

Interview

Beate Engl/Markus Heinzelmann

-- --

MH_ Wer Gelegenheit hat, eines Deiner Werke im Original erleben zu können, wird bisweilen durchgerüttelt, massiert oder auf einer Art Karussell im Kreis gewirbelt, bis ihm schwindlig wird. Für Deine Diplomasstellung hast Du zum Beispiel einen Rütteltisch installiert, auf den sich die Besucher stellen konnten, um ein Gemälde von Mike Rose aus dem Bestand des Lenbachhauses zu betrachten.¹ Wie stellst Du Dir den idealen Rezipienten Deiner Werke vor?

BE_ Ich denke tatsächlich eher an den physischen Zustand der Betrachter. Sie kommen ja nie unbefangen und neutral in ein Museum. Vielleicht sind sie gerade Einkäufen im Trubel einer Fußgängerzone gewesen, haben sich in die überfüllte U-Bahn gedrängt oder einen hektischen Arbeitstag hinter sich. Plötzlich finden sie sich wieder an einem Ort der inszenierten Stille und zur Schau gestellten Erhabenheit. Ich fühle mich da oft wie im „Rotor“, einem Karussell, das sich so schnell dreht, dass der Boden unter den Füßen wegfahren kann und man einfach an der Wand kleben bleibt. So müssen sich auch die Museumsbesucher fühlen, wie im rotierenden Stillstand.

Es gibt keine statischere Haltung als die der kontemplativen Versenkung in ein Kunstwerk. Dabei steht man doch im Raum und sollte in Dialog treten mit den Werken. Der physische Akt der klassischen Bildbetrachtung hat für mich als Beobachterin etwas vollkommen Absurdes. Man geht näher hin, um die Details zu sehen oder auch

das Schildchen mit dem Titel. Man geht weiter weg, um das Bild auf sich wirken zu lassen. Man geht in kleinen Bögen weiter von Bild zu Bild, in der Schlangenlinie eines ‚laufenden Hundes‘. Das Bewegungsrepertoire ist extrem eingeschränkt. Die Raumhöhe spielt nur in seltenen Fällen eine Rolle – wer springt schon im Museum. Mit anderen Besuchern kommuniziert man höchstens, wenn die freie Sicht auf die Werke versperrt wird oder unterhält sich flüsternd über das eben Gesehene. Der ungeschriebene Verhaltenskodex ist strenger als in der Kirche.

Dieser Ordnung wollte ich etwas entgegensetzen. Eine körperliche Erfahrung – mal heftig, mal subtil – kann zu einer völlig neuen Wahrnehmung der bekannten Situation führen. Der ideale Rezipient ist als ganzheitliche Person in das Kunstwerk integriert. Dabei will ich ja niemanden das Fürchten lehren und nach Burkes Theorie des Sublimen² zum Erschauern bringen. Ich helfe der Emotion höchstens ein wenig nach, indem ich die Erregung in Anbetracht der Kunst durch ein vibrierendes Podest maschinell erzeuge. So körperlich ergreifen konnte ich ein Gemälde noch nie zuvor wahrnehmen.

MH_ Deine jüngste Arbeit **I'm as mad as hell**³ realisiert die Idee des rotierenden Stillstandes auf eine andere Weise. Der Benutzer steht auf einer Obstkiste unter einem Schaukelrad, auf dessen Querstreben ein Satz aus dem Film „Network“ steht: „I'm as mad as hell, and I'm not going to take this anymore“. Der Satz wird

¹ **Bildbetrachtung**, 2001, siehe S. 17

² Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757

³ **I'm as mad as hell**, 2006, siehe S. 48

>

— — —

im Film von dem Hauptdarsteller gesprochen, einem Nachrichtenmoderator, der gerade von seiner Kündigung erfahren hat, daraufhin öffentlich seinen Selbstmord ankündigt und Hasstiraden gegen alles und jeden absondert. Fordert diese Arbeit mit ihren Bezügen zu den Rednertribünen der Sowjets den Rezipienten zur Revolution auf, oder feiert sie den Stammtisch?

BE_ Revolutionen haben es heute nicht leicht, da sie eine Form der Solidarisierung voraussetzen, die zur Massenbewegung wird. So etwas wie revolutionäres Aufbegehren erlebe ich heute höchstens in der Kneipe. Dies findet gewöhnlich nach einigen Gläsern als explosionsartige Empörungsgebärde statt, die so schnell wie der Alkohol verpufft.

