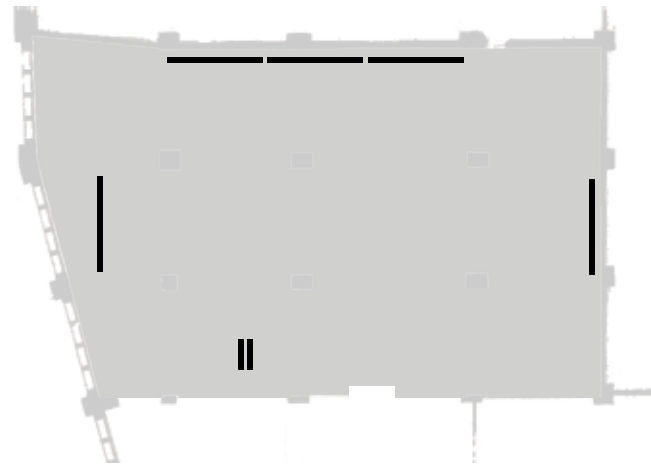


Ulrich Polster
STALKER/MATERIAL

7-Kanal-Video-Sound-Installation
39:00 min. Loop, HD-Projektion, synchron
2015

Video: Ulrich Polster
Sound: Boris Vogeler, Ulrich Polster
Field Recording: Sylke Blumstengel, Ulrich Polster
Dank an *Thanks to* Arvo Iho, Liis Kolle, Philipp Siegel,
Galerie Jocelyn Wolff

Realisiert in Zusammenarbeit mit *Realised in collaboration*
with NEUE SÄCHSISCHE GALERIE Chemnitz

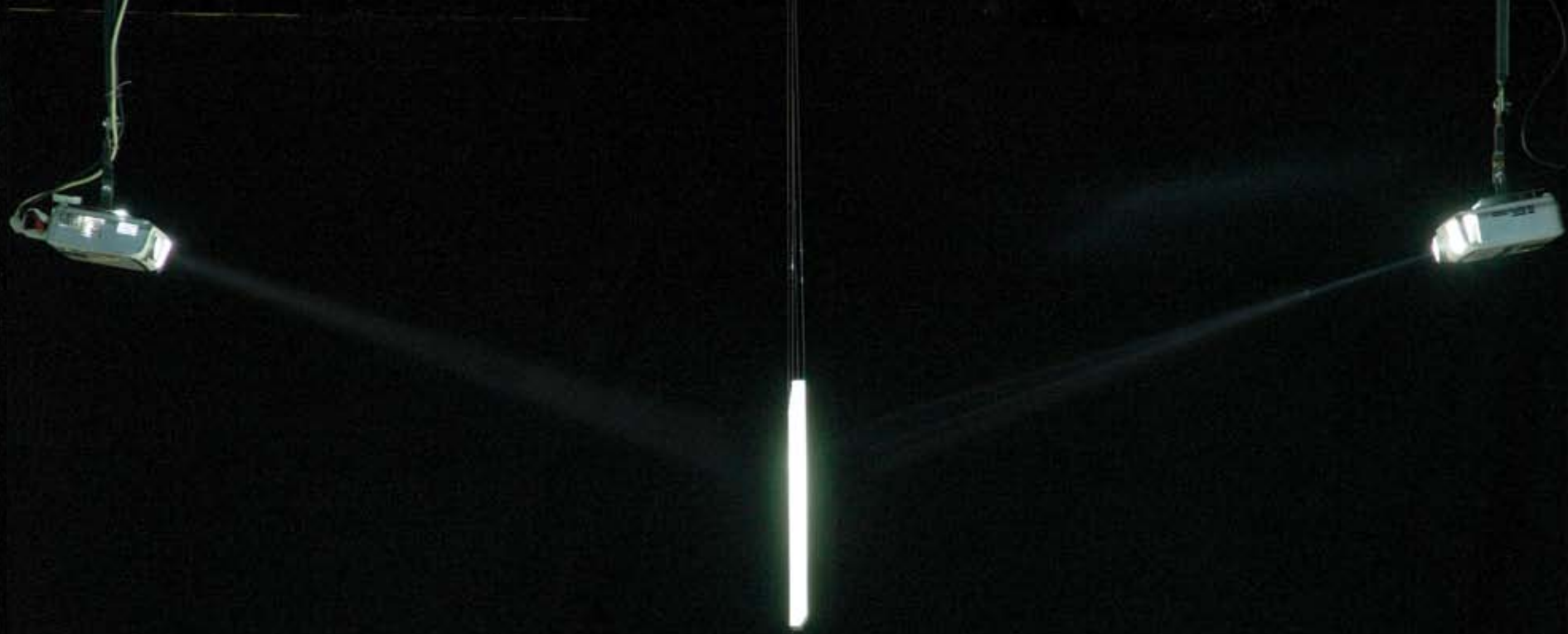


Trailer



Die Sugakleja mündet ins Schilf,
treibt flußabwärts das papierne Schiffchen,
das Kind im goldgelben Sand, barfüßig
wartet es, Apfel und Libelle in den Händen,
das transparente Netzwerk im Flügel sirrt,
das Schiffchen schaukelt auf den Wellen.
Der Wind raschelt behutsam mit dem Sand,
und so bleibt es für immer...





