

O Superman.
O Judge.
O Mom and Dad.
O Superman.
O Judge.
O Mom and Dad.

Well you don't know me
but I know you.
And I've got a message to give to you.
Here come the planes.

So you better get ready
ready to go.
You can come as you are
but pay as you go.
Pay as you go ...

Hi. I'm not home right now.
But if you want to leave a message,
just start talking at the sound of the tone.

Hello? This is your mother. Are you there?
Are you coming home?
Hello? Is anybody home?

And I said: OK! Who is it really?

And the voice said:
This is the hand, the hand that takes.
This is the hand, the hand that takes ... Here come the planes.
They're American planes, made in America. Smoking or
nonsmoking?

And the voice said:
Neither snow nor rain
nor gloom of night
shall stay these couriers
from the swift completion
of their appointed rounds.

'Cause when love is gone
there's always justice,
and when justice is gone

there's always force,
and when force is gone,
there's always Mom.
Hi Mom!

So hold me Mom
in your long arms ...
So hold me Mom, in your long arms,
in your automatic arms,
your electronic arms,
in your arms ...
So hold me Mom, in your long arms,
your petrochemical arms,
your military arms,
in your electronic arms ...

O Superman
Gedanken über Film, Kunst, Politik (und Lehre)

Martin Köttering	
Vorwort	7
Antje Stahl	
Blick (zurück) nach vorn	13
Hans Ulrich Obrist in conversation with Laurie Anderson	
»I wrote a song about that: failure.«	23
Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Wim Wenders	
»Das Filmmachen ist eine Art von Denken.«	41
Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Michael Diers	
»Wer Wissenschaft und Kunst besitzt ...«	63
Beat Wyss	
Westkunst: Leitkultur wider Willen	87
Podium	
Kunst und/oder Politik, oder: Wie politisch darf/muss Kunst (heute) sein?	127
Podium	
Film und Lehre – Komplexität, einfach	189



Blick in die Aula während des Symposiums



Martin Köttering, Präsident der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Im Zentrum der Festwoche zum 250. Jubiläum der HFBK Hamburg im Sommer 2017 stand das Symposium »O Superman« aus Anlass der Verabschiedung von Michael Diers (seit 2004 Professor für Kunst- und Bildgeschichte) und Wim Wenders (seit 2002 Professor für Narrativen Film). Als Abschiedsgeschenk für sich und uns wagten sie einen aufschlussreichen Rück- und Ausblick. Unter dem selbstironischen Zitat eines Songtitels von Laurie Anderson stand die aktuelle Frage nach der gesellschaftlichen Aufgabe und Rolle von Kunst sowie der künstlerischen Lehre. In Vorträgen, Gesprächen, Podiumsdiskussionen und Filmvorführungen wurde das genannte Thema zwei Tage lang reflektiert.

Zum Auftakt befragte Hans Ulrich Obrist die beiden scheidenden Kollegen sowie die als Ehrengast geladene Künstlerin Laurie Anderson zu Aspekten ihrer Arbeit, ihren Erfahrungen in der Lehre und den Zukunftsplänen. Dabei wurde einmal mehr deutlich, dass das künstlerische Konzept und Vorgehen von Wim Wenders ein Idealbild des Selbstverständnisses der HFBK verkörpert, insofern er sich nie darauf beschränkt hat, ausschließlich Autorenfilmer zu sein, sondern zugleich Fotograf, Buchautor oder Opernregisseur, demnach jemand, der sich über die disziplinären Grenzen und Konventionen hinwegsetzt. Insbesondere durch seine Neugier auf ungewohnte Sujets, gepaart mit der ihm eigenen Aufgeschlossenheit für technische Innovationen, hat er sich stets in der Suchbewegung gehalten, die einen Künstler vor jedweder Erstarrung in der Bild- und Erzählsprache bewahrt. Und das begegnet uns nicht nur in seiner eigenen künstlerischen Arbeit, sondern auch in seinen Lehrinhalten und -verfahren. So zum Beispiel, wenn er ein 3D-Seminar an der HFBK anbietet, um die Studierenden

mit dieser neuen filmischen Technik vertraut zu machen. Dahinter verbirgt sich gleichzeitig ein filmpolitisches Statement, insofern man, Wenders zufolge, dieses Feld eben nicht allein den Action- und Blockbuster-Produktionen überlassen sollte. Vielmehr gilt es, die unabhängigen Filmmacher*innen und Autorenfilmer*innen zu motivieren, die neue Bildsprache auszuprobieren und für experimentelle und erzählerische Filme zu nutzen. Sich dieser Herausforderung durch das zunächst fremd Erscheinende – sei es eine innovative Technik, sei es ein nicht-alltägliches Thema – zu stellen, war ein Kennzeichen seiner Lehre an der HFBK, die für die künstlerische Entwicklung der Filmstudierenden ohne Frage von zentraler Bedeutung war. Aber auch seine Arbeit als Fotograf, sein Interesse für die Opern-Inszenierung – und wir werden in diesem Band sogar von seiner Leidenschaft für die Malerei erfahren – untermauern die Interdisziplinarität, die Produktivität und Vielfalt seines künstlerischen Schaffens.

Eben dies zeichnet auch Michael Diers aus. Als Hochschullehrer ging es ihm vor allem um die bestmögliche intellektuelle wie künstlerische Entwicklung seiner Studierenden, für die er sich »heldenhaft« selbst gegen Widerstände eingesetzt hat. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst der Renaissance, der Moderne seit 1800 und der Gegenwart sowie die Kunst- und Medientheorie, wobei er sich speziell für die Felder Fotografie, Film und neue Medien interessiert. Unter anderem ist er durch die Untersuchung zeitgenössischer Bildpolitiken mit den Mitteln und Methoden der Kunstwissenschaft und -geschichte im Sinne des Hamburger Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929) bekannt geworden. Weit über die »normale« Lehre hinaus hat

