernden Selbstversuch habe ich in meiner künstlerischen Arbeit verbaut, nicht zuletzt aus therapeutischen Gründen. Die ästhetische Bildsprache musste daher konkreter an eine gewisse Zeit gebunden werden, an eine Zeit der medialen Selbstinszenierung, die geglättet und kalt wirkt und in der auch ich versuche mitzuspielen, aber an einem gewissen Punkt nur noch in Tränen ausbrechen.

Jaap Guldemon ist Direktor des EYE Filmmuseums in Amsterdam. Felix Burger konzipierte 2016 für die Ausstellung *Close-Up – A New Generation of Film and Video Artists in the Netherlands* seine Installation *Weißer Zwerg*.

On Darkness, Success, and Houseplants

with *Sophia Süßmilch*

S.S.: What per cent ›haunted house‹?

F.B.: If someone were to offer me the opportunity to design a fairground ride for the Oktoberfest, I would be right there – even if my career should suffer as a result. But nobody’s asked me.

Why be an artist?

Children who were not good at mathematics were always persuaded that they were incredibly creative.

Alternatives?

I would gladly have been that person who dramatically comes second in the Tour de France, and who later, as a fallen national hero, goes on the rampage in Til Schweiger’s garden.

Do artists need hobbies?

I need sport, but ultimately for me that’s also only exploited as a means of serving my work. So much for clearing my head and all of that stuff... so: no.

Perhaps a stereotypical question that one is often asked, but which nevertheless interests me: what reaction do you want to be able to draw out from the viewer of your works? For me, for example, it’s hope and consolation – the most wonderful thing that anybody ever said to me was, »When I saw your work, I was so relieved.« And I thought to myself: that is actually precisely what I want to achieve.

I like it a lot when viewers of my works laugh about them. The best thing is when it is the sort of laughter that makes one uncomfortable, because then the seriousness of the situation has been understood. As, for example, watching a ski-jumper crash in an almost comical fashion. I would very much like to expose this fine line between absurdity and catastrophe, when one falls flat before one’s own unachievable aspirations. Perhaps the viewer can recognise him/herself in this, and so in that sense also find some consolation.

Money or prizes?

Prizes. Recognition beats wealth.

I feel the same! Next standard question that bothers me: what is good art?

Art in which one feels an uneasiness, that seems propelled, when the cartridge belt has been emptied. I can’t attach this to any formal criteria, or criteria of content, but rather to a sensory perception. When something is strange, unwieldy, foolish or childish – but under no circumstances sovereign.

I can certainly relate to that, and that is also reflected in your works. You have a personal cause! And bad art? Which bad artists occur to you?

For me, bad art is boring art. Art that aims for external validation and contemporary relevance. We’re sitting in your studio right now. It smells of paint, cigarettes, and coffee, yet also of fear of failure, sleeplessness, and aggression. The room seems to be slightly vibrating. I think that’s great. Yet there are also the iMac-with-houseplants artists, who think up system-relevant ideas in their light-flooded studios and try to meet the expectations of their intellectual audience.

Now I have a very personal question: where does the darkness in your work come from?

A professor at an art academy once said to me: »you’re such a boring guy and make such absurd art.« I still don’t know today whether that was an insult or a compliment. What is certainly true, though, is that I’m rather a reserved person who approaches things cautiously and also behaves in other ways in a controlled manner. Perhaps art provides a compensatory momentum, where I can put my inhibitions aside and which gives me the courage to be loud, something that I would sometimes wish for myself in other situations. As tedious as this art system is: for me, it has the power of disinhibition. In your case, your works and your behaviour are probably somewhat closer together.

Have you ever been to a psychologist?

No, I don’t want to have my art explained to me.

What makes you afraid, Felix? In life, in art?

In art and in life: a loss of freedom and autonomy, a non-fulfilment of a certain life plan that one has idealised and – with curtailments – has also realised. And also closely connected to this is a fear of lack of success: in the last ten years I have been privileged to have followed a very diverse and exciting path. My work as an artist has made possible a life in cities such as Vienna, Amsterdam, and New York. Everything had momentum. I'm afraid that this momentum might fail to materialise, resulting in not having the power anymore to jump-start the carousel.

That's awful! Absolutely. Do you have as much fear of failure as I do? For me, that's also very difficult to explain, I've been working on this in myself for a long time, what the cause might be... lack of recognition in my childhood, I don't know... Why do we define ourselves so much in terms of success; it's hell!

Indeed, above all it's illogical. And even when things are going as well for you as they are now, this fear doesn't go away. It gets worse. This is annoying because it creates a distorted self-image. There are other qualities that define us as people and which are perhaps not uninteresting.

I hope so. But nevertheless: I don't necessarily want to be admired, but when somebody finds what I do is great, then I feel valued as a human. And this dependency sets up a huge pressure, also on one's own work. Further, how does one define success in the art system at all?

That is probably an open spectrum both at the top and the bottom end. I don't link it to sales, rather, I have a sort of superhero-reasoning: you go past a museum and there's a 5 x 5 metre placard with my name on it. This idea may be banal, but it would make me happy. Absurdly, such a longing also creates a Möbius strip: this permanent fear of failure is also somehow a great resource for my work.

How do the ideas for your work arise? Where do your catchment areas come from, and how does such a mental process elapse?

There's a conceptual approach and – far stronger – an intuitive one, with changing processes of realisation and an open outcome. Generally, the first sketches and the finished work deviate widely from each other. My catchment areas are not rationally sought out, instead they have much to do with

personal fetishes: things that fascinate me, provoke me, or leave me exasperated. In the case of *Shellshock Syndrome*, it was the opening chorale of the *St. Matthew Passion* of Bach, this highly complex opening sequence with doubly conducted orchestra and choral voices. For me, this was always an iconographic form of artificial perfection, a benchmark at which I could only fail. This height of fall made me so desperate that I wanted to make a work out of it.

How does a good working day look for you? With me, it's the following: I get up, do computer stuff, coordinate my next exhibits, take care of my correspondence, and then, I hope as early as possible, I begin to paint.

For you it's certainly a bit different, since through your painting you can be continuously active. I miss that. I work in a much more project-oriented fashion, more like someone who works in theatre or film. That continuous production doesn't exist with me. There are indeed phases of intensive studio work, but in between also phases of preparation and post-processing. The best moments are the days when we shoot.

Days of shooting? I find that these are the worst days! All that tension, that ›must organise everything‹ – I find it terrible!

I also experience that tension. But on those days, I find there's the greatest release of endorphins. Particularly if you're working with a tight team. For a couple of years now, Lion Bischof has done the camera work for my film works, and also directs together with me. This situation has changed my method of work during shooting. I can delegate the organisational tasks, and therefore there's more space for experimentation and variation. During the work for *Coldness As Metaphor*, in which about 20 extras participated, there were settings when the entire team laughed out loud for minutes. That makes me proud.

What is your most important work?

I would have to say *Shellshock Syndrome* from 2014. On the one hand, I associate the work with a very intensive year living in Amsterdam. On the other hand, there's a great deal of unfiltered energy in the work. And naturally the work brought me a certain attention in the Netherlands; I'm still approached about this work even today.

With whom would you like to cooperate? Doesn't matter if living or dead?

Florentina Holzinger, Christoph Schlingensief, and Karl Valentin.

Florentina Holzinger is awesome. Did you see her production *Tanz in the Münchner Kammerspiele last year?*

Yes, we sat next to each other!

Oh, sorry...

I saw Florentina Holzinger for the first time in 2016 in the *Frascati* in Amsterdam, with *Recovery*. A friend brought me along, on that evening I had absolutely no desire to look at art. The staging fascinated me incredibly. The toughness and the courage for this strategy of overpowering. So much for a response to: »what is good art?«

What do you wish for yourself for the future?

Artistically: I would very much like to play in a series of rooms that are correlated with each other. I mean, to build up a dramaturgy not only within a single work, but within an entire building.

There it is again, the ›haunted house‹! And what's he up to, that eternal doubt?

He's sitting in front of you, 178 cm, 75 kilos. The feeling of easiness has become more seldom and therefore more valuable. One holds a mirror in front of oneself much more often: where are you, where should you be, where could you be? Am I too lazy, am I too ambitious, am I too unprofessional? The question about the substance of one's own artistic ideas often gets pushed into the background. Unfortunately.

From 2016 to 2020 you supervised a class, together with Jochen Flinzer, at the Academy of Fine Arts in Nuremberg. What did you try to convey to the students?

Autonomy. To create work that they themselves consider really good. That sounds banal, but it's difficult.

What do you love? People, animals, places, situations?

People: family. Animals: dogs and certain cats. Places: Amsterdam, Rotterdam and Vienna. Situations: when things get out of control, but it's not yet dangerous for me.

Whom would you like to play a practical joke on?

I'd like to mix up for my friend Andreas Schmittén a completely wrong batch of lacquer.

How much worse is the hangover today?

Much worse. A rational biological act of self-protection.

What advice do you have for Sophia Süßmilch?

When her success goes through the roof – which I really wish for her – that she doesn't lose her fine sense for people and her down-to-earthness.

Sophia Süßmilch is an artist and lives with passion in Munich, Berlin and Vienna. Süßmilch and Burger learned, at the same time, the art of telling stories from Stephan Huber; unfortunately, one of the two took a wrong turning a couple of times.

On Nostalgia, Artistic Cannibalism, and the Hollywood Boulevard

with *Matthias Böhler*

M.B.: In your films and installations, you work with differing forms of quotations. In your earlier material and also in Downed, the integration of figures from the history of fine arts and their ›important‹ works is conspicuous. Why is it that, in your fragmentary narratives, you mostly integrate protagonists from the past? You probably don’t do this only because they are better suited to the proto-deepfake?

F.B.: Figures such as Richard Wagner or Ludwig II – remaining for a moment with the installation *Downed* – don’t have an expiration date in spite of their unspeakable fustiness. They are simply there. Naturally one could also relate a mockumentary narration about megalomania, self-pity, spirituality, and cannibalism with figures such as Donald Trump, Harvey Weinstein, Miley Cyrus or Armin Meiwes, the cannibal from Rotenburg. But then I would be tying the work very strongly to an actual social discourse and, in the worst case, would be conveying something like political correctness. In particular in the earlier works I very much liked this old-fashionedness, withdrawn from earthly concerns; my own persona did not stand at the side in an admonitory fashion, but instead was at the centre of the action, overwhelmed by my own feelings.

Sure, dead pop stars exist almost in perpetuity beyond their expiration date. And due to Napster, YouTube, Spotify, and co., in the past 22 years they have been ever more easily accessible and are ever-present at all times with just one click, next to Joy Division and Lil Nas X. Looking at most of your works, it seems as if temporality as well as formal and media aspects were ultimately only a means to an end, like a (stage) set that is only there to get more general themes such as human hubris, relentless creative drives, and acute stress reactions, in addition to your fragmentary narratives, into one box. Is this conjecture heading in the right direction?

Yes, of course! A great deal of private complexes and personal defeats are wrapped up in the

apparently imposing arrangements. They’re my own stories which, however, have no linear strands and absolutely no happy end. To express it in literary fashion, I orient myself rather towards a tortuous structure as in *Gravity’s Rainbow* (Thomas Pynchon, 1973) and not towards *The Lord of the Rings* (J.R.R. Tolkien, 1955).

Going beyond amateur psychological questions, in addition to Pynchon I had to think of David Foster Wallace, who, like you, constructed almost encyclopaedic collections of examples of toxic masculinity and emotional precipices. The two-channel video work in the installation Downed could, on a meta-level – beyond the literal narration of the installation – be viewed as a type of double self-portrait as artist, or better yet, as two personifications which make clear the frequent leitmotifs of your work to date. In the guise (or the out-of-body experience of death by freezing) as Ludwig II the building of eclectic castles in the air. And as the alter ego of Felix Burger, plummeted into the peri-traumatic phase of acute stress disorder, in which the only ›raison d’être‹ seems to be the fulfilment of one’s own dreams, or the haunting of their ruins. Is that too absurd?

When I very precisely allocate my emotional images to the installations, then indeed I completely demystify them. And honestly, I often don’t even know myself how exactly my reference system is to be decoded. But I’m also very happy about that. I’m certainly not lying when I say that I have great understanding for bizarre types like Ludwig II, or for situations that got completely out of hand such as this absurd plane crash in the Andes. And yes – perhaps I do sense a form of personal connection.

When (young) artists cite famous works from predecessors, then it’s not always a reflective engagement, but partially also an affirmative gesture, a little bit like the weekly poster from a pop magazine that

a young fan hangs on his/her bedroom wall, a bow to it, as it were. In your works between 2013 and 2020 you have often used the more bourgeois version of this (and parodied it), the idealising of ›Old Masters‹ and their ›finest hours‹, cult of genius and nostalgia. And in this setting you have often re-written aspects of (art) history in a collage-like manner – a little bit like Tarantino in his recent films. In your installation Downed you go a step further: you hint that you, as your filmic alter ego, have consumed the heroes of your artistic childhood: Felix Burger, who plans to construct an opera house on a mountain peak, yet who plummets down during an inspection tour of the building site together with his role models, landing in the uncomfortable situation of having to eat them (but all the same returns alone, physically healed, in order to tell the story). Of the king, only a few cosmetics are left over in a vitrine that looks as if it rests on human bones. Beneath the circular light from Kubrick’s Dr. Strangelove (1964) the Wagnerian Festival Theatre, built out of incense holders, stands on a military glacial peak map, encircled by marker flags for the planning of a military action; a bombardment with the capacity for overkill. The work, to me, functions almost as a commentary on nostalgia, on the classically-oriented enjoyment of art, and on retrospective artistic works. Does Felix Burger hate our nostalgia?