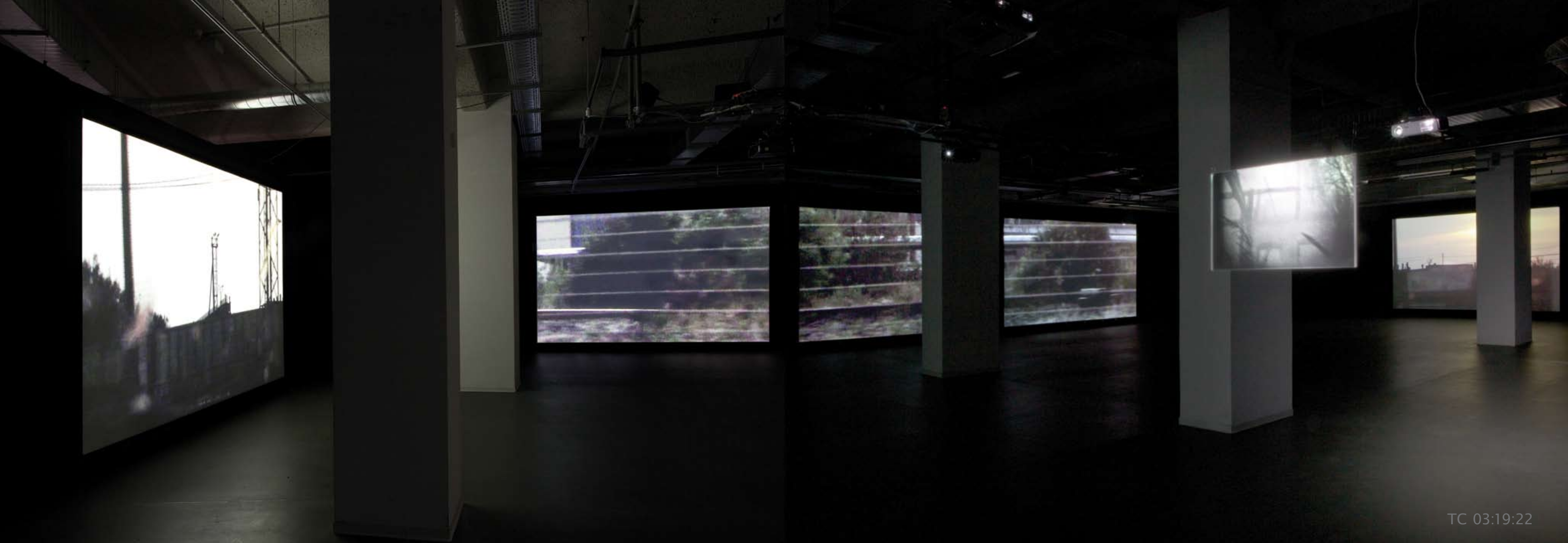








Охота























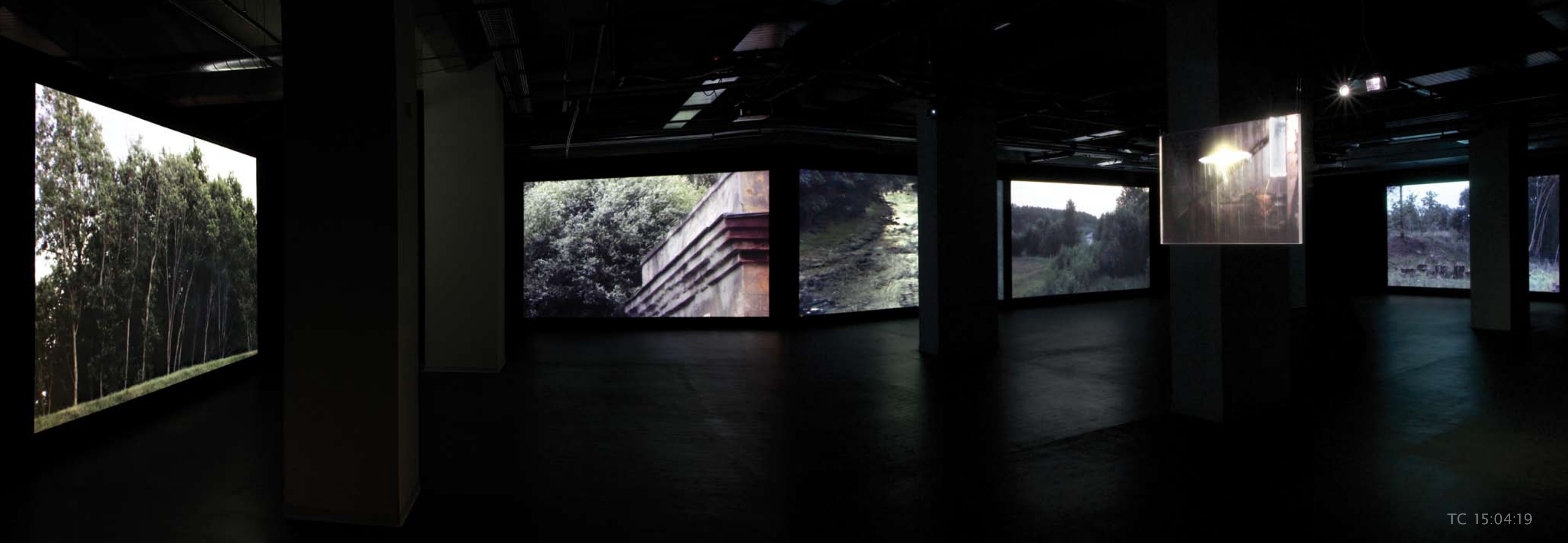


Охота кончается.







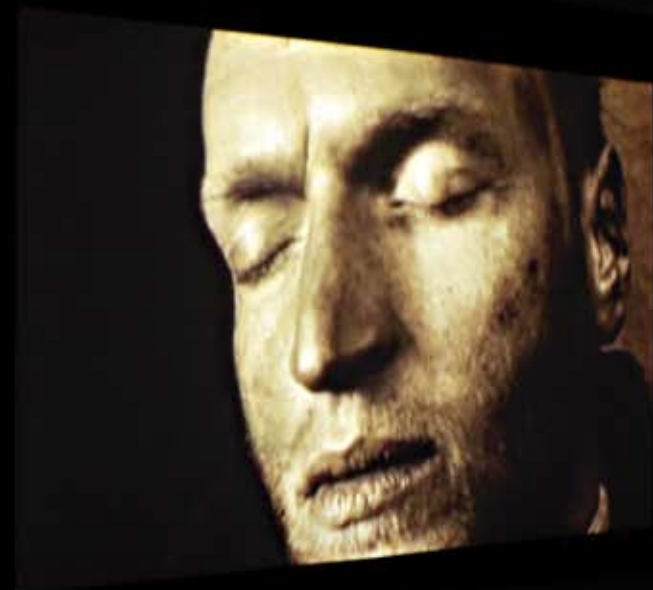




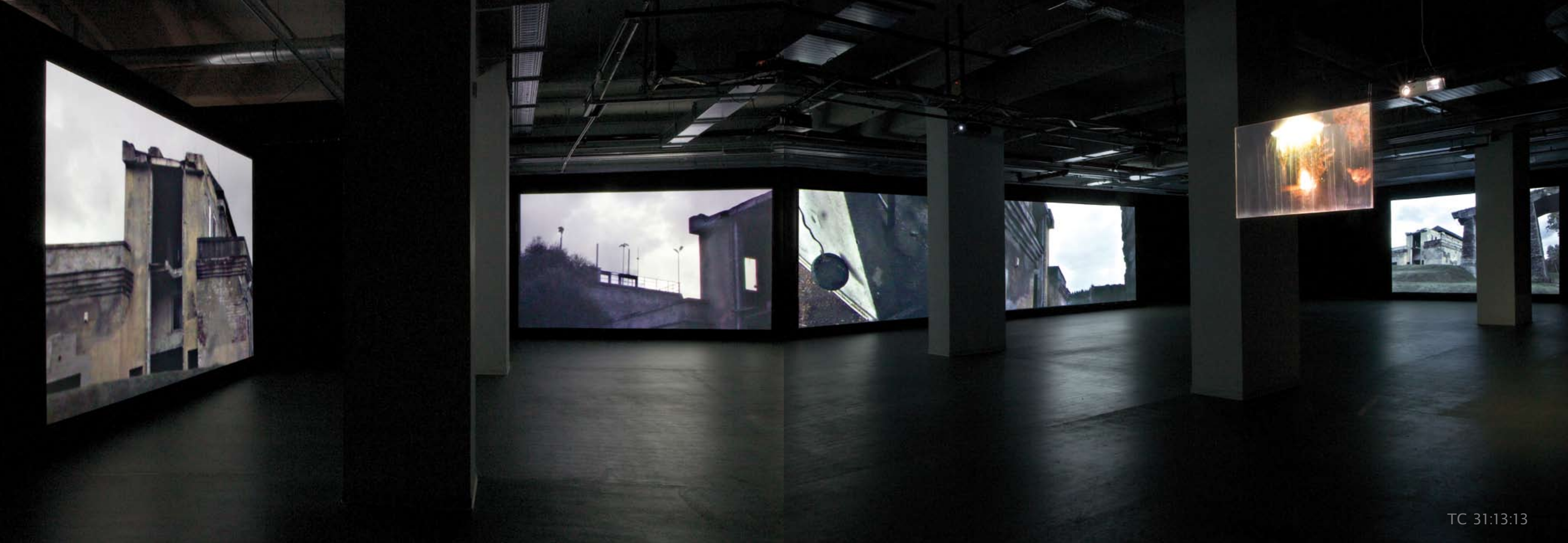








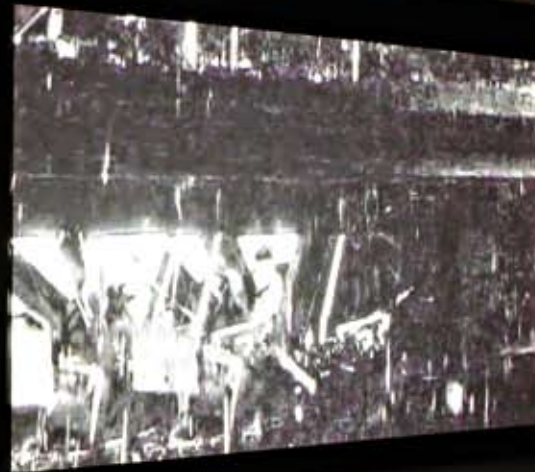
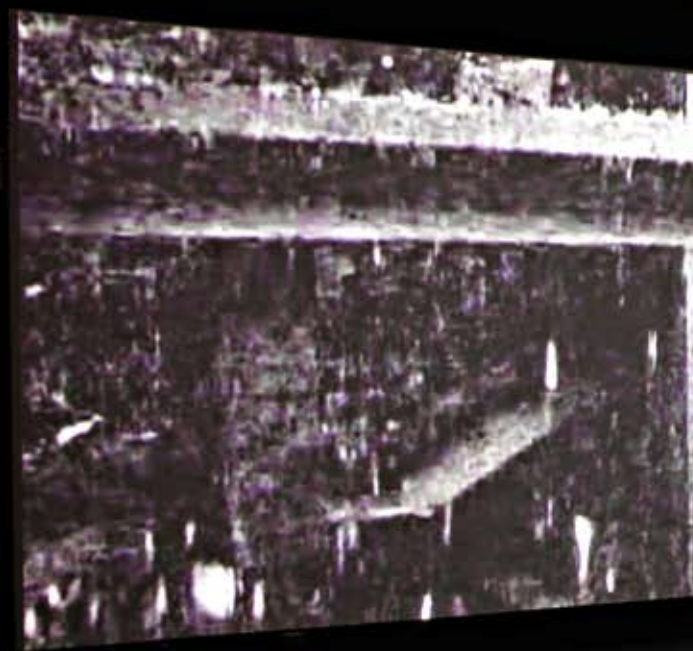


















Und wo ist die Libelle? Fortgeflogen. Und das
Schiffchen? Weggeschwommen. Und der Fluß? Fließt.