sich Michael Diers um die Förderung von jungen Künstlerinnen und Künstlern verdient gemacht, etwa mit den von ihm im Seminarraum 213 kuratierten Ausstellungen im Rahmen der Jahresausstellungen. Das überbordende Durcheinander in Form einer Petersburger Hängung, dessen kuratorische Präzision sich gleichwohl bei näherem Hinsehen erwies, und der klassenübergreifende Charakter bildeten jeweils eine instruktiv-unterhaltsam gelungene Schau eines ausgewählten Querschnitts. Einen besonderen Stellenwert nahm darüber hinaus die von ihm konzipierte Vortrags- und Gesprächsreihe »spiel/raum kunst« ein, die seit 2004 prominente theoretische, kuratorische und künstlerische Positionen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft(en) sowie der Künste untereinander präsentierte. In Form eines öffentlichen Vortrags mit Podiumsgespräch sowie einem Nachgespräch im kleineren Kreis mit Studierenden tags darauf wurde nach den wechselseitigen historischen und aktuellen Konstellationen und Koalitionen der einzelnen Bezugsfelder und nach den besonderen Möglichkeiten und Chancen für Erkenntnis in künstlerischer Arbeit und ästhetischer Erfahrung gefragt. In den letzten 13 Jahren ist es ihm gelungen, eine lange Liste wichtiger Künstler*innen und Theoretiker*innen an die HFBK zu holen und den Studierenden dadurch die Möglichkeit zu geben, deren Positionen kennenzulernen und sie auf Augenhöhe zu befragen.

Den konsequenten Schluss- und Höhepunkt der erwähnten Reihe bildete das Symposium »O Superman«, das wir mit dem vorliegenden Tagungsband dokumentieren – in der Hoffnung, die anregende diskursive Atmosphäre dieser Veranstaltung mit ihren zahlreichen Gästen und Freunden eingefangen zu haben. Dass die

Verabschiedung der beiden Hochschullehrer mit dem 250. Jubiläum der HFBK einherging, passte wunderbar zusammen: Denn was hat die HFBK Hamburg zu einem solchermaßen besonderen und lebendigen Ort der Kunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts werden lassen? Aus meiner Sicht sind es vor allem die für die Lehre gewonnenen Künstler*innen und profilierten Theoretiker*innen, die für progressive und innovative Beiträge zum aktuellen (und historischen) Kunstdiskurs stehen und zugleich Lust haben, ihre Erfahrungen und Netzwerke in einem intensiven persönlichen Betreuungsverhältnis an die nächste Generation weiterzugeben. Und dafür standen Wim Wenders und Michael Diers in ihrer Zeit an der HFBK beispielhaft ein.



Antje Stahl, Kunstkritikerin und freie Autorin, Berlin

Wer sich den Untertitel »Blick (zurück) nach vorn« dieses Symposiums genauer angeschaut hat, wird nicht die Klammern übersehen haben, die das Wort »zurück« einfassen. Ich jedenfalls konnte sie nicht übersehen, da ich als Autorin solche Klammern im Laufe der vergangenen Jahre wirklich in keinem einzigen Text einsetzen durfte. »Was in Klammern steht, kann man auch weglassen«, lautete die Begründung von Textchefs, die, wie vielleicht einige von Ihnen wissen, dafür verantwortlich sind, dass Autoren wie ich Zeichenzahlen einhalten und nicht allzu großen Unsinn schreiben. Ich war darüber immer sehr traurig: Klammern sind nicht nur wunderschön, sie hinterlassen außerdem den Eindruck, dass sie das Wort, zu dem sie stehen, beschützen müssen.

Das Adverb »zurück« verlangt, dass wir stehen bleiben und uns umdrehen; es meint immer etwas, was hinter uns liegt – auch in der Zeit. Und wenn es eine Angelegenheit unter den menschlichen gibt, die man beschützen sollte, dann ist das vielleicht weniger die Vergangenheit als Geschichte – als große Erzählung. Es ist die Vergangenheit als persönliche Erinnerung.

Hans Ulrich Obrist würde diese Meinung, soweit ich das einschätzen kann, teilen. Er ist der Direktor der Serpentine Gallery in London und wird die Gespräche auf dem Podium führen und jedes einzelne wahrscheinlich mit den Worten beginnen: »Let's start at the beginning.« Dieser Satz steht vor vielen seiner Interviews, die er in regelmäßigen Abständen mit Künstlern, Philosophen, Wissenschaftlern, Filmemachern und Schriftstellern rund um den Globus und zu jeder nur erdenklichen Uhrzeit führt, wie Sie ja – davon darf man ausgehen – alle wissen.

Es gibt vermutlich niemanden in diesem Auditorium, der nicht weiß, wer Hans Ulrich Obrist ist. Hans Ulrich

Obrist hat Ausstellungskonzepte und -formate wie *Do it*, *Utopia Station* oder *Il tempo del postino* entwickelt, die das Ausstellungswesen nachhaltig verändert haben. Er schreibt sehr viele Texte, sitzt in zahlreichen Jurys, auf unendlich vielen Podien, kurz – er ist bei Messen, Festivals, Konferenzen, Biennalen und Triennalen fast immer dabei. Eine andere Frage allerdings wäre, ob man Hans Ulrich Obrist kennt, ob man ihm schon einmal die Hand geschüttelt oder sich mit ihm unterhalten hat.

Um vor Jahren einmal eine solche Gelegenheit zu bekommen, musste ich persönlich über eine lange, also eine sehr, sehr lange Leiter in den vierten Stock eines Berliner Mehrfamilienhauses klettern. Er hatte Freunden von mir, der Kuratorin Clara Meister und dem Architekten Sam Chermayeff und Johanna Meyer-Grohbrügge, vor ziemlich genau drei Jahren erlaubt, in seinem Berliner Archiv für einen Spätnachmittag ein sogenanntes »Center for Optimism« einzurichten. Statt wie gewohnt durch die Haustür, wurde der Einlass in die Wohnung von Hans Ulrich Obrist an diesem Maienabend aber nur durch das Küchenfenster gewährt. Die Gäste fanden daher im Hof des Hauses diese lange Leiter vor. Einer nach dem anderen machte sich an den schwindelerregenden Aufstieg und wurde von Hans Ulrich Obrist am Küchenfenster im vierten Stock in Empfang genommen, als wäre dieser Küchenfenstereinstieg das Normalste von der Welt. In der Küche zeigte er uns dann eine Reihe von Kurzbriefen und Notizen, die Künstler, Philosophen, Wissenschaftler, Filmemacher und Schriftsteller für ihn auf Post-Its oder Servietten oder Kaugummipapier geschrieben haben. Der ein oder andere kennt vielleicht dieses Handschriften-Projekt, das er auf Instagram veröffentlicht.