Relevanter für diese Arbeit ist für mich das Medium, in dem der ‚Revolutionär‘ im Film agiert: das Fernsehen. Beale, der Nachrichtenmoderator, fordert die Leute vor dem Bildschirm auf, ihre passive Betrachterrolle aufzugeben, ans Fenster zu gehen und laut ihrer Unmut Luft zu machen, indem sie hinausschreien: „Ich bin fuchsteufelswild und ich lasse mir das nicht mehr länger gefallen!“ Es entsteht dadurch ein kollektiver Prozess einzelner Individuen, die einzig durch das Programm verbunden sind, das sie gleichzeitig schauen, ohne voneinander zu wissen. Durch das gemeinsame Schreien wird der individualisierten Masse plötzlich ihre Zusammengehörigkeit bewusst, allerdings ohne politische Auswirkung. Der Satz wird zur Worthülse einer sich permanent wiederholenden Hilflosig-

keit. Gleichzeitig durchdringen sich auf großartige Weise privater und öffentlicher Raum, stimuliert durch die mediale Manipulation.

So rotiert auch in meiner Arbeit dieser Satz im Dauerloop, der je nach Sonneneinstrahlung mal schneller, mal langsamer ist oder stillsteht. Eine provisorische Erhebung, wie sie Redner gerne verwenden (Bierkisten, Obstkisten, Stühle etc.), um etwas über die Masse hinauszuragen und sich Gehör zu verschaffen, wird zum gegossenen Monument. Sie kann zwar als Rednertribüne benutzt werden, manifestiert aber in erster Linie die Abwesenheit des Redners. Man könnte sogar sagen, sie stellt die freie Rede per se in Frage. Was bleibt, ist Propaganda, wie wir ihr tagtäglich in den Massenmedien begegnen und vor lauter Propaganda wird es einem beim Betrachten fast schwindlig. **Mad as hell** bewegt sich im alltäglichen Wahnsinn zwischen Resignation und ‚let me entertain you‘, eine Mischung aus Guillotine und Oktoberfest.

MH_ Diese Neutralität wundert mich ein wenig. Ich kenne Dich als politisch engagierten Menschen. Aber auch die Rosa-Luxemburg-Arbeit⁴ erweist sich ja bei näherer Betrachtung – oder besser: bei genauerem Hinhören – als eine Kritik am Kunstbetrieb und nicht als eine Auseinandersetzung mit den Ideen Luxemburgs. Ist der öffentliche Raum überhaupt noch ein Raum, in dem ein politisches Anliegen, wenn es künstlerisch formuliert wird, Gehör finden kann?

⁴ **betaversion 1.0, Leipzig-Plagwitz, 2004,**
siehe S. 52 und 72

>

BE_ Die Übertragung der Rosa-Luxemburg-Rede über „Die weltpolitische Lage“⁵ auf den globalen Kunstbetrieb ist durchaus politisch zu verstehen. Ebenso wie **Mad as hell** keine neutrale Geste im öffentlichen Raum ist. Die Arbeiten erschließen sich vielmehr durch den Kontext, in dem sie platziert werden. Für **Mad as hell** ist das die Positionierung an einem politisch und medial extrem aufgeheizten Ort: Der Gotzinger Platz liegt zwischen einer katholischen Kirche und dem Bauplatz für eine neue Moschee. Im Falle von **betaversion 1.0, Leipzig-Plagwitz** ist es das Dach der Baumwollspinnerei, einer anfangs von KünstlerInnen besetzten und bewohnten Fabrikhalle, die heute zum ‚hot spot‘ der Leipziger Schule und ihrer von überallher einfliegenden, internationalen Galeristen- und Sammlerkiel geworden ist. So kann man die Arbeiten durchaus als politischen Kommentar verstehen, der eng an den Ort, für den sie entwickelt wurden, gebunden ist.