There’s a scene in *Once Upon a Time in Hollywood* (2019), which for me is perhaps the most melancholy, and certainly the least cynical that Tarantino has ever written and which I love: at the beginning of the final chapter, that then ends with the prevention of the murder of Sharon Tate and her guests, the turning on of neon lights on Hollywood Boulevard is captured on film for minutes on end in wonderful soft-grain light. No violence, no blood, no irony, instead almost penetrating sentiment. Just as he allows the theatres, bars, cinemas, and sex clubs of his past, appearing in neon light, to rise again, in the same way I fetch back into my life, in an artificial form, protagonists and cultural history that accompanied me from early days, due to my family home, and that have somehow fascinated me: the 19th century with Franz Liszt, Richard Wagner, and Ludwig II, the *St. Matthew Passion*, yet also corpses from glaciers, and childhood photographs of Mummy with me at the birthday table in a 1980s polaroid effect. Everything fuses into a monotop. This is not a hatred of nostalgia. The difference between Tarantino and me is perhaps – in addition to the budget – my ambivalent relationship

to my personal retro-culture pool. I don’t depict it in a devotedly beautiful manner, but instead I inflict on it an attribute that is pervasive through my artistic work: cheesiness.

Matthias Böhler is an artist and part of the artistic duo Böhler & Orendt. Matthias Böhler, Christian Orendt and Felix Burger have carried out many works together that have been shown in the Kunsthalle Baden-Baden and the Germanische Nationalmuseum in Nuremburg, amongst others.

On Donkeys, the World Trade Center, and Humiliation

with *Lion Bischof*

Query to *Lion Bischof*, 17th January 2017

F.B.: Lion, I’m conceptualising a short film right now, which will constitute a fragment of my new spatial installation *Long Way To Happiness*. The plot is confusing, but I’ll attempt to roughly summarise it: a young girl (approx. 5-7 years old, rather shy and well brought up, but until now very inward-looking) invites her friends to a large birthday party, but nobody shows up. The overly ambitious parents, who have paid little attention to her and attempt to compensate their neglect of her with money, engage a donkey as a surprise. The donkey is supposed to amuse the guests, who have not appeared, with a variety of games that he has prepared: frankfurter-eating contest, bobbing for apples, hitting the pot, hula-hoop – basically, everything that children have fun doing. Unfortunately, an aggressive undertone develops between the girl and the donkey (or the person disguised as a donkey). During the course of the games, they begin to humiliate each other, although they always make sure to remain within the prescribed rules. In this manner, activities that should have been great, such as bobbing for apples, become completely compulsive. Both characters appear to be discontent with their lives and take it out on each other. They only make peace with each other when they discover a model building set of the destroyed *World Trade Center* and build it on the birthday table. Hmm... That’s the basic narrative framework, but ultimately the plot isn’t really that relevant. I’m busy at the moment in connecting a personal image reservoir with pictures of the collective memory, an intermediate stage between a safe world, and a disastrous situation that the brain can’t process anymore, and therefore creates strange hybrid levels. The artificial form of a ›children’s birthday party‹, completely self-contained, seems to me to be the ideal vessel for this. Do you have any

interest in directing this together with me? I find that, to a certain extent, the content of the project fits very well with your film *Germania* about the eponymous Munich fraternity; in that film you also decoded a self-contained system of values as well as a play between power and subjugation.

L.B.: Felix, I love donkeys! Once while shooting a film I was woken up every morning by one. It belonged to the wife of the mayor of Wunsiedel. It’s a bit unusual that you are asking me so formally! Normally we have these discussions over a drink. But I find it fascinating to think about these parallels that you recognise between the children’s birthday party, the obligatory programme associated with it, and the customs that exist in a fraternity house. It’s true, sometimes similar interpersonal dynamics arise, be it due to parental neglect, or due to a peculiar and compulsive, in any event pathological relationship to rules or rituals. Often this leads to humiliation, as between the girl and the donkey, but never without observing the etiquette. At first someone debases someone else, or allows oneself to be oppressed, and ultimately the catastrophic situation makes people find common ground. And practically no social context can be imagined without the ›donkey-ish‹. The ruins of the World Trade Center are, so to speak, suddenly constructed on the birthday table amidst frankfurters, balloons, ketchup, and confetti. I can imagine that. It’s just occurred to me that once, at a children’s party, there was once a clown/magician who rammed a seemingly realistic sword into the stomach of the father of the birthday child. It happened completely incidentally, between two numbers. If it hadn’t happened a decade before the omnipresent social media self-dramatisation, I could absolutely imagine instant-selfies at Ground Zero; staged with a similar casualness as with the sword in the belly of the father in front of the 5-year-old guests. The World Trade Center is, as a ruin, just as iconic as it was previously a symbol.

Every documentary image immediately finds its fictional significance, and can therefore automatically be ascribed a new function. Perhaps, during the denouement of the film, we ought to simply dunk the ruined remains in ketchup, thus mixing it up not only conceptually but also haptically? In addition, burst balloons that raise up dust? So, I’m completely in! How is it expressed, by the way, that the girl is well brought up? That would be the only question that would still need to be clarified on site.

Lion Bischof is a documentary film maker. His cinematic film Germania (2018 / company mindjazz pictures / Max Ophüls Preis) accompanies the daily routines, rituals and admission processes, over a long period of time, in a student fraternity in Munich. Bischof and Burger have carried out numerous works on film together, including Coldness As Metaphor (2018) or the films accompanying the installation Long Way To Happiness (2017).

On Nightmares, Genitals, and Sport

with *Andrea Kopranovic*

A.K.: *Let’s begin perhaps with the obvious, the staging. Your space-consuming works are carefully prepared, and accommodate a multitude of objects, videos, sounds, and props. You create distinct worlds that are so precisely adapted to their respective sites of manifestation that the viewers come to a standstill in wonder and, spellbound, participate in them. Your installation Don’t Be Maybe is no exception, but it has a different fundamental thrust, a new aesthetic approach: it is your first bright work. How would you describe the process to this transition?*

F.B.: Alterations take place in my work unconsciously; I myself notice certain processes always only after a chronological distance. In the case of *Don’t Be Maybe*, but also in the subsequent work *Old Habits Die Hard*, it is however actually the case that my emotional approach has changed. Whereas older works depict closed systems, withdrawn from earthly concerns – keywords: chamber of wonders, haunted house –, *Don’t Be Maybe* far rather revolves around contemporary social images: themes such as self-optimisation, self-marketing, sleek stereotypical forms relating to career, success, and sexuality are balanced against my subjective system of values. I wanted to portray the cavity that arises from this. The cavity is a nervous energy field, that on the one hand makes me aggressive, yet on the other hand also possesses an artificial potential. According to my subjective opinion, this cavity is rather garish, and not dark.

At first, this cavern, inverted, is perceptible as a stage; the scenery displays a sort of perverted fitness studio: headless mannequins train their limbs in front of walls of mirrors, they bring effort without reflecting on it. Some of them are attached to machines, others hang from scaffoldings. All of them have small screens in front of them which provide instructions. You – in contrast to many of your other works – are not explicitly present, but you stand outside, you look at your creation as – I almost want to say: director of the nightmares? Contrary to the first impression of the supposedly innocent miniature bodies, in fact it’s not a comfortable story that you’re telling here.

I find that »director of nightmares« is quite appropriate. Guys running around with chainsaws, and zombies with heads hanging off do not necessarily constitute the quality of effective nightmares – at least in my experience. I’m frightened by things for which there is no clear artistic substitute: repetitive processes, chauvinistic expectations, or even self-contained value systems. For example, when I was a child, I had bad feverish dreams. A repetitive motif was that I had to master a task that was completely overwhelming for me, and which was connected with an immensely high level of expectation from an indefinite external source. There were no pictures associated with this; the dream consisted only of a feeling. In many of my works I attempt to assign images retroactively to this purely emotional aggregate state. Personal fears are, for me, a driving force and genuine sources of energy.

These feelings of fear manifest themselves in both of the videos in the installation as combat action and combat sequence. There are two characters who wear identical silver suits as well as nappies, gloves, and boots – just like the mannequins who are working out. In addition, they wear helmets, turning them into anthropomorphic anonymous figures. Their combat consists in their trying to land blows beneath the belt on their opponent. At first sight, this seems absurd, yet it follows certain rules which we can see in the silkscreen prints in red and blue frames hanging on the wall. In addition to self-optimisation, sexuality and gender, in particular stereotypes of masculinity also play a role, as you have already mentioned. Associations with fencing and other ritualised sport combats also arise. Where’s the boundary here, or the line towards the personal-biographical?

There’s no distinct boundary, but in my works, I utilise exclusively things that personally affect me. In addition to a general interest in sport, chauvinistic patterns of behaviour and their absurdity are things that I grapple with. Representative of this here is the bold, primitive gesture of humiliating the opponent by grabbing him between the legs. I ennoble this gesture: I create professional athletes, a foundation of a set of

rules, an arena, and a video broadcast in 4K with 600 images per second, thereby generating a drop height. Furthermore, there are many personal references and fetishes that I allow to flow into my work as props. Thus, for example, the suits of the combatants are an abstracted form of real, medical materials, like protective suits that deflect germs, or radiation masks from oncology. Here there are biographical links that are, however, much less obvious and serve instead a personal satisfaction.

There’s an explicit scene which clearly projects the fetishistic thoughts: the second video shows one of the two athletic figures, crouching on the floor of what is presumably a hotel room, spraying an open wound in its genital area. It’s revolting and fascinating at the same time. For the viewer, it’s a borderline experience: in the art it creates a boundary, without wishing or needing to be affiliated with a category, to Abject Art. And for the actors it’s very close to the bone, since, for the video, they had to fight each other for an entire day. We can’t escape from voyeuristic as well as empathetic moments – but are we necessarily subjected to these feelings? Is there a way out, a neutral vantage point?

This »not being able to draw back« is certainly a strategy which I aim at. For this reason, the film images are constructed right down to the very last detail; they’re precisely illuminated and meticulously arranged. The filming with the actors also involves a great deal of physical and psychological intensity. Nevertheless, there are fractures in the narrative that one can recognise when one looks closely. The scene that you mentioned, with the figure in the hotel room who cools its genitals: the nudity of the figure is faked by means of many layers of women’s tights, and its indefinable genitalia is formed by a turkey breast from a discount supermarket, which bursts out from the nylon »skin«. Perhaps it’s a citation from Abject Art. For me, just as important as the effect of being sucked in, is a certain ambiguity within a work. I remember a visitor to the *Don’t Be Maybe* installation who really had to laugh out loud. Another visitor, in contrast, found the set-up disturbing. I’m happy about this »span width« of reactions – it’s also a form of neutrality, after all.

Apropos »span width«: what inspires you? What do you read, listen to, look at, follow?

Visually I draw many strategies from cinema, theatre, opera, ballet or in general from dance, but

also from pop music, from toy shops and *Disneyland*. Not necessarily from visual arts. In terms of content, it’s much more complex: I’m tantalised by sociological observations relating not only to my own person but also to a more general social discourse. Things that disturb me. In addition I have a predilection for outlandish situations and I am happy to overhype reality. For the video projection with the two genital combatants, for example, it happened as follows: together with a friend, I became fixated over many months on the idea of declaring a gesture to be a type of sport. Thus, in our heads a distinct logic developed, step by step, for a fictive discipline; we actually didn’t talk about anything else anymore, and constructed a singular universe of »grabbing someone between the legs«, long before it was actually planned to make an installation work out of it. This childlike getting obsessed about something is important for a certain sincerity.

Are you able to disengage again from this, or does a form of catharsis occur at the completion of a work? Or do these thoughts occupy you afterwards for a long time? Don’t Be Maybe was shown in February 2020 for the first time. How do you react now, in looking at the work retrospectively?

I can’t really say whether I find *Don’t Be Maybe* coherent as a work. I do know, however, that it’s an important work for me. It has a certain rigour and, at the same time, revolves around very personal areas of my life. Under the cold façade, a subversive fragility is concealed. This bipolarity continues in my current projects; so, on a deeper level, there probably is no catharsis. Nevertheless, this »grabbing someone between the legs« universe has certainly lost a great deal of its fascination, which makes my day-to-day life easier.

Andrea Kopranovic is an art historian with emphases on architecture, curating, writing and everything in between. In February 2020, at the Art Rotterdam for KOENIG2 by_robbygreif, she supervised Felix Burger’s individual booth with the work Don’t Be Maybe.

On Burger’s Absurdity, Irony, and Violence

with *Stephan Huber*

S.H.: Coldness As Metaphor is a work that I commissioned you to do. You resort to two actual incidents: the plane crash in the Andes in 1972, which led to cannibalism, and to the mountaineering drama on Mount Everest in 1996. In addition, you include a literary event, the novel Frankenstein by Mary Shelley, which came into being after the »Summer without sun« in 1816 at Lake Geneva. The unifying element of all of these circumstances is horror. Yet your horror is not the »classical« horror à la Brian De Palma, but far rather the simple joke, cheesiness, cynicism, irony – I find that you are more like Monty Python in your procedure...

F.B.: I don’t conflate real history and literature in one film, but instead I invent an underground organisation, whose members are disguised as polar bears and who, for unknown reasons, re-enact in film each experience using the available means. They are doing their best, but their intellectual capacity is limited. Moreover, they have to resort to simple staged tricks: in one scene, for example, they have to apply make-up to a member of the group, transforming him into a frozen corpse – based on a photographic image of a real frozen corpse on Everest. They accomplish this by throwing a cake in the actor’s face – the cream that is left ultimately simulates various grades of freezing. A scene such as this contains on the one hand the curious cheesiness of Monty Python, yet on the other hand the psychotic obsessiveness à la Brian De Palma as well.