Es zeigt – genau wie seine Bereitschaft, eine Reihe von jungen Optimisten in seine Wohnung einzuladen –, dass der Kurator aus Begegnungen Kunst entstehen lassen kann, die uns etwas bedeutet.

Michael Diers war an diesem Nachmittag auch dabei. Er weigerte sich zwar, die Leiter hochzuklettern, und nahm stattdessen lieber die Treppen. Aber Michael Diers ist ebenfalls berühmt dafür, dass er sich für das, was Kuratoren oder Künstler so anstellen, begeistern kann. Gemeinsam mit Hans Ulrich Obrist gab er 2013 das Buch *Das Interview* heraus. Es geht zurück auf ein Symposium hier an der HFBK. Das Gespräch, das Hans Ulrich Obrist gleich mit Michael Diers und Michael Diers mit Hans Ulrich Obrist führen wird, wurde also, wie man annehmen darf, schon vor Jahren vorbereitet.

An Universitäten und Hochschulen wird in Einführungsreden wie dieser gern auf die wichtigsten Publikationen verwiesen, die der Ehrengast in seiner Bibliografie verzeichnet. Anfang 2017 interviewte ich Michael Diers zu seinem Buch *Vor aller Augen*, das 2016 im Wilhelm Fink Verlag erschienen war, und wieder einmal mehr war ich begeistert von seinem Blick auf die Welt. Der Kunsthistoriker schaut als Bildwissenschaftler eben nicht nur auf die Bildende Kunst, sondern auf Zeitungen und Werbeanzeigen und mittlerweile auch ins Internet. So analysiert Michael Diers ein Hermès-Logo zu Recht mit demselben Ernst wie Donald Trumps Auftreten während der Inauguration. »Schauen Sie sich Trump an«, sagte er zu mir, »er tritt als Allegorie der USA verkleidet im dunkelblauen Anzug mit leuchtend roter Krawatte über weißem Hemd auf, ein überlanger Schlips, der ihm bis zum Hosenschlitz reicht und wie ein Zeiger auf sein Genital verweist.«

Für Studenten spielt allerdings oft etwas ganz anderes eine Rolle als regelmäßige Veröffentlichungen. An der Humboldt-Universität zu Berlin etwa verging kaum ein Semester, in dem Michael Diers nicht einen namhaften Künstler oder Kurator eingeladen hatte. Pipilotti Rist, Thomas Hirschhorn, Andreas Slominski und viele mehr erzählten uns, den Archiv- und Büchermäusen, aus ihrer Praxis. Michael Diers nahm Studenten mit auf Reisen nach Venedig, New York oder Barcelona. Im zweiten Semester Kunstgeschichte gehörte ich zu einer Gruppe, die mit ihm zur documenta 11 nach Kassel fuhr. Dort, vor Ort, im White Cube oder in der Black Box, führte er uns ein in die Zeitgenossenschaft, die, soweit es meinen Kenntnissen entspricht, im Jahr 2002 am Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität eigentlich noch nichts zu suchen hatte.

Zeitgenössische Künstler scheinen manche Kunsthistoriker der alten Schule irgendwie zu bedrohen, denn sie sprechen ja, singen sogar oder tanzen, sie sind wütend, sie sind aufregend und sexy. Und Michael Diers ist zwar eigentlich alte Schule, aber er liebt seine Zeitgenossen: das Gespräch, die Provokation, die sehr kritischen Nachfragen. Nein, Prof. Dr. Michael Diers lässt nicht locker, und das, meine Damen und Herren, schult, man lernt sich zu behaupten. Vor einigen Jahren bot er mir das Du an – und die, die ihn besser kennen, wissen, was das bedeutet: Er hatte die Hoffnung aufgegeben, dass man noch einmal bei ihm promovieren würde.

Über Wim Wenders habe ich zwar nicht bei Michael Diers, dafür aber am Institut für Neuere Deutsche Literatur der HU eine mündliche Magisterprüfung abgelegt. Es ging, wie könnte es anders sein, um den neuen deutschen Film, um *Alice in den Städten* aus dem Jahr 1974,

Falsche Bewegung aus dem Jahr 1975 und *Im Lauf der Zeit* aus dem Jahr 1976. Ich habe vergangene Woche das Thesenpapier aus einem alten Ordner herausgesucht, das ich zur Prüfung einreichen musste. Darauf stand ein merkwürdiger Satz: »Die deutsche Gegenwart wird als kulturelles Niemandsland gezeigt.« Der Satz klingt merkwürdig, weil all die Häuser und Schilder, U-Bahnhöfe und Straßen, an denen die Protagonisten in Wim Wenders' Filmen vorbeireisen, ohne jemals wirklich anzukommen, so fest im sogenannten kulturellen Gedächtnis meiner Generation verankert sind. Mein Freund ist in Wuppertal aufgewachsen. Das Erste, was ich mir von ihm wünschte, war – klar –, dass er mir das Eiscafé aus *Alice in den Städten* zeigt und wir gemeinsam unter der Schwebbahn tanzen, und damit ein bisschen so tun, als gehöre man zum Ensemble von Pina Bausch. Als wir vor einigen Monaten endlich das Eiscafé Gardasee in der Sonnborner Straße Nr. 96 besuchten, mussten wir nur verzweifelt feststellen, dass die Musikbox – auch bekannt als Wim Wenders' Lebensrettungsmaschine – nicht mehr dort steht.