SCHLAFENDE BILDER

Ausgerechnet am 1. Mai 1981 lief in einigen Kinos der DDR Andrej Tarkowskij's Spielfilm *Stalker* an. Die Kunde von diesem seltsamen, rätselhaften, philosophischen, in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Werk verbreitete sich in den Kreisen der nach Auswegen aus dem geistigen Dilemma der realsozialistischen Alltagsexistenz suchenden Menschen wie ein Lauffeuer. Wie war dies möglich? Dass uns ausgerechnet aus der Sowjetunion ein Film erreichte, der diese verborgenen Saiten in uns anschlug? Denn das Verblüffende war, dass wir uns in dieser scheinbar hermetischen Welt der Zone sofort heimisch fühlten. Dies beileibe nicht, weil die DDR im Volksmund bisweilen noch immer als Zone bezeichnet wurde! Dieser banale Zusammenhang kam uns nicht in den Sinn. Vielmehr schien es, als würden durch diesen Film Stimmungen formuliert, die schon lange in uns schlummerten, als würden durch den *Stalker* quasi schlafende Bilder geweckt. Es sagt sich schnell dahin, dass ein einziges Kunstwerk in der Lage sein könnte, eine ganze Generation zu prägen. Da müsste erst einmal geklärt werden, wie diese Generation zu definieren ist. Dennoch scheint mir eine solche Prägung hier vorzuliegen. Es gab ein Leben vor *Stalker*. Und es gab ein anderes danach.

Frustriert von der Banalität und Ausweglosigkeit unserer Situation und gänzlich erwartungslos gegenüber der landeseigenen DEFA-Filmproduktion, bewies dieser Film, dass es unter weitaus schwierigeren Umständen möglich war, einmalige Kunstwerke zu schaffen. Nun gab es keine Ausreden mehr - weder für die opportunistischen Verrenkungen der arrivierten Filmemacher, noch für uns selbst. Wir, die wir als junge Poeten, Maler, Musiker und eben auch Filmer nach einer eigenen Sprache suchten, erfuhren in diesem Suchen eine ungeheure Ermunterung. Wenn in der UdSSR - einem Land, in dem, wie wir wussten, noch immer Menschen wegen geringfügiger Abweichungen von der Norm in den Knast oder die Psychiatrie gesteckt wurden - wenn in einem solchen Land ein derart autonom wirkender Film entstehen konnte, dann war es an der Zeit, sich nun endlich etwas weiter aus dem Fenster zu lehnen, als man sich dies bislang zugetraut hatte.

Die früheren Filme Tarkowskij's, vor allem *Andrej Rubljow*, hatten bereits wichtige Impulse in die unabhängige Kunstszene der DDR entsendet. *Stalker* war

DORMANT IMAGES

On 1 May 1981 of all days Andrei Tarkovsky's movie Stalker opened in some cinemas in the GDR. The news of this curious, cryptic, philosophical and in every respect unusual work spread like wildfire in the circles of people seeking ways out of the intellectual dilemma of everyday existence under really existing socialism. How was this possible? The fact that it was from the Soviet Union of all places that a film reached us that struck these hidden chords in us? Because the amazing thing was that we immediately felt at home in this apparently hermetically sealed world of the Zone. This was by no means because occasionally in common parlance the GDR was still called the Zone! This banal connection didn't even occur to us. Rather it appears as if through this film sentiments were formulated that had long slumbered within us, as if through the Stalker more or less dormant images were being awakened. It is quickly said that a single work of art could be in a position to characterise a whole generation. There it would first have to be clarified how this generation is to be defined. Nevertheless, it appears to me that such a characterisation exists here. There was life before Stalker. And there was a different one afterwards.

Frustrated by the banality and hopelessness of our situation and totally lacking in any expectations of the indigenous film production of DEFA, this film proved that under far more difficult circumstances it was possible to create unique works of art. Now there were no more excuses - neither for the opportunist contortions of the established film makers nor for ourselves. We who as young poets, painters, musicians and even film makers were seeking our own language experienced enormous encouragement in this search. If in the USSR - a country where, as we knew, people were still being locked up in jail or in psychiatric institutions because of slight deviations from the norm - if in such a country a film with such an autonomous effect could emerge, then it was finally time to stick our necks out a bit more than we had so far dared to do.

Tarkovsky's earlier movies, above all Andrei Rublev, had already sent out important impulses into the independent arts scene of the GDR. Stalker was an even more important watershed. Several artists who were attempting

eine noch wichtigere Zäsur. Mehrere Künstlerinnen und Künstler, die versuchten, dem staatlichen Bildermonopol etwas ganz Anderes entgegenzusetzen oder dieses zu unterwandern, fühlten sich nun immens motiviert. Filmische Arbeiten von Lutz Dambeck (*Einmart*), Cornelia Schleime (*Das Puttenest*) oder Flanzendörfer (*eisenschnäbelige Krähe*) sind ohne Tarkowskij nicht denkbar. Auch meine eigenen filmischen Gehversuche waren unmittelbar von Tarkowskij inspiriert. Und sie waren dabei von vielen Missverständnissen und Fehlinterpretationen begleitet.

Es war in gewisser Hinsicht lächerlich, mit den für Familienaufnahmen entwickelten Super-8 oder 16mm-Kameras (sowjetischer Bauart!), die großen elegischen Bewegungen, die epische Breite und die philosophische Tiefe Tarkowskij's nachempfinden zu wollen. Dies stieß schon sehr bald auf rein technische Grenzen. Denn die Kameras der Marken *Quarz* und *Krasnogorsk* arbeiteten mit aufziehbaren Motoren, die nur sehr kurze Sequenzen ermöglichen. Auch war von der DDR aus die Komplexität der sowjetischen Arbeitsbedingungen nicht zu überblicken. Natürlich war auch der große Meister ein Teil des Systems - nur war dieses System weitaus widersprüchlicher, als es sich für uns mit unseren DDR-Erfahrungen darstellte. So formte unsere Wahrnehmung die Filme Tarkowskij's unfreiwillig zu etwas anderem um, amalgamierte sie mit eigenen Erlebnissen und Wunschvorstellungen, machte sie zu Projektionen im doppelten Sinne. Der Schöpfer von *Stalker* war für uns eine Art Heiliger, damit eher ein Schutzpatron als ein Künstler, geschweige denn ein Mensch. Diese Überblendung schuf etwas Neues, verstellte aber auch den Blick auf die Realitäten. Es war beispielsweise fast unmöglich, den subtilen Humor zu entschlüsseln, der in seinen Filmen versteckt war. Dies hätte dem Märtyrer-Mythos widersprochen.

Als Tarkowskij 1983 die Sowjetunion verließ und bis zu seinem Tod am 29. Dezember 1986 im Westen arbeitete, erfüllte sich eine Vorahnung der Vergeblichkeit, die uns wiederum bestätigte. Auch in der DDR waren längst alle utopischen Potentiale aufgebraucht. Die Reformversuche kamen in der UdSSR ebenso zu spät wie im Osten Deutschlands. Den Raum, in dem sich alle Wünsche erfüllen würden, gab es nicht.

