

Larissa  
Rosa  
Lackner

Mit ihrer Katalogedition „Signifikante Signaturen“ stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor.

In the 'Significant Signatures' catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt.



Ostdeutsche  
Sparkassenstiftung

mit Hilfe des PS-Lotterie-Sparens

# Larissa Rosa Lackner

vorge stellt von presented by Gerrit Gohlke



1 Heide ist eine Installation in vier verschiedenen Medien, einer dreiteiligen Publikation in je unterschiedlich formatierten Heften, einer Texttafel an der Wand, einer von den übrigen Exponaten separiert gezeigten Videoprojektion und sieben Fotografien, die gerahmt an der Wand gezeigt werden. Ein Tisch und eine Bank in filigraner Stahlkonstruktion bilden den Kern der Arbeit, die auf umfänglichen Recherchen in dem uckermärkischen Dorf Böckenberg beruhen, in deren Verlauf Dokumente gesammelt, Zeitzeugen befragt und Illustrationen zusammengetragen wurden.

1 Heide is an installation in four different media: a three-part publication in booklets with all-different formats, a plaque with text on the wall, a video projection shown separately from the other items, and seven photographs displayed in frames on the wall. A table and a bench with a filigreed steel construction form the core of the work, which is based on extensive research in the village of Böckenberg in the Uckermark region; in the course of this research, documents were collected, contemporary witnesses interviewed, and illustrations compiled.

## Bestandsaufnahme

## Datsche

- 1 Arbeitskittel/langärmelig blau/  
ausgeblichen von der Sonne
- 1 Arbeitskittel/Blumenmuster/Dederon/  
Namensetikett: Heide Peschke
- 8 Büschel getrocknete Zweige Kräuter
- 1 Brief / handgeschrieben/ Empfänger  
Wolfgang [REDACTED] / nicht versendet / ohne Datum
- 11 Einmachgläser / z.T. mit Etikett / 4 × Birne,  
4 × Sauerkirsch, 3 × Pilze
- 1 Einkaufstasche / kariert /  
vorn mit Reißverschluss 38 × 28 cm
- 3 Einzelne Gartenhandschuhe / Rautenmuster /  
stark verschmutzt
- 19 Federn / von unterschiedliche Vögel
- 1 Flaschenöffner / Holz / Form eines Walfischs
- 1 Gartenhacke
- 1 Gartenstuhl / Seilbespannung / Gelb /  
Gestänge verrostet
- 3 Gefäße / Inhalt undefinierbarer Flüssigkeiten /  
Etiketten von 1978–1986
- 3 Gläser / stark verstaubt / 0,2 l
- 1 Handspiegel / Plastik
- 1 Heft / liniert / handgeschriebener Inhalt /  
Bezeichnung zu Steinen
- 1 Herbarium / Inhalt 48 gepresste Pflanzen /  
zum Teil mit Bezeichnung
- 2 Kassetten / handgeschriebene Titel:  
Meredith Monk
- 2 Negativstreifen / stark zerkratzt / verblichen /  
Schimmelbildung
- 3 Päckchen Pflanzensamen / handbeschriftet und  
in Papier verpackt
- 1 Postkarte / Motiv Balaton Ungarn / Absender  
Britta [REDACTED] / Datum 13.07.1984
- 1 Postkarte / Motiv Ostseebad Kühlungsborn /  
Absender Britta [REDACTED]  
Reste von Zeitungsausschnitten / Bildausschnitte /  
zerfetzt an der Wand klebend
- 2 Rollen Gartendraht / verzinkt
- 1 Schallplatte / Anne Clarke 1984:  
A Our Darkness, B Sleeper In Metropolis /  
schlechter Zustand
- 3 Schallplatten / Etikett verblichen
- 1 Schnur / blau / 4,35 m
- 1 Stoffsäckchen / blau / Inhalt Wäscheklammern /  
Plastik
- 134 Steine / ca. 1–33 cm Durchmesser /  
in Getreidesäcke gefüllt
- 83 Strohhalm / verstreut aufgefunden
- 1 Stuhl / Holz mit rotem Kunststoff
- 1 Tisch / Holzgestell / resopalbeschichtet
- 1 Wäscheseil / rot
- 2 Tischdecken / Blumenmuster / bunt
- 1 Paar Gummistiefel / olivegrün

## Keller

- 14 Bücher / Pflanzenkunde / Gemüseanbau
- 1 Buch „Vom Schattenstab zum Riesenspiegel“,  
Verlag Neues Leben Berlin 1978 /  
Autor: Dieter B. Hermann
- 4 Chemieschalen
- 1 Dunkelkammerlampe
- 7 Gläser / braun / undefinierbaren Flüssigkeiten /  
vermutlich Filmentwickler etc.
- 38 Handabzüge / SW-Fotografien ca. 10 × 7 cm /  
teilweise verwölbt
- 1 Holzkiste / verschlossen / 34 × 20 cm / verklebt
- 17 Negativstreifen / Orwo S 36 NP 20 / NP 22
- 1 Negativfilm / unentwickelt / Orwo Color NC 21 120
- 23 Kartons Fotopapier / Orwo / unterschiedliche  
Größen
- 1 Kiste Einmachgläser / unbefüllt
- 1 Rezeptbuch / handgeschriebener Inhalt
- 2 Rezepte / Verarbeitung von Fliegenpilzen /  
handgeschrieben
- 1 Filmrolle 8 mm SW
- 1 Teleskopstativ / in Lederköcher
- 1 Thermometer / vermutlich zum Kochen
- 1 Vergrößerer für SW-Dunkelkammer













Garten oder einer Datsche getroffen ... also das war ja eh super da, das da eben, ja, ich glaub fast jede Wohnpartei hatte eben auch einen Garten mit kleiner Datsche, das war schon super, da haben die sich natürlich auch ihr eigenes Gemüse angebaut und in den Garagen, da hatten die auch Tiere, sogar mal so einen Bullen habe ich da gesehen und sonst halt viel so Kleinkrams, so Hühner und so ... Naja, aber was ich sagen wollte, Heide war da eben nicht so dabei, also die ist nicht zu den anderen in den Garten oder war da bei irgendeinem Fest. Ich denk schon, dass sie da auch eingeladen war, aber das wollte sie eben nicht. Außer wenn dieses eine kleine Mädchen aus dem Block in ihrem Garten vorbeikam. Ich weiß gar nicht mehr, wie sie hieß. Aber die hat Heide öfter in ihrem Garten besucht und hat mit ihr im Garten gewerkelt und Ohringe aus Kirschen gemacht und lauter so Sachen. Also da habe ich Heide auch immer von einer ganz anderen Seite kennengelernt, wenn das Mädchen da war. Die konnte sich so richtig in das Spiel mit ihr vertiefen ... ja und Ableger hat sie gemacht, von den Pflanzen und so, und da kamen dann schon manche Nachbarn an ihren Gartenzaun und haben mal nach diesem oder jenem gefragt ... also, ich glaube, da gab es trotzdem so was wie Anerkennung ihr gegenüber oder so. Die waren ja auch alle ganz nett eigentlich ... aber sie war eben schon so zurückgezogen ... Aber wenn da so ein



Benzinkanister in die Luft flog, das hat sie schon auch angeguckt und das hat ihr gefallen. Das war ja auch, ja das war schon was aus ihrer Welt irgendwie ... Und das war auch toll, diese Explosion, also nix im Vergleich mit so einem Standardfeuerwerk aus dem Konsum oder so ... ja ...

L Weißt du, wie Heides Alltag aussah?

W Ja, sie musste ja ganz schön früh aufstehen wegen der Arbeit. Aber sie ist trotzdem jeden Morgen auch bis in den Herbst- in den Sabinensee gesprungen und dann hat sie gefrühstückt und Kaffee getrunken und so. Sie hat aber nicht viel gegessen morgens, die hat da einfach nicht viel runter bekommen, dann hat sie sich aber immer so kleine Paketchen gemacht, mit Broten. Ja, dann ist sie mit dem Fahrrad zur LPG, das war ja nicht so weit, also höchstens ein Kilometer oder so, da ist sie immer mit Arbeitsklamotten hin und da ist sie dahin und dann mussten die auch gleich los, also so in Kolonne. Das waren schon so 15–20 Leute, die da Steine gesammelt haben und die sind dann auf dem Anhänger zusammen aufs Feld gefahren ... Die Bodenbrigade ... aber dann weiß ich ja auch nicht so genau, auf Arbeit war ich ja nie dabei ... Ich weiß nur, dass die ja nicht immer Steine gesammelt haben. Also da gab's auch andere Aufgaben, die sie da gemacht hat auf LPG. Also, je nachdem, zu welcher Jahreszeit, oder wie die Felder eben gerade bestellt waren. Und welche Temperatur und Wetter und so ...

Ja, und in ihrer Freizeit, also nach der Arbeit da ... na ja, sie war ja auch begnadete ... also sie war da meistens in ihrem Garten bei ihrer Datsche und hatte da Kräuter und Gemüse und so ... die hat sie angebaut, sie hat auch Sachen wachsen lassen, da hätten andere dazu Unkraut gesagt. Also irres Zeug. Und Kirsch- und Apfelbäume ... wahnsinnig leckere Sauerkirschen ... aber sie hatte eben auch aus allem irgendetwas gemacht. Kräuter, die sie dann getrocknet hat, oder zu Tee verarbeitet, oder Pilze gesammelt und die eingelegt ... Heide kannte auch immer die besten Stellen im Wald. Also da waren auch riesige Steinpilze dabei uns so. Und sie hatte in ihrer Hütte auch immer getrocknete Kräuter hängen und in ihren Kammern in der Wohnung so ganze Wände von Weckgläsern. Unglaublich viel hat sie so eingemacht. Auch in Essig oder Zucker und mit Kräutern natürlich wieder ... Da hat sie mir auch immer wieder was geschenkt. Das war echt unglaublich lecker. Und Walnüsse





58

61

63

59

64

62

60

die ihr einen Inhalt vermittelt haben, die sie ... ja, also dieses sehen oder sich sehen. Also auch im Spiegel oder mit Hilfe des Spiegels, mit dieser Reflektion, sich selbst sehen im Spiegel und im Foto ist ja auch noch etwas anderes, als ohne Spiegel. Das ist ja wie so eine Doppelung, ja genau, also ich und der Spiegel, oder das Abbild im Spiegel, das bin ja schon gar nicht mehr ich, also sie. Dann ist es ja schon das Spiegelbild und das fotografiert sie dann und das ist ja auch so was wie ... Salome ... nee, wie heißt der denn, der sich da in der Pfütze entdeckt hat, also der sich dann in sich selbst verliebt hat? Nee, nicht Salome ... wie hieß der nochmal? Ach nee, es war Narziss. Die Figur, die sich das erste Mal im Wasser sieht, in der Pfütze. Durch Wasser, durch Regen und dann quasi sich selbst erkennt und sich sogar in sein Gegenüber ... also in sein Spiegelbild verliebt. Na ja, aber bei Heide ... vielleicht weil die Welt außen einem nicht genug ist, oder sie gibt einem nicht diese Fläche also, weil sie nervt, weil sie sie genervt hat, weil Menschen nerven ... oft. Also, ich meine, weil sie dort vielleicht auch niemanden gefunden hat, der ihr quasi das Wasser ... Oder nee, so meine ich das nicht, also eher jemand der mit



ihr auf einer Wellenlänge war ... so jemand wie ich, naja, das war nicht ernst gemeint, oder ein bisschen schon, aber so hat das bei uns nicht funktioniert. Also ich konnte da ja auch nicht aufs Land kommen und ich bin ja

auch so ein Freiheitstyp so und meine Band war ja auch ... also so das Wichtigste für mich und das hat sie vielleicht ja auch gemerkt. Wie gesagt also, sie war da eben schon so ein Sonderling. Egal, das hatten wir ja schon, was ich sagen will, in der Freizeit, da war sie eben sehr gerne für sich.

L Würdest du sagen sie war gerne alleine?