I like it too when one creates a dismalness out of a form of cynicism. Nevertheless, in your artistic work you are not building up a dystopia. Precisely, literary models such as that by Mary Shelley offer themselves up to be evaluated as sociological studies. But you don’t do that. You drag everything into Burger’s absurdity and, in your work, you almost systematically ravage high culture – why do you immediately »go low«?

I think it’s because my interest in high culture often remains on the surface. I’m more interested in curious clichés than in diving down deep intellectually. I wouldn’t necessarily say that I drag cultural history as such into absurdity, but rather, I pick out partial

aspects that are suited to be treated to depredation. I’m not interested in constructing social world views, but rather in articulating in an artistic manner a drop height between high culture and my personal level. For this reason, my person is strongly present in the film *Coldness As Metaphor*, although I don’t directly appear in the work as an actor. At the end, I am, however, one of the polar bears that colossally bungles an intellectual assignment.

Good, your persona is always very clearly perceptible in your works, whether or not you physically appear or not. In spite of this close personal connection to your person, however, your works also exhibit a great detachment. I would even say that one can sense a fear of closeness and directness. When you appear as a protagonist, you turn up as an extremely stupid complete idiot, sometimes sitting quaking on a stool, sometimes dancing with a doll, having wet yourself.

I do also explain something about my biography. But not via listing specific biographical key points. Then, I wouldn’t feel artistically sure, and would be mindful that a sort of dismay might occur for the audience. Dismay doesn’t please me at all, whereas embarrassment does. The construction of absurdity has something highly personal; through humour, one can find out more about a person than through his/her biography.

A moment of destructive play, without form and without rules yet very pleasurable, extends through all of your works, be it through the use of real parts of toys, such as for example the mechanical butterflies in Long Way To Happiness, whose over-dimensional shadows you cast as dismal threats on the walls of the exhibition hall. Or be it – as in Coldness As Metaphor – the gnawing off of a papier maché arm, that is equally aesthetically implemented by a kindergarten theatre group. Why does childhood play such an important role?

As a professor you often used a sentence that has stayed with me: »pile it on a bit more!« When I go a bit bonkers and manage to have fun while working, I know that the work will function. A child normally

doesn’t make art, there the idea of having fun is more relaxed, the thoughts are more open and the aesthetic solutions are more free. This harking back to an infantile fun is a direct reference to my current artistic work.

Kippenberger said, »Through puberty to success.« In addition to the playful aspect, another aspect stands out: the serial, the multiplication – above all through language. Why in your work is serial form so important? It extends through your works: 50 plaster heads sing the St. Matthew Passion; 150 mannequins lie on the floor; protagonists in your films frequently unite into groups, speak or sing in chorus. By means of this proliferation, the speech becomes absolutely massacred, dozens of voices coalesce into a sound, yet the message does not become more comprehensible. This is almost the antipole to Alexander Kluge, who, by means of a susurrating and almost private speaking, attempts to completely co-opt the viewer. Your language is straining, annoying and seems rather disturbing.

For me, speech is not a bearer of content, you’re right, but rather a destroyer of content. With a choral assembly there’s an absurd aspect, for example in a football stadium: thousands of people join into a group and decide to shout out a message to the world. This message, however, is so alienated due to its phonetic multiplication that it is no longer decipherable. That’s a paradox. In addition, large gatherings of people make me afraid; for me there’s always something violent about them, completely independent of what sort of group it is. I feel myself manipulated. And: in my work I also want to manipulate.

Stephan Huber works as an artist and from 2005 to 2018 was Professor of Sculpture at the Akademie der Bildenden Künste in Munich. Amongst others, he curated the exhibition EISKALT. Die dunkle Seite der Macht. Fake News, Selbstzerstörung, Normalität und Wassertropfen in the ERES-Stiftung Munich with the artists Ken Adam, Chris Burden, Ian Hamilton Finlay, Mathias Kessler, Sigalit Landau, Gerhard Merz, Judith Neunhäuserer, Hermann Pitz, Spencer Platt, Andreas Schmitten, Emma Stibbon, and Felix Burger.

On Laughing Stocks, Narcissism, and Death

with *Julia Liedel*

J.L.: What do you feel when you see yourself in videos or films?

F.B.: It's not as uncomfortable as with private photos or family videos. Mostly I am stigmatised by predetermined patterns of behaviour and wear strange clothes or make-up. This creates a distance.

To what extent do you see yourself as a performer? Is it the point to try out different versions of you yourself?

My characters are not capable of surviving and – Thank God! – they are fictional: fat donkeys that annoy children, compulsive mannequins without limbs, and didactic polar bears that offer courses in cake-throwing. I wouldn't necessarily say that these figures are alter egos, yet I can adapt my radius of operation to their logic.

What does a »laughing stock« mean for you? To what extent are you yourself a laughing stock in your videos?

A laughing stock – a sort of figure of fun – is complex. A laughing stock possesses a certain power, its behaviour makes people shake their heads, or causes a certain disgust or lack of understanding. One can't consciously choose this way of life, it has a lot to do with talent. In contrast to a jokester, a laughing stock causes friction. That is decisive. When I create figures in my works that are identified as laughing stocks, I feel honoured.

The first of your works which I saw was Weißer Zwerg in the EYE Film Museum in Amsterdam in 2016. In that work you attempted, as an amateur astronomer, to recreate the universe in your studio. When I looked more closely at your projects over the past ten years, I noticed that, after this work, you yourself never appeared anymore in your installations or films. How did this come to be? At what point did you decide to engage actors?

I haven't really thought much about this, but you're right. Since 2016, my likeness hasn't been part of the work anymore. This doesn't have anything to do with the fact that, in more recent projects, I would not intend to work anymore with myself as the most

important work piece. I do still do that, perhaps even more intensively. Possibly, my newer works are more ruthless and more vulnerable in their core aspect, so that a direct visual connection to my own person in the work – which indeed can also become an automatism – is not even necessary anymore.

Your last installation, Old Habits Die Hard, appears sterile and almost brutal, and one cannot grasp it as a whole. To what extent in this work did you want to represent the impenetrability and complexity of death and loss?

In an artistic work, I don't deal with any specific themes. It's more about temperatures, aggregate states, or unclear feverish dreams. Here there's an intersection with your performances and stagings. Opening up and disguising narrations is not a conscious strategy, but rather it accords with my system of thought. My two most recent installations from 2020, *Don't Be Maybe* and *Old Habits Die Hard*, revolve around more existential experiences than my previous works, they're more unwieldy and complex in their decipherment. Perhaps you're right and there is a connection.

In addition to this harshness, melancholy and humour appear to be core aspects of your work. Are these contradictions intentional?

I'd like to differentiate the term humour. Perhaps sometimes absurdity, futility and bollocks correspond better to my work. And there's no contradiction between existential harshness and absurdity, futility, and bollocks. I find art that is seemingly formal generally boring. A certain form of melancholy perhaps arises due to the fact that childhood, and the perverted memories associated with it, are reference points that I utilise.

Do you miss your childhood, or are you coming to terms with it when you speak about perverted memories?

By »perverted« I don't mean anything negative. I don't miss my childhood, but I do miss my conceptual reservoir as a small child. At that time, I was able to

transform experiences into an alternative, subjective system of narratives. One exaggerates impressions, converts real incidents into fables, has arch-enemies and allies, and moves – at least sometimes – beyond the space-time continuum. In my projects I am not processing my childhood, there are no points of friction, it was too pleasant for that. But I do instrumentalise my own thoughts from that time and build them directly or indirectly into my installations.

Why, as an artist, does one always want to create one's own world? Are all artists narcissists?

I honestly wouldn't know what images should be relevant for me beyond my own. What else should I then report about? I don't know about anything else as profoundly. I would therefore not say that that inevitably is connected to narcissism, rather with a lack of alternatives.

Julia Liedel lives as an artist and choreographer in Brussels. In addition to a close friendship, she shares with Felix Burger an intensive incorporation of biographical reference points in her artistic oeuvre.

On White Dwarves, Black Holes, and Cheap Tricks

with *Jaap Guldemon*d

J.G.: *What is the procedure for the concept of an installation like Weißer Zwerg? Where does one begin? What interests, what fascination or passion, and what sort of a personal connection is inherent in this work?*

F.B.: The installation *Weißer Zwerg* followed after the work *Shellshock Syndrome*, that I exhibited in Amsterdam a year earlier and which brought a certain prominence for me in the Netherlands. *Shellshock Syndrome* was loud and spectacular. The hype that accompanied this installation led me to a more intense confrontation with my own artistic work. I wanted to leave the path of the spectacle – at least temporarily – and conceive a calmer work, withdrawn into itself: less *Disneyland* in Anaheim, more *Museum of Natural History* in New York. In addition, I tried to build up a direct connection to the *EYE Film Museum*, one of the most beautiful museums that I have ever visited. I saw there, for example, an exhibit about David Cronenberg that really fascinated me, with all of the photographs and vitrines in which the creatures from his films were conserved. The set-up of the exhibition manifested an almost scientific impression, even though all of the objects on display were fake. I took up this idea myself.

The installation Weißer Zwerg that you made especially for the EYE Film Museum (I like it a lot!), is a »weird« sort of combination of a straightforward, neutral gallery space and a very personal universe. In the middle of the strictly organised spatial ensemble stands a row of old school chairs, on which you have fastened strange aliens or astronauts; by means of a vacuum-cleaner motor, these creatures can breathe. They are watching a person on a video – very obviously you yourself –, who determines the breathing rhythm like a conductor, bringing them under your control. Why do you assign the central role in your installation to yourself, and place yourself in the centre of the action?

The work depicts the largest thing conceivable in the smallest thing conceivable, and constructs an allegory between infinity and limitation. I assemble an astronomical collection with the aim of not leaving my atelier – somewhat cornily phrased: my personal cosmos. It’s about longing, but also about megalomania

and ridiculousness. Who, if not me, should breathe life into these sad vacuum-cleaner astronauts?

Why do you so unsparingly reveal the primitive tricks that you used in creating your universe?

Disclosing the magic tricks is important. I don’t want to make a scientific project, but instead I want to thematise precisely this idea of staging, of fakes, and of charlatanry. A photograph of a starry sky is much less interesting than a photo of a plastic lining of a garden pond that is reminiscent of a starry sky.

Is there, for you, a common »theme« in your work, in your oeuvre? And if so, where does it come from?

That’s really hard for me to judge, because I don’t look for any themes myself. The themes are under the skin, and sometimes explode onto the surface like a boil, probably triggered by particular events. If, however, I were forced to name a word that describes many core aspects of my work, it would be: failure.

You were born in Munich, and to me your work feels quite German or even Bavarian (I mean that as a compliment!). Would you agree with this?

Yes and no. I grew up privileged and sheltered in the middle of Munich. I don’t see it as my duty to come to terms with a certain form of »Germanness« in my work. Many other artists have done that, who – probably correctly – saw it as a priority. It’s certainly accurate, however, that I was confronted with a form of opulent and theatrical pictorial language relatively early on: my father is a pianist and studies 19th century music. My family home was like a romantic salon from this period – unreal and like a stage-set. My grandparents came from Altötting, perhaps the most religious place in Germany; the overloaded iconography of Catholicism, but also my father’s obsession about preserving a past epoch in his living rooms, fascinated me. I think that some of that flows into my work. Now if that’s typically German or even Bavarian, I can’t say.

The linking of fundamental questions about our existence – and above all its dark side – with the absurdity and

often connected anxiety of life in your work seems to differentiate it from the artistic strategies of many artists of your generation, who tend to work more seriously, analytically or formally. Once again this question: would you not agree that there’s also a specific Bavarian tone in your works?

I have no problem with analytical or purely formal art, yet nevertheless, for me, such a purely conceptual approach is foreign. I can’t generate an energy field from an analytical mode of thinking – I can only do that out of existential feelings such as anger, fear or despair. In my strategy, art is not an instrument of analysis, but instead the hyper-compensation of personal dilemmas. Often, humour is the only way out of particular situations. Perhaps then there is something Bavarian behind this; as you know, irony and cynicism are not completely foreign to Bavarian culture.

Are you personally interested in Early German Expressionist cinema, in the films of directors such as Robert Wiene, Fritz Lang, or Friedrich Murnau?

Yes! Whereby Karl Valentin is for me the most significant figure of this period in Germany, someone who is absolutely the equal of Buster Keaton. Valentin’s films are much smaller than those of Wiene, Lang or Murnau; they don’t deal with dystopia, but instead with situations from daily life such as going to the hairdresser’s or a record shop. Although all the protagonists have good intentions, his scenes always end in chaos. There’s no enemy; there are only subtle disturbances in the conduct of communication that cause the construct to collapse. Karl Valentin is brilliant.

In your installations, you use a lot of different artistic media such as photography, sculpture, film, performance, sound, and music. Together they create a sort of »Gesamtkunstwerk«. Because we were just speaking about German influence in your works: do you see a connection to Richard Wagner’s idea of a »Gesamtkunstwerk«? What do you think of Wagner in general? And where are the differences to your procedure?

In my work *Downed*, I concretely came to terms with Wagner and constructed a fictive meeting between the two of us. This meeting ended in a dispute; ultimately I chucked a clay model of the Bayreuth Festival Theatre on the ground. That describes my attitude towards him pretty well! I find the coalescence of all

artistic media into a closed artificial form fantastic and without any alternative; the lack of humour in his subject matter, however, and the velvety mustiness of it all, repel me. I think that, through using a variety of artistic media, I would like to create fractures in the narrative and subtle disturbances – there’s Valentin again! – whereas in the romantic idea of a »Gesamtkunstwerk« under Wagner, everything flows into each other homogeneously.

In spite of these fractures, your works are quite theatrical. Are you interested in these unclear borderlines between different artistic media, and in the possibility of enlarging or combining the visual art »language« with other disciplines?