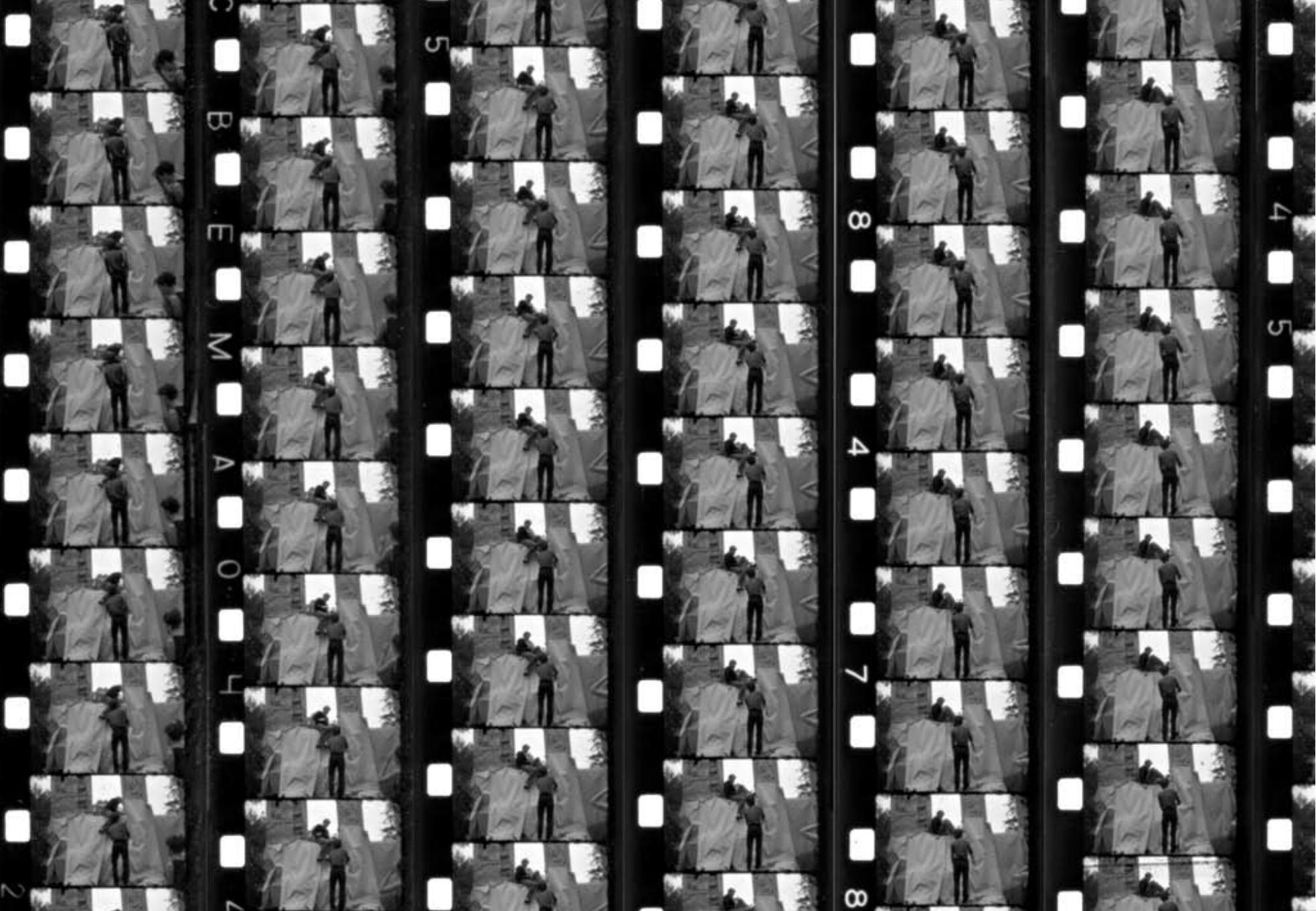
Claus Löser, Februar 2015

to counter the state monopoly of images with something quite different or to infiltrate it, now felt immensely motivated. Cinematic works by Lutz Dambeck (Einmart), Cornelia Schleime (Das Puttenest) or Flanzendörfer (eisenschnäbelige Krähe) are inconceivable without Tarkovsky. My own cinematic attempts to walk were also directly inspired by Tarkovsky. And in the process they were also accompanied by misunderstandings and misinterpretations.

To a certain extent it was ludicrous to want to recreate the great elegiac movements, the epic breadth and the philosophical depth of Tarkovsky with Super-8 cameras developed for family recordings or with 16 mm cameras (of Soviet design!). Very soon this already came up against technical limits. Because Quartz and Krasnogorsk brand cameras worked with wind-up motors that only allowed very short sequences. Of course, the great master was also part of the system - only this system was far more contradictory than it presented itself for us with our GDR experiences. Thus involuntarily our perception transformed Tarkovsky's films into something else, amalgamated them with our own experiences and desires, made them into projections in a dual sense. The creator of Stalker was a sort of holy man for us, and so more a patron saint than an artist, let alone a human being. This superimposition created something new, but also interfered with our view of the realities. For example, it was almost impossible to decipher the subtle humour hidden in his movies. This would have contradicted the martyr myth.

When Tarkovsky left the Soviet Union in 1983 and worked in the West until his death on 29 December 1986, a premonition of the futility of it all was fulfilled, which again confirmed our opinion. Also in the GDR all utopian potentials had been exhausted. In the USSR the attempts at reform came just as late as in the East of Germany. The room where all desires would be fulfilled did not exist.

Claus Löser, February 2015



„The machine-gun-man on the ...motorcycle.“ Die Projektion eröffnet mit Worten des Zeitzeugen Arvo Iho, den einzigen verständlichen Sprachelementen der Videoinstallation. Der damalige Praktikant am Set bezeugt damit den Ausgangspunkt des Polsterschen Videos – die ehemaligen Drehorte von Tarkowskij's *Stalker*. Im Laufe der 40 Minuten wird Polster weitere typische Tarkowskij-Szenen und -Atmosphären modifizieren: die Bahnfahrt und den Wasserfall, die großen Nebelflächen, Feuer, Ruinenlandschaften. Ästhetischer Ausgangspunkt für Tarkowskij war immer die Idee für einen Film, die Erzählung einer Figur in ihrem unlösbaren Gefangensein in der Zeit. Er suchte dafür filmische Bilder, die einer poetischen Logik folgen, weil sie auf Beobachtung basieren. „Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die klassische Dramaturgie.“ (Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, 1984, dt.: Frankfurt 1986, S.22)

Polster dreht keine Spielfilme, aber macht sich in verwandter Weise das Element der Beobachtung zum grundlegenden Prinzip seiner Werke. „Das filmische Bild ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens.“ (Tarkowskij, a.a.O., S.70) Polster dehnt diesen Beobachtungsprozess geduldig und vertraut dem Zufall mit einer enormen Ausdauer bei der Produktion des Bildmaterials. Er organisiert sich gut gewählte und sorgsam komponierte Szenen wie in einem Gemälde, wartet wie die Spinne im Netz und schneidet später am Rechner die Filetstücke des Geschehens heraus. Die Kamera filmt im *Stalker/Material* eher dokumentarisch ohne spektakuläre Perspektiven und Schwenks. Es gibt ja keine Psychologie von Figuren zu zeigen. Der Ort erst gebiert mit seiner Erscheinung und dem unvorhersehbaren Geschehen an ihm das Beeindruckende.

Polsters Film entsteht wesentlich im Schnitt, seine Charakteristik formt sich aus und wächst mit dem verfügbaren Material. So wird der Umgang mit der Zeit der dynamischste Ausdrucksträger Polsterscher Videos und die stärkste Achse zu den Alltagserfahrungen des Zuschauers. Bewegung lässt die erlebte Zeit schneller vergehen, beinahe unveränderliche Szenen führen zum Verlust des Zeitempfindens. Selten herrscht Realzeitgefühl. Die Mehrfachprojektion in der Ausstellung sorgt für weitere Verwirrung der Gefühle.