W Ja ja, sie war gerne alleine, sie war sehr gerne alleine, sie war am liebsten eigentlich alleine. Ich glaube ja, sie hat das auch genossen, also dieses Alleine-Sein. Das war schon auch wichtig für sie. Ihr ging es ja nicht komplett schlecht, also ich glaube eigentlich sogar, ihr ging es besser als in der Stadt. Ja, ich glaube, es war ihr sehr kostbar, die Zeit da auch, also die Tätigkeit ... also ich meine selbst Steine sammeln ist so was, du machst das zwar in so einer Kolonne und in so einem Kollektiv ja irgendwie, aber du bist ja trotzdem auch allein mit jedem Stein und dem Werfen und deiner Aufgabe. Da wurde einfach nicht so viel geredet. Das war jetzt nicht so wie in Amerika auf den Baumwollfeldern, wo die dann alle gesungen haben,



so um sich Mut zu machen ... das war ja in der DDR jetzt nicht so ... Ja, die war gerne alleine, sie hat sich gerne beschäftigt mit Dingen die sie ... ja.

Aber wie gesagt, das ist jetzt auch alles meine Wahrnehmung. Die kann ja völlig verschoben und verschoben sein ... ich bilde mir eben ein, dass wir ja, da so eine Verbindung hatten, die schon ... Ich denke, das kann man schon sagen ... die, die schon einzigartig war und ich hatte auch immer das Gefühl, sie gut zu kennen, oder auch zu erkennen, aber dafür habe ich natürlich auch keinen Beweis.

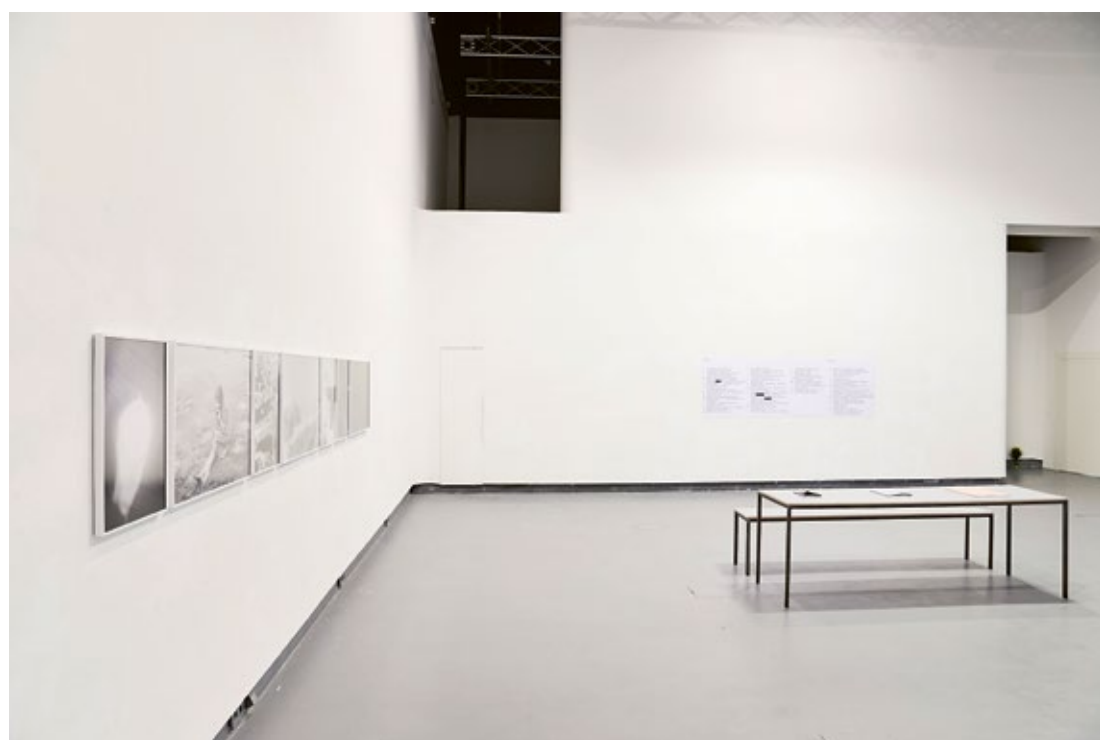
L Wie gut oder klar kannst du dich an diese Zeit erinnern?

W Es gibt manche Gegebenheiten, die sind ... die strahlen so klar raus ... manche prägende, besondere Anlässe halt, die man vielleicht nie vergisst. Das waren dann nicht nur harmonische Sachen, sondern eben auch Konflikte, weil dadurch, dass die so intensiv sind, dass man die eben auch nicht vergisst. Also was zum Beispiel?

L Also ich frage gar nicht nach einer spezifischen Erinnerung, sondern mich interessiert, das Erinnern an sich.

W Naja also, wie meinst du das jetzt? ... Ich hab ja da auch mal etwas gelesen, also da ging es darum, dass man Erinnerungen auch einpflanzen kann in die Menschen, durch bestimmte Fragen, oder durch bestimmte Dinge, die einem erzählt werden ... und es reicht anscheinend zweimal, also man hört zweimal die gleiche Geschichte plus ... man bekommt vielleicht noch ein Foto, dass



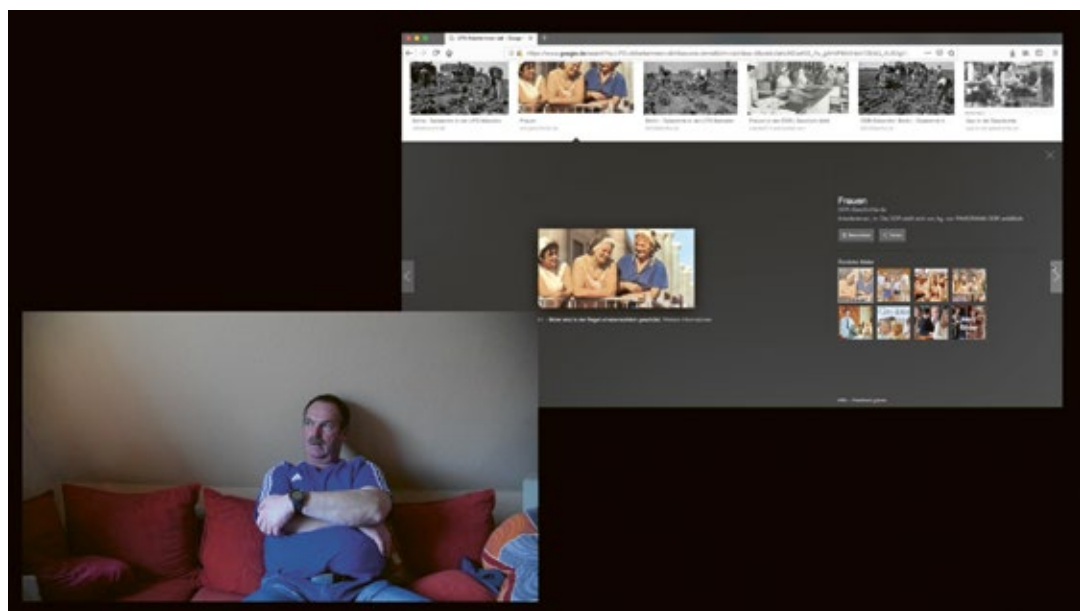




1. *What is the main purpose of the passage?*  
 2. *Which of the following is NOT a reason for the author's interest in the topic?*  
 3. *What is the author's attitude towards the subject?*  
 4. *Which of the following is the best title for the passage?*  
 5. *What is the author's main point?*  
 6. *Which of the following is the best evidence to support the author's point?*  
 7. *What is the author's conclusion?*  
 8. *Which of the following is the best summary of the passage?*  
 9. *What is the author's main argument?*  
 10. *Which of the following is the best evidence to support the author's argument?*

[illegible]







Unser Verhältnis zur Geschichte gleicht einer Romanze. Keiner, die wir schon haben. Sondern der, nach der wir noch suchen. Wir warten auf die Bilder und Fakten, die zu unserer Sehnsucht nach Sinn und Zusammenhang passen, nicht auf Indizienbeweise aus einer in Widersprüche zerfallenen Vergangenheit. Als die Fotoalben noch kartonnierte Archive waren, gebundene Enzyklopädien des Familienlebens im Sonntagsstaat, wurden die Bilder so sorgsam mit Pergaminecken fixiert, dass nur keine Lücke für die ausgeschiedenen Aufnahmen bliebe, die sich sonst vielleicht zurück in die Erinnerung drängen könnten. Die Abgebildeten beschworen ihr Leben, indem sie sich gemeinsam selbst betrachteten. Zu den Wendepunkten im Leben fehlten dagegen die Bilder. Kündigungen wurden nicht archiviert. Auch nicht die Schlüsselmomente der Ehescheidung. Von Auflösungserscheinungen der Erwerbsbiografie, der Unterzeichnung des Kreditvertrags, der Arbeit am Band oder vernichteten Hoffnungen gab es keine entscheidenden Szenen, wohl aber von Einschulungen, Richtfesten oder der Inbesitznahme von Automobilen. Keine verwackelten Aufnahmen verheulter Nächte. Keine Porträtstudie verschluckter Wut. Das Versprechen der Bilder war nicht ihre Beweiskraft und historische Vollständigkeit. Ihre Wahrheit lag genau umgekehrt in der Hoffnung, das Leben werde sich auf lange Sicht nach dem Album richten. Seine Langeweile oder Enttäuschungen, die Augenblicke der Bitterkeit oder die Entdeckung des Verrats sollten sich den Strandausflügen und Stegreiffaufführungen des Familienglücks unterordnen. Die Trümmerlandschaft nach dem Krieg oder Großmutterns befreites Strahlen in BDM-Marschordnung hatten im Album deshalb keinen Platz. Nicht, weil sie vergessen werden sollten. Irgendwann tauchen sie auf in Kartons oder Träumen oder wurden hervorgewürgt in letzten Erinnerungen. Aber in den Bildern, für die wir uns selbst entscheiden können, stemmte sich die mühsam beherrschte kleine gegen die unbeherrschbare große Geschichte. Die Staatsakte haben wir schließlich nicht herbeigewünscht. Und wenn doch, ist es unserem Selbstbild nicht behilflich, in der Masse aufgegangen zu sein. Was ist der Abriss eines Straßenzugs im Vergleich zu unserer Picknickdecke? Die Selbstporträts in den Mobiltelefonen beweisen den ständigen Bedarf nach Erlösung aus den zu groß geratenen Zeitpanoramen. Routinierter als in den alten Alben zeigen sie unser gefiltertes Selbst, wie es zu sein hätte, würde es den ganzen Aufwand eines komplizierten Lebens lohnen. Der große Vorzug an Larissa Rosa Lackners Werk ist, dass sie an diese Romanzen, die wir mit uns selbst eingehen, nicht glaubt, ohne aber der Versuchung zu erliegen, sie zu verachten.

So hat sie ‚Heide‘ gefunden, eine Grenzgängerin zwischen der Kulturbohème Ost-Berlins und den Ernüchterungen der agrargenossenschaftlichen Provinz. Eine Eigensinnige, die gegen die starren Spielregeln bürokratischer Vorherbestimmung mit Guerillataktiken spiritueller Selbsterfahrung aufbegehrt und auf Druck und Erpressung mit dem Grenzübertritt in künstlerische Gegenwelten reagiert, so lange jedenfalls, bis die zuständigen Instanzen sie aus der ästhetischen Autonomie in eine uckermärkische LPG umlenken. Vom Altbau mit Ofenheizung in den dörflichen Kosmos der Kollektivierung. Eine Borderline-Existenz im Plattenbau. Und zu jedem Detail dieses sozialistischen Welttheaters, das Lackner vor uns ausbreitet wie einen ethnografischen Forschungsbefund, gibt es ein Bild, schlüssig und zwingend. So muss er gewesen sein, der industriell bewirtschaftete Dorfalltag im sozialen Remix einer zusammengewürfelten Bodenbrigade. In ihrer betrieblichen Funktion macht Heide Peschke also den Boden klar für die agrarischen Großmaschinen. Ihre Kolonne sammelt Steine von den rationalisierten Riesenackerflächen. Nach Feierabend aber justiert sie ihr Leben

mit eigenen Mitteln aus, zwischen Gartenbau und fotografischen Selbstporträtstudien. Das optische Instrumentarium körperlicher Selbstreflexion bietet ihr ein Experimentierfeld des Non-Konformismus. Heide Peschke ist auf Schlingerkurs zwischen genossenschaftlicher Mindestanpassung und dem Rückzug in die Kunst der Parallellebensführung. Die kulturelle Nische höhlt die verwaltende Allmacht aus, und Lackner hat eine Sisyphe-Arbeit der Dorfexploration geleistet, zurückgehend auf den Archivfund in einer Datsche hinter dem Wohnblock, die Entdeckung der zurückgelassenen Negative in einer aufgegebenen Keller-Dunkelkammer, die Auswertung der dörflichen Chronik und ein ausführliches Zeitzeugeninterview über die im Nebel der Erinnerung verschwimmenden Perspektiven der 1980er-Jahre. Ein seltener Fall sensibler Rekonstruktion und retrospektiver Unaufdringlichkeit aus dem Blickwinkel einer Außenstehenden. Die beobachtete Person wird nicht heroisiert und nicht zum Fall degradiert. Ihre Spuren werden abgetastet, aber nicht in Begriffe gezwungen. Die Protagonistin, deren Spuren sich nach der Wende verlieren, hat großes Glück mit ihrer Chronistin. So scheint es. Nur, dass es Heide Peschke gar nicht gibt und nie gegeben hat. Lackner hat sie erfunden. Von der Haarspange bis zum Kirschbaum im Garten. Der Plattenbau in Böckenberg als sozialistisches Welttheater.