Ultimately it doesn’t interest me whether I work for an artistic system, for a circus, for an amusement park or for a theatre. Admittedly, I have been academically educated and have attended institutions that are notionally listed under Visual Arts. In these programmes, predominantly curators and gallerists came to my studio as guests, whereas circus directors, managers of amusement parks, and theatre directors generally did not come to me. Maybe I should be more active and start an appeal? I’d really love to stage a theatre piece or even a feature film that fills an evening. Finally, it would be great fun to rehearse a number with a clown.

A propos cinematic movie: your work also reminds me of the films of Werner Herzog in which he’s also looking for the real meaning of life, the fundamental answers to the questions of our existence. He is looking for the »authentic«, which he misses in regular Western society, and which he only finds very far away or in extreme situations. What do you think of the oeuvre of Werner Herzog, and do you feel/see a sort of resemblance?

Herzog frequently deals with self-contained, exemplary social systems that function as a kind of substitute for a larger and more general idea. I’m thinking above all of his earlier films such as *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), which function for me as peepshows into alternative value systems and world systems. I like this a lot, since I also ultimately transfer the idea of the peepshow into my accessible spatial installations. Another point in Herzog’s work that is not totally foreign to my work is his subversive manipulation under the cover of a documentary seriousness. I’m remembering a

scene from the documentary film *Gasherbrum – Der leuchtende Berg* (1985), in which he interviewed the famous mountaineer Reinhold Messner for minutes on end in his tent. Messner was talking about self-control, liminal experiences, and his mountaineering achievements. Herzog listened attentively for ages, until he stuck the needle in and asked directly about Messner’s feelings of guilt towards his mother with regard to his brother who fell to his death: »And how on earth did you face your mother?« The entire male ›Messner system‹ collapsed, all of the previous pathetic statements were degraded into a kind of prologue, Herzog literally constructed a display of failed chauvinistic behaviour. That’s an emotional seduction of the audience, and has nothing to do with »Direct Cinema« anymore. I also take advantage of this type of historical exploitation for personal motives. And, specifically concerning the breaking of male rituals – there are connections to my more recent installations such as *Don't Be Maybe*.

In your more recent works, such as the installation Don't Be Maybe that was presented in a solo booth at Art Rotterdam, on the one hand you use high-tech materials yet, on the other hand, daily trash. And, in contrast to older works, you also use a distinctly more contemporary palette, such as 3-D animations or high-definition 4K videos. Does this prefigure a new visual step in your oeuvre? And why do you choose to use these more contemporary techniques?

Possibly there’s a new black hole that my artistic work is orbiting around. In installations such as *Shellshock Syndrome*, *Downed* or *Weißer Zwerg* I was engaged with a pseudo-romantic, self-reflective artist’s image that appears pretentious and out-of-date. In my more recent works such as *Don't Be Maybe*, however, there’s a stronger opening up to the exterior. I conceived this work at a time when I was confronted very suddenly with a dramatic case of illness and death in my family. I had to adjust my own position much more to the external: how much can I actually cope with? What is expected of me? How weak am I allowed to be? I built this self-experiment, that lasted many years, into my artistic work, not least for therapeutic reasons. The aesthetic visual language therefore must have been more concretely connected to a certain time, to a time of medial self-dramatisation, that appears to be smoothed over and cold and in which I also attempt to play along, but

during which, at a certain point, I only break down in tears.

*Jaap Guldemon*d is the Director of the EYE Film Museum in Amsterdam. Felix Burger conceived his installation *Weißer Zwerg* for the exhibition *Close-Up – A New Generation of Film and Video Artists* in the Netherlands.

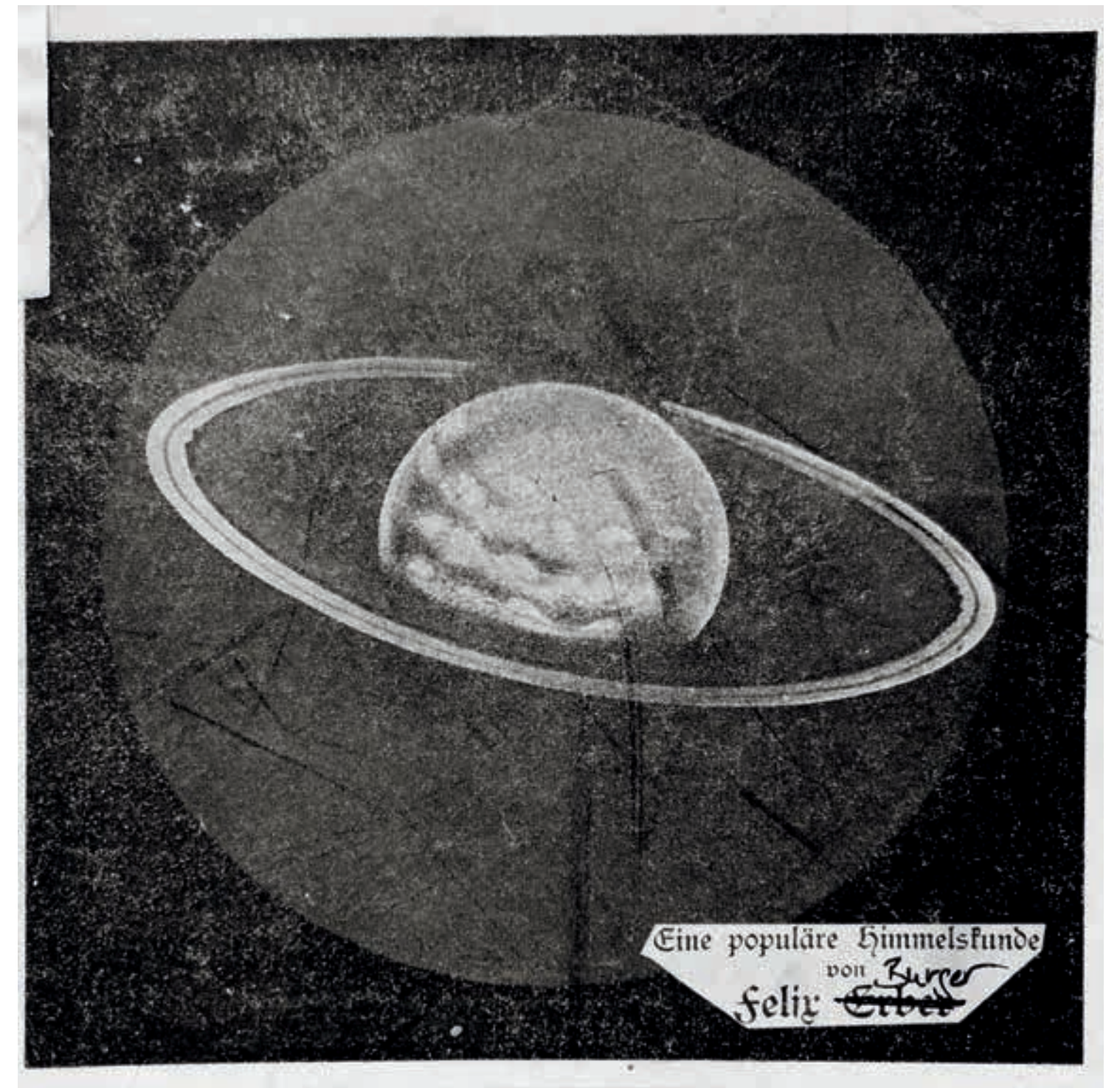
WEISSER ZWERG

Raumspezifische Installation mit Objekten, analogen Fotografien, Skulpturen, Zeichnungen,
Gipsabgüssen, Video, 4-Kanal-Sound u.v.m. | Zwei Räume zu je 5 x 8 m | 2016

Space-specific installation with objects, analogue photographs, drawings, plaster casts,
video, 4-channel sound, and much more | Two rooms, each 5 x 8 m | 2016

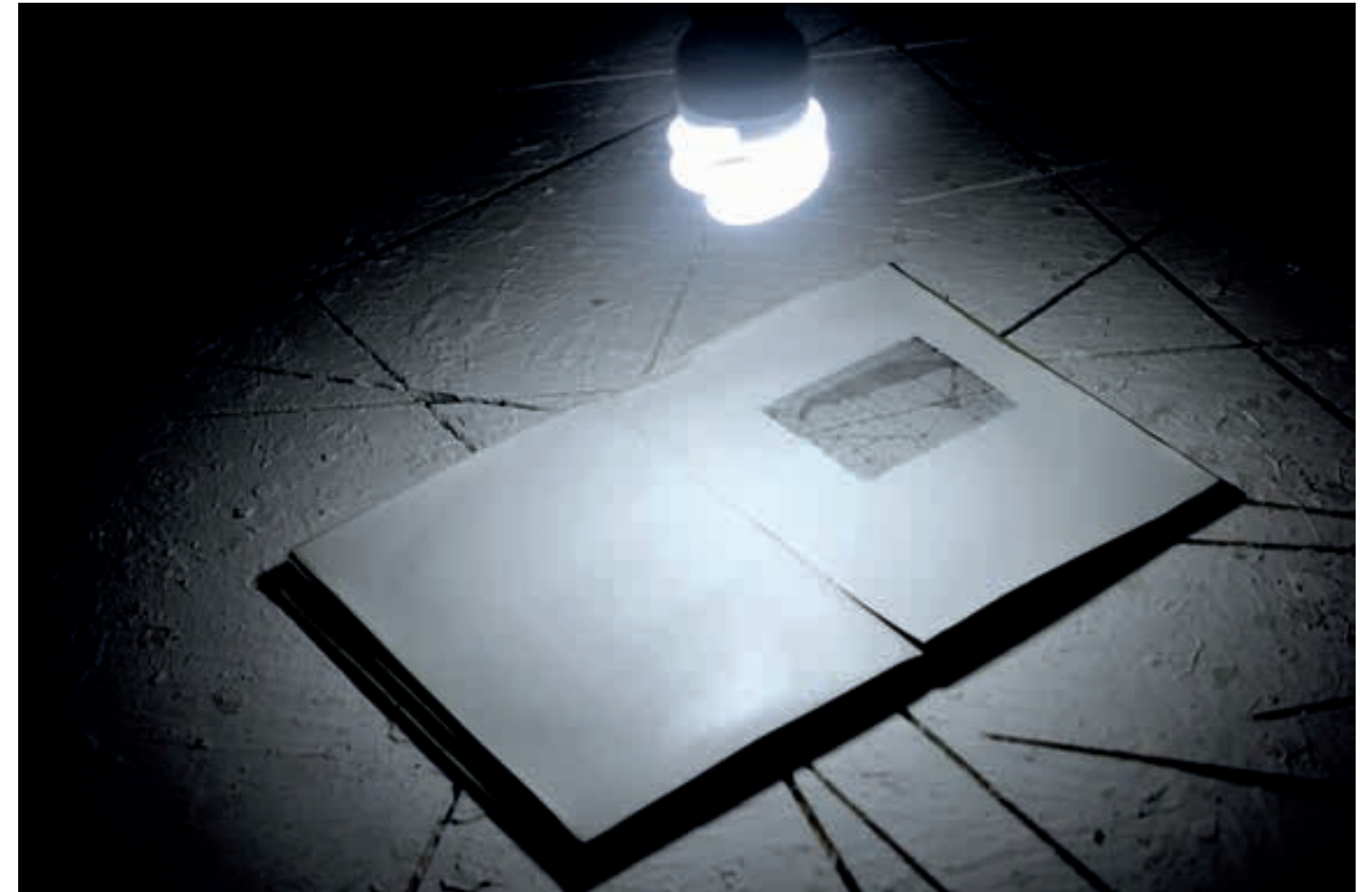
In einem Raum, der an reale museale Sammlungspräsentationen wie im *Museum of Natural History* in New York erinnert, zeigt Burger eine pseudo-dokumentarische Anordnung astronomischer Gegenstände: ein Abbild fremder Welten, festgehalten in Projektionen, Objekten und Fotografien, verbunden zu einer fiktiven Sammlung. Allerdings erschafft Burger ein Abbild des Kosmos, ohne seinen Arbeitsraum zu verlassen. Er entwickelt eine Parallelwelt in der Sicherheit seines Ateliers, zwischen Freiheit und Begrenzung. Durch die Bearbeitung simpler Materialien entstehen Sternenhimmel aus rückseitig beleuchteten Mülltüten, mit Heißluftfön eingebrannte Galaxien, Planeten aus Bauschaum und Raumanzüge aus Teichfolie. In einem zweiten Raum, der im Gegensatz zu dem Sammlungszimmer schäbig und unaufgeräumt wirkt, befindet sich ein großer Konferenztisch, auf dem die Fälschung wissenschaftlicher Artefakte anscheinend geplant und vorbereitet wurde. Burger setzt sich selbst ins Zentrum seiner Erzählung als Forscher, Lehrer und Feuilletonist.