*“The machine-gun-man on the ... motorcycle.” The projection opens with words from the contemporary witness Arvo Iho, the only comprehensible speech in the video installation. The former intern on the set bears witness in this way to the starting point of Polster’s video – the former locations of Tarkovsky’s Stalker. In the course of the 40 minutes Polster will modify additional typical Tarkovsky scenes and ambiances/environments: the train trip and the waterfall, the large areas of fog, fire, landscapes full of ruins. For Tarkovsky the aesthetic point of departure was always the idea for a movie, the tale of a character with its insoluble captivity in time. He sought cinematic images which follow a poetic logic because they are based on observation: “In my view poetic reasoning is closer to the laws by which thought develops, and thus to life itself, than is the logic of traditional drama.” (Andrej Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 1984, eng. University of Texas reprint 1986, p. 20)*

Polster isn’t making movies, but in a similar manner he makes the element of observation into the basic principle of his works: “The cinema image, then, is basically observation of life’s facts within time.” (Tarkovsky, op. cit., p. 68) Polster expands this observation process patiently and trusts to happenstance with enormous perseverance during the production of footage. He organises for himself well selected and carefully composed scenes like in a painting, he waits like a spider in its web, later on the computer he cuts out the prime pieces of the action. In Stalker/Material the camera is filming more in a documentary style without spectacular images and panning shots. After all there isn’t any psychology of characters to be illustrated. It is the place that brings forth what is impressive with its appearance and the unforeseen events.

Polster’s film arises substantially in the cut, its characteristics are shaped and grow with the material available. In this way the handling of time becomes the most dynamic means of expression in Polster’s videos and the strongest axis to the everyday experiences of the viewer. Movement allows the time experienced to pass more quickly, almost unchanging scenes lead to loss of the sense of time. Rarely does the sense of real time prevail. The multiple projection in the exhibition ensures additional disorientation of the senses. Polster plays with the viewers’ capacity for experience and makes quasi-do-

Polster spielt mit der Erlebnisfähigkeit des Zuschauers, macht aus quasidokumentarischem Material eine Folge intensiv erlebter kontrastreicher Situationen hoher Verdichtung. Er wirft ihn in die Gegensätzlichkeit der Empfindungen zwischen Slow Motion und Multikanalaufmerksamkeit, in eine Hinwendung zu sonst eher nicht so aufmerksamkeitsheischenden, weil vertrauten Kulissen und Einzelheiten. Alltägliche Bildsituationen bekommen durch Dehnung die Chance, sich als Metaphern zu entpuppen und ins Gedächtnis zu graben. Der Ton unterstützt diese kontemplative Wahrnehmung mit einer sehr statischen, naturfernen Klang-Geräusch-Struktur, die nur selten unterbrochen oder rhythmisiert wird.

Stalker/Material ist zugleich eine Inszenierung im Raum. Fünf großen Projektionen mit Ausblickcharakter auf drei Seiten steht eine kleine, wie selbst leuchtende, weil von beiden Seiten belichtete transparente Scheibe mitten im Raum gegenüber. Der Betrachter muss erst seinen Platz in der großzügigen räumlichen Anordnung finden. Er verlangt nach einem idealen Platz mit totaler Übersicht. Aber es gibt ihn nicht bei sieben Projektionen auf vier Seiten. Man muss akzeptieren, nicht alles sehen zu können. Die Aufmerksamkeit nach dem Geschehen zu orientieren, führt zu weiträumigen Bewegungen in der Installation, die schnell als unangemessen empfunden und auf ein Minimum reduziert werden. Das rührt auch daher, dass Polsters Kameraführung keine Zuschauerperspektive kennt. Man bleibt in distanzierter Betrachtung, was Erlebnis und Reflexion gleichermaßen ermöglicht.

Mathias Lindner, Mai 2015

cumentary material into a series of intensively experienced high-contrast situations of great density. He throws them into the dichotomy of perceptions between slow motion and multi-channel awareness, into a turn toward settings and details that otherwise do not tend to demand our attention because they are familiar. Through extension everyday visual situations are given the opportunity to emerge as metaphors and to entrench themselves in our memory. The sound supports this contemplative perception with a very static, far from natural sound-noise structure which is only rarely interrupted or given rhythm.

At the same time Stalker/Material is a production staged in space. Five large projections with an outlook character on three sides face a small transparent disc in the middle of the space, which appears to be self-illuminating because it is lit from both sides. The viewers must first find their place in the generous spatial arrangement. One longs for an ideal place with a total overview. But with seven projection on four sides there is none. One has to accept that one will not be able to see everything. Orienting the attention in accordance with what is happening leads to large-scale movements in the installation, which are quickly felt to be inappropriate and are reduced to a minimum. This is also due to the fact that Polster’s camera work knows no viewer’s perspective. One remains in detached observation, which enables experience and reflection in equal measure.

Mathias Lindner, May 2015

HINTER DIE BILDER GEHEN

REISE

Alles beginnt mit einem Bild – und es wird auch bei diesem Bild enden. Was sich dazwischen zu einer 39-minütigen, 7-kanaligen Videoprojektion weitet, ist ein daraus abgeleiteter Strom der Assoziationen, Interpretationen und Wirkungen. Eine hochgradig subjektive Bilderwelt entführt, nicht unähnlich dem filmischen Vorbild, Tarkowskij's *Stalker*, nach einer Bahnfahrt in eine nie genau zu erfassende ZONE hinter dem Bild und zwischen den Bildern. Und dort ist alles nicht nur das, als was es erscheint. Seltsame Erklärungen, schnelle Kamerafahrten und viele ruhige, oft idyllische Momente entführen in eine Welt, in der die resignative Müdigkeit des schnellen Bescheidwissens, des Immer-schon-alles-gesehen-habens nichts mehr gilt. Denn die Wahrnehmung wird fragwürdig. Was ist das, was da zu sehen ist?

In der total informierten, deshalb aber nicht besser orientierten Gesellschaft sind alle, selbst die neuesten Bilder immer auch Erinnerungen. Alles Gesehene ist bereits typisiert, ist wiedererkanntes Zeichen für eine schon bestimmte Geschichte, manchmal gar das Logo seiner selbst. Milliarden von vorhandenen und täglich neu geschossenen Photos, die omnipräsente Werbung, die Bildtradition der Malerei, vor allem aber die Bildermacht des Kinos bestimmen jede, auch scheinbar noch so neue Wahrnehmung in andauernder, mal mehr, mal weniger starker, allerdings stets unscharf oszillierender Präsenz. Ob ein Künstler sich dessen bewusst ist oder nicht, seit langem ist nichts neu Produziertes mehr ab ovo. Alles muss sich für Produzenten und Rezipienten in immer komplexer werdenden, nur schwer zu steuernden Referenzsystemen behaupten.

Bei der neuesten Arbeit von Ulrich Polster ist der Bezug zu einem Film von Andrej Tarkowskij mit dem Titel gesetzt: *Stalker/Material*. Das verführt, erst einmal seitenlang über die großartige Arbeit des russischen Regisseurs zu schreiben – fast alle, die dessen Filme gesehen haben, wurden davon nachhaltig beeindruckt – aber das wäre ebenso naheliegend, wie falsch. Referenz-Systeme sind keine Referenzen. Hier schätzt jemand den russischen Meister-Regisseur, verneigt sich vor dessen beeindruckender Arbeit – und geht mit einigen Zitaten dann seines Weges. Schon 1985 hat Ulrich Polster, nachdem er den Film *Stalker* gesehen hatte, selbst in verfallenen Gebäuden auf verlassenem Grundstücken nahe seinem sächsischen Heimatort Hainichen auf Super-8 ruinenromantische Filmversuche gemacht. Jahrzehnte später entdeckt er bei Tallinn die Original-

GOING BEHIND THE IMAGES

JOURNEY

Everything starts with an image – and it will also end with this image. What expands in between to a 39-minute 7-channel video projection is a stream of associations, interpretations and effects derived from it. An extremely subjective world of images carries you off, not unlike its cinematic model, Tarkovsky's Stalker, after a train journey into a ZONE which can never be exactly comprehended behind the image and between the images. And there everything is not just what it appears to be. Strange explanations, rapid tracking shots and many quite, often idyllic moments carry us off into a world where the resigned weariness of knowing the score, of always having seen everything before is no longer valid, because perception becomes questionable. What is it that is to be seen there?