»Es steht schlecht. Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.« Das sind Paul Cézannes Worte, die Wim Wenders in seinem Filmtagebuch *Reverse angle* von 1982 zitiert, und die so etwas wie das Gründungsmanifest sein könnten – für sein Oeuvre. Um dessen Aufarbeitung und Sicherung kümmert sich gegenwärtig eine meiner Kommilitoninnen aus Studienzeiten: Laura Schmidt. Sie begann für Wim und Donata Wenders vor zehn Jahren zu arbeiten und durfte sich tagein tagaus durch Filmrollen, Fotoabzüge, Notizen und Briefe wühlen – mit weißen Handschuhen versteht sich. Fotografie, Film, Text, Büh-

nenbilder, Musik – die Komplexität des Gesamtwerks lässt sie nicht und wohl niemanden, der sich damit beschäftigt, je wieder los. Genauso wenig, vielleicht, wie seine sehr besondere Art. Zu einem Freund, der ebenfalls für ihn gearbeitet hat, Moritz Laube, sagte Wim Wenders einmal: »Wieso braucht ihr Millionen für Filme, es gibt doch eine Handkamera, legt doch einfach los.« Ein anderer Freund aus Paris, Adriano Valerio, nahm sich das zu Herzen und bekam für den ersten Kurzfilm, den er endlich einmal ohne großes Team gedreht hatte, einen Preis in Cannes. Nun wird Wim Wenders von seinen Hochschulpflichten entbunden. Aber der Nachwuchs wird auch nach diesem Abschied weiterhin gefördert. Wim Wenders schreibt im Rahmen seiner neuen Stiftung Stipendien aus für – wie könnte es anders sein – »innovative (filmische) Erzählkunst«.

And last, but not least at all: I'm greatly honored to introduce to you Laurie Anderson. It is always a question in the context of an event like this at what time exactly to greet the only woman and greatest star on stage, and I hope this is now the appropriate time.

I also hope that everyone just watched her latest and fantastic film *Heart of a Dog*. It was screened at Metropolis Cinema this afternoon, and sitting there, after Wim Wenders had introduced her, I noticed yet again, that he could inform you much better about the artist, the performer, the filmmaker and musician Laurie Anderson than I ever could.

In order to prepare myself I have read again her article in the *New Yorker* about Mohammed el Gharani, a former Guantánamo detainee, with whom she worked on a project for Park Avenue Armory, and I know that, as she puts it, her »work is political, but always stays away

from polemics«. Wim Wenders and Laurie Anderson have worked together at least since *Der Himmel über Berlin* – as Laurie Anderson's song »Angel fragments« is part of this great movie's soundtrack from 1987. But Laurie Anderson was obviously already known in Germany before this important collaboration. On the social media channel YouTube I found an excerpt, a wonderful excerpt, of the German TV talk show with Alfred Biolek that has been broadcasted in 1984. Here, Laurie Anderson took the stage with the voice of a man, in German she introduced herself as a male subject who once was a cow, then a bird, even a hat that was made out of the feathers of the bird. »This is the first time«, she continued, »I live as a woman.« – and started to dance. It is this multi-layered and multi-gendered music performance persona that means everything to all the female artists that I know. When Laurie Anderson came to perform in Berlin in March 2017, one of them said: »She did not only anticipate the language of the future. She composed it.«

Laurie Anderson gave to this symposium its title – the song »O Superman« was released right before I was born in 1981. And Alfred Biolek mentions it in his show rightly as a hit in pop business and, I quote, »nobody knew who you are because you worked in the arts. Were you surprised?« Laurie Anderson nods and answers: »Yeah, I was surprised but it would be wonderful if the two worlds – avant-garde and pop – would cross a bit.« Hearing that now, we think of the fact that art became pop. But if avant-garde really became popular, might still be in question.

Now it all starts with the beginning of the talks mentioned above.

»I wrote a song about that: failure.«



Hans Ulrich Obrist in conversation with Laurie Anderson

Hans Ulrich Obrist: I would like to start with the beginning of your friendship with Wim Wenders. I wanted to ask you to tell how it all started, how you met and how your collaboration began.

Laurie Anderson: On that day, I remember the most clearly, I got a phone call. It was Wim and I knew of him a little bit from before. He called me up and he said: I'm here in Cannes and I'm working on a film, and I need you to send me some angel fragments. I was in the studio and said: OK. I'll send you some angel fragments. So, I didn't know what that is, do you? – It's like [laughs] some little pieces of – I don't know. I thought: What could it be and I was trying to do something in the studio. I found some sounds and I sent them on a cassette. I said, if you like some of these, I can make it for real. And then what happened was, he did what every musician fears. He used the cassette version. Just: [imitating roaring sounds]. It was the leakage from headphones of a man, who listens to songs. So, it was listening to someone listen. The way that Wim can imagine you looking at something. He doesn't show it to you, he imagines to you looking at it. He does well. The first thing I learned about this artist was that he has this unique ability to do that.

HUO Beautiful. There is this great text about the angels, which is a description of the indescribable film in his book *The Logic of Images: Essays and Conversations*. Wim talks here about angels of different kinds: in the elegies of Rainer Maria Rilke [*Duino Elegies*], in the paintings by Paul Klee, in the essay by Walter Benjamin [*On the Concept of History*], and then in the song [»Sleep when I'm dead«] by The Cure. I want to ask you to tell us about angels. What are angels for you?

LA Angels for me? I used to read a lot about them, be-

cause I find that magical. It's something that I'm drawn to more than anything. I first experienced, there is a kind of way of looking at light. I thought it's the closest to think to music. So, they drifted into my songs and I began writing a lot about them. Then I stopped. I stopped completely writing about angels until recently. They came flying back again. I don't know why.

HUO Talking about your songs brings us to your song »O Superman« that we have here as the big title, hovering above us. Antje Stahl spoke about it beautifully in her introduction. It's amazing, because it took us so many years to meet, because we tried for perhaps twenty years to meet and never were in the same city. And now, all of a sudden, we met in three different cities within four days. I heard about your work for the first time when I was a teenager. I had met your dear friends Bice Curiger and Jacqueline Burkhardt, the editors of *Parkett*, in Zurich. They said, I have to look at your work, listen to your work. And we had a very interesting conversation, because I was at the time very much into the Nouveau Roman, into Alain Robbe-Grillet, and he always talked about this idea of doing things, which are most advanced, super experimental, yet acceptable and somehow mainstream. Perhaps it was possible to do both in the 1950s, 1960s. That's what has happened in literature with the Nouveau Roman. And then, Jacqueline Burkhardt said, that's what Laurie does in our times. Maybe you can also tell us about the beginning, because this is the title of this conference. It would be great to hear from you, how you came to »O Superman«. It is always interesting to know, how an epiphany happens. Some years ago, I spoke to Benoît Mandelbrot about the day he discovered fractals. And Albert Hofmann described the minute,

when he discovered LSD. So, it's a kind of wondering, how »O Superman« came into the world.