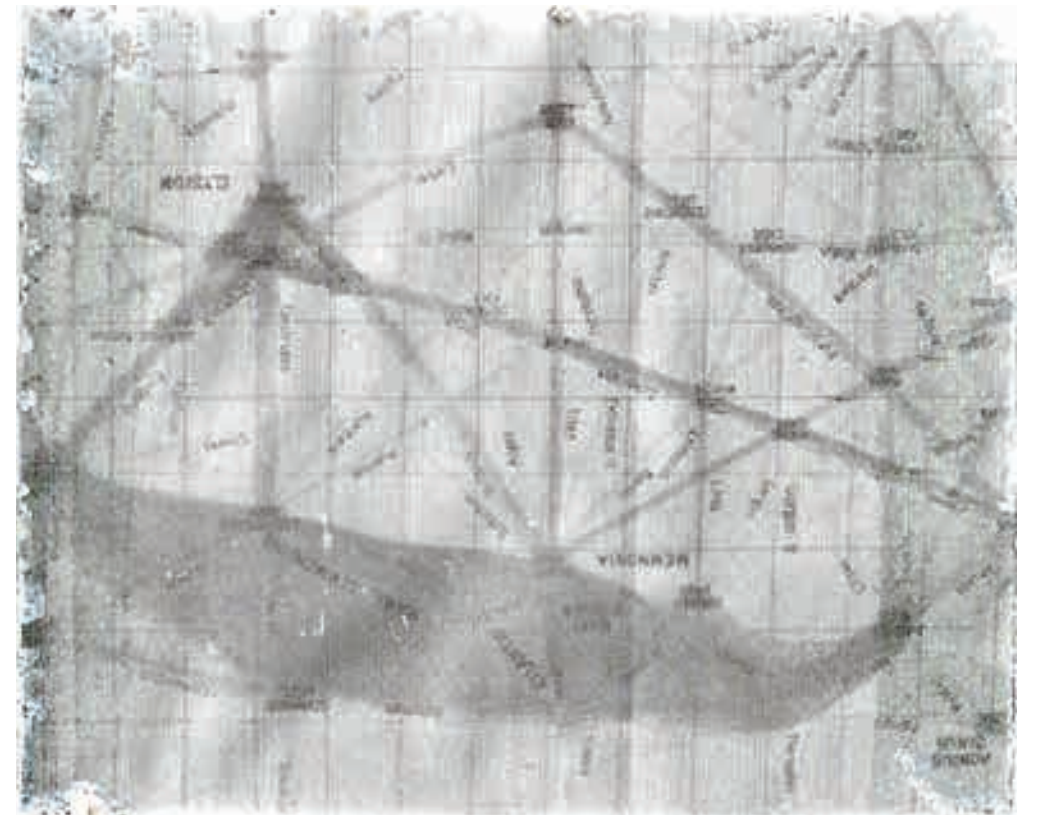
In a room that is reminiscent of real museum collections, such as in the *Museum of Natural History* in New York, Burger displays a pseudo-documentary assembly of astronomical objects: a portrayal of alien worlds, captured in projections, objects and photographs, combined into a fictive aggregation. Even so, Burger fabricates an image of the cosmos without leaving his workspace. He develops a parallel world in the safety of his studio, between freedom and limitation. By means of adapting simple materials, the starry heavens are formed from backlit garbage bags, with galaxies burnt in with hot-air dryers, planets made of expanding foam and space suits of pool liners. In a second room, which in contrast to the first appears sordid and untidy, there is a large conference table upon which the falsification of scientific artefacts is apparently planned and prepared. Burger places himself in the centre of his narrative as scientist, teacher, and columnist.















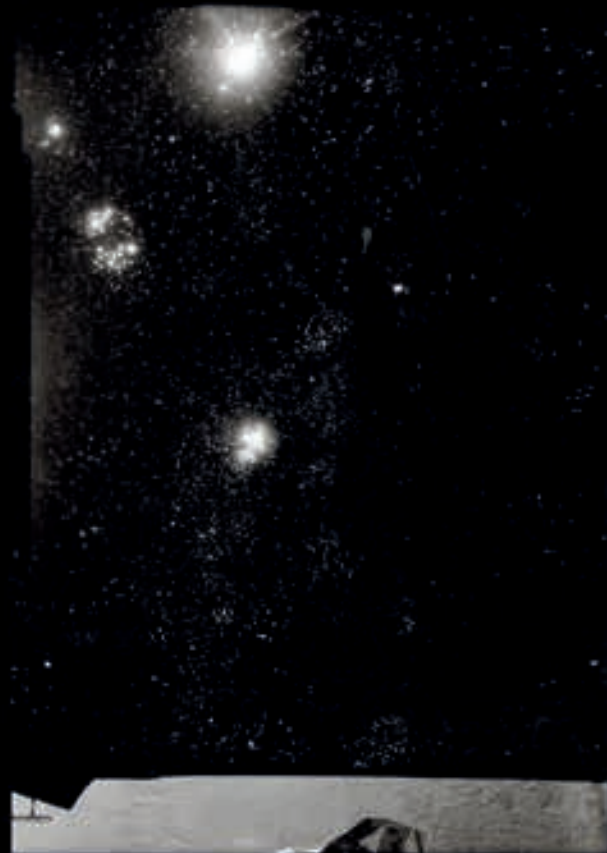
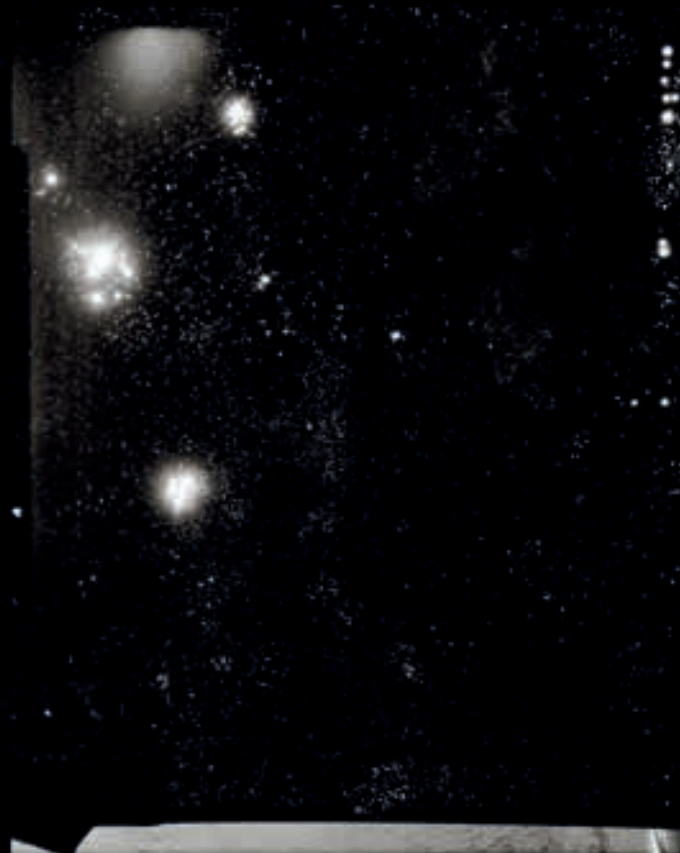








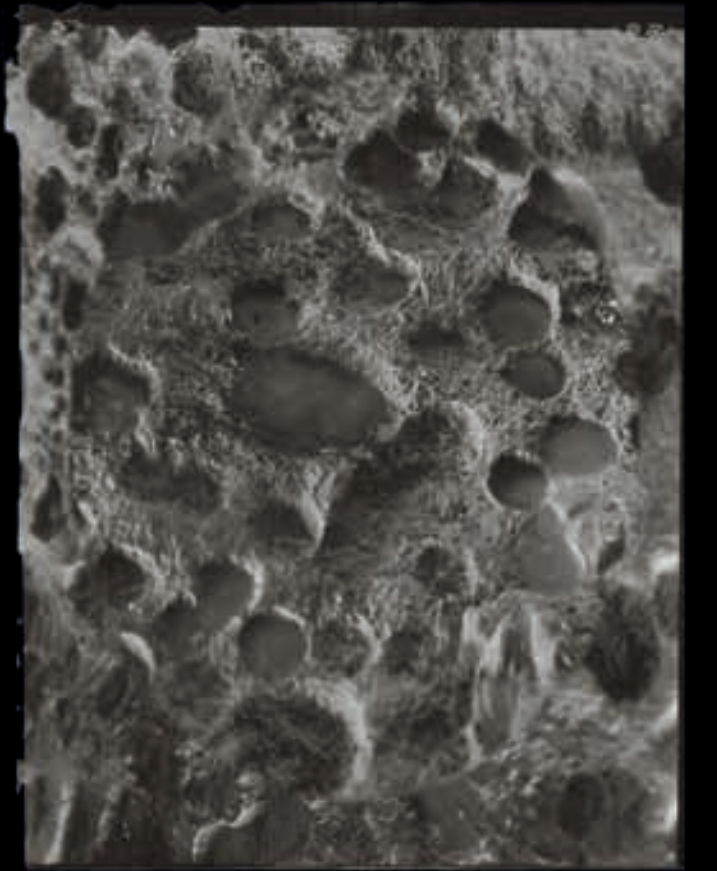
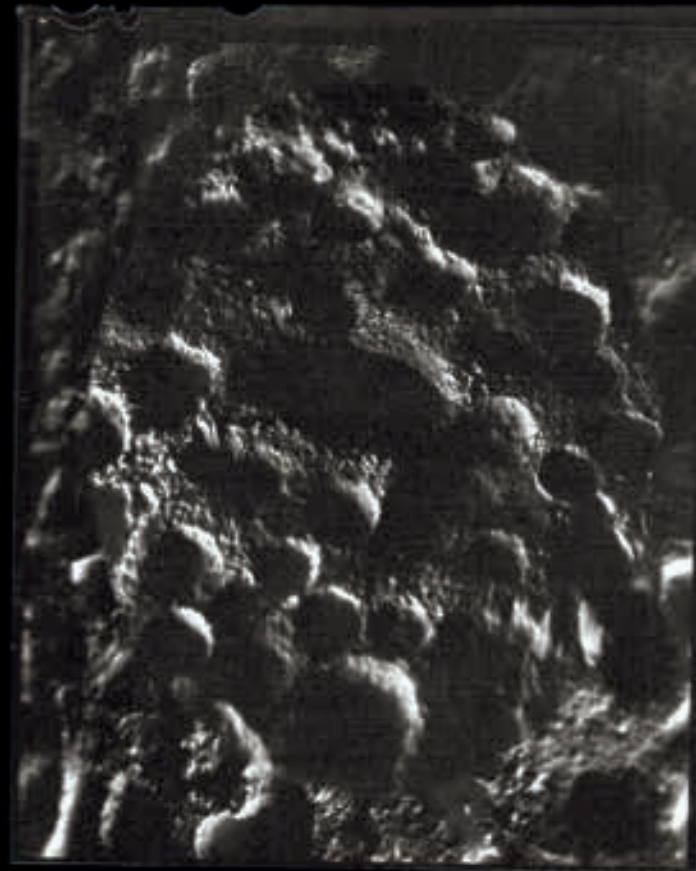
AV.







3.