In our totally informed but not therefore better oriented society all images, even the latest ones, are also always memories. Everything that is seen has already been typecast, is a recognized symbol for a story that has already been determined, sometimes even the logo of itself. Billions of photos, both existing and newly taken every day, ubiquitous advertising, the pictorial tradition of painting, but above all the pictorial power of the cinema determine every perception, no matter how new it appears to be, in permanent presence, sometimes stronger, sometimes less strong, but always oscillating out of focus. Whether an artist is aware of it or not, nothing new has been produced ab ovo for a long time. Everything has to assert itself for producers and recipients in ever more complex reference systems which can only be controlled with difficulty.

In the latest work by Ulrich Polster the reference to a film by Andrej Tarkovsky is set with the title: Stalker/Material. That seduces one in the first place to write pages and pages about the great work of the Russian director – almost everybody who has seen the film has been deeply impressed by it – but that would be just as obvious as it is false. Reference systems are not references. Here somebody appreciates the Russian master director, takes a bow before his impressive work – and then with a few quotations goes on his own way. Already in 1985 after seeing the film Stalker, Ulrich Polster himself made film experiments with romantic ruins on Super-8 in derelict buildings on deserted properties near his home town Hainichen. Decades later he

Drehorte von *Stalker* und trifft den damaligen Kamera-Assistenten des Films, den Regisseur Arvo Iho. Dessen nostalgische Führung über das Gelände samt seinen aktuellen Veränderungen hat Ulrich Polster separat dokumentiert. Für *Stalker/Material* wird sie dann der Anlass zu einer eigenen Reise in die nicht nur mit kinohistorischen Mythen besetzte Realität der Tarkowskischen ZONE. Ulrich Polster belässt es nicht bei einer Hommage an Tarkowskij's Film-Arbeit. Das dokumentarische Material und die kurzen Zitate werden zum Anlass einer Erforschung möglicher Wirkungen. Auf seiner eigenen subjektiven Reise, verlässt er den einstigen Drehort des russischen Meisters und gelangt in die jedem Menschen eigene Zone der halbawachen Träumereien von Glück und Idylle, von Abenteuer und Gefahr. Es geht wieder um den eigentlichen, den alten Sinn von Reise: Reise als ein Aufbruch in das Ungewisse, als notwendige Bewegung auf dem gewundenen Weg zwischen Geburt und Tod...

RUINE

Dem konkreten Zweck enthoben, verführt die Ruine zum Spielen. Für den Videokünstler kann sie gar ein materialhaftes Pendant sein zur Mehr-Kanal-Projektion. Denn beiden sind stets verschiedene Blicke, verschiedene Geschichtskonstruktionen eingeschrieben. Das beginnt schon mit der Umgebung, mit der durch die Ruine geprägten Landschaft. Spätestens seit Petrarca's essayistischem Brief über seine Besteigung des Mont Ventoux am 26. April 1336 ist gesetzt, dass Landschaft zwischen Gotteswerk, bedrohlicher Natur und Garten Eden immer eine Denkkonstruktion über die Verortung des Menschen im Außen ist. Für das Menschenwerk selbst ist aber die Ruine die beste Metapher.

Einst für irgendeine eindeutige Funktion gebaut, reizt sie nun zu Vermutungen über die alten Zwecke der sichtbaren Formen und führt zu Spekulationen über alternative Vollendungen. Ihr Zwischenzustand zwischen organisiertem Aufbau und unvermeidlichem Verfall, zwischen romantischer Ästhetisierung und der Planung neuer, schönerer Zukünfte, erzählt vom mühevoll in Stein gefassten Streben nach dauerhaften Lösungen und dessen Scheitern. Die grundsätzliche Ruinenhaftigkeit des Menschenwerks kann nur hinter der Brille der Ideologie geleugnet werden. Nimmt man sie ab, werden die Augen geöffnet für die pluralen Visionen des individuell und kollektiv Neuen. Die Mauern, die im Wunsch nach Sicherheit in Eindeutigkeit und Perfektion errichtet wurden, werden ruinös. Blindgewordene, zerbrochene Fenster lassen den Wind der Veränderung herein. Das in der Vergangenheit Gefestigte erlaubt nun das stete Strömen neuer Proze-

discovers the original locations for Stalker near Tallinn and meets the former camera assistant for the film, the director Arvo Iho. His nostalgic guided tour of the area along with the current changes have been documented separately by Ulrich Polster. For Stalker/Material it then becomes the reason his own trip into the reality of Tarkovsky's ZONE, which is not only occupied with cinematic historical myths.

Ulrich Polster does not stop at making a tribute to Tarkovsky's film work. The documentary material and the short quotations become the occasion for an exploration of possible effects. On his own subjective journey he leaves the former locations of the Russian master and arrives in the zone that every person possesses, the half-awake zone daydreams about happiness and idylls, about adventure and danger. Again it is all about the real, the old sense of journey: journey as departure into the unknown, as necessary movement on the twisting path between birth and death...

RUINS

Relieved of their concrete function, the ruin seduces one to play. For the video artist it can even be a material counterpart to multi-channel projection. Because both are constantly inscribed with various vistas, various narratives. That begins already with the surroundings, with the landscape shaped by the ruin. Since Petrarch's essay letter about his ascent of Mont Ventoux on 26 April 1336 at the latest it has been taken that the landscape between the work of God, threatening nature and the Garden of Eden is always a construction of thought about the position of the human being in the external world. For human activity itself, however, the ruin is the best metaphor. Once built for an explicit function, it now stimulates conjectures about the old purposes of the visible forms and leads to speculations about alternative achievements. Its intermediate state between organised structure and inevitable decay, between romantic aestheticisation and the planning of newer, more beautiful futures tells of the arduous pursuit of lasting solutions captured in stone and of its failure. The fundamental tendency of human activity to create ruins can only be denied from behind ideological glasses. If you takes them off, your eyes will be opened for the plural visions of the individual and collective new. The walls erected in the desire for security in explicitness and perfection become ruins. Windows that have become opaque and broken let through the wind of change. What had become stuck in the

duren und Prozesse.

Das Wort „strömen“ verweist auf eine andere große Lebens-Metapher, die die Arbeit von Ulrich Polster ebenso in vielen Varianten bestimmt: Das Wasser. Der Bachgrund als Ursprungsidyll der Kindheit. Das verzweigende Fließen, durch widerständige Staumauern gebremst, als Bild der Biographie. Die Wasserfälle als scheinfeste Form, die aus steter, überschäumender Bewegung gebildet werden. Der Regen, der einen photographisch ruhigen Ausblick mit intensivem Zeitgefühl füllt...

ROMANTIK

Die ZONE ist als magischer Ort zu denken, das Kino selbst ist gewiss ein solcher. Was aber macht eine Baumgruppe schön, einem Baum betrachtungswürdig, ein Astloch geheimnisvoll, einen ganzen Ort magisch? Das zauberische Versprechen bei *Stalker* war der Raum, der Wünsche erfüllt. Das kann aber weder im Film, noch in einer Video-Installation klappen. Doch ein wenig wird die Wirklichkeit durchaus verändert – zumindest in der Wahrnehmung. Es scheint, durch einen Reigen von Bildern in einem dunklen Raum werden weniger andere Orte gezeigt, als die Zeit manipuliert. Wenn gefühlte kleine Ewigkeiten lang der Blick auf einen Korb mit monatelang gekeimten Kartoffeln gelenkt wird und wechselnde Schatten eine Zeitrafferaufnahme nahelegen, meint man gar, die Schösslinge wachsen zu sehen. Aber nein, es ist nur die Erwartung, die eine solche Entwicklung fordert, um der genauen Beobachtung der Sache überhaupt Bildwürdigkeit zu attestieren. Denn längeres ruhiges zweckfreies Hinsehen ist längst unüblich geworden.