Wurden wir also getäuscht? Im Gegenteil, die Erfindung lässt uns selbst in diese Geschichte treten. Denn ‚Heide‘ hat ihre Wahrheit. Die Frage ist, wo wir sie suchen. Alle Porträts der Figur ‚Heide‘ sind mit derselben Darstellerin inszeniert. Die Regisseurin führt sie nicht nur an glaubwürdige Schauplätze eines ostdeutschen Entwicklungsromans. Lackner führt in den scheinbaren Selbstporträts auch eine unsichtbar lenkende Hand, die uns auf die Doppelbödigkeit inszenierter Fotografie hinweist. Sie arrangiert ein Schauspiel der Physiognomie, das sich gerade nicht in den 1980er-Jahren vor einer Praktica-Spiegelreflex ereignet hatte, sondern heute, in all unserem Wissen über den die Inszeniertheit einer digitalen Welt, in der das Selbstporträt so alltäglich wie ein Blick in den Spiegel ist. Die Selbstporträts sind keine Fälschungen, sie spielen sich in einer Laborsituation zwischen der Vergangenheit mit ihrem Vertrauen auf Bilddokumente und einer Gegenwart ab, in der das Autoporträt zu einer ständigen, unvermeidlichen Selbstvergewisserung geworden ist, eine soziale Routine der Lippen- und Wangenmuskulaturen, die nicht nur die Akteurin auf Lackners Fotografien, sondern jede und jeder von uns besser oder schlechter einstudiert. Die Körpererfahrung des Publikums von heute spiegelt sich in der Mimik der Kunstfigur aus dem Damals, die aber, das ist der abenteuerliche Witz dieses Werks, auf nicht genau bestimmbare Weise zugleich ihre Schöpferin spiegelt, weil es nicht eine verschollene Heide Peschke, sondern die entscheidungsmächtige Larissa Rosa Lackner ist, die, wenigstens zweitweise, in einem Plattenbau vor einem Gemüsegarten im ehemaligen Wohnkomplex einer uckermärkischen LPG ihr Atelier aufgeschlagen und einen von zwei Wohnsitzen genommen hat. Die Künstlerin ist eine andere ‚Heide‘ einer vollkommen unvergleichbaren Epoche, in der sie sich aber aufmacht, den Bewohnern der untergegangenen Welt ‚Heides‘ akribische Fragen zu stellen. Viele Stunden Interviewmaterial gehen den Inszenierungen voraus.

Die Künstlerin hat sich also, über Berlin aus Leipzig kommend, an diesen Ort versetzt. So formuliert es ein fiktiver Zeitgenosse der Figur ‚Heide‘, die ja von Staats wegen nach Böckenberg befohlen wurde, bevor sie verschwand. Rosa Lackner dagegen hat sich aus eigenem Entschluss in das Dorf mit seiner längst untergegangenen LPG

begeben und wird dort stets mit der Frage konfrontiert, was die in einem westdeutschen Dorf geborene Zuwanderin, die sich im eigenen Dorf fremd gefühlt hatte, wie sie erzählt, von der ostdeutschen Geschichte ihres Wahlwohnsorts wissen kann. Und was heißt Wissen? Wo in uns wäre es zu vermuten? In den Daten des Lebenslaufs? Doch warum schreiben wir den Selbstporträts einer Frauenfigur so unbedingt eine zu beglaubigende Wahrheit zu? Oder weshalb erleben wir Dokumentarbilder einer steinsammelnden Kolonne, das Bild einer Dunkelkammereinrichtung oder das durch Staub schimmernde Sonnenlicht an einem Küchenfenster und schließlich die Reifenspuren im Schnee als Zugang zu einer Historie, die wir um so authentischer empfinden, je mehr wir uns nach ihrer unverstellten Begreifbarkeit sehnen? Wir wollen den Schnee fühlen, die Gräser berühren. Je mehr wir es aber wollen, umso glaubhafter werden die Fotografien, in denen wir uns so heimisch fühlen wollen, wie frühere Generationen ihre Fotoalben als Selbstvergewisserung betrachteten, die sie doch selber inszeniert hatten. Lackner konstruiert die Geschichte einer Gesellschaft im Umbruch und ihrer spezifischen Kultur als intimes Album und demonstriert so die Mechanismen, in denen Geschichte sich subjektiv verfestigt, als Spiegelbild unserer großen Bedürftigkeit, uns in Bildern wiederzuerkennen. Sogar und vor allem in denen, die uns gar nicht gehören, wenn sie nur zu unseren Wünschen passen.

Unsere Sehnsucht überschreibt also unseren Verstand. Wir können uns anstrengen, wie wir wollen, aber der desillusionierende Quellennachweis auf der Umschlagseite eines der unterschiedlich formatierten Hefte, in denen Lackner das ‚Heide‘-Konstrukt erzählt, kann nicht mehr Wahrheit für sich in Anspruch nehmen als die Bilder der Schneewehen wenige Seiten zuvor, an denen ‚Heide‘, die es nicht gibt, niemals



vorbeigekommen war. In dem Index ist genauestens verzeichnet, welche Bilder des großen DEFA-Dokumentaristen Volker Koepp Lackner sich ausgeliehen hat, wann sie bei Ebay Negative ersteigert und welche Archive sie aufgesucht hat, welche Szenen gestellt, aber auch, welche Aufnahmen wirklich vor Ort gefunden wurden. Hinter wirklich jedem Detail, das von der Künstlerin erfunden wurde, markiert in diesem Index Lackners Name ihre Urheberschaft wie ein rituelles Bekenntnis. Aber es ist wie in einem Film des Neorealismo, von dem wir vernünftigerweise wissen, dass es in ihm eine besonders virtuose Kamera und ein gesteigert subtiles Set-Design gegeben haben musste, damit die Bilder wie auf der Straße eingefangen wirken. Wir durchschauen die Täuschung und treten ihretwegen unbeirrt in den Film hinüber wie in eine unbezweifelbare Welt. Blättern wir in ‚Heide‘ zurück zum Anfang des Heftes II mit all seinen Dokumenten oder gleiten wir durch die Porträts in Heft III, ist die erzählte Welt mit den desillusionierenden Quellenangaben so gegenwärtig wie ohne sie. ‚Heide‘ ist der Avatar einer künstlerischen Bewegung zwischen Zugehörigkeit und Ausschlossensein, Vergangenheit und Gegenwart, Vor- und Nachwendezeit, Erinnerung und ihrer Revision. Hätte es so gewesen sein können? Kann jemand entscheiden, was war? Wissen wir über die Gesellschaft, in die wir geboren wurden, mehr als die Kunstfigur des Interviewpartners, die abschweifend und sich korrigierend, illusionslos hellstichtig und aufs Verwirrendste ihrer selbst entfremdet durch Lackners virtuosos Interview stolpert? Oder anders gesagt: Wären uns unsere eigenen Bilder, die noch in den Alben der Eltern in den Kellern liegen, wirklicher als die der Lackner’schen Wahrscheinlichkeitsrechnung? ‚Heide‘ ist ein geometrischer Schnittpunkt der Linien, an denen entlang wir Vergangenheit konstruieren. Sie ist eine Variable in besonders konkreter Nomenklatur. Geschichte, zeigt Lackner, ist, worauf wir angewiesen sind. Wir spekulieren ständig. Geschichte, die uns nahekommt, ist eine Spekulation, mit der wir uns vom Sinn der Bilder überzeugen in einer Welt, die aus Bildern besteht. „Das Vertrauteste“, sagt sie einmal im Gespräch, „ist gerade das Gefühl der Fremdheit“. Wenn aber hier unser gemeinsamer Nenner zu vermuten ist, wäre Aufklärung nicht die Unterscheidung des Eigenen vom Fremden, sondern die Einsicht in die Waghalsigkeit und Unbeständigkeit aller sinnstiftenden Operationen in der eigenen Geschichte.

Was also ist dann Sinn? Die Genauigkeit der Annäherung! Kein Wunder, dass ‚Heide‘ ein Druckwerk in drei Heften, ein Anatomiesaal, ein Kino und am Ende ja durchaus auch eine fotografische Sammlung ist. Soll doch niemand der eigenen, immer schon fremden Geschichte zu nahe treten, ohne praktische Übungen in Distanznahme nachweisen zu können. Die Selbstporträts und Dokumente sind der innerste Kern dieser künstlerischen Reflexion über die Aggregatzustände unseres Geschichtsbewusstseins. Lackner zeigt in einem dritten Heft noch die Steine, die Heide Peschke gesammelt haben könnte, wie eine Huldigung an das gefundene Objekt. Inszenierte Artefakte des Suchens und Sammelns werden zu einer Art Solo des fotografischen Autoren-Ichs auf offener Bühne. Während in der Ausstellungspräsentation dann Dokumente des Machens, Interviewaussagen, Screenshots von Google-Suchanfragen in einer Blackbox die Konstruktion von Geschichte als technischen Prozess enthüllen, besteht die eigentliche Pointe in der nüchternen Reinraumatmosfera der Gesamtpräsentation, in der unübersehbar wird, dass Bild und Wort, Dokument und künstlerische Geste nicht geglaubt, sondern zueinander ins Verhältnis gesetzt werden müssen. Wir sollen durchlässig für die Erfahrungen anderer sein, statt unsere eigenen Erfahrungen wie Eigentum zu besitzen.



Our relationship to history resembles a romance. Not one that we already have, but one we are still searching for. We wait for the images and facts that fit with our yearning for meaning and coherence, not for circumstantial evidence emerging from a past decomposed in contradictions. When photo albums were still archives on cardboard, bound encyclopedias of family life in its Sunday best, the pictures were carefully mounted with vellum corners, so that no gap would remain for rejected photos that otherwise might be able to elbow their way back into memory. The pictured people conjured up their life by viewing themselves together. But pictures of the turning points in life were lacking; notices of termination were not archived. Nor were the key moments of the divorce. There were no decisive scenes of the disintegration of occupational biographies, the signing of a loan contract, or labor on an assembly line; but there were images of first days at school, roofing ceremonies, or the taking of possession of cars. No blurred photos of nights wept through. No portrait studies of swallowed anger. The pictures' promise was not power as evidence and historical completeness. Their truth lay precisely in the opposite, in the hope that, in the long run, life would orient itself toward the album. Its boredom or disappointments, the moments of bitterness or the discovery of betrayal were supposed to subordinate themselves to beach outings and off-the-cuff presentations of domestic bliss. That's why the landscape of ruins after the war or grandmother's unfettered radiant smile in the Hitler Youth marching order had no place in the album. Not because they were supposed to be forgotten. At some point, they emerge in boxes or dreams or are choked up in last memories. But the pictures that we can choose for ourselves set the laboriously controlled little story against the uncontrollable, big story. After all, we didn't wish for the official files. And when they do emerge, it doesn't polish our self-image to have dissolved in the mass. What is the demolition of a city block in comparison with our picnic blanket? The self-portraits in cell phones prove our constant need for deliverance from the temporal panoramas that have grown too big. More routine than in the old albums, they show our filtered self as it would be, if the whole effort of a complicated life were worth it. The great merit of Larissa Rosa Lackner's work is that she doesn't believe these romances that we enter into with ourselves, but she doesn't fall prey to the temptation to despise them.