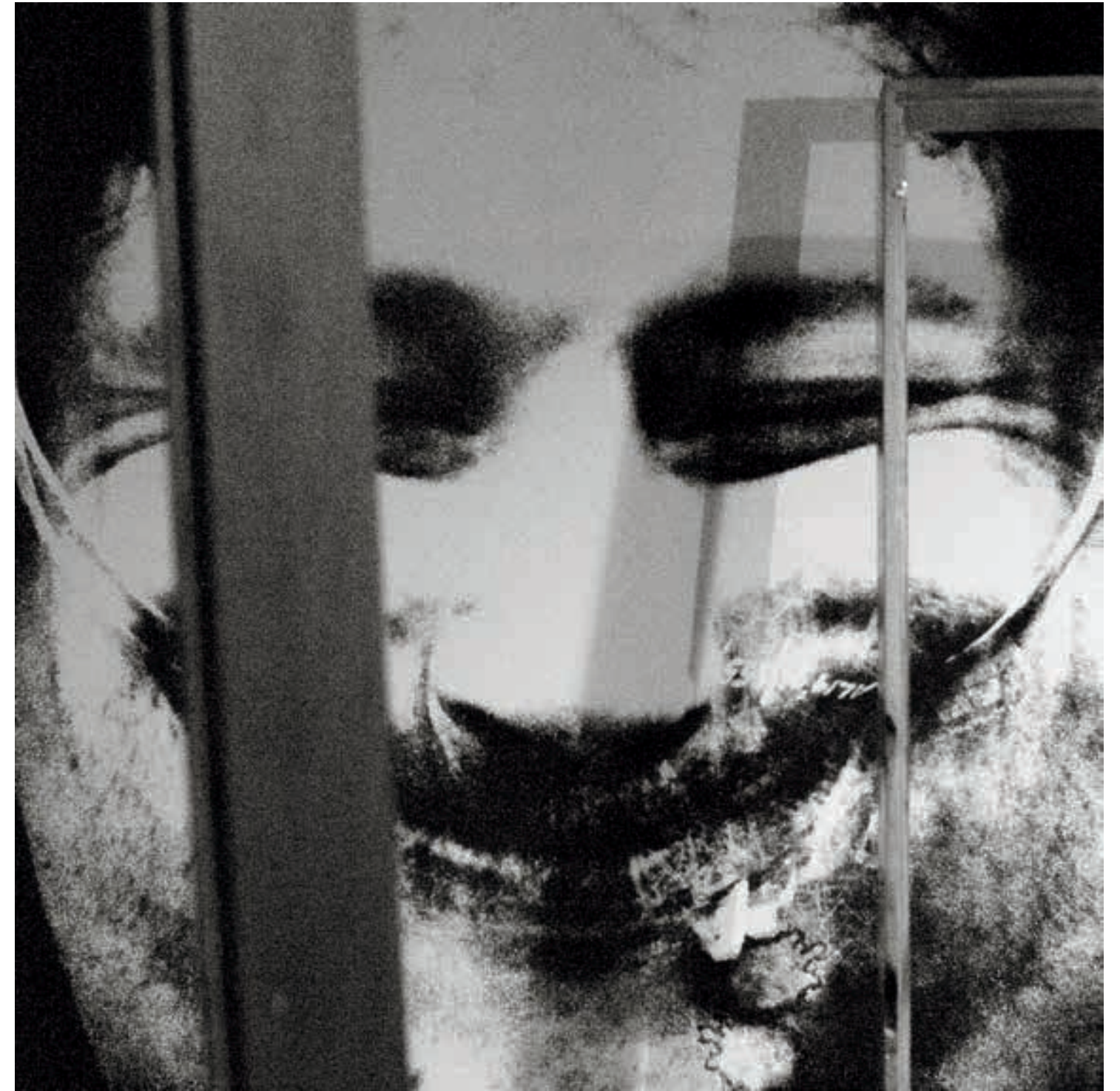
SHELLSHOCK SYNDROME

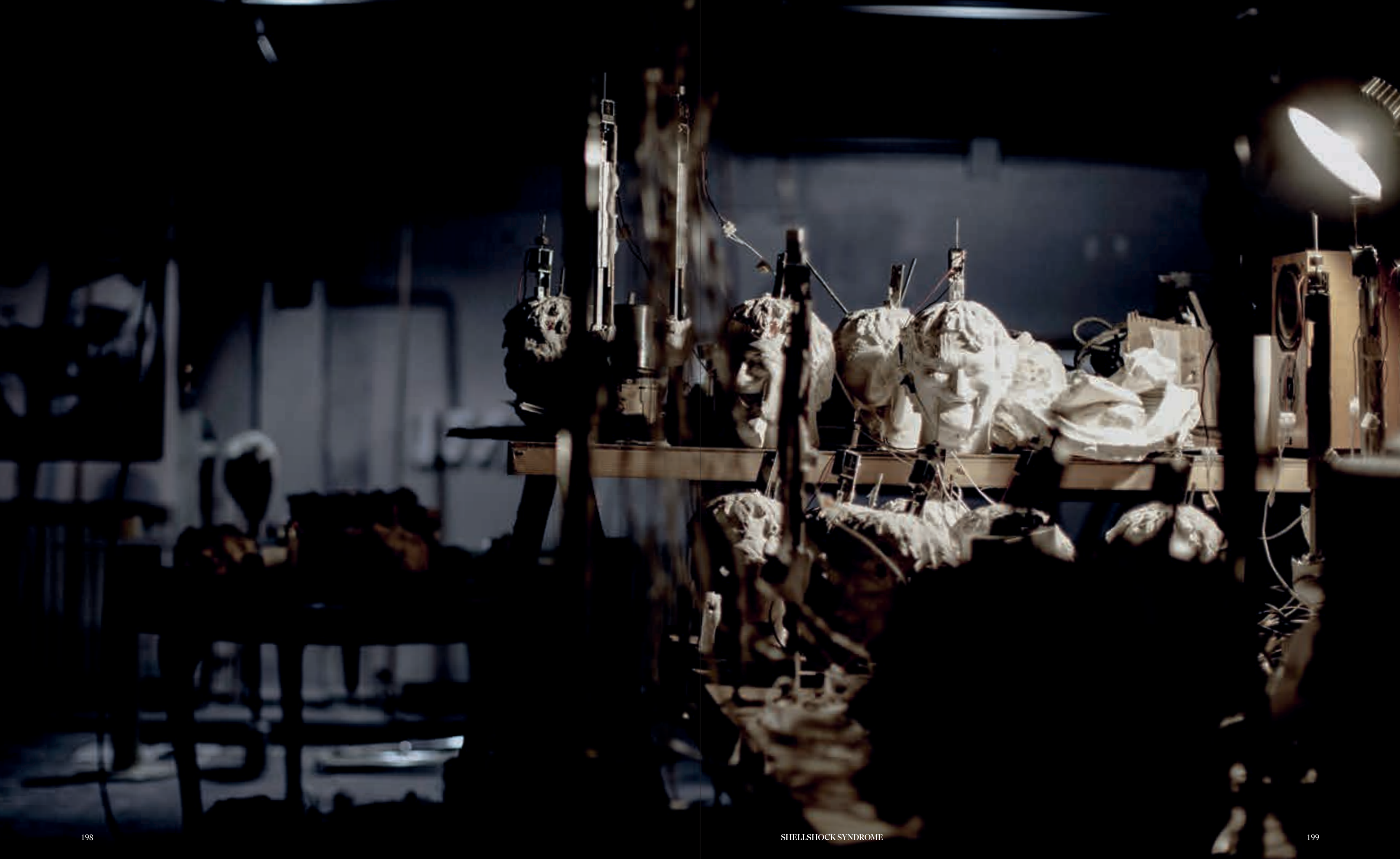
Raumspezifische Installation mit 50 Gipsköpfen, 6-Kanal-Sound, zwei 16-mm-Filmen,
Schaltplatinen, Siebdrucken, Zeichnungen u.v.m. | 12 x 10 m | 2014

Space-specific installation with 50 plaster heads, 6-channel sound, two 16-mm films,
circuit boards, silkscreen prints, drawings, and much more | 12 x 10 m | 2014

Der Eingangschor der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach wird von einem Chor aus 50 mechanischen Köpfen gesungen, die weniger an komplexe Cyborgs als vielmehr an amateurhaft zusammengeklebte Alter Egos des Künstlers erinnern. Eines der monumentalsten Werke der Musikgeschichte, eine Passion über Leiden, Tod und Auferstehung, dient als geistiger Taktgeber und bestimmt die Fallhöhe von Burgers Installation. Die vom Künstler selbst eingesungenen Chorstimmen fragmentieren die Komposition nicht nur, sondern transformieren sie zu einer biografischen Selbstanklage – angesiedelt im Irgendwo zwischen Slapstick und Drama, intellektuellem Welttheater und elaboriertem Kinderzimmer. Die Anordnung wirkt provisorisch, der Chor bleibt unvollendet. Zwei Filmsequenzen zeigen Burger vor seiner unfertigen Arbeit: Die ratternden 16-mm-Projektoren scheinen ihn zu manipulieren, sein Handeln wirkt fremdgesteuert – ähnlich einem *Shellshock*-geschädigten Soldaten: Er wirkt handlungsunfähig, verängstigt, geistig eingeschränkt, zitternd. Das Motiv des Scheiterns wird – als kalkulierte künstlerische Intention – zum eigentlichen Mittelpunkt der Arbeit.

The introductory chorale of the *St. Matthew Passion* by Johann Sebastian Bach is sung by a choir of 50 mechanical heads, which are far more reminiscent of amateurish, stuck together alter egos of the artist than of complex cyborgs. One of the most monumental works of music history, a passion about suffering, death, and resurrection serves as the spiritual metronome and determines the height of fall of Burger's installation. The choral voices, sung by the artist himself, not only fragment the composition, but transform it into a biographical self-recrimination – located somewhere between slapstick and drama, intellectual world theatre and elaborated children's room. The organisation appears makeshift, the choir remains incomplete. Two film sequences show Burger in front of his unfinished work: the clattering 16-mm projectors seem to manipulate him, his actions appear externally controlled – similar to a *shell shocked* soldier: incapable of action, frightened, cognitively retarded, shaking. The motif of failure becomes – as a calculated artistic intention – the actual central focus of the work.