Das ist auch sehr wichtig für meine Arbeitsweise, denn nur aus der genauen Recherche der sozialen, politischen und natürlich auch formalen Bedingungen eines Ortes und ihrer Hinterfragung entsteht die Idee für die Arbeit. „Der öffentliche Raum ist nämlich auch eine Fiktion...“⁶. Er ist ein politisch und kommerziell besetztes System, das man nur zu leicht bestätigt, sei es dadurch, dass man ihm kapitalistisches Dekor hinzufügt, sei es, dass man mit derselben Machtgeste einer (künstlerischen) Okkupation eine provokative Antithese formuliert. Sobald man sich als

Künstler auf diese politisch gewollte und oft finanziell gepufferte Inbesitznahme einlässt, wird man schon zum verlängerten Arm der herrschenden Bedingungen. Das bedeutet aber nicht, dass man sich nur außerhalb dieser Systeme mit politisch korrektem Gewissen bewegen kann. Es gilt, diese Prozesse der Repräsentation zu unterlaufen. Der kritisch-ironische Kommentar scheint mir die adäquate Form zu sein, sich dieser Instrumentalisierung zu entziehen. Er bleibt nah an der Situation, nah an den Leuten, die sich tatsächlich an dem Ort aufhalten, ohne sie zu belehren, vor den Kopf zu stoßen oder sie zur Partizipation zu bewegen.

MH_ Für Dein Projekt **Space is a place**⁷ hast Du ja den Weltraum als öffentlichen Raum für die Kunst reklamiert. Bemühen wir noch einmal Walter Grasskamp, der sinngemäß den öffentlichen Raum als einen Ort definiert hat, der sich durch seine allgemeine Zugänglichkeit und eine signifikante Benutzerfrequenz auszeichnet. Dagegen steht das „Schwarze Quadrat“ von Malewitsch, mit dem er sich ebenfalls auf den Weltraum bezieht: Für ihn bilden die unendliche Weite und auch die Unzugänglichkeit des Weltalls eine Art Projektionsraum für die absolute Utopie. Wie bringst Du diese Widersprüche in Deiner Arbeit in Einklang?

BE_ Für mich gibt es zwei Arten von Weltraum, was ich auch in **Space is a place** beschreibe. Zum einen gibt es den Weltraum im Kopf, den ideellen, kosmischen

⁵ Rosa Luxemburg: Die weltpolitische Lage, 27. Mai 1913, Felsenkeller, Leipzig-Plagwitz

⁷ Beate Engl: **Space is a place**. Handbuch und Standortrecherche für eine kritische Kunstpraxis im öffentlichen Weltraum, 2005

⁶ „... und zwar für all jene Nutzer, welche die unsichtbaren Zugangsschranken so ungehindert überschreiten können, dass sie ihnen nicht eigens auffallen.“ Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Skulptur. Projekte in Münster. 1997

>

- - -

Raum, das All, die unendliche Weite und damit den utopischen, visionären und auch religiösen Raum. Dieser ist ein Ort der Vorstellung, der stark von der abendländischen Tradition geprägt ist, dort sitzt Gott oder eine ähnlich geartete All-Macht, eine Struktur, die für den menschlichen Verstand kaum fassbar ist. Ein Ort, auf den man alle möglichen Sehnsüchte und Vorstellungen projizieren kann, deshalb ist es dort auch besser wie hier.

Und dann gibt es zum anderen den realen Weltraum, der wissenschaftlich erforscht, militärisch besetzt und kommerziell vermarktet wird. Dieser Expansionsraum katapultiert die Globalisierung in konzentrischen Kreisen über den Erdball hinaus. „Das Kapital ist ein Organismus, der sich nicht anders erhalten kann als dadurch, dass er ständig über seine Grenzen hinausblickt, sich von seiner äußerlichen Umgebung ernährt. Das Außen ist ihm wesentlich.“⁸ Vom Global Village bis zum Satellitenfernsehen, GPS, militärischer Überwachung, Geodaten, Wettervorhersage, Katastrophenmanagement usw. – unser Alltag ist orbital bestimmt, zumindest für jenen Teil der Menschheit, der es sich leisten kann. Ebenso beruht ja die Raumfahrt schon fast historisch auf dem Ausschlussprinzip. Wer mitmachen darf und wer nicht, wird immer noch genau kontrolliert. Durch den aktuellen Fokus der US-Regierung auf den Bau einer Mondstation stellt sich heute erneut die Frage, ob der Mond nun „ein Ami“⁹ ist oder nicht. So lächerlich es klingt, aber das sind unge-

klärte Besitzverhältnisse von höchster Brisanz. Und utopisch ist daran gar nichts – die kosmischen Sehnsüchte werden höchstens als politische Propaganda oder Vermarktungsstrategie benutzt.