And so she found 'Heide', a border-crosser between the cultural bohemia of East Berlin and the disenchantments of the provincial agricultural collective. A willful individual who rebels against the rigid rules of the game of bureaucratic predetermination with the guerilla tactics of spiritual self-awareness, and who responds to pressure and blackmail by crossing the border into artistic counter-worlds – at least until the responsible authorities redirect her away from aesthetic autonomy into an agricultural combine in the Uckermark. From an old oven-heated building into the village cosmos of collectivization. A borderline existence in a slab-constructed prefab building. And every detail of this socialist world theater that Lackner unfolds before us like the findings of ethnographic research is captured in a picture, conclusive and inescapable. This is how it must have been, the industrially farmed everyday village life in the social remix of a motley land brigade. In her operational function, Heide Peschke clears the ground for the huge agricultural machines. Her labor crew collects stones from the huge, rationalized cropland. When the working day is done, however, she adjusts her life with her own means, between gardening and photographic self-portrait studies. The toolbox of optical instruments enabling bodily self-reflection offers her scope to experiment with

nonconformism. Heide Peschke is on a zigzag course between the minimum of adaptation to the collective and the retreat into the art of living a parallel life. The cultural niche hollows out administrative omnipotence, and Lackner has performed the Sisyphus labor of exploring the village, resorting to the finding of an archive in a summer cottage behind the residential block, the discovery of the negatives left behind in an abandoned cellar darkroom, the evaluation of the village chronicle and an extensive interview with a contemporary witness about the perspectives of the 1980s that are becoming blurred in the fog of memory. A rare case of sensitive reconstruction and retrospective unobtrusiveness from the perspective of an outsider. The observed person is not made into a heroine, nor degraded into a case. Her traces are felt out, but not forced into concepts. The protagonist, whose tracks are lost after the turnaround of the end of Communism, is fortunate to have found this chronicler. So it appears – except that Heide Peschke does not exist, and never did exist. Lackner invented her. From the hairclip to the cherry tree in the garden. The slab construction in Böckenberg as socialist world theater.

So, were we deceived? On the contrary: the invention lets us enter this story ourselves. For 'Heide' has her truth. The question is, where do we seek it? All the portraits of the figure 'Heide' are staged with the same actress. The director not only takes her to believable settings of an East German coming-of-age novel. In the seeming self-portraits, Lackner exercises an invisibly guiding hand that points out to us the ambiguity of staged photography. She arranges a theater of physiognomy that precisely didn't happen in the 1980s in front of a Praktika reflex camera, but today, in the midst of all our knowledge of the staged character of a digital world in which the self-portrait is as everyday as a look in the mirror. The self-portraits aren't counterfeits; they play out in a lab situation between the past with its trust in pictorial documents and a present in which the self-portrait has become a constant, unavoidable self-reassurance, a social routine of the lip and cheek musculature, rehearsed not only by the actress in Lackner's photographs, but better or worse, by all of us. The bodily experience of today's audience is reflected in the facial expressions of the fictional character from Back Then; but – and this is the adventurous wit of this work – it simultaneously mirrors its creator in an indeterminable way, because it is not the missing 'Heide' Peschke, but the decision-empowered Larissa Rosa Lackner who, at least for a time, set up her studio in a prefab building ensemble in front of a vegetable garden in the former residential complex of an agricultural collective in the Uckermark and took one of two residences. The artist is another 'Heide' of a completely incomparable epoch in which she nevertheless sets off to ask meticulous questions of the inhabitants of a vanished world. Many hours of interview material preceded the stagings.

The artist, coming via Berlin from Leipzig, thus transferred herself to this place. That's how a fictional contemporary of the figure 'Heide' described how the state ordered her to go to Böckenberg before she disappeared. In contrast, Larissa Rosa Lackner has placed herself of her own accord in the village with its long-vanished farming combine and is constantly confronted there with the question: What can an immigrant born in a West German village, who relates that she had felt alien in the Franconian village she came from, know about the East German history of the place she has chosen to live in? And what does "knowledge" mean? Where in us can we suspect it to be? In the data of a curriculum vitae? But why do we insist on attributing a certified truth to the self-portrait of the figure of a woman? Or why do we experience the documentary pictures of a stone-collecting brigade, the image of a darkroom setup, or the sunlight shimmering through the dust at a kitchen window, or finally tire tracks in the snow as access to a history that we feel is all the more authentic, the more we long for its undisguised comprehensibility? We want to feel the snow and touch the grasses. But the more we want that, the more plausible the photographs become in which we are so much at home – just as earlier generations regarded their photo albums as self-reassurance, even though they had staged them themselves. Lackner constructs the story of a radically changing society and its specific culture as an intimate album, thereby demonstrating the mechanisms in which history subjectively solidifies, as a mirror reflection of our great neediness to recognize ourselves in pictures. Even, and especially, in those images that don't even belong to us, if they only fit our wishes.

Our yearning thus overwrites our rationality. We can exert ourselves as much as we like, but the disillusioning list of sources on the cover page of one of the variously formatted booklets in which Lackner relates the 'Heide' construct cannot claim for itself more truth than the pictures of snow drifts a few pages earlier, in which 'Heide', who does not exist, never came around. The index lists very precisely which pictures Lackner borrowed from the great DEFA studio documentarist Volker Koepp, when she bought negatives on an E-Bay auction, and which archives she visited, which scenes were staged, and which photos were really found on site. In the index, every detail Lackner invented bears her name like a ritual admission that it is fiction. But it is like in a Neorealismo film, of which we rationally know that there must have been an especially virtuoso camera and an extremely subtle set design to make the images seem as if captured on the street. We see through the illusion; and without being affected by that, we enter the film as if into an undeniable world. If we leaf back in 'Heide' to the beginning of Booklet II with all its documents or if we glide through the portraits in Booklet III, the narrated world with the disillusioning source references is as present as it would be without those references. 'Heide' is the avatar of an artistic movement between belonging and exclusion, past and present, the time before and after Germany's political turnaround, memory, and its revision. Could things have been that way? Can someone decide what was? Do we know more about the society we were born into than the artificial figure of the interview partner does, who stumbles through Lackner's virtuoso interview, digressing and correcting himself, shrewd and without illusions, and alienated from himself in the most confusing way? Or put another way: would our own pictures that still lie in our parents' cellars be truer for us than those of Lackner's calculation of probabilities? 'Heide' is a geometric intersection of the lines along which we construct the past. She is a variable in an especially concrete nomenclature.



History, Lackner shows, is what we are dependent upon. We speculate constantly. History that comes close to us is a speculation with which we convince ourselves of the meaning of the pictures, in a world consisting of pictures. Lackner once said in a conversation, “What is the most familiar is precisely the feeling of strangeness.” But if our common denominator can be suspected in this, then enlightenment wouldn’t be the distinction between what is our own and what is alien, but insight into the audacity and inconstancy of all operations that seek to create meaning in our own history.

Then what is meaning? The precision of approach! So it’s no wonder that ‘Heide’ is a publication in three booklets, a dissecting room, a cinema, and in the end a photographic collection after all. No one should approach their own, always already alien history too closely unless they can certify having conducted practical exercises in taking their distance. The self-portraits and documents are the innermost core of this artistic reflection on the aggregate states of our awareness of history. In a third booklet, Lackner also shows the stones that Heide Peschke could have collected, like an homage to the found object. Staged artifacts of searching and collecting become a kind of solo art of the photographic author-self on an open stage. While the exhibi-

tion presentation, in documents of production, interview statements, screenshots of Google search queries, then reveals in a black box the construction of history as a technical process, the real point consists in the sober clean-room atmosphere of the overall presentation, in which it is impossible not to notice that image and word, document and artistic gesture must not be believed, but placed in relation to each other. We should be permeable to the experiences of others, rather than possessing our own experiences like private property.

2 Das Zelt ist eine Videoarbeit, die 2015 in verschiedenen Dörfern entstanden ist und in einer Blackbox auf aneinander genähten Stoffbahnen gezeigt wird. Die Dörfer bleiben anonym. Allen Aufnahmen ist gemein, dass sie auf Dorffesten oder in ihrem direkten Umfeld entstanden sind. Der Titel weckt Assoziationen an die Festzelte, in denen die Dorfbevölkerung im Laufe der Feiern zu einer Menge verschmilzt. Die Tonspur besteht aus einer Klavierimprovisation der Künstlerin, die das Instrument jedoch nicht beherrscht, sondern erst in der Einspielung Erfahrungen an ihm sammelt. Ton und Bild bilden einen scharfen Kontrast.

2 The Tent is a video work produced in 2015 in various villages and shown in a black box of textile panels sewed onto each other. The villages remain anonymous. Common to all the photos is that they were taken at village celebrations or in their direct surroundings. The title evokes associations with the celebration tents in which, in the course of the celebration, the village population fuses into a crowd. The sound track consists of the artist's piano improvisations, though she is not a master of the instrument, but first gains her experience with it during the recording. Sound and image form a sharp contrast.

















Die Einsicht in die Relativität aller Erfahrungen schafft Distanz. Ihre Unüberwindbarkeit ist der Preis für Lackners Haltung. In der 2015 entstandenen Video-Arbeit ‚Das Zeit‘ folgt die Kamera der dörflichen Geselligkeit wie auf ein verbotenes Gebiet. Es ist, als sei die Operateurin unsichtbar. Niemand dreht sich nach ihr um. Keiner stellt sie zur Rede, posiert, kokettiert, nimmt sich die Zeit, über das eigene Bild mitbestimmen zu wollen. Das Bild gleitet durchs Dunkel, vorbei an Mauern und Nischen. Mangelndes Licht und die Weigerung, selbst das Dunkel des Hintergrunds verlassen zu wollen, setzen der Erzählung enge Grenzen. Die Dörfer, in denen diese Festzelte aufgerichtet werden, sind keine von Gemeindeämtern verwalteten Versorgungsinfrastrukturen, nicht die Navigationspunkte in unseren Logistiksystemen, festgezurret im Verkehrswegenetz, die wir kennen. Sie verschwinden im Nirgendwo der Dunkelheit und laden niemanden ein. Dabei ist es, als stünden die Personen, die als Masse von Körpern von hinten, unüberwindbar wie eine Mauer, oder als im Dunkel verschwindendes Paar in den Bildausschnitten erscheinen, gar nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie sind nur Komparsen einer verborgenen Handlung, die wir nie sehen. Denn immer deutlicher erweist sich die Filmende selbst als die Akteurin dieser fast 20 Minuten in Transit- und Zwischenräumen. Sie bewegt sich auf einem Terrain, auf dem sie Einzelgängerin bleibt. Sie hat intime Kenntnis dieser dörflichen Zwischenzonen. Sie weiß, wohin die Abkürzungen führen, kennt die Ziele und womöglich die Tagesverläufe der Menschen, die an den Festplätzen, die der Kamerablick streift, zu einer unzugänglichen Menge verschmelzen, um sich bald wieder aus ihr zu lösen und in den geregelten, berechenbaren und repetitiven Strukturen ihres überschaubaren Lebensraums aufzugehen. Nie schließt die Kamera zu ihnen auf. Das Bild zeigt die Spitze des Maibaums, den Dorf- rand als nächtliches Niemandsland in der Totale, das Feuerwerk als indirektes Flackern, Indiz einer entfesselten Euphorie, zu der sich kein Zugang zeigt. Es gibt kein Ziel und keine Erlösung. Diese Dörfer sind Dörfer einsamer Wege, auf denen die Menschen nur Abstände markieren, damit die Beobachterin sich umso sicherer auf ihre Perspektive verlassen kann, mit der sie den Abstand zwischen sich und den anderen austariert.