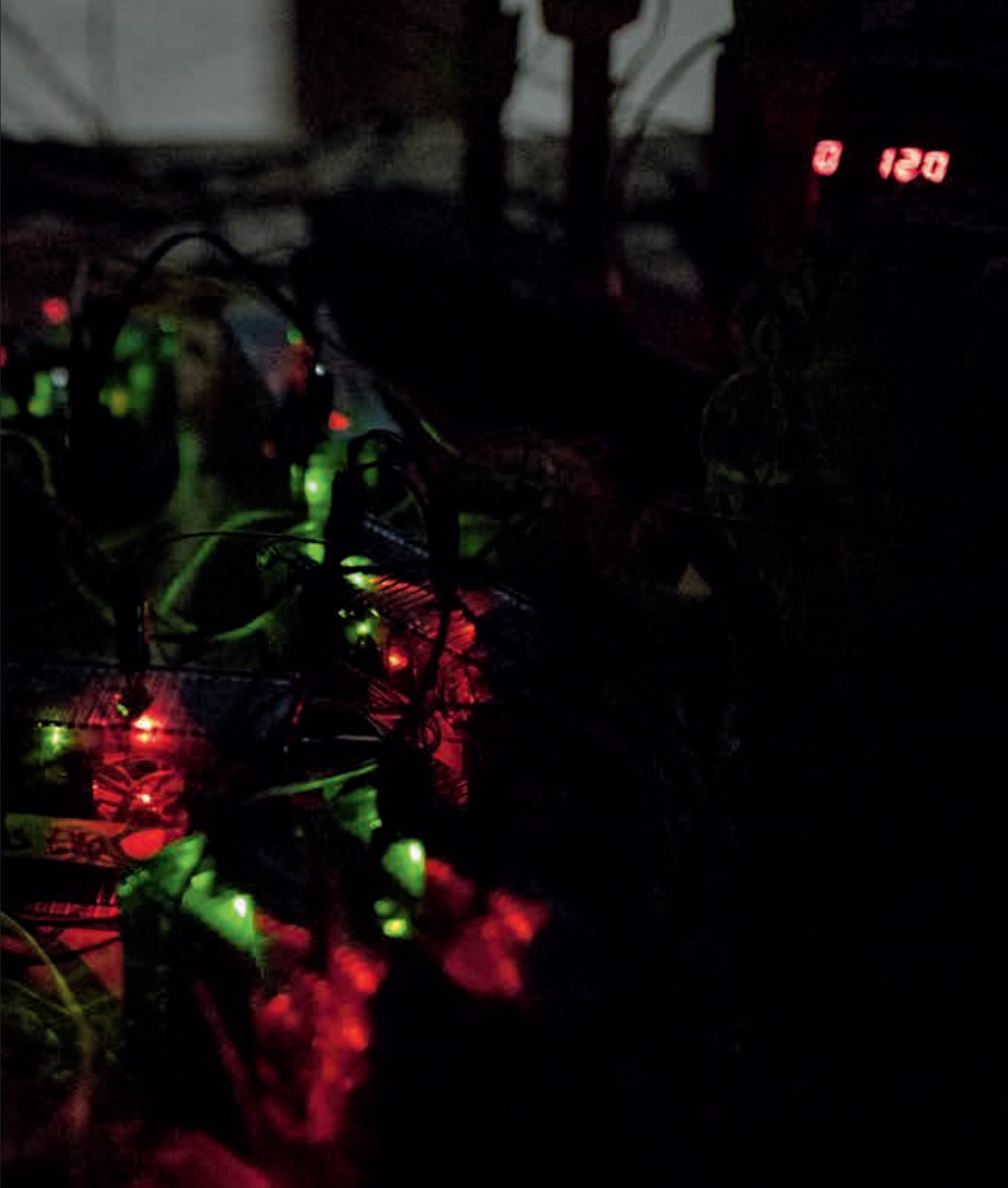


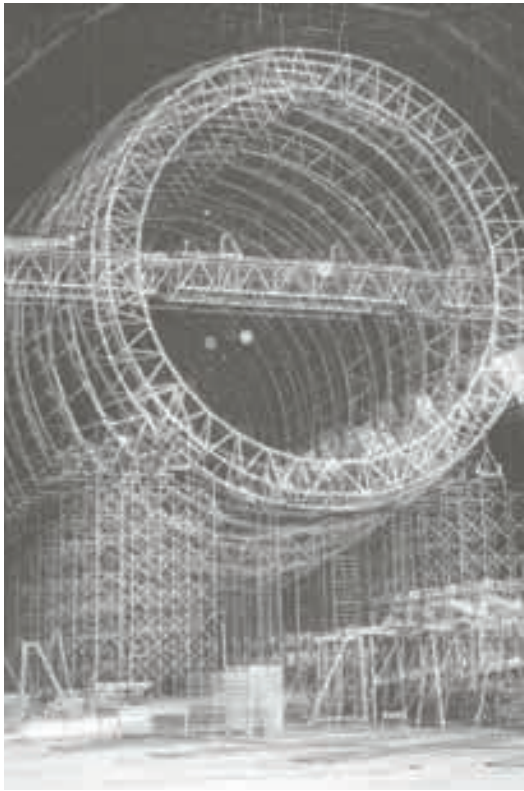
















D O W N E D

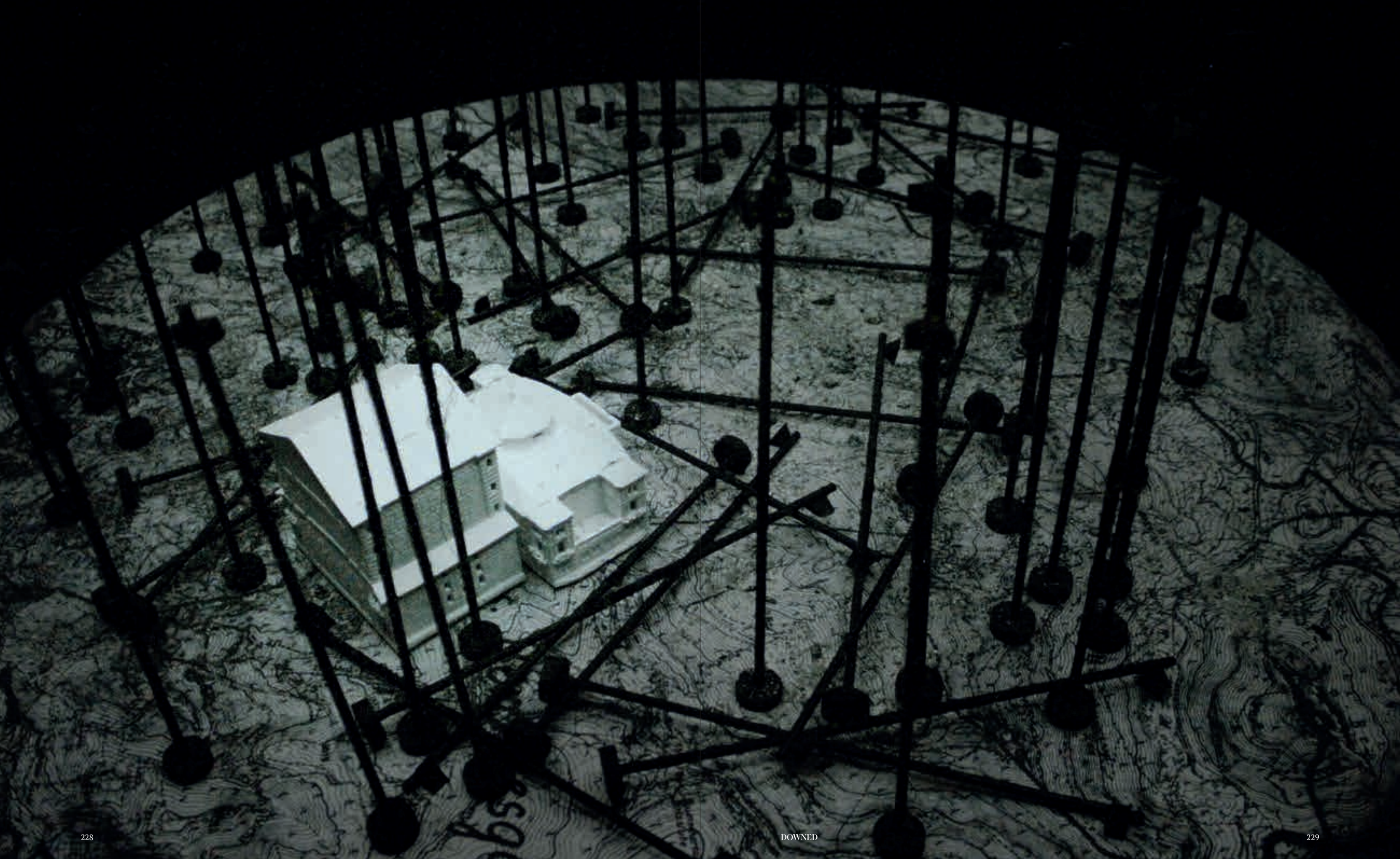
Raumspezifische Installation mit Objekten, analogen Fotografien, Vitrinen, Landschaftsmodellen, 2-Kanal-Video, Sound u.v.m. | Zwei Räume zu je 5 x 7 m | 2013

Space-specific installation with objects, analogue photographs, vitrines, landscape models, 2-channel video, sound, and much more | Two rooms, each 5 x 7 m | 2013

In zwei Räumen identischer Größe setzt sich Felix Burger mit künstlerischen Vorbildern und Zeitgeschichte auseinander und fingiert aus realen Bezugspunkten einen alternativen Geschichtsentwurf: Raum I zeigt ein stilisiertes Arbeitszimmer Richard Wagners. Über einem Tisch mit kryptischen Landkarten, Modellen des Festspielhauses in Bayreuth und biografischen Bezugspunkten Burgers hängt die von Ken Adam entworfene Ringlampe aus Stanley Kubricks Film *Dr. Strangelove* (1964). In Vitrinen präsentierte Objekte, Fotografien und Zeichnungen dokumentieren Burgers Verwandlung zum Märchenkönig Ludwig II., dem lustlosen Monarchen, Fantasten und Märchenschlosserbauer. In Raum II befindet sich eine aus Styropor und Gips gefertigte Schneelandschaft, in deren Mitte ein Nachbau des Wracks des *Fuerza-Aérea-Uruguay-Flug 571*-Flugzeuges liegt, das 1972 in den Anden abstürzte und den überlebenden Teil der Besatzung zum Kannibalismus zwang. Analoge Fotografien an den Wänden zeigen eine performative Nachstellung des Ereignisses, das später auch als Vorlage für Burgers Film *Coldness As Metaphor* (2018) diente. Eine 2-Kanal-Videoprojektion führt beide Räume inhaltlich zusammen: Maskiert als Ludwig II. wie auch als kannibalistischer Überlebender im ewigen Eis singt Burger den Chor der Gralsritter aus Wagners *Parsifal*: »Zum letzen Liebesmahle...«

In two rooms of identical size, Felix Burger addresses artistic prototypes and contemporary events, and simulates an alternative historical design from real points of reference: Room I shows a stylised workspace of Richard Wagner. The circular lamp developed by Ken Adam for Stanley Kubrick's film *Dr. Strangelove* (1964) hangs above a table on which lie cryptic maps, a model of the Bayreuth Festival Theatre, and biographical reference points of Burger. Objects, photographs, and drawings presented in vitrines document Burger's change of scene to the Swan King Ludwig II, the languid monarch, dreamer and builder of fairy-tale castles. Room II contains a snowy landscape created out of styrofoam and plaster, in the middle of which lies a replica of the wreck of the *Uruguayan-Air-Force-Flight-571*-airplane which crashed in the Andes, forcing the survivors to resort to cannibalism. Analogue photographs on the walls display a performative re-enactment of the event, which later served as a model for Burger's film *Coldness As Metaphor* (2018). A 2-channel video projection combines the content of both rooms: masked both as Ludwig II and as a cannibalistic survivor in the permanent ice, Burger sings the chorus of the Grail Knights from Wagner's *Parsifal*: »Zum letzten Liebesmahle...«











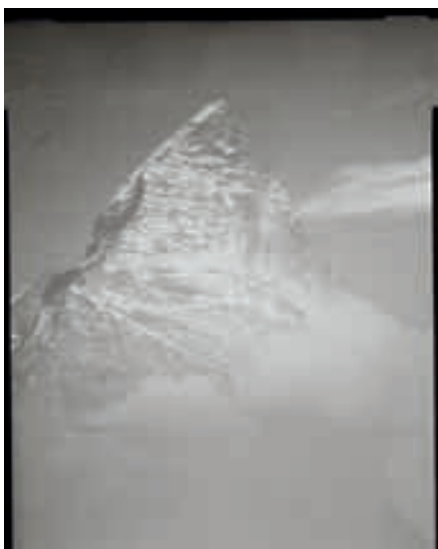
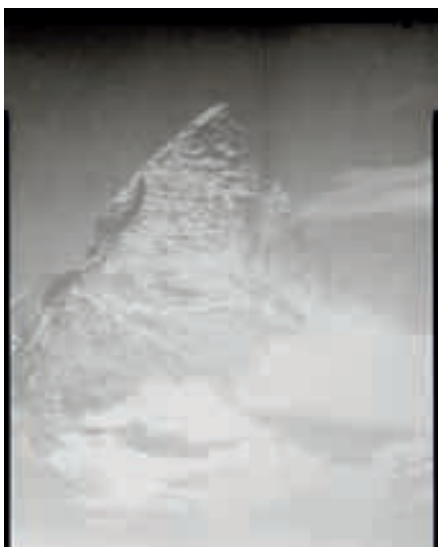
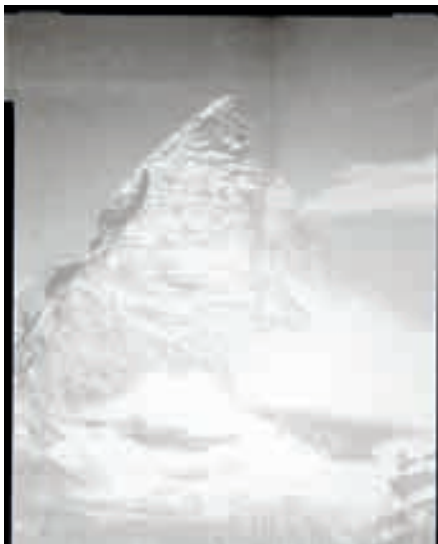


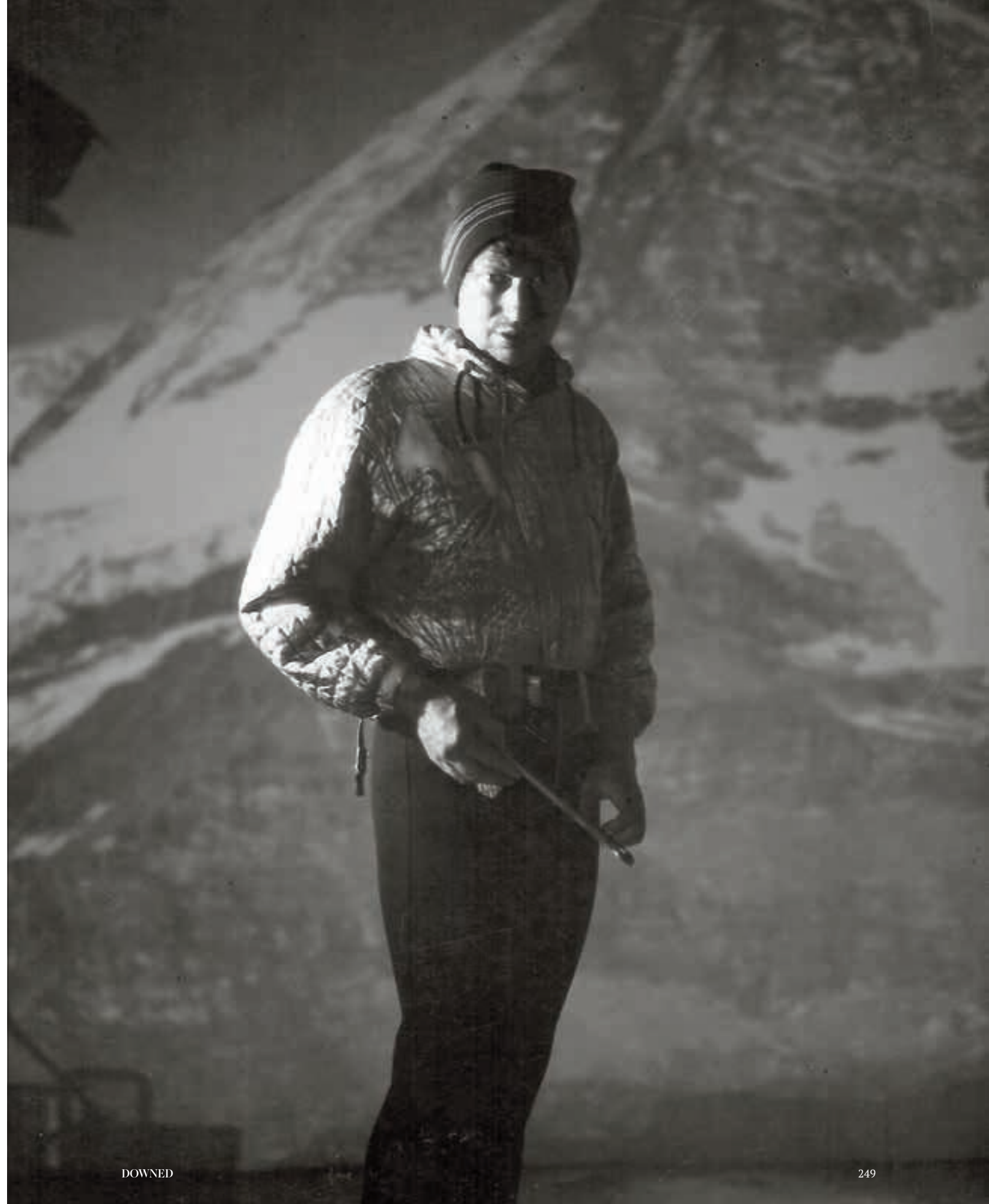














OLD HABITS DIE HARD

Raumspezifische Installation mit Stoffoveralls, Chrommatten, Spiegelplatten, UV-Licht, 4-Kanal-Video, Sound u.v.m. l 10 x 8 m l 2020
Space-specific installation with fabric overalls, chrome mats, reflecting plates, UV light, 4-channel video, sound, and much more 10 x 8 m l 2020

Sammlung / Collection
Joep van Lieshout, Rotterdam

S. / P.	
9	3-D-Animation, Druck 50 x 50 cm / 3-D animation, print 50 x 50 cm
10 - 11	Installationsansicht / Installation view
12 - 13	Installationsansicht, Detail (Maske) / Installation view, detail (mask)
14 - 15	Installationsansicht, Detail (Stoffanzüge) / Installation view, detail (textile suits)
16 - 17	Installationsansicht / Installation view
18 - 32	3-D-Animation 11' 09", Textentwurf / 3-D animation 11' 09", text draft
33	Installationsansichten / Installation views
34	l Installationsansicht / Installation view l Detail (Stoffanzüge) / Detail (textile suits)
35	l Installationsansicht / Installation view l Detail (Masken) / Detail (masks)
36 - 37	Installationsansicht / Installation view

DON'T BE MAYBE

Raumspezifische Installation mit Puppen, Spiegelplatten, Sexmaschinen, Tablets, Siebdrucken, Metallständern, zwei Videos u.v.m. l 4 x 8 m l 2020
Space-specific installation with mannequins, reflecting plates, sex machines, tablets, silkscreen prints, metal stands, two videos, and much more l 4 x 8 m l 2020

Regie Videos mit / Videos co-directed by
Lion Bischof

S. / P.	
41	Smartphone-Selfie, C-Print 30 x 42 cm / Smartphone selfie, C-print 30 x 42 cm
42 - 43	Installationsansicht, Detail (Sexmaschinen) / Installation view, detail (sex machines)
44 - 48	Video 4K 8' 35" / Video 4K 8' 35"
49	Installationsansicht, Detail (Maske) / Installation view, detail (mask)