Mir geht es da wieder um die Übertragung von Systemen. Meine durchaus provokant gemeinte These, dass der Weltraum ein öffentlicher Raum ist, der nach ähnlichen Mustern funktioniert, hinkt natürlich gerade beim Punkt ‚Zugänglichkeit‘. Aber die ist schließlich auf der Erde auch nicht immer gegeben: Die Shopping Malls, die heute unsere Innenstädte besetzen, geben nur noch vor öffentlich zu sein. Die Plätze mit ihren Brunnen und Statuen gehören Firmen und Privatpersonen. Wenn also öffentlicher Raum auf der Erde gar nicht mehr öffentlich zugänglich sein muss und schon der Mythos des Öffentlichen ausreicht, dann kann man dieses Prinzip auch auf den Weltraum übertragen. Die tatsächliche Nutzerfrequenz ist noch gering, die virtuelle dafür umso höher, vergleichbar vielleicht am ehesten mit medialen Räumen wie dem Internet.

Gerade entdecken die Raumfahrtagenturen das Potential einer Vermarktung durch Kunstprojekte. Dies schafft eine reale Basis für die Verwirklichung von künstlerischen Arbeiten und Zugang zur Raumfahrttechnologie. Allerdings passiert diese Öffnung häufig auf der Basis einer Instrumentalisierung der Kunst als PR-Kampagne. Eben deshalb postuliere ich in **Space is a place** eine kritische künstlerische

⁸ Michael Hardt/Antonio Negri: Empire. Die neue Weltordnung. 2002

⁹ „Der Mond ist jetzt ein Ami“ – Titelschlagzeile der Bild-Zeitung am 21. Juli 1969, dem Tag nach der ersten Mondlandung

>

--

Auseinandersetzung mit diesem Ort und seinen Bedingungen, die an die komplexe Analyse des öffentlichen Raums anknüpft. Nur zu leicht erliegt man einer blinden Weltraumbegeisterung und vergisst dabei, dass es sich um einen hochbrisanten und besetzten Raum handelt. Meine Haltung ist hier also durchaus ambivalent und fast moralisch.

Was war denn für Dich neben der Faszination für das Utopische der Beweggrund für Deine „Rückkehr ins All“¹⁰?

MH_ Das Faszinierende für mich war die Beobachtung, dass der Weltraum nur solange in der Kunst ein Megathema war, solange der Raum für den Menschen nicht zugänglich war. Mit der Mondlandung ist das Interesse der Kunst an dieser utopischen Projektionsfläche fast völlig verschwunden. Dass sich eine neue Generation von Künstlern an das Thema wagt, war die eigentliche Überraschung für mich. Heute besteht mit Hilfe von Parabelflügen oder dem Abschuss von Satelliten, wie ihn zum Beispiel Marko Peljhan plant, zum ersten Mal die reale und relativ preisgünstige Möglichkeit, selbstbestimmte künstlerische Projekte im All zu realisieren. Dies hat offenbar die Künstler wieder mit Phantasien befeuert, die viel pragmatischer sind als die Allmachtsphantasien der Vergangenheit. Diese paradoxe Verbindung von Realismus mit einem klassisch utopischen Denken wollte ich mit „Rückkehr ins All“ aufzeigen. Wo schlägt diese ungewöhnliche Allianz Funken für die Kunst und wo für die Alltagswirklichkeit?

Mich interessiert in diesem Zusammenhang noch Deine Haltung zum Display Deiner Arbeit. Die Hamburger Installation **Und die weiße Zelle schwebt weiter ...**¹¹ war ja mit ihrer ironischen Paraphrase der Ungersschen Architektur und der Einbeziehung von technischen Elementen wie der Klimaanlage des Hauses unbestritten eines der schönsten Werke in der Ausstellung. Wie wichtig ist Dir die ästhetische Erscheinung Deiner Arbeiten?