Die Entschädigung für diese Unüberwindlichkeit ist die Schönheit der Bilder. Es steckt Leichtigkeit im Dunkel und eine Beruhigung in den Licht- und Himmelsphänomenen, Farbkontrasten und die Außenwelt abtastenden Kadrierungen, die mit einer Art diskreten Behutsamkeit einer Gesellschaft begegnen, die in ihren Ritualen das stoische Einverständnis zu beschwören scheint, einander nicht entkommen zu können. Mehr noch aber zählt Larissa Rosa Lackner der Welt ihre Unzugänglichkeit mit Zugänglichkeit heim. Sie stellt Vergleichsräume her. Einmal drückt sie im Gespräch ihr Unverständnis über akademische Floskeln aus, mit denen in der künstlerischen Ausbildung etwa die formale „Brechung“ eines Inhalts empfohlen werde. Das Gegenteil sei ihre Ambition. Das ideale Kunstwerk, findet sie, richte sich nicht allein an eine sprachlich geschulte Zielgruppe, die sich im Vorhinein die Standards einer professionalisierten Betrachtung antrainiert habe, sondern schlage Brücken. Kunst, wie sie als Künstlerin sie sich wünsche, akzeptiere die unterschiedlichen Voraussetzungen eines diversen Publikums. Lackner will keine Artefakte schaffen, die den Kreis um sich schließen wie die Phalanx der Feiernden in „Das Fest“. Das Glück liege darin, dass unterschiedliche Herkunft oder verschiedenes Wissen je andere Schichten einer Arbeit lesbar machten. Lackner kommt aus einem Dorf, in dem die akademischen Berufe der Eltern ihr von vornherein den Status der Anderen auferlegt haben. Sie baut ihre Brücken nicht aus Weltumarmungslust, sondern weil sie Fremdheit als eine der Kernerfahrungen des



Zusammenlebens kennt. Fremdheit nämlich hat zwei Seiten, die „Das Fest“ in deutlichster Klarheit zeigt. Den Ausschluss aus der Menge der scheinbar Gleichen (die ihr eigenes Fremdsein vielleicht einfach nur zu verbergen verstehen). Und den ungeheuren Entdeckungsraum, den der Abstand zu den anderen schafft. In diesem Raum lässt sich auch eine ‚Heide‘ finden, die ja mit ihrer Geschichte, ihren Bildern, ihrem Erscheinen und ihrem Verschwinden zu den anderen gehört. Für Lackner sind wir alle andere.



Insight into the relativity of all experience creates distance. Its insurmountability is the price for Lackner's stance. In the video work, 'The Tent', created in 2015, the camera follows the village conviviality as if on forbidden territory. It's as if the camerawoman is invisible. No one turns to face her. No one addresses her, poses, visibly takes notice of the camera, or takes the time to codetermine their own picture. The picture glides through darkness, past walls and niches. Sparse light and the refusal to want to leave even the background's darkness place narrow limits on the narration. The villages in which these party tents have been pitched are not supply infrastructures administered by local authorities, nor the navigation points in our logistical systems, tied down in the transportation network we are familiar with. They disappear in the nowhere of darkness and welcome no one. It is thereby as if the persons who appear as a mass of bodies viewed from behind, impassable as a wall, or as a couple disappearing in the darkness in the image framings, are not in the center of attention at all. They are only the extras of a hidden storyline that we never see. For the filmmaker proves ever more clearly to be herself the actor of this almost twenty minutes in transit spaces and interstices. It moves on a terrain on which it remains a solitary figure. It has intimate knowledge of these village in-between zones. It knows where the shortcuts lead, is familiar with the destinations and possibly with the daily routines of the people that, on the hard drives that the camera viewpoint touches upon, fuse into an inaccessible crowd, only to separate from it very soon and to merge with the regulated, predictable, and repetitive structure of its easily surveyed living space. The camera never joins up with them. The picture shows the top of the maypole, the outskirts of the village as a nocturnal no-man's land in a long shot, the fireworks as an indirect flickering, indication of an unfettered euphoria to which no access is shown. There is no goal and no deliverance. These villages are villages of lonely paths on which people merely mark their distances, so that the observer with the camera can rely all the more securely on her own perspective, with which she weighs the gap between herself and the others.

The compensation for this insurmountability is the beauty of the pictures. There is lightness in the darkness and a calming effect in the phenomena of light and sky, color contrasts, and framing excerpts that scan the outside world, that, with a kind of discrete caution, encounter a society whose rituals seem to invoke stoic consent to

being unable to escape each other. But even more, Larissa Rosa Lackner repays the world's inaccessibility with accessibility. She produces spaces of comparison. In conversation she once expresses her lack of comprehension of empty academic phrases with which, for example, the formal "breaking" of content is recommended in artistic training. The opposite is her ambition. The ideal work of art, she says, does not aim solely at a linguistically schooled target audience that, from the start, has trained itself in the standards of a professionalized viewpoint; rather, it builds bridges. The kind of art that this artist wants accepts the differing preconditions of a diverse public. Lackner doesn't want to create artifacts that close the circle around her like the phalanx of partiers in *The Celebration*. The point lays in making the different layers of a work readable to people of differing origins or with differing knowledge. Lackner comes from a village in which her parents' academic occupations gave her the status of an Other from the beginning. She builds her bridges, not because she wants to embrace the world, but because she is familiar with alienness as a kind of core experience of living together. Alienness, namely, has two sides that *The Celebration* displays in utter clarity. Exclusion from the mass of seeming equals (who, perhaps, simply merely understand how to hide their alienness). And the immense space of discovery created by distance from the others. In this space, a ‚Heide‘ can also be found, who, with her story, her pictures, her appearance, and her disappearance, belongs to the others. For Lackner, we are all others.

3 Libken ist der Name eines künstlerischen Wohn- und Arbeitsorts in Böckenberg in der Uckermark. Nach der Abwicklung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) wanderten viele der nicht mehr beschäftigten Arbeitskräfte ab. Das Gebäude stand leer, bis ein Kollektiv unter Beteiligung der Künstlerin das Gebäude übernahm und schließlich erwarb. Das Projekt entwickelte sich von 2014 bis heute weiter. Seine Selbstverwaltung stellte die Gruppe, deren Zusammensetzung sich veränderte, vor Herausforderungen. Das Projekt besteht bis heute fort.

3 Libken is the name of a residential and working site for artists in Böckenberg in the Uckermark region. After the liquidation of the Agricultural Production Cooperative (Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft, LPG), many of the workers who were no longer employed moved away. The building was empty until a collective that included the artist took over and ultimately acquired the building. The project continued developing from 2014 until the present. Its self-administration posed challenges to the group, whose composition changed. The project continues today.

















23.-26.7.20

mit/with Emma Wood  
Jenny Har

libken 20

webt!  
weaving!

Libken 17268 Böckenberg, Uckermark → Anmeldung und Informationen: [www.libken.de](http://www.libken.de)

Einleitung: Einführung in die verschiedenen Techniken des Webens und des Webens als Kunstform  
Introduction: Introduction to different types of weaving and creative interpretation

Libken Universale    Symposium Kunst und Technologie    Vorträge, Diskussionen, Musik, Essen... mit Rashad Becker, Hans-Christian Dary, Anja Guenther, Simon Menner

# Signal

Natascha Sadr Haghighian  
Sebastian Schmieg  
Florian Speth  
Max Stadler

Anmeldung & mehr Info  
→ [anmeldung@libken.de](mailto:anmeldung@libken.de)  
→ [signaltauschen.net](http://signaltauschen.net)

22. | 25.6. 2017

Ort: Platte, 17268 Böckenberg, Uckermark

www.libken.de

# neue Felder neue Dörfer

13. | 16.9. | 18.9.

Praxis und Theorie einer neuen nachhaltigen Landschaft

mit Beiträgen von:  
Jan von Grawert  
Dr. Andreas Die  
Dr. Schenck  
Dr. Stefan Schmitt  
Dr. Alexander Klose  
Hanna Schmitt  
Dr. Stefan Tietze  
Dr. Barbara Wöhring  
Maren Wolff

Landschafts AG

Libken Universale  
im Programm des Libken e.V.  
in Kooperation mit dem Center  
for Metropolitan Studies, TU Berlin

anmeldung@libken.de

Libken 17268 Böckenberg 15-17  
17268 Gernsdorf

# Spuren in Bewegung

mit Anna Jarrige und Johanna Ackva

9. | 11.7. | 21.7.

Feldenkrais & Tanzimprovisation

Praxis 2017/2018  
→ Workshop-Gebäude,  
Sonnenbad in Borsdorf, Verpflegung

Anmeldung bis zum 18.6.2017  
→ [anmeldung@libken.de](mailto:anmeldung@libken.de)

anmeldung@libken.de

Libken 17268 Böckenberg 15-17  
17268 Gernsdorf



31.7.–7.8.22  
Libken  
Sommerakademie

Arnsdorf & Information • Libken.de 17268 Bökkenberg • Uckermark  
Fotografie • Grafikdesign • Malerei  
• Andreas Gritzmeyer • Anja Kaiser • Benjamin Dittrich

libken  
liest  
herkunft

Stadt  
die  
liegt  
Und seitab

Libken  
Werkschau

4.5.  
5.24

Arnsdorf & Information • Libken.de 17268 Bökkenberg • Uckermark  
Fotografie • Grafikdesign • Malerei  
• Andreas Gritzmeyer • Anja Kaiser • Benjamin Dittrich

6.13.8.23  
Libken  
Sommerakademie

Arnsdorf & Information • Libken.de 17268 Bökkenberg • Uckermark  
Fotografie • Grafikdesign • Malerei  
• Barbara Proschke • Marlen Lützel • Jan Bessing

Eine Kunst, die niemanden ausschließen will, muss ihre Produktionsbedingungen infrage stellen. Ateliers sind exklusive Orte. Die Fließbandproduktion des Kunstbetriebs, die vom Studio durch das private Galeriesystem und seine Verkaufsmessen direkt in Kunsthallen und Museen führt, hat nicht zufällig ein Heer von Vermittlungsagenten hervorgebracht, die Werke in die Außenwelt übersetzen müssen. Kunst entsteht noch immer überwiegend in geschlossenen Räumen, Spezialgenres wie Street- und Public-Art zum Trotz. Sie wird versichert und luftgepolstert unter kontrollierten klimatischen Bedingungen durch die klimatisch sich verändernde Welt transportiert und entsteht noch immer in urbanen Zentren, in denen das Betriebspersonal und das Geld kurze Wege haben. Zu dem wachsenden Kreis von Künstlerinnen und Künstlern, die nicht nur die Vermittlungssprache verändern, sondern veränderte Produktionsorte schaffen wollen, gehört auch Larissa Rosa Lackner. 2014 verließ sie mit einem Kollektiv unterschiedlicher künstlerischer und nichtkünstlerischer Praktiken und Ausbildungen Berlin, um eineinhalb Stunden vom kulturellen Epizentrum entfernt, irgendwo zwischen Eberswalde und Prenzlau, dem Sabinensee und dem Stiernsee einen „Denk- und Produktionsort“ zu gründen. ‚Libken‘, ließe sich sagen, ist Heides Schauplatz, Böckenberg in der Gemeinde Gerswalde, ein dreizügiger Wohnblock in typisierter Fertigbauweise mit dem die DDR Wohnraum für ihre Agrarindustrie schuf, eine Art Vorstadt des Dorfs mit Kleingärten und technischer Infrastruktur, Heimat und Verwaltungswirklichkeit.

Die Gruppe um Lackner, Christoph Bartsch, Theresa Pommerenke im Kern und 19 weitere Personen richtete hier Ateliers, eine Bibliothek und eine Gemeinschaftsküche ein. Bemerkenswert ist aber nicht, dass ein Kollektiv einen Brandenburger Leerstandsraum dem Kunstbetrieb zur Nutzung anbot. Bemerkenswert sind die experimentellen Formate, mit denen ‚Libken‘ um die Dorfgemeinschaft von Böckenberg und Gerswalde warb. Freundlich benannt nach einem überlebten englischen Begriff für ein ländliches Häuschen, wurde das Projekt teilnehmende Beobachtung und aktive Nachbarschaft zugleich. Ein knappes Jahrzehnt, bevor die „Residenz“ zum Allheilmittel des Dorfkultur-Upgrades wurde, war ‚Libken‘ als langfristige Partnerschaft angelegt. Die Pflanzenkundlerin von nebenan wurde zur unverzichtbaren Expertin bei der Entwicklung der Küchenprojekte, die schließlich in Gastmahlen kulminierten, zu denen auch das Dorf geladen war. Die Investition in das Gelingen einer solchen Kooperation ist in Brandenburg Zeit. Wer im Winter nicht flieht und die Heizungssanierung auszusetzen bereit ist, vor allem aber nach zwei Jahren immer noch nicht die Zelte abgebrochen hat, kommt in einer schrumpfenden Welt mit einer Geschichte der Nach-Wende-Abwanderung als kreative Ressource infrage. Lackners künstlerische Arbeit schöpft aus dem Vollen lokaler Kenntnis. ‚Libken‘ trägt nicht nur dazu bei, sondern will das volle Potenzial der eigenen Arbeit in die lokale Community einbringen. Nicht als romantische Aneignung. Nicht, indem man mit den Regeln der Berliner Kultursensibilität den sogenannten regionalen Raum kolonisiert, sondern als kooperative Annäherung. Wo man einander nützt, macht man sich nützlich. Damit kann ein Dorf gut leben, und auch deshalb ist ‚Heide‘ aus Böckenberg eines der seltenen Projekte, in denen mit kultureller Empathie, doch ohne Nostalgie ländliche DDR-Geschichte in ihren Widersprüchen erzählt wird – und zugleich deutlich wird, warum sich eine solche Erzählung nicht durch historische Gruppenzugehörigkeiten definieren darf. Wie ‚Heide‘ ist ‚Libken‘ ein Konstrukt, und zwar eines, dass mit Werkschauen, Dialog- und Akademieformaten, Kulinarikveranstaltungen, Kinovorführungen, Raumstipendien und Umweltforschungen eine verblüffende Interdisziplinarität an den Tag legt. Wer ‚Heide‘ anschaut und

‚Libken‘ als Voraussetzung mitdenkt, könnte mit um so größerer Skepsis fragen, ob weite Teile der zeitgenössischen Kunst der 2010er-Jahre nicht ihre Lernfähigkeit gegenüber den Realitäten nicht-urbaner Lebenszusammenhänge ausbauen könnten. Lackners Kunst jedenfalls ist ein kommunizierendes System.