LA Most of the projects that I do came from failure and from something breaking. In this case it was supposed to be a big, big moment in American technology. It was a moment when American helicopters were going to go in and rescue some hostages in Teheran in 1980. There was going to be this amazing demonstration of technology. Instead, the helicopters crashed in the desert and burned. No one was saved. It made a big impression on me that basically technology won't save you. It will not save you. There is a lot of pressure from technology companies that tell you how great it's going to be and how important it is that you tap into every single thing. But anyway, I wrote the song about that: failure. That's a prayer. Jules Massenet wrote a song for the opera *El Cid* called: »Ô souverain, ô juge, ô père« [O sovereign, o judge, o father]. So, I changed it to »O Superman, o Mom, o Dad«, an appeal to justice and judges. It was a kind of a twist on that.

HUO What about this idea that we can be both, radically experimental and mainstream at the same time? The song was number two, I think, in the British charts. It was very mainstream, too. How do you look at this today, in the 21st century, the possibility of being both?

LA Well, thinking back to that moment – when you get something that you don't want or that you are not dreaming of? It's like OK, great. And at least it's in the charts. But what are the charts? How is a snob a real snob? I was an artist and pop culture was for ten-year-old kids. Nothing against ten-year-old kids, they are very cool. But it wasn't what we were doing. So, I thought: I'll do this. But I always did it as a kind of, let's say, anthropologist. I'm just going to check this out and see what it is.

I got a lot of flags from other artists for doing this, like: so used – what a sellout. They were just like: Urgh! And then, about six months later, it was called a crossing over. And then everyone thought: That's really a good thing to do. And now there's a flow back and forward between all these swirls tonight and I think, it's very good to just not try to define in words where they are. It's just an adventurous, cultural scene that we can all enjoy and not worry so much about: That's pop culture, that's art, that's avant-garde. Why are we making these categories? It's the treat, really doing anybody any good that I could see.

HUO I was thinking it is the outcome of all three conversations today, the one with you, the one with Wim Wenders, the one with Michael Diers that we focus mostly on the future and not on the past, the present and the future. This really sprang to my mind the other day, when I visited Anna Halprin. I went to the great choreographer, who lives outside San Francisco and she is almost a hundred years old. And then I left the house in the evening to return to San Francisco. She basically said: »I have a box here with over hundred copies of a book, he sent to me. It's a covered young artist. It's a much-known artist, but the younger artist was inspired by my work. I give these books to all my friends, because I don't know what to do with all these books.« And then she gave me the book. When I was in the car, I looked, and the young artist, she referred to, was Bruce Nauman [born 1941]. So, what we are really here to celebrate, is the next thirty years of your work, of Wim's work, of Michael's work. I was excited the other day to see all your Virtual Reality-work (VR) in New York City in your studio. I thought, we could focus a little bit on that, because it leads us to your future project and may-

be that could be the focus of the interview. But before, I think it will be great for everybody, who saw the film today, to hear you speak a bit more about *Heart of a Dog*. And I think for those of you, who haven't seen the film, it's even more important, because then we can make you feel how urgent it is to watch it. I was incredibly moved, and the only reason, why I didn't cry was, what you told me in Manchester the day before yesterday: But death doesn't exist. I wanted to ask you to tell us about this.

LA I can't say much about that. [laughs] But I can tell you that I believe that there are no dead people, no such things. That's my particular belief. I also believe that we are not actually here in this room. Just that you know. [laughs] So, this gets out of the way, right away. This is one of the reasons, why I'm an artist. Seeing all of the students is so touching to me, because we are really talking about this connection between all of these people through generations and things that you are learning. I want to say one thing about one of my teachers, who I really loved. I began as a sculptor. One time I got the opportunity to show my work in an exhibition in Rome. I went there with all my stuff that I used to make my sculptures. I got to the place, where they wanted to do the show, and it was completely locked up. There I was, knocking all the doors, nothing. Finally, I found a guy in the way in the back and I said: I'm here for the show. Where do I put my things? And he said: Well, it's been a little delay. And I said: I can come back tomorrow. He said: Well, no. It's going to be a little longer. I think a couple of weeks. And I said: I couldn't afford to go back to New York and then back. It turned up that Sol LeWitt also took part in that same show, and he said: Why don't we not go back to New York? Let's look around Rome and just do it for

the two weeks. We'll walk different places, no maps, and just learn the city. And I thought: This sounds amazing. So, we did that. I just want to tell you about one afternoon, because I learned so much from looking at things through his eyes. When we came to this little piazza, it was really cold. It was November, really dreary and rainy and all this. And in the middle of the piazza was a painter, and he had an easel and a palette and lots of brushes. He was wearing a beret and he had a smock. Paint was dripping down his oil painting. And Sol LeWitt said: You know it really takes dedication to paint on a day like today, and I fell in love with this. I thought he is someone, who really taught me to pay attention and to work every day just to see the value of work. As a teacher, he was – I've met many, many wonderful teachers – and to me the thing I cared the most about is finding someone, who knows something about it, and then I go on and say: What do you know? The film is about this as well. One of my teachers, Mingyur Rinpoche, is very good at things like that easy things, things that are difficult, too. He says: Here is what you should try to do, try to, learn how to, practice how to feel sad without being sad. Well, this is a distinction. It's very interesting, because there are many sad things in the world. It's full of sadness and despair. And you, if you pretend it is not there, it's going to find you and it's going to eat you alive. So, look at it, but don't feel sad. Do not feel sad. He is very, very determined about that. This guy also was voted the happiest man in the world, just that you know. He is a meditator. The University of Wisconsin in Madison has a wonderful neurology department. They measure happiness by your response to very, very stressful things. In this case the stress signal is sound. They play you very distressing

sounds, extremely distressing, where most people would just crack, and he is not doing that. No, it's not measuring his cold heart, since it is not his ability to push people away, but to keep his equilibrium.