BE_ Das Display ist wichtig im Zusammenspiel zwischen dem gewählten oder vorhandenen Ort, dem zu vermittelnden Inhalt und dem Verhältnis zum Betrachter – alles Setzungen und Entscheidungen, die notwendig das Ganze bestimmen. Und dabei geht es sowohl um die geistige als auch um die sinnliche Wahrnehmung. Das ist ja gerade das Faszinierende, dass man durch kleine Eingriffe – wie Robert Smithson beschreibt¹² – die Abstellkammer zum Modelluniversum machen kann.

In Hamburg war das exemplarisch. Ich suchte nach einem Ort, der sich der Ungersschen Architektur der permanenten Wiederholung des Quadrats entzieht. Diese fortlaufende Reproduktion und Bestätigung des klassischen White Cubes hat in ihrer systematischen Beharrlichkeit für mich etwas aggressiv Traditionelles und drängte mich förmlich an die Ränder dieses Systems. Der Technikraum wirkte wie ein Sputnik, prädestiniert zum Abheben in den orbitalen Vorstellungsräumen. Das formale Prinzip des vorgefundenen White Cubes habe ich dort fortgeführt, es aber an die

¹⁰ „Rückkehr ins All“, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle in Kooperation mit dem Siemens Arts Program, kuratiert von Christoph Heinrich und Markus Heinzemann. 2005

¹¹ **Und die weiße Zelle schwebt weiter...**, 2005, S. 8

¹² „Für dieses Weltall wäre jede Abstellkammer groß genug.“ – Mel Bochner/Robert Smithson: The Domain of the Great Bear. Art Voices, Herbst 1966. dt. in: Eva Schmidt/Kai Vöckler (Hrsg.). 2000

>

-- --

veränderten Bedingungen in der Schwere-
losigkeit angepasst. Die optische Vor-
herrschaft der Vertikale und des rechten
Winkels als hierarchische Grundstruktur
irdischer Museumsarchitektur ist aufge-
hoben, die kontemplative Stille durch Ma-
schinengeräusche abgelöst und die Weiße
Zelle vermischt sich mit den sonst ver-
steckten technischen Apparaten. Selbst
eine scheinbar rein formale Geste wie die-
se kann eine völlig neue Bedeutungsebene
eröffnen. Der Betrachter findet sich wie-
der in einem vibrierenden, grell-weißen
Raum, der vermeintlich abhebt. Diese Wahr-
nehmungsveränderung kann Beklemmung
auslösen, man kann es aber auch genießen.

MH _ Apropos genießen: Die ganze Zeit
brennt mir eine Frage unter den Nägeln, die
Du den Besuchern der Ausstellung „Schatz-
häuser Deutschlands“¹³ so oft gestellt
hast: Was würdest Du machen, wenn Dir das
Gemälde „Diana mit Aktäon und Kallisto“
von Rembrandt gehören würde?

BE _ Die Sage von Diana, Aktäon und
Kallisto diente mir als Metapher auf der
Jagd nach dem Rembrandt bzw. seinem Be-
sitzer. Die Aneignung, die im Mythos durch
den Blick auf das Verborgene stattfindet,
führt ja erst mal zur Katastrophe, zur
Verwandlung in den Bären und wird am Ende
aufgelöst, in dem der Bär zum Sternbild
wird, und wieder für alle nächtlich am Him-
mel sichtbar ist. Das Gemälde hat diese
Metamorphose noch nicht vollzogen. Als
Kulturgut in Privateigentum steckt er so-
zusagen im Bärenfell.

Die Vorstellung, diesen Rembrandt zu be-
sitzen, ist für mich genauso utopisch wie
für den durchschnittlichen Museumsbesu-
cher. Der Gedanke ist gekoppelt an Macht,
Kapital, Reichtum und Herrschaftsideolo-
gie. In den möglichen Antworten zeigen
sich historische, gesellschaftliche Hie-
rarchien, klassenbedingte Besitzverhält-
nisse und eine unbestimmte, immer noch
vorhandene Autoritätsgläubigkeit. Dem-
gegenüber stehen bürgerliche bis pre-
käre Lebensumstände, für die solche Be-
sitztümer im Bereich des Illusorischen
liegen. Man könnte höchstens augenzwin-
kernd mit einem bayerischen Museumsbe-
sucher antworten: „Aufhängen, den muß
ma aufhängen!“

↳ **Markus Heinzelmann** ist Direktor des
Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen.
Das Interview wurde im Dezember 2006
geführt.

¹³ **Große Bärenjagd**, 2005, siehe S. 18 und 67