A kind of art that doesn't want to exclude anyone must question its own production conditions. Studios are exclusive places. It is no coincidence that the conveyor belt production of the art industry, which leads from the studio through the system of private galleries and its sales fairs directly to the art halls and museums, has brought forth a host of mediating agents who have to translate the works into the world outside. Art is still created primarily in closed rooms, despite the existence of Street and Public Art. It is insured and transported, air-cushioned under controlled climatic conditions, through the climatically changed world, and still produced in urban centers where the operating personnel and money have short connecting routes. Larissa Rosa Lackner is one of the growing circle of artists who not only change the language of mediation, but also want to create changed sites of production. In 2014, she and a collective with various artistic and non-artistic practices and training left Berlin to found a “thinking and production site” an hour and a half away from the cultural epicenter, somewhere between the cities of Eberswalde and Prenzlau and between the lakes Sabinensee and Stiernsee. ‘Libken’, one could say, is ‘Heide’s’ setting, Böckenberg in the community of Gerswalde, a three-part residential block displaying the typical prefabricated construction with which East Germany created living space for its agricultural industry, a kind of suburb of the village, with garden plots and technical infrastructure – hometown and administrative reality.

The group around Lackner – Christoph Bartsch and Theresa Pommerenke at its core and nineteen other people – set up studios, a library, and a communal kitchen. But it's nothing remarkable that a collective offered an empty space in the state of Brandenburg for the art world to use. Remarkable are the experimental formats with which ‘Libken’ advertised the village community of Böckenberg and Gerswalde. Amiably named for an outdated English term for a rural cottage, the project became participating observation and active neighborhood at the same time. A bare decade before the “Residenz” became the panacea for upgrading the village's culture, ‘Libken’ was set up as a long-term partnership. The plant expert from next door became the indispensable authority in the development of kitchen projects that ultimately culminated in banquets to which the village, too, was invited. In Brandenburg, time is what is invested in the success of such cooperation. Whoever doesn't flee in the winter and who is willing to wait out the renovation of the heating system, but above all whoever after two years has not stricken their tents, comes into question as a creative resource in a

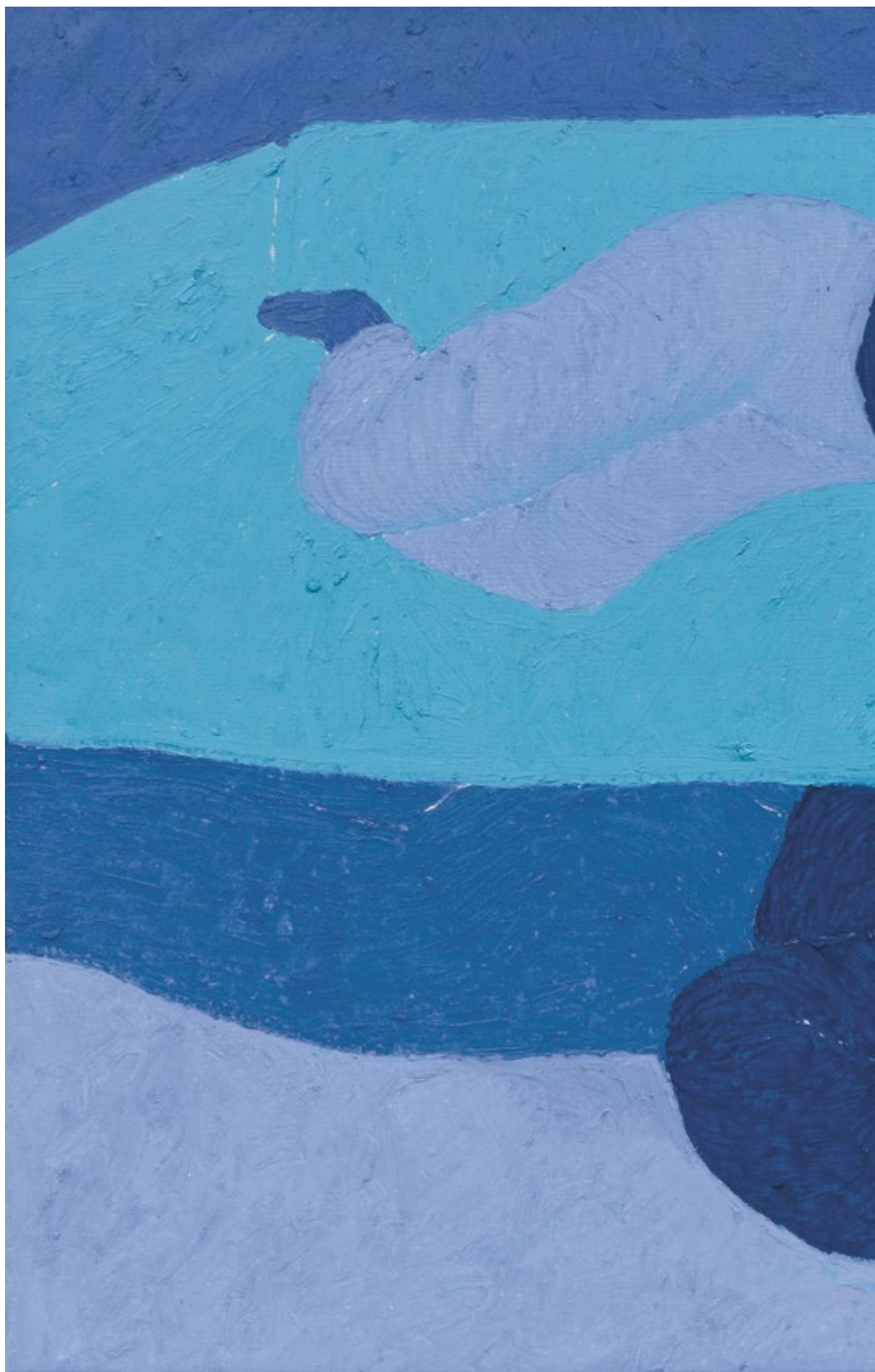


shrinking world with a history of emigration after the collapse of the East German economy. Lackner's artistic work goes all the way with local knowledge. 'Libken' not only contributes to this, but also wants to offer the full potential of its own work to the local community. Not as romantic appropriation. Not by colonizing the so-called regional space with the rules of Berlin's cultural sensibility, but as cooperative convergence. And that is also why 'Heide' of Böckenberg is one of the rare projects in which the rural history of East Germany, in all its contradictions, is narrated with cultural empathy, but without nostalgia – and at the same time, it becomes clear why such a tale must not be defined by historical affiliations with groups. Like 'Heide', 'Libken' is a construct, and one that, with its work exhibitions, dialog and academy formats, culinary events, movie screenings, living space stipends, and environmental research, displays an astonishing interdisciplinarity. Anyone who looks at 'Heide' and takes 'Libken' into consideration as a precondition could ask with a skepticism all the greater whether large parts of the contemporary art of the 2010s couldn't expand its ability to learn about the realities of non-urban living contexts. Lackner's art, at any rate, is a communicating system.

4 Ok bin da ist eine Serie unterschiedlich formatierter Gemälde, die in Ölpastellkreide ausgeführt sind. Wie die Standbilder vom Set eines Films bilden sie eine Art Sequenz, ohne dass sich die Handlung, der entlang sie entstanden sein könnte, aufklären ließe. Im Zentrum steht eine Kunstfigur. Die Situationen, in denen sie dargestellt ist, sind überschaubar. Ihr Zusammenhang aber bleibt unklar, wie ein fotografischer Bericht, dem die Bildtitel fehlen.

4 Ok I'm Here is a series of divergently formatted oil pastel paintings. Like the still photos from the set of a film, they form a kind of sequence, although the storyline along which they could have arisen cannot be elucidated. At the center is an artificial figure. The situations in which she is depicted are surveyable. But their context remains unclear, like a photographic report without its captions.