HUO I read that Matthieu Ricard was also described to be the happiest person. The Buddhist monk, according to you, he just demolishes every single argument that we have for eating meat. Can you tell us more about this?

LA I don't know Matthieu Ricard so well, but I appreciate his attitude. He is very dedicated to veganism. I just like a good steak once in a while, I have to say, that's pretty good. [laughs] On the other hand, I think, he made a wonderful case for how destructive it is to treat animals and just the planet so – I find that very interesting. Yet, I don't have my flag waving for causes. I hate it, when people tell me what to think. I just hate it. I really try never to do that to somebody else. I like to be convinced by your argument. He has written some really great books, see what you think about them.

HUO In the transition through your VR-work it's interesting that in the film we saw [directly before the conference started], you describe your dog Lolabelle as a character, who was almost pure empathy. I would like to ask you about this article on Facebook leading to the disappearance of empathy. I wonder, if you could tell us a bit more about Lolabelle and empathy.

LA I think everyone would feel sad about their dogs, wouldn't they? I mean, they really can see that. I think, somehow dogs become representatives of empathy. It's one of the things, about which I could tell you a terrible story. It's also a dog story and it's for people, who feel, I'm just too hard-hearted and I can't feel for other people. I just can't feel it, I don't know why. So, you imagine

a sweet little puppy. He is jumping around. He is just so happy, so well playing. Then some boys are surrounding him. They go: Hey, yeah! And then they start throwing little stones at him, and then they start throwing bigger stones. And then they are throwing bigger stones and bigger stones and they stone it to death. Let your heart open to that and then you see, you are not cold hearted. It's really a disaster story, of course, but still, I try to find things that make me stopping my tracks. This was one that did. It turns empathy and that made me pay attention to it.

HUO The film also made me think about memory, because in a way so many memories come back. You remember many, many things. For example, you told me also a story about Kennedy. You wrote a letter to John F. Kennedy, when you were very young, and you received a letter back. So many memories come up through the film. I would like to ask you a bit more about that. When we met in Manchester some days ago, Rem Koolhaas said that we live in an age of more and more information, and that there is some kind of amnesia in all that information, and therefore memory is important. It seems to be a film about memory, too. What is memory?

LA It's so selective. Those of you, who saw the film – there was a story about that, called: a story about a story. It's about how you remember things, which is, how you forget them. This is a story about being in a hospital. Twelve-year-old kids, they are punks, they think they are the smartest ones. And so, a doctor came in and said: You are not going to walk again, and I thought: What an idiot. He doesn't know. He is probably not a doctor. I tried to get through this experience by being dismissive, just a confident kid. And I was just making fun of the people, who were helping me in a way, and other people,

who came to read to me. We were reading children stories and I was reading *Crime and Punishment* [Fjodor M. Dostojewski]. Everyone has this story of once, when he says what kind of kid you were. You have to go through the story: I was a shy kid or I was a punk or I was – it's a very short story. People don't really want a long story. I mean maybe you shrink once a long story, when it says what great kind of kid you were. They don't really want to hear about it, so you make it short. You make it P.C., make it Facebook-style like starring yourself and so. That story about the hospital was starring myself. When I was telling it much later in my life, I heard it suddenly as sound. I heard the sound of the hospital and I hadn't remembered that sound. I could not put that into words. I heard how it sounded. And then I really remembered the fear of that and the loneliness and the feeling of, no one comes to visit me. A twelve-year-old cannot say: No one comes to visit me. We tell the stories, we can tell, and in the voice that we can use. So, I'm telling the story as a twelve-year-old would tell it, we tell it like: Ah! Yah! I was like this! And then I realized: Who is telling the story? You have so many voices. Which one are you using to tell this particular story? What that film is about stories and how you remember them and how you forget them. What happens, when you tell them to a friend? What happens, when you never tell them? What happens, when they're just in your mind but never go? They're never voiced, they're just looping around in your mind, all the stories that you've got. Probably fortunately you're not voicing them. [laughs] That's probably good that you don't say every little thing. Listen to yourself saying things like: Where did you get that dress? Urgh! When did you get bald?

Wow! It's better to have a little bit of filter, I think, don't say every little thing that passes through your mind. HYO This thing of course is in 2D. Everything I saw in your studio last Sunday was in 3D. One of my earliest encounters with VR was, when I went with Douglas Coupland to interview William Gibson. And he cites you as once having remarked that VR would never be blue-green until they learned how to put some dirt in it, and I suppose that moment is now. Otherwise you wouldn't use it. I would like you to tell us more about how it began, and maybe about these two amazing pieces, I saw your exhibition at Massachusetts Museum of Contemporary Art. One project – *The Chalkroom* (2017) – has to do with drawing and hand writing, and the other one – *Aloft* (2017) – has to do with an airplane, which decomposes in the middle of the flight. Can you tell how this all started with VR – about these two projects?

LA VR, to me, never really was so interesting, because it's gaming, shooting and achieving things. In the mid-1990s I worked on *The Puppet Motel*, which is a CD-ROM, also a technology that is evaporated and all of these stories and songs and images are gone. Just a series of errors were pointing this way of the digital instructions saying: Look for this. And then you can't find it. My collaborator from that time once asked: You want to do something with the VR? And I said: No, because it will disappear. I mean that's OK in itself, but it's the bright, flat world of VR that I mean and also the gaming part that I wasn't in. In fact, it's like you said, it has no dirt. It's just clean, clean, clean. I also thought: Where are the mistakes? Where is the mess and so? For *The Chalkroom* we made a very dark world filled with dust, chalk, hand written things, drawings, words and stories.



Laurie Anderson (with Hsin-Chien Huang): *The Chalkroom*, 2017



Laurie Anderson (with Hsin-Chien Huang): *Aloft*, 2017

My interest in VR is disembodiment. This is what I always wanted all my life as an artist: not to have a body. That means to make a piece of music, so you disappear. Make a film, so that you are not there. Make a painting, so you forget. For instance, I take a picture of you and you say: No, no, no! That's not me. You can't truly take a picture of me. I'm the one looking out at you. It's not this. You are not photographing me. That's not me. And VR that's who you are. You're so long looking out, but this time you can fly and float and fall huge distances. This one that we are finishing now, is called *Heart Surge*. So, I'll tell you, how this one works.