50	Installationsansicht, Detail (Puppen, Siebdrucke) / Installation view, detail (mannequins, silkscreen prints)
51	3-D-Animation, Druck 140 x 70 cm / 3-D animation, print 140 x 70 cm
52 - 53	Installationsansicht / Installation view
54	l Tablet-Video 0' 25" / Tablet video 0' 25" l Installationsansicht, Detail (Stoffanzüge, Video) / Installation view, detail (textile suits, video)
55	Installationsansicht, Detail (Puppen, Tablet) / Installation view, detail (mannequins, tablet)
56	Tablet-Video 0' 21" / Tablet video 0' 21"
57	Siebdrucke 60 x 60 cm, Entwurf & Konzeption: Korbinian Jaud / Silkscreen prints 60 x 60 cm, draft & conception: Korbinian Jaud
58	Installationsansicht / Installation view
59	Malerei 30 x 21 cm / Painting 30 x 21 cm
60 - 61	Video 4K 6' 10" / Video 4K 6' 10"
62 - 63	Installationsansicht, Detail (Puppe, <i>Playboy</i> -Spraydose) / Installation view, detail (mannequin, <i>Playboy</i> -spraycan)

COLDNESS AS METAPHOR

16-mm-Film gescannt auf 4K l 8' 53" l 2018
16-mm film scanned onto 4K l 8' 53" l 2018

Regie mit / Co-directed by
Lion Bischof

Gefördert durch / supported by
ERES-Stiftung, München / Munich

Sammlung / Collection
ERES-Stiftung, München / Munich (Zeichnungen / Drawings)

S. / P.	
67	Malerei 21 x 30 cm / Painting 21 x 30 cm
68 - 71	Produktionsfotos / Production stills
72	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
73	l 16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53" l Zeichnung 21 x 30 cm / Drawing 21 x 30 cm
74 - 75	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
76	Produktionsfoto / Production still
77	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"

78 - 79	Produktionsfoto / Production still
80	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
81 - 85	Produktionsfotos / Production stills
86 - 87	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
88	Produktionsfoto / Production still
89	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
90 - 92	Produktionsfotos / Production stills
93	16-mm-Film gescannt auf 4K, 8' 53" / 16-mm film scanned onto 4K, 8' 53"
94 - 95	Produktionsfoto / Production still

LONG WAY TO HAPPINESS

Raumspezifische Installation mit Metallstativen, Spielzeugschmetterlingen, Schaltplatinen, Profilscheinwerfern, zwei 16-mm-Filmen, Malereien, Objekten u.v.m. l 15 x 15 m l 2017
Space-specific installation with metal stands, toy butterflies, circuit boards, low profile floodlights, two 16-mm films, paintings, objects, and much more l 15 x 15 m l 2017

Regie Filme mit / Films co-directed by
Lion Bischof

Gefördert durch / supported by
AVL Mundo, Rotterdam
Goethe-Institut Niederlande

Sammlung / Collection
Privatsammlungen Berlin, München, Wien (Filme, Malereien)
Private collections Berlin, Munich, Vienna (films, paintings)

S. / P.	
99	Malerei 21 x 30 cm / Painting 21 x 30 cm
100 - 101	Installationsansicht / Installation view
102 - 103	Malerei 21 x 30 cm / Painting 21 x 30 cm
104 - 105	16-mm-Film 5' 40" / 16-mm film 5' 40"
106	Produktionsfoto / Production still
107 - 108	16-mm-Film 5' 40" / 16-mm film 5' 40"
109 - 111	Produktionsfotos / Production stills
112 - 113	Malereien 30 x 21 cm / Paintings 30 x 21 cm
114 - 115	Malerei 21 x 30 cm / Painting 21 x 30 cm

116 - 117	16-mm-Film 5' 40" / 16-mm film 5' 40"
118	Produktionsfoto / Production still
119 - 120	16-mm-Film 5' 40" / 16-mm film 5' 40"
121 - 123	Produktionsfotos / Production stills
124	Malerei 30 x 21 cm / Painting 30 x 21 cm
125	Installationsansicht, Detail (Schmetterlingsmaschinen, Malereien, Zeichnungen) / Installation view, detail (butterfly machines, paintings, drawings)
126 - 127	Installationsansicht / Installation view

WEISSER ZWERG

Raumspezifische Installation mit Objekten, analogen Fotografien, Skulpturen, Zeichnungen, Gipsabgüssen, Video, 4-Kanal-Sound u.v.m. l Zwei Räume zu je 5 x 8 m l 2016
Space-specific installation with objects, analogue photographs, drawings, plaster casts, video, 4-channel sound, and much more Two rooms, each 5 x 8 m l 2016

Gefördert durch / supported by
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Niet Normaal INT Foundation, Eindhoven

Sammlung / Collection
Privatsammlungen Amsterdam, Düsseldorf, Hamburg, München, Wien (Fotos) / Private collections Amsterdam, Düsseldorf, Hamburg, Munich, Vienna (photographs)

S. / P.	
165	Zeichnung auf Buchumschlag 20 x 15 cm / Drawing on book cover 20 x 15 cm
166 -167	Installationsansicht Raum II, Detail (Raketen, Astronauten) / Installation view room II, detail (spacecrafts, astronauts)
168	Installationsansicht Raum II, Detail (Fotografie, Astronautenstiefel) / Installation view room II, detail (photograph, astronaut boots)
169	Installationsansichten Raum II / Installation views room II
170	l Installationsansicht Raum I, Detail (Fotografien, Astronaut) / Installation view room I, detail (photographs, astronaut) l Installationsansicht Raum I, Detail (Raketen) / Installation views room I, detail (spacecrafts)
171	l Installationsansicht Raum II, Detail (Malerei auf Buchseite) / Installation view room II, detail (drawing on book page) l Installationsansicht Raum I, Detail (Rakete) / Installation views room I, detail (spacecraft)

172	Installationsansicht Raum II, Detail (Verstärker, Texttafeln) / Installation view room II, detail (amplifier, text boards)
173	1 Malerei 9 x 9 cm / Painting 9 x 9 cm 1 Zeichnung 4,5 x 9 cm / Drawing 4,5 x 9 cm
174 - 175	Analoge Großformatfotografie, Handabzug 50 x 60 cm Analogue large format photograph, handprint 50 x 60 cm
176	Kontaktabzug 30 x 24 cm / Contact sheet 30 x 24 cm
177	Analoge Großformatfotografie, Handabzug 60 x 50 cm Analogue large format photograph, handprint 60 x 50 cm
178	Video PAL 4' 17" / Video PAL 4' 17"
179	1 Analoge Großformatfotografie, Handabzug 50 x 60 cm / Analogue large format photograph, handprint 50 x 60 cm 1 Video PAL 4' 17" / Video PAL 4' 17"
180 - 185	Analoge Großformatfotografien, Handabzug 60 x 50 cm / Analogue large format photographs, handprint 60 x 50 cm
186	Kontaktabzug 30 x 24 cm / Contact sheet 30 x 24 cm
187	Installationsansichten Raum I / Installation views room I
188 - 189	Analoge Großformatfotografien, Handabzug 60 x 50 cm / Analogue large format photographs, handprint 60 x 50 cm
190	Analoge Großformatfotografien, Handabzug 50 x 60 cm / Analogue large format photographs, handprint 50 x 60 cm
191	Kontaktabzug 30 x 24 cm / Contact sheet 30 x 24 cm
192 - 193	Analoge Großformatfotografie, Handabzug 50 x 60 cm Analogue large format photograph, handprint 50 x 60 cm

SHELLSHOCK SYNDROME

Raumspezifische Installation mit 50 Gipsköpfen, 6-Kanal-Sound, zwei 16-mm-Filmen, Schaltplatinen, Siebdrucken, Zeichnungen u.v.m. | 12 x 10 m | 2014
Space-specific installation with 50 plaster heads, 6-channel sound, two 16-mm films, circuit boards, silkscreen prints, drawings, and much more | 12 x 10 m | 2014

Gefördert durch / supported by
Kunststiftung NRW, Düsseldorf
Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam

Sammlung / Collection
Joep van Lieshout, Rotterdam
EYE Filmmuseum, Amsterdam (Filme / Films)
Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam (Filme / Films)

S. / P.	
197	Installationsansicht, Detail (Siebdruck) / Installation view, detail (silkscreen print)
198 - 201	Installationsansicht / Installation view
202	Installationsansicht, Detail (Abgüsse Mundstücke) Installation view, detail (casts mouthpieces)
203	16-mm-Filmmaterial / 16-mm filmstock
204	16-mm-Film 1' 01" / 16-mm film 1' 01"
205	Siebdrucke 21 x 30 cm / Silkscreen prints 21 x 30 cm
206 - 207	Installationsansicht, Detail (Abgüsse Köpfe) / Installation view, detail (casts heads)
208	1 Installationsansicht, Detail (Abgüsse Köpfe) / Installation view, detail (casts heads) 1 Installationsansicht, Detail (Filmprojektion) / Installation view, detail (film projection)
209	Installationsansicht, Detail (singender Kopf) / Installation view, detail (singing head)
210 - 211	Installationsansicht / Installation view
212	Installationsansicht, Detail (singender Kopf) / Installation view, detail (singing head)
213	16-mm-Film 4' 32" / 16-mm film 4' 32"
214 - 215	Installationsansicht, Detail (Abgüsse Köpfe, Filmprojektion) / Installation view, detail (casts heads, film projection)
216 - 217	Installationsansicht, Detail (Schaltplatinen) / Installation view, detail (circuit boards)
218	1 Siebdruck 115 x 75 cm / Silkscreen print 115 x 75 cm 1 Siebdruck 115 x 75 cm / Silkscreen print 115 x 75 cm → Installationsansicht, Detail (Abguss) / Installation view, detail (cast)
219 - 223	Installationsansicht / Installation view

DOWNED

Raumspezifische Installation mit Objekten, analogen Fotografien, Vitrinen, Landschaftsmodellen, 2-Kanal-Video, Sound u.v.m. | Zwei Räume zu je 5 x 7 m | 2013
Space-specific installation with objects, analogue photographs, vitrines, landscape models, 2-channel video, sound, and much more
Two rooms, each 5 x 7 m | 2013

Sammlung / Collection
Privatsammlungen Amsterdam, Göteborg, New York (Fotos) / Private collections Amsterdam, Gothenburg, New York (photographs)

S. / P.	
227	Fotografie, C-Print 90 x 60 cm / Photograph, C-print 90 x 60 cm
228 - 229	Installationsansicht Raum I, Detail (Tisch mit Festspielhaus Bayreuth) / Installation view room I, detail (table with Bayreuth Festival Theatre)
230	Installationsansicht Raum I / Installation view room I
231	Produktionsfoto / Production still
232 - 235	Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 12,5 x 10 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 12,5 x 10 cm
236 - 237	Installationsansicht Raum II, Detail (Flugzeugwrack) Installation view room II, detail (plane wreck)
238	Fotografie, C-Print 170 x 150 cm / Photograph, C-print 170 x 150 cm
239	Installationsansicht Raum II / Installation view room II
240 - 243	Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 10 x 12,5 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 10 x 12,5 cm
244 - 245	2-Kanal-Video HD 6' 40" / 2-channel video HD 6' 40"
246	Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 12,5 x 10 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 12,5 x 10 cm
247	1 Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 10 x 12,5 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 10 x 12,5 cm 1 Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 12,5 x 10 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 12,5 x 10 cm
248 - 249	Fotografien, analoge direkt-positiv-Abzüge 12,5 x 10 cm / Photographs, analogue direct-positive papers 12,5 x 10 cm
250 - 251	Installationsansicht Raum I, Detail (Tisch mit Festspielhaus Bayreuth, 2-Kanal-Videoprojektion) / Installation view room I, detail (table with Bayreuth Festival Theatre, 2-channel video projection)

Buchumschlag / Book cover	<i>Felix und Lili 1986</i> , Fotografie, C-Print 42 x 30 cm, 2021 / Photograph, C-print 42 x 30 cm, 2021
---------------------------	--

Konzeption / Conception
Felix Burger, Niklas Hlawitschka

Grafik Design / Graphic design
Niklas Hlawitschka

Gespräche / Interviews
Lion Bischof, Matthias Böhler, Jaap Guldemonnd, Stephan Huber, Andrea Kopranovic, Julia Liedel, Sophia Süßmilch

Texte / Texts
Felix Burger, Anuschka Koos (S. / P. 66)

Lektorat / Editorial office
Lilian Robl

Übersetzung / Translation
Sarah Cormack

Druck / Print
DRUCKMÜLLER GmbH

Gefördert durch / Supported by



STEINER-STIFTUNG
MÜNCHEN



Dank an / Thanks to



icon Verlag Hubert Kretschmer, München 2021
icon publishing Hubert Kretschmer, Munich 2021

Besonderer Dank an / Special Thanks to
Marente Bloemheuvel, Lucette Ter Borg, Gudrun Bott, Dr. Korbinian Breinl, Benedikt David, Dr. Anita Edenhofer, Jochen Flinzer, David Gastager, Annet Gelink, Ine Gevers, Susan Gloudemans, Robby Greif, Martijntje Hallmann, Luca Hien, Benedikt Hipp, Margarita Höhenrieder, Korbinian Jaud, Katharina Keller, Christine König, Joost Krijnen, Christian Landspersky, Joep van Lieshout, Marcus Lütkemeyer, Kevin Pawel Matweew, Olaf Metzel, Philippe-Alain Michaud, Mary Michel, Aernout Mik, Irmgard Miller, Mike Nelson, Ina Nikolow, Claartje Opdam, Christian Orendt, Julia Pfeiffer, Jeanne Prisser, Domino Pyttel, Kees Reedijk, Lisa Reitmeier, Karl Heinz Rummeny, Horst Sauerbruch, Andreas Schmitt, Ursula Stangel, Otakar Skala, Joscha Steffens, Thomas Weidhaas, John C. Welchman.
And last but not least an / to Lizza Schmitt, Dorothee Burger & Ernst Burger

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior of the permission of the publisher.

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

ISBN 978-3-946803-87-4



Courtesy *Christine König Galerie* und *KOENIG2 by_robbygreif*
Courtesy *Christine König Galerie* and *KOENIG2 by_robbygreif*
Wien / Vienna

icon

ISBN: 978-3-946803-87-4