Wird einem Ding, einem Ensemble, einem Moment eine über sein eigenes So-Sein hinausweisende Bedeutung gegeben, öffnet sich der Weg zur Magie. Die Fähigkeit, sich verzaubern zu lassen, wird dabei als Qualität auf den auslösenden Anlass projiziert. Mit einer derartig über alle Zwecke hinaus belebten Welt wird sowohl umgangssprachlich wie kulturhistorisch das Feld der Romantik betreten. Romantik ist mehr als ein Attribut von Hochzeitsmessen oder Hotelketten. Es ist ein komplexes – und sehr deutsches – ästhetisches Konzept: Schönheitssuchend und selbstreflexiv, das melancholisch Nachtseitige nicht aussparend. Mag sich in der Natur und dem Licht auch das Göttliche zeigen, es ist nicht zu haben ohne seinen Gegenpart, das nachtseitig Drohende. Nebelschwaden. Der Regen im Innenraum. Die tote Brücke. Zwei, drei Kinder, die als Rückenfiguren in die Landschaft blicken. Die Offenbarungs-Metapher des Gegenlichts. Die düstere Festung

past now allows the constant flow of new procedures and processes.

The word “flow” points to another large life metaphor that also defines Ulrich Polster’s work in many variants: water. The bed of the stream as the original idyll of childhood. The branching flow, braked by resistant dams, as an image of biography. The waterfalls as apparently solid forms created from constant, foaming movement. Rain filling a photographically still view with an intense feeling of time...

ROMANTICISM

The ZONE is to be conceived as a magical place, the cinema itself is certainly one. What is it that makes a group of trees beautiful, a tree worth looking at, a knothole mysterious, a whole place magical? The magical promise in Stalker was the room that fulfilled wishes. However that can work neither in the film nor in a video installation. But reality is indeed changed a little – at least in perception. It appears that by means of a series of images in a darkened room it is not so much other places that are being shown as time that is being manipulated. When it feels as if for small eternities one’s eyes are being directed to a basket of potatoes that have been germinated for months and changing shadows suggest a time lapse recording, one even thinks one can also see the sprouts growing. But no, it is only expectation that such a development demands in order to certify pictureworthiness to the precise observation of the object at all. Because longer calm inspection without purpose has long become unusual.

If a thing, an ensemble, a moment is given a significance pointing beyond its own essence, the path to magic opens up. The capacity to let oneself be enchanted is here projected as a quality onto the occasion that triggered it. With a world animated in this way beyond all purposes we enter the field of Romanticism in both the colloquial and the cultural-historical sense. Romanticism is more than an attribute of wedding exhibitions or hotel chains. It is a complex – and very German – aesthetic concept: seeking beauty and self-reflective, not omitting the melancholy nocturnal aspect. While the divine may also show itself in nature and light, it is not to be had without its counterpart, the nocturnal threatening aspect. Swathes of mist. Rain in interior space. The dead bridge. Two or three children as figures with their backs to the viewer looking into the landscape. The revelation metaphor of backlight. Above all the gloomy fortress. Gravestones.

über allem. Grabsteine.

Einige dieser Motive könnten auch Elemente des Bildaufbaus bei dem romantischen Maler Caspar David Friedrich sein. Dessen realistisch wirkende Gemälde sind als Gefühlslandschaften zu verstehen, ihre bis ins Detail präzise gemalten Szenen sind nicht reales Abbild, sondern „mehrkanalig“ aus verschiedenen Elementen kompilierte Stimmungsbilder: Ideale Erhabenheit als simple Studiokonstruktion. Das Göttliche offenbart sich dem Romantiker nicht nur in der Natur, in der Landschaft selbst, sondern vor allem im gesteigerten Potential deren darstellender Wiedergabe durch den Künstler. Das in der Romantik so prägende Sehnsuchts-Motiv nährt sich aus dem prinzipiellen Verlust einer Einheit des Menschen mit sich selbst und der Welt. Man weiß um die Unmöglichkeit, diese Einheit wiederzugewinnen und in einer einzigen, alles umarmenden Idee geborgen zu bleiben. Aber die Bilder dieser Möglichkeit versprechen wenigstens Hoffnung. So erzeugt gerade die politische und psychologische Zerrissenheit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland kompensatorisch die schönen, naturreligiös aufgeladenen, „romantischen“ Gegenbilder. Was mag es da bedeuten, wenn Ulrich Polster von sich sagt, er habe durchaus eine romantische Ader?

RICHTUNG

Der *Stalker* hat ein seltsames Werkzeug, die Wegrichtung zu bestimmen: Er wirft eine mit einem Band von weißer Gaze markierte Schrauben-Mutter und folgt deren Fall. Der Autor hat sich das nachgebaut – aber ohne Glauben funktioniert das nicht. Nun ist es für einen erfolgreichen Lebensweg vielleicht egal, was man tut und wem man folgt, solange man dabei konsequent weitermacht und eben einigermaßen fest daran glaubt. Bei Ulrich Polster sind die, die nicht verharren, die Kinder und die Bräute. Sie erforschen die Welt und suchen sich in ihr ihre Positionen. Das Experimentieren mit dem geeigneten Platz und der familiengerechten Aufstellung für das „richtige“ Gruppenphoto der Hochzeit ist somit von höherer Symbolik, ebenso wie das „Herumturnen“ am Wasserfall. Auch die seltsam verspannt wirkende Entspannung der Picknickgruppen sind nur ein Moment des Innehaltens auf dem langen Weg – auf dem Ulrich Polster uns sogar einen direkt religiösen Moment nicht vorenthält: In einer Triptychon-artigen Zuspitzung erscheint kurz das Kirchenbild der Verkündigung an Maria. Mystische Hochzeit zwischen Zeit und Unzeit. Doch auch solcherart trügerische Versprechen werden später in Feuer und Wasser wieder verschwinden. Denn – um mit David Lynch einen weiteren obsessiven Filmemacher auf der anderen Seite des Atlantiks mit

Some of these motifs could also be elements of image composition with the Romantic painter Caspar David Friedrich. His pictures, which appear realistic, are to be understood as emotional landscapes, their scenes, which are precisely painted down to the finest detail, are not a real depiction, rather they are “multi-channel” atmospheric pictures compiled from different elements: ideal grandeur as a simple studio construction. The divine is revealed to the Romantic not only in nature, in the landscape itself, but above all in the enhanced potential of its representative reproduction by the artist. The motif of yearning, which is so formative in Romanticism, draws nourishment from the loss in principle of a unity of human beings with themselves and the world. One knows about the impossibility of recovering this unity and of remaining secure in one single all-embracing idea. But the images of this possibility promise hope at least. In this way it is precisely the political and psychological inner turmoil in the first half of the 19th century in Germany that produces as compensation the beautiful, “Romantic” counter-images, charged with nature worship. What might it mean when Ulrich Polster says of himself that he definitely has a Romantic streak?

DIRECTION

The Stalker has a strange tool for determining direction: He throws a nut marked with strip of white gauze and follows the way it falls. The author has recreated this for himself – but without belief that does not work. Now for a successful life path it may not matter what one does or who one follows as long as one continues to do so consistently and simply firmly believes in it to a certain extent. With Ulrich Polster those who do not persevere are the children and the brides. They explore the world and seek out their position in it. Experimentation with the suitable place and the positioning appropriate to the family for the “correct” group photo of the wedding is thus of higher symbolism, just as much as “clambering” on the waterfall. Even the strangely tense relaxation of the picnic groups is just one moment of of pause on the long road, on which Ulrich Polster doesn’t deprive us of a directly religious moment either: In a triptychon-like intensification the church image of the Annunciation to Mary appears briefly. The mystical marriage between time and non-time. But also such deceptive promises will later disappear again in fire and water. Because – to quote with David Lynch, another obsessive film maker on the other side of the Atlantic, a sentence that is murmured again

einem in „Twin Peaks“ immer wieder gemurmelten Satz zu zitieren – „Die Eulen sind nicht was sie scheinen“. Nicht nur die Eulen nicht.