HUO ... which is really scary ...

LA Yeah, this is pretty scary. They are all pretty scary. Of course, you have these silly goggles on. Now they are really so awkward and perhaps get a little bit better. Anyway, you put the goggles on and you are shooting down a hallway, really fast. You are: Oah! How did I get here in a kind of flat thing? And then you shoot through some doors that flap open. And then you are in this big room. It is cold in there. The people in the corner are sharpening some knives. They are talking about the heart surgery, and you think: Is it my heart surgery, they are talking about? [laughs] Then lamps come down over your head. Some surgeons are preaching, and they have their masks on. And then they put this thing on and things start blurring. And you think: Oh!?! And then they cut you open and put your heart for temporarily on top of your chest. It's beating, and you're looking at it. Then the head surgeon gets a call and he just has to go: Yeah, sorry! He has to go and his whole team leaves. Everyone has gone. You hear some footsteps coming. I come into the room, come right to you and start telling you a very complicated,

intimate story in your ear. And you are: Not the right time. Not a really good time for this story. [laughs] In the next scene your virtual hands come up. They are covered with blood. And you are like: [stunning]. All the things that happen to you in a play are: Do I do that? And then a knife slaps down your hand. You think: Did I? I might have done that. Then you put your hand on, and the next time, when they come back, they are hooves. And you are like: They are real hooves! You are looking at them, like: How do my hands and arms become hooves? – I love this. It's a deeply and practical art form. One person can see it at a time. It's ridiculous, but I really love making it. I'm not making things so that a lot of people can see them. I'm not that kind of artist, who wants to open a London office. I don't. I want to get smaller than bigger. VR has a big fascination for me. It's a trip through time also as you're not working on it. Everything is different. Everything about future and past is different. So, you can make sounds of orbit, you had forever. You can't get rid of them. You can put a sound on a back of someone's head. So, it's haunting them forever and they can't get it out. Other sounds can push you away. You can't even catch them. It's a very unique way – everything that you know about time, storytelling and space is different. For me that's a really crazy challenge. That's why I love working with it.

HUO I was also really fascinated, because this seemed to be both: the very analogue experience and the digital experience. So, it was a mixed reality. I experienced that also in the new work *Carne y Arena* (»Flesh and Sand«) by the Mexican film director Alejandro Iñárritu. It is an amazing VR-simulation and historical re-enactment. You experience the border between Mexico and the United States and refugees trying to cross the bor-

der, and you walk on the sand. All of a sudden you are immersed in this situation, and you have a border patrol putting a gun at you. And you experience that you're immersed and that there is wind from a helicopter flying above you. So, it becomes a mixed reality, and I experienced the same thing in your piece. You offered that word: languages of the future, and I was wondering, is the language of the future this mixed reality? And how do you see that? How do you see the next step?

LA I never know what the next thing will be. And also, the next thing could be painting. I'm not so attached to trying to predict things, because it's pretty difficult. And why? One thing I do know is that of our story dilemma, I would call it. And what I mean by that is that we're supposed to be living in this communication age. We know so little about what's really happening. Internationally the last few days [G20 summit in Hamburg] were mostly some kind of disaster and violence. And in fact, the people, who were here and were telling me about it, were saying: No, no, you know there were so many really positive things that were going on. Do they get reported? No. They are not, because they go for one sort of story. After two years of listening to speeches in the elections in the United States, I realized how much of politics is stories. That were politicians, who realized that negative is a buzz word. And they need that to tell a story about how the world was, how it's going to be or how they see it now. They tell you the story and you vote for the person, whose story you like the best. That's it. And how does that relate to reality? Oh, really cut off that anyway. How much do we really know about it? All of the information is getting shorter and shorter. For us, it's like: Our national speeches are like four-syllable tweets. And then we have to in-

interpret what that possibly means. On the other hand, in America, we like very simple stories about how to describe things, how they are. We are good people. That's it. That's about the length of our stories. If something is more complex, we don't really read it. Absurd, it's so. One of the things that I'm hoping artists will do, is, to find a way to tell the alternate story. Tell the one that's a little bit longer to the shaggy dog version of the story, the one that really goes on and on. We really depend on that. It's a kind of story crisis. This chaos keeps getting created, like: Now it's this and now it's that. You look to a writer like Naomi Klein and you realize that it's a technique not just random chaos making, but it's a technique. When you analyze that technique, it becomes a better story for you to understand the world. But it also might have something more to do with reality. To me it's such an exciting time to be an artist, who is starting out, because it's not a political crisis. It's an existential crisis. It's like the thing about, how do you describe, who you are. You tell yourself a story. So, those of you, who are writing those now, looking at them and trying to analyze them. There could be no better time. It's a really amazing moment.

HUO That's such an optimistic conclusion that brings me to the very last question. We began with angels and we had Rilke there and the angels. I thought of talking about Rilke and his advice to a young poet. We are here in a school for the arts, and I thought it would be nice if we could end with the question: What would be your advice to a young artist?

LA We did start with the angels and I was saying that I didn't really write so much about them anymore. It's because I think that we're the angels. That's what I believe. That's the only thing I have to say about it.



Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Wim Wenders

Hans Ulrich Obrist: Wir haben die Gesprächsreihe mit Laurie Andersons wunderbarer Erzählung von den Engeln begonnen. Ich wollte Ihnen dieselbe Frage stellen. Können wir aus Ihrer Perspektive von der ersten Begegnung mit Laurie hören? Wie das alles begann?