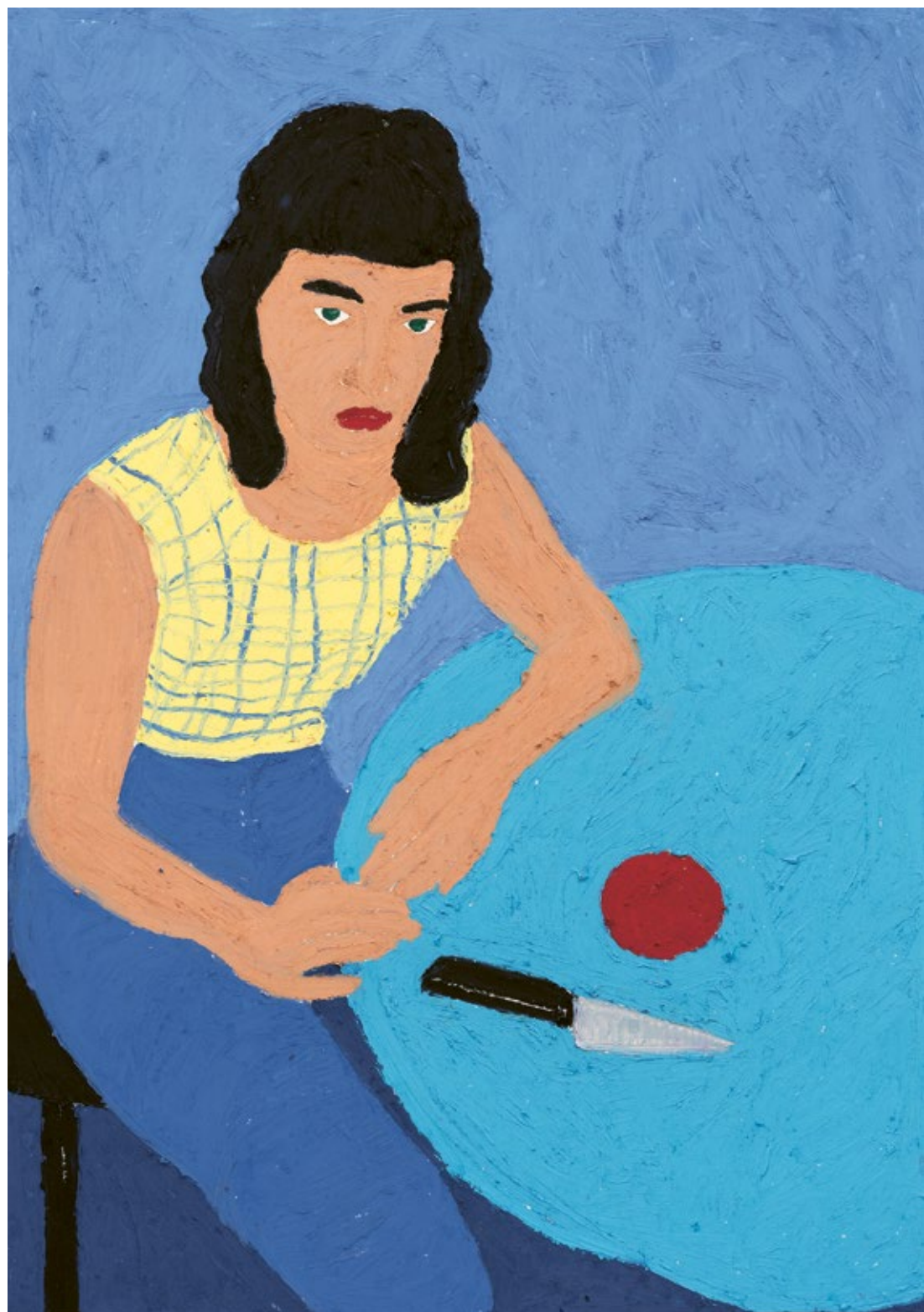






























Könnte man sagen, dass handfest aufgetragene Ölpastellkreide eine besonders begreifbare Art der Malerei ist? Larissa Rosa Lackners Gemälde sind von einer eigentümlichen Entschiedenheit. Einerseits hat sie sich überhaupt entschieden, nach einer künstlerisch-fotografischen Ausbildung und einem vielbeachteten fotografisch-mediale Debüt zu malen. Zweitens hat sie Sujets von einer typisierten Klarheit entworfen, die auf den ersten Blick suggerieren, voraussetzungsfrei lesbar zu sein, ohne dass sich sagen ließe, was genau da eigentlich zu lesen ist. Drittens setzt sie die Pastellkreide mit einer solchen Kraft auf dem Bildträger ein, dass sie gestische Spuren hinterlassen. Immer wieder dieselbe Figur ist in emblematischen Situationen zu sehen. Doch Embleme wovon? Und ist man der Figur am Ende der Serie näher gekommen, als man es am Anfang war? Und wieso kommen all diese Verkörperungen eines einzigen typisierten, vermutlich weiblich zu lesenden Körpers nicht zur Ruhe, wenn die Handlung doch eingefroren scheint, als müsse man sich vor und nach jedem Einzelbild unzählige weitere von ihnen vorstellen wie auf der Zelluloidrolle eines analogen Films?

Malereiexpertise macht es nicht einfacher, die von Dezember 2021 bis 2023 entstandene Serie ‚Ok bin da‘ zu verstehen, obwohl Lackner ihre Malweise offen zur Schau stellt. Was geschieht, geschieht an der Oberfläche. Der Farbauftrag scheint mit Händen zu greifen, stellt aber klar umrissene Farbflächen her. Wie die Konturen eines Ausmalbuchs legen sich die Körperteile, Gesichter, Kleidungsrisse und eigenschaftslosen Hintergründe auf die Bildfläche, als sollte das Publikum durch nichts von den erstarrten Posen, den angehaltenen Bewegungen der Figuren abgelenkt werden. Doch was sieht es darin? Eine Figur, die vielleicht eine Frau ist, beugt sich über eine andere, die ihre Schenkel angewinkelt nach oben streckt, während ihre Hand wie bei einer Entspannungsübung locker auf der Brust abgelegt ruht. Schaut die Figur das Publikum unverwandt an? Ist der Blick defensiv? Lesen wir an dem Blick nur deshalb denkbare Bedeutungen ab, weil die Figur an schematische Darstellungen in didaktischen Büchern erinnert, in denen die Typisierung der Körper und Mimiken der Begriffserklärung dient? Bilden wir uns ein, etwas zu sehen, weil die Spuren der Pastellkreide ständig die Einfachheit der Umrisse überschreiben und der Hinweis auf den malerischen Prozess die emblematischen Formen mit farblicher Tiefe auffüllt?

Dass von irgendwoher der Verdacht aufkommt, die Figur in diesem Kaleidoskop der Körperhaltungen sei eine autobiografische Chiffre und ließe sich als das typisierte Ich der Malerin lesen, ist fast belustigend, weil es kein anderes Indiz dafür gibt als die Direktheit und Vergleichbarkeit der Haltungen und Posen, die ein wenig an Haltungen und Posen auf den Selbstbildnissen der sozialen Medien erinnern. Präsentieren diese Körper sich der Welt? Wissen sie von den beobachtenden Blicken auf der Empfängerseite des Mediums? Doch warum dann der mimische Ernst? Warum die verhaltene Erstarrung wie beim Blick in den Spiegel? Und so tapen wir in die Falle und wollen sogleich Notate intimer, physischer, alltäglicher Erfahrungen aus den grellen, pastosen Schemen herausdestillieren, um sie zu unserer Beruhigung mit Botschaften zu sättigen. Lackner sagt, an den sozialen Medien beschäftige sie auch die Frage, wie viel die nicht abreißenden Feeds ein und derselben Person tatsächlich über deren Wesen verraten. Ist es unser Instinkt, die dauernde Ambivalenz all der Selbstdarstellungen, die uns umgeben, zu verdrängen? Sehen wir nichts und unterstellen Nähe? Sind die Selfies eine Art Convenience Food der Intimität, industrialisierte Emotionalität,

gesund wie eine Tütensuppe, und zeigt Lackners Serie ‚Ok bin da‘, ein Titel wie eine Whatsapp-Nachricht, das Wesen dieser ständigen Inszenierung unserer selbst? Ein halbblinder Spiegel? Ein halbleeres Bild? Wie viel Mensch und wie viel Farbfeld, wie viel Chiffre zeigt diese Malerei uns?

Diese Gemälde ertappen uns. Wir sehen in ihnen Figurationen des Weiblichen, wenn wir Weiblichkeit in Chiffren denken. Wir vermuten im Abbild einer hellblau gekleideten Figur mit schulterlangem schwarzem Haar, die ihre Stirn an die Hand des aufgerichteten linken Armes gelehnt hält und den rechten Arm in den Schoß gelegt hat, um so vor einem schematisch angedeutetem Heft zu verharren, in dem das unvollendete Bildnis einer Figur mit schulterlangem schwarzen Haar und hellblauer Kleidung angedeutet wird, die Malerin, weil wir es gewohnt sind, Spiegelbilder zu personalisieren, Gefühle auf sie zu projizieren, Nähe zu konstruieren und uns damit zufriedenzustellen. ‚Ok bin da‘ ist ein Spiegelreflex.

Lackner ist Malereiautodidaktin und es heißt, sie habe das Metier in der Pandemie aufgegriffen, als die Isolation eine veränderte Selbstkonzentration erzwungen hat. An der Ausstellungswand hängen deshalb auch Embleme dessen, wie uns an Ausstellungswänden Malerei gegenüber tritt und wir in ihr zu lesen versuchen. ‚Ok bin da‘ entzieht der gewohnten Leserschaft den Wissensvorsprung und verweist uns unverwandt an die Deutung der Szenen zurück. Da sie nicht zu deuten sind, sehen wir uns beim Betrachten der Distanz zwischen uns und den Bildtafeln zu. Zum Wissen, könnte das heißen, kann uns niemand zwingen. Uns bleibt immer nur die Beobachtung. Wer glaubt, schon zu wissen, was man sieht, oder zu besitzen, wer man ist, hat seine Chance verspielt.

Could one say that stoutly applied oil pastels are an especially graspable kind of painting? Larissa Rosa Lackner's paintings have a peculiar decisiveness. First, the mere fact that she decided to paint after completing training in artistic photography and a much-noticed photographic-medial debut. Second, she created themes of a standardized clarity that, at first glance, suggest that they can be read without any preconditions, though it can't be said what exactly can be read in them. Third, she applies the pastels with such force to the substrate that they leave gestural traces. The same figure can be seen again and again in emblematic situations. But emblems of what? And at the end of the series, has one come closer to the figure than one was at the beginning? And why don't all these embodiments of a single, standardized body, presumably to be interpreted as female, come to rest when the action seems to be frozen – as if before and after each individual picture one must imagine countless others of them, like on the celluloid roll of an analog film?

Expertise in painting makes it no easier to understand the series 'OK I'm Here', which was created from December 2021 to 2023, although Lackner openly reveals her method of painting. What happens, happens on the surface. The application of paint seems palpably obvious, but produces clearly outlined color fields. Like the outlines in a coloring book, the body parts, faces, contours of clothing, and characterless backgrounds lie on the picture surface, as if the viewers should not be distracted by



anything of the petrified poses or interrupted movements of the figures. But what do they see in this? A figure that might be a woman bends over another who stretches her angled thighs upward, while her hand rests on her breast loosely as in a relaxation exercise. Is the figure looking directly at the viewers? Is the glance defensive? Do we read from the glance meanings that are conceivable only because the figure reminds us of schematic depictions in didactic books in which the standardization of the bodies and expressions serves to explain concepts? Do we convince ourselves we are seeing something because the traces of the pastels constantly overwrite the simplicity of the outlines and because evidence of the painterly process fills the emblematic forms with colorful depth?

It's almost amusing that somehow the suspicion arises that the figure in this kaleidoscope of body postures is an autobiographical cipher and could be read as the typified self of the painter, because there is no indication of this other than the directness and comparability of the stances and poses, which are somewhat reminiscent of the stances and poses in the self-portraits of social media. Do these bodies present themselves to the world? Are they aware of the observing gazes from the recipient side of the medium? But then why the seriousness of expression? Why the cautious stiffness, like when looking in the mirror? And we thus fall into the trap and want to immediately distill intimate, physical, everyday experiences from the piercing, pasty schemata, to fill them with messages that reassure us. In regard to social media, Lackner says that she is concerned with the question of how much the never-ceasing feeds of one and the same person really reveal about their essence. Is it our instinct to repress the lasting ambivalence of all the self-presentations that surround us? Do we see nothing and impute closeness? Are the selfies a kind of convenience food of intimacy, industrialized emotionality, as wholesome as a packet soup, and does Lackner's series 'OK I'm Here', a title like a Whatsapp message, reveal the essence of this constant staging of ourselves? A half-blind mirror? A half-empty picture? How much person and how much color field, how much cipher does this form of painting show us?

This kind of painting catches us. We see in it figurations of femaleness, if we think of femaleness in ciphers. In the depiction of a figure clothed in light blue with shoulder-length black hair who supports her forehead with the hand of her raised left arm and who has lain her right arm in her lap, thereby poised before a schematically suggested booklet in which the incomplete portrait of a figure with shoulder-length black hair and light blue clothing is hinted at, we suspect the painter, because we are used to personalizing images in the mirror and to projecting feelings onto them, construing intimacy, and contenting ourselves with that. 'OK I'm Here' is a mirror reflex.

Lackner is an autodidact in painting, and it's said she took up this métier during the pandemic, when isolation forced her to adopt a changed self-concentration. And that's why hanging on the exhibition wall are emblems of how we confront paintings on exhibition walls and try to read into them. 'OK I'm Here' deprives the accustomed readership of its head start in knowledge and steadfastly points us back to interpreting the scenes. Since they cannot be interpreted, we see ourselves viewing the distance between us and the pictorial plaques. That could mean that no one can force us to knowledge. Always only observation remains to us. Those who think they already know what they see, or they already possess who they are, have missed their chance.

## Larissa Rosa Lackner

larissarosalackner.de @larissarosalackner

Larissa Rosa Lackner wurde 1987 in Nürnberg geboren. Nach ersten Studien an der Berliner Ostkreuzschule für Fotografie und Gestaltung wechselte sie an die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB) und schloss den Studiengang Bildende Kunst und Fotografie nach Studien bei Joachim Brohm und anderen 2019 als Meisterschülerin von Tina Bara ab.

Lackners künstlerische Entwicklung ist in vielerlei Hinsicht durch die wechselnden Erfahrungen mit den urbanen Zentren des Kunstbetriebs und Menschen und Orten außerhalb dieses Systems geprägt.

Schon während des Studiums war sie nach einem Auslandsstipendium an der Universität für Angewandte Kunst in Wien Mitinitiatorin des „Denk- und Produktionsortes“ Libken in dem uckermärkischen Dorf Böckenberg (Brandenburg), gleichzeitig aber auch Gründerin des Kunstraums Loriza in Berlin-Neukölln. Im dörflichen Franken aufgewachsen, hat sie ihre akademischen Erfahrungen in Berlin, Leipzig und Wien gemacht und lebt heute in Berlin und der Uckermark. Dabei ist das Dorf kein Rückzugsraum aus der Stadt, sondern gleichberechtigter Lebens- und Erfahrungsraum für die künstlerische Produktion.