Jeder Ort kann immer auch ein Tatort sein. Das hat Michelangelo Antonionis „Blow Up“ am Beispiel der Photographie exemplarisch vorgeführt. Und wenn sich bei Ulrich Polster der Nebel über dem Bachlauf dahinzieht, so bestimmt die voreingestellte – und durch den Sound verstärkte – Stimmung des Betrachters, ob er an sanften Morgendunst oder eine zerstörerische Giftwolke denkt. So paradox es klingt: Ohne Ambivalenz wären die aus dem Künstlerleben gewonnenen Bilder unverständlich. Denn nicht dessen Erleben gilt es nachzuvollziehen, sondern aus dem Material die eigene Geschichte zu bauen. Je individueller ein Künstler seine Welt konstruiert, so stärker sind die Betrachter gefordert, dem ihre eigene Weltwahrnehmung entgegenzusetzen. Dass die Richtung dieser Aneignung nicht leicht zu bestimmen ist, liegt im Konzept einer aus sieben Kanälen kommenden Bild-Argumentation. In dieser Offenheit macht Ulrich Polster mit aller gebotenen Subjektivität eines der Romantik nicht abgeneigten Künstlers aus dem biographisch geprägten Material über die Hommage an einen großen Filmemacher hinaus eine Feier des Transitorischen an sich.

Hajo Schiff © 2015

and again in “Twin Peaks” – “The owls are not what they seem.” It is not just the owls that are not.

Any place can always also be a crime scene. That was shown by Michelangelo Antonioni’s “Blow Up” using the example of photography. And when with Ulrich Polster the fog drifts along the course of the stream, the preset mood of the viewer – and reinforced by the sound – determines whether he thinks of gentle morning mist or a destructive poisonous cloud. As paradoxical as it may sound: Without ambivalence the images gained from the life of the artist would be incomprehensible. Because it is not a question of reproducing his experience, but of constructing one’s own story from the material. The more individually an artist structures his own world, the stronger the challenge to the viewers to counter it with their own perception of the world. The fact that this appropriation is not easy to determine is inherent in the concept of a pictorial argument coming from seven channels. In this openness, with all the subjectivity offered by an artist not averse to Romanticism, Ulrich Polster creates a celebration of the transitory in itself from biographically moulded material that goes beyond a tribute to a great film maker.

Hajo Schiff © 2015







Ulrich Polster
Born in Frankenberg, GDR, 1963
Lives in Leipzig and Berlin, Germany

2013 - 14 work stay Baltic States
2008 work stay China (Shanghai, Xingjiang)
2007 work stay Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro and Albania
2005 - 14 Curator Artist Residenz „Blumen“, Leipzig
2003 Meisterschüler in Visual Arts (Prof. Astrid Klein), Academy of Visual Arts Leipzig
2002 - 12 Photography Teacher, Leipzig
2002 DAAD Scholarship, Rostov & St. Petersburg, Russia
2002 Diploma Visual Arts (Prof. Astrid Klein), Academy of Visual Arts Leipzig
1997 - 98 Combined media studies, Chelsea College for Art & Design, London
1996 - 97 work stay New York
1993 - 95 Photography studies, Academy of Visual Arts Leipzig
1989 - 92 Freelance photographer
1980 - 83 Professional adduction Communication Engineer

Ulrich Polster
geboren in Frankenberg, DDR, 1963
lebt in Leipzig und Berlin

2013 - 14 Filmarbeiten im Baltikum
2008 Filmarbeiten in China (Shanghai, Innere Mongolei, Xinjiang)
2007 Filmarbeiten in Serbien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Montenegro, Albanien
2005 - 14 Kurator der Künstlerresidenz „Blumen“. Leipzig
2002 - 12 Lehrauftrag für Fotografie, Gutenbergschule, Leipzig
2002 - 07 Lehrauftrag für Medienkunst und Fotografie an der Abendakademie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2002 DAAD Stipendium Russland (Rostov am Don, St. Petersburg)
2001 - 03 Meisterschüler bei Prof. Astrid Klein, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
2000 - 01 Studium, Bildende Kunst, HGB Leipzig
1997 - 98 Combined media studies, Chelsea College for Art & Design, London
1996 - 97 Arbeitsaufenthalt, New York
1993 - 95 Fotografiestudium, HGB Leipzig
1991 - 92 kulturpädagogische Ausbildung
1989 - 92 freier Fotograf
1983 - 89 wechselnde Tätigkeiten
1980 - 83 Berufsausbildung zum Nachrichtentechniker

Einzelausstellungen (Auswahl) *solo exhibitions (selected)*
2014 MADE IN USA, Wild West Active Space, Maastricht
2013 Shaoxing Lu, Westwerk, Hamburg
2013 Notturmo (2013), Galerie Jocelyn Wolff, Paris
2009 MODELL, Traders Pop Gallery, Maastricht
2008 ZAUM MATERIAL II, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Beteiligungen (Auswahl) *group exhibitions (selected)*
2015 REPORT, TELE-GEN, Kunstmuseum, Bonn
2015 FROST, A Model of the World, Galerie Jocelyn Wolff, Paris
2012 ICD-10F60.8, Denk-Zeichen Kostrzyn, Kostrzyn
2012 abstract 1-3, what about the geese in town, The House of Arts, Brno
2011 Unstern 2010, Fotografie seit 1839, Museum für Bildende Künste, Leipzig

Projekte (Auswahl) *projects (selected)*
2015 FRACHT, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig
Komposition: Thomas Christoph Heyde
2014 MISH, Arte Video Night 6, Palais de Tokyo, Paris
Sound: Christine Scherrer
2014 Wir sind das Volk, Lichtfest 2014, Innenstadtring, Leipzig
2012 FROST, Arte video Night 4, Kunstwerke Berlin
2011 Versprengung, Spor Festival, Aarhus
Komposition: Juliana Hodkinson, KNM Orchester Berlin

www.ulrichpolster.com



Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung STALKER/MATERIAL
vom 24.2. bis 10.5.2015 in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz

Herausgegeben von Mathias Lindner

Layout und Redaktion Ulrich Polster, Mathias Lindner

Textbeiträge Claus Löser, Mathias Lindner und Hajo Schiff

Übersetzungen der Texte Eide O'Callaghan

Druck Förster & Borries GmbH und Co. KG Zwickau

© bei den Autoren, dem Künstler und dem Herausgeber. Alle Rechte vorbehalten.

© für die Abbildungen Ulrich Polster bei der VG Bild-Kunst Bonn 2015.

Zitate S. 2 und S. 76 aus dem Gedicht *Die Sugakleja mündet ins Schilf* von
Arsenij Tarkowskij, erschienen 1933, aus: Reglose Hirsche, S.3, Edition Rugerup
2013, Übersetzung aus dem Russischen von Martina Jacobson.
Russischer Text S.13: Die Jagd, S.39: Die Jagd ist beendet.
Super 8 - Filmstreifen S. 80 Ulrich Polster (1986)
Fotos S. 81 und S. 89 Ulrich Polster, Ruine bei Hainichen (1986)
Fotos S. 90 - 93 Arvo Iho, Andreij Tarkowskij bei Dreharbeiten für *Stalker* (1979)
Poems p. 2 and p. 76 from Arseny Tarkovsky, published 1933
Russian Texts p.13: stalking, p.39: stalking completed.
Super 8 - Filmstrips p. 80, Ulrich Polster (1986)
Fotos p.81 and p. 89 Ulrich Polster, Ruins in Hainichen (Saxony, 1986)
Fotos p. 90-93, Arvo Iho, Andrey Tarkovsky when shooting Stalker in 1979

ISBN 978-3-937176-29-1

NEUE SÄCHSISCHE GALERIE

Museum für zeitgenössische Kunst in Trägerschaft des Vereins

Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V.

Moritzstraße 20, 09111 Chemnitz

Telefon 0371.3676680

Fax 0371.3676688

eMail info@neue-saechsische-galerie.de

Internet www.neue-saechsische-galerie.de

Gefördert von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, dem Kultur-
raum Stadt Chemnitz, der O & T Allround Gerüstbau GmbH & Co. KG
Chemnitz und dem Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V.



ARTIMA® – Für Ihre „gesammelten Werke“

Die Versicherung von Sammlungen ist Vertrauenssache und verlangt
Spezialkenntnisse. Nutzen Sie unsere über hundertjährige Versicherungs-
erfahrung. Wir beraten Sie individuell und sammlungsgerecht.

Informieren Sie sich jetzt.



Mannheimer Versicherung AG
Generalagentur Peter Büttner
Zwickauer Str. 223a · 09116 Chemnitz
Tel. 0371.361876 · Fax 3378767
p.buettner-chemnitz@t-online.de