Larissa Rosa Lackner war 2022 Preisträgerin des Karl Schmidt-Rottluff Stipendiums. 2021 hatte sie das Recherchestipendium für Darstellende Künste des Berliner Senats und zuvor 2020 das Georg Meistermann Stipendium und den Nachwuchsförderpreis für Bildende Kunst des Landes Brandenburg erhalten. 2019/20 wurde sie als Preisträgerin von gute aussichten – junge deutsche fotografie / new german photography ausgezeichnet. Zahlreiche Ausstellungen unter anderem in den Deichtorhallen Hamburg, im NRW Forum Düsseldorf, in der Galerie Weserhalle und in der Kunsthalle Düsseldorf.

Larissa Rosa Lackner was born in Nuremberg in 1987. After initial studies at Berlin's Ostkreuz School for Photography and Design, she transferred to the Academy of Fine Arts Leipzig (HGB) and in 2019 completed the course in Visual Art and Photography as a master student of Tina Bara after studies with Joachim Brohm and others. Lackner's artistic development has in many ways been shaped by her changing experiences with the urban centers of the art world as well as with people and places outside this system.

Already during her studies, after a stipend abroad with Gabriele Rothemann at the University of Applied Arts in Vienna, she was a co-initiator of the "Thinking and Production Site" Libken in Böckenberg in the Uckermark region of the Land (province) of Brandenburg and simultaneously the founder of the art space Loriza in Berlin's Neukölln district. After moving from Nuremberg into rural Franconia in northern Bavaria and with academic experience in Berlin, Leipzig, and Vienna, today Lackner lives in Berlin and in the Uckermark. The village, however, is not a space of retreat from the city, but stands on equal footing as a space of life and experience for artistic production. In 2022, Larissa Rosa Lackner was the prizewinner of the Karl Schmidt-Rottluff Stipend. She held the Berlin Senate's Research Stipend for the Pictorial Arts in 2021, and in 2020 the Georg Meistermann Stipend and the Land of Brandenburg's Young Talent Fostering Prize for Visual Art. In 2019/20, she was the prizewinner of gute aussichten – junge deutsche fotografie / new german photography.

Numerous exhibitions, including at Deichtorhallen Hamburg, NRW Forum Düsseldorf, Galerie Weserhalle and Kunsthalle Düsseldorf.

## Gerrit Gohlke

Gerrit Gohlke lebt als Autor, Kurator und Vermittler künstlerischer Projekte in Berlin. Er ist künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Kunstvereins Potsdam (BKV) und war von 2017 bis 2022 Leiter Regionale Entwicklung bei der Gesellschaft der Neuen Auftraggeber (GNA). Zuvor war er Redakteur und Chefredakteur des artnet Magazins und Executive Director der artnet AG. Neben zahlreichen Veröffentlichungen zur bildenden Kunst und zum Kunstmarkt moderiert er Kunst im öffentlichen Raum und unterstützt bürgerschaftliche künstlerische Projekte als Mediator der europäischen Initiative Neue Auftraggeber. Er hat verschiedene Lehraufträge im In- und Ausland.

Gerrit Gohlke lives in Berlin as an author, curator, and mediator of artistic projects. He is the Artistic Director of the Brandenburg Art Association Potsdam (BKV) and from 2017 to 2022 was the Head of Regional Development with the Society of New Patrons (GNA). Before that, he was an editor and editor-in-chief of artnet magazine and the Executive Director of artnet AG. Along with his numerous publications on visual art and the art market, he moderates art in public space and supports civic artistic projects as a mediator of the European Initiative of New Patrons. He has held various lectureships in Germany and abroad.

Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg (BB), Mecklenburg-Vorpommern (MV), Sachsen (SN) und Sachsen-Anhalt (ST), steht für eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Künstlerinnen und Kultureinrichtungen. Sie fördert, begleitet und ermöglicht künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang, die das Profil von vier ostdeutschen Bundesländern in der jeweiligen Region stärken.

The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg (BB), Mecklenburg-Western Pomerania (MV), Saxony (SN) and Saxony-Anhalt (ST), is committed to an enduring partnership with artists and cultural institutions. It supports, promotes and facilitates outstanding artistic and cultural projects that enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

In der Reihe »Signifikante Signaturen« erschienen bisher:

Previous issues of 'Significant Signatures' presented:

1999 Susanne Ramolla (BB) · Bernd Engler (MV) · Eberhard Havekost (SN) · Johanna Bartl (ST) ·  
2001 Jörg Jantke (BB) · Iris Thürmer (MV) · Anna Franziska Schwarzbach (SN) · Hans-Wulf  
Kunze (ST) · 2002 Susken Rosenthal (BB) · Sylvia Dallmann (MV) · Sophia Schama (SN) ·  
Thomas Blase (ST) · 2003 Daniel Klawitter (BB) · Miro Zahra (MV) · Peter Krauskopf (SN) ·  
Katharina Blühm (ST) · 2004 Christina Glanz (BB) · Mike Strauch (MV) · Janet Grau (SN) ·  
Christian Weihrach (ST) · 2005 Göran Gnaudschun (BB) · Julia Körner (MV) · Stefan Schröder  
(SN) · Wieland Krause (ST) · 2006 Sophie Natuschke (BB) · Tanja Zimmermann (MV) · Famed  
(SN) · Stefanie Oeft-Geffarth (ST) · 2007 Marcus Golter (BB) · Hilke Dettmers (MV) · Henriette  
Grahner (SN) · Franca Bartholomäi (ST) · 2008 Erika Stürmer-Alex (BB) · Sven Ochsenreither  
(MV) · Stefanie Busch (SN) · Klaus Völker (ST) · 2009 Kathrin Harder (BB) · Klaus Walter (MV) ·  
Jan Brokof (SN) · Johannes Nagel (ST) · 2010 Ina Abuschenko-Matwejewa (BB) · Stefanie  
Alraune Siebert (MV) · Albrecht Tübke (SN) · Marc Fromm (ST) · XII Jonas Ludwig Walter (BB) ·  
Christin Wilcken (MV) · Tobias Hild (SN) · Sebastian Gerstengarbe (ST) · XIII Mona Höke (BB) ·  
Janet Zeugner (MV) · Kristina Schuldt (SN) · Marie-Luise Meyer (ST) · XIV Alexander Janetzko  
(BB) · Iris Vitzthum (MV) · Martin Groß (SN) · René Schäffer (ST) · XV Jana Wilsky (BB) · Peter  
Klitta (MV) · Corinne von Lebusa (SN) · Simon Horn (ST) · XVI David Lehmann (BB) · Tim Kellner  
(MV) · Elisabeth Rosenthal (SN) · Sophie Baumgärtner (ST) · 65 Jana Debrodt (BB) · 66 Bertram  
Schiel (MV) · 67 Jakob Flohe (SN) · 68 Simone Distler (ST) · 69 Miro Dorow (BB) · 70 Marie  
Jeschke (MV) · 71 Jens Klein (SN) · 72 Nora Mona Bach (ST) · 73 Franka Schwarz (BB) · 74  
Ramona Czygan (MV) · 75 Marten Schädlich (SN) · 76 Kathrin Hänsel (ST) · 77 Christine Geiszler  
(BB) · 78 Heiko Krause (MV) · 79 Juliane Jaschnow (SN) · 80 Bianca Strauch (ST) · 81 Adelheid  
Fuss (BB) · 82 Stine Albrecht (MV) · 83 Julia Lübbecke (SN) · 84 Linda Grüneberg (ST) · 85  
Larissa Rosa Lackner (BB)

© 2024 Sandstein Verlag, Dresden · Herausgeber Editor: Ostdeutsche Sparkassenstiftung ·  
Text Text: Gerrit Gohlke · Fotos Photos: Alexander Gering, Stephan Bögel, Larissa Rosa Lackner ·  
Übersetzung Translation: Mitch Cohen · Redaktion Editing: Dagmar Löttgen, Ostdeutsche  
Sparkassenstiftung · Gestaltung Layout: Jacob Stoy · Herstellung Production: Sandstein Verlag ·  
Druck Printing: FINIDR s.r.o, Český Těšín · Papier Paper: Gmund Colors 290 g/m<sup>2</sup>, Pergraphica  
Smoothie Classic 120 g/m<sup>2</sup> · Schrift Font: ABC Diatype, Necto Mono  
www.sandstein-verlag.de  
ISBN 978-3-95498-746-7



|       |   |            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------|---|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5–27  | 1 | Heide      | Heide                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|       |   |            | 2019. Installation. Drei Hefte (Heide 1–3), Video (20 min) in einer Blackbox, 7 C-Prints an der Wand, eine Texttafel, ein Rahmen mit Vintageprints, Tisch- und Bankgestell.<br>2019. Installation. Three booklets (Heide 1–3), video (20 min.), 7 C-prints on the wall, a plaque with text, a frame with vintage prints, table and bench construction.                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 27–36 | 2 | Das Zelt   | The Tent                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|       |   |            | 2015. Video (19 min), HD 16:9, Stereo.<br>2015. Video (19 min.), HD 16:9, stereo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 36–46 | 3 | Libken     | Libken                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|       |   |            | 2014 – andauernd. Denk- und Produktionsort auf dem Gelände eines ehemaligen LPG-Wohnkomplexes in Böckenberg/Uckermark. Der Verein Libken e. V. wurde 2015 als Initiative von Christoph Bartsch, Larissa Rosa Lackner, Theresa Pommerenke und 19 weiteren Personen mit künstlerischen Hintergründen gegründet.<br>Continuously since 2014. Think tank and production site on the grounds of a former agricultural collective in Böckenberg in the Uckermark region. The association Libken e. V. was founded in 2015 on the initiative of Christoph Bartsch, Larissa Rosa Lackner, Theresa Pommerenke, and 19 other people with various backgrounds. |
| 46–61 | 4 | Ok bin da  | OK I'm here                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|       |   |            | 12/2021–2023. Ölpastell auf Leinwand.<br>12/2021–2023. Oil pastel on canvas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 62–63 |   | Biografien | Biographies                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 64    |   | Impressum  | Imprint                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

|       |                                                                                                      |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6     | Bestandsaufnahme Fund Heide                                                                          |
|       | Inventory of the Heide discovery                                                                     |
| 7     | Heide mit Kaffeetasse                                                                                |
|       | Heide with coffee cup                                                                                |
| 8–9   | Heide fotografiert                                                                                   |
|       | Heide photographs                                                                                    |
| 10    | Tapete                                                                                               |
|       | Wallpaper                                                                                            |
| 11–13 | Auszug aus Heft II                                                                                   |
|       | Excerpt from issue II                                                                                |
| 14–16 | Ausstellungsansichten, Galerie der HGB Leipzig                                                       |
|       | Exhibition views, Gallery of the HGB Leipzig                                                         |
| 17–18 | Filmstills Heide                                                                                     |
|       | Filmstills Heide                                                                                     |
| 47    | Stuhl, 2023, Ölpastell auf Papier, 62×44 cm                                                          |
|       | Chair, 2023, oil pastel on paper, 62×44 cm                                                           |
| 48–49 | Über und unter dem Sofa, 2023, Ölpastell auf Leinwand, 133×98 cm                                     |
|       | Over and under the sofa, 2023, oil pastel on canvas, 133×98 cm                                       |
| 50    | Kreislauf, 2023, Ölpastell auf Leinwand 127×97 cm                                                    |
|       | Circulation, 2023, oil pastel on canvas 127×97 cm                                                    |
| 51    | Am Küchentisch, 2023, Ölpastell auf Papier, 62×44 cm                                                 |
|       | At the kitchen table, 2023, oil pastel on paper, 62×44 cm                                            |
| 53    | Zwei, 2023, Ölpastell auf Leinwand, 188×128 cm                                                       |
|       | Two, 2023, oil pastel on canvas, 188×128 cm                                                          |
| 54–56 | Ausstellungsansichten, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium die Ausstellung, Kunsthalle Düsseldorf, 2023 |
|       | Exhibition views, Karl Schmidt-Rottluff Scholarship exhibition, Kunsthalle Düsseldorf, 2023          |
| 57    | Kopf in der Hand, 2023, Ölpastell auf Papier, 62×44 cm                                               |
|       | Head in Hand, 2023, oil pastel on paper, 62×44 cm                                                    |
| 58    | Detail aus „blaue Socken“, 2023, Ölpastell auf Leinwand, 127×97 cm                                   |
|       | Detail from „blue socks“, 2023, oil pastel on canvas, 127×97 cm                                      |