Wim Wenders: Ich wusste selbst nicht, wie ich dazu gekommen war, einen Film über Schutzengel machen zu wollen, ich hatte bis dato mit Engeln eigentlich nichts am Hut. Mir sind nur keine besseren Hauptfiguren eingefallen. Ich wollte diese Stadt so komplex erzählen, wie es nur ging, – Berlin ist eine äußerst vielschichtige Stadt – und habe nach Hauptfiguren gesucht. Ich hatte zuerst an Notärzte, Feuerwehrmänner, Briefträger und an alles Mögliche gedacht, an Personen eben, die viel in der Stadt herumkommen. Aber das war alles ungenügend. Schließlich habe ich gemerkt, wie viele Engel überall »herumstehen«, auf Säulen, in Friedhöfen, an Hauswänden waren sie zu finden. Und jeden Abend kamen sie außerdem in meiner Nachtlektüre vor, wo sie viele Gedichte von Rilke bevölkerten, die ich zu der Zeit geradezu religiös gelesen habe. Irgendwann habe ich schließlich in mein Notizbuch geschrieben: »Schutzengel? Als mögliche Hauptfiguren?« Alle anderen Notizen sind immer wieder durchgestrichen worden, nur diese kurze Frage ist geblieben. Ich habe sie einfach nie aus dem Kopf bekommen. Und so haben sich die Engel schließlich hartnäckig behauptet.

HUO Antje [Stahl] sagte, wir reden oft über Anfänge in diesen Interviews. In dem Buch *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche* sagen Sie, dass am Anfang eigentlich immer ein Wunsch steht. Können Sie uns das erklären?

WW So ein Film ist nicht unbedingt etwas, das man sich

ausdenkt. Es ist in meinem Fall eher etwas, was mich findet, eben weil ich Wünsche habe. Das habe ich auch meinen Studenten versucht zu vermitteln: Filme zu machen heißt meist, Wünsche zu finden, die sich irgendwie ihren Weg bahnen wollen. Wenn ich einen Film vorher kennen würde und genau wüsste, wovon er handelt, bräuchte ich ihn nicht mehr zu machen. Wünsche sind etwas unglaublich Wichtiges, denn Wünsche haben Kraft. Sie bleiben in einem drin, wollen raus und wollen sich erzählen. Deswegen sind Wünsche die Keimzelle jeder künstlerischen Arbeit – jedenfalls der meisten, die ich kenne. Man muss unterscheiden zwischen den Wünschen, die schnell vergehen, und solchen, von denen man weiß, die sind kräftig und ziehen einen durch dick und dünn. Denn so ein Film kann schnell mal ein Jahr brauchen, oder zwei oder zehn. So lange muss der Wunsch am Leben bleiben. Von den Wünschen, die schnell befriedigt sind, lässt man lieber gleich die Finger. Die tragen keinen Film.

HUO Ich wollte Sie nach Ihren unrealisierten Projekten fragen, oder nach Projekten, die Sie in Zukunft gerne realisieren möchten. Und in Vorbereitung auf unser heutiges Gespräch bin ich auf etwas sehr Interessantes gestoßen. Sie haben diesem Thema schon einmal eine ganze Ausgabe der *Cahiers du Cinéma* gewidmet. Es ist eine Ausgabe über imaginäres Kino. Sie waren damals der Chefredakteur dieses Magazins. In der erwähnten Ausgabe schreiben Sie, dass die Filmgeschichte wie ein Eisberg ist. Und es ging Ihnen darum, all das zu zeigen, was nicht dieser Eisberg ist.

WW Ja, ich erinnere mich: die Filmgeschichte als die Spitze des Eisbergs und alles im Wasser darunter als das, was nicht gemacht werden konnte. In meinem Fall

haben wir jetzt aber nicht die Zeit, von dem ganzen Eisberg zu reden. Ich bin schon froh, dass ich die Spitze hingekriegt habe. Das Darunter würde unseren Rahmen sprengen. Zum einen ist es echt schwierig, über nicht gelegte Eier zu reden, und zum anderen recht unwichtig. Ich bin jetzt 72 Jahre alt und das, was ich nicht mehr machen kann oder nicht machen konnte, interessiert mich nicht mehr. Oder besser gesagt: Allmählich determiniert das, was ich noch gern machen würde, all das, was ich nicht mehr machen kann, im Gegensatz zu früher. Da schien es eine unbegrenzte Anzahl von Projekten im Leben zu geben. Selbst wenn etwas nicht gemacht werden konnte, hieß das nicht, dass es nicht noch einmal in anderer Form aufpoppen könnte. An Ideen fehlte es eh nie. Daran mangelt es letzten Endes nirgendwo. Auch die Arbeit mit den Studenten hier an der HFBK war immer dadurch bestimmt, dass viel zu viele Ideen da waren, als je hätten realisiert werden können. Da fängt der Eisberg ja schon an. In dem Moment, wo man zu viele Ideen hat, frieren sie unten im Wasser ein und bleiben in den 90 Prozent stecken, die man nicht sieht. Und deswegen bestand meine Arbeit manchmal nur darin, die Studenten dazu zu bringen, sich an die 10 Prozent zu trauen, die machbar waren. Das ist in meinem Leben nicht viel anders. Natürlich hätte ich wahn-sinnig gerne noch viele andere Sachen gemacht und natürlich habe ich viele Sachen nicht machen können, aber gleichzeitig haben die Sachen, die ich nicht gemacht habe, mich geformt. Es braucht einfach die Masse, die unter Wasser bleibt, um die Spitze des Eisbergs nach oben zu schieben.

HUO Maybe Laurie has a question for you?

Laurie Anderson: I really would love to hear your big-

gest dream of something to do. If you could do anything and you weren't limited by anything, what would it be? What's the most important thing to do? I'm in this situation right now. I'm like: Should it be something that is really relevant at the moment? Or can I make something for my dream world? I don't know what my obligation is – to feel an obligation to make something that would address what's going on right now.

WW This brings up something that I quickly tried to talk to you before, Laurie. [to the audience] For those of you, who have seen *Heart of a Dog*, maybe you can understand what I mean. I've seen this film a few times and each time I think: »I haven't seen this passage before! She must have changed this in between! This shot wasn't in the film last time.« And that is really my dream: to make something that can change through the perception of every person who sees it. In a way that is happening in movies, anyway. You show a film – and it's only this cut and this very print – but in the end the brain of each person in the audience deciphers a different film. I'm still dreaming of a film, however, that could actually evolve, and continuously so. And then you could go to see it two years later and it's indeed a different thing altogether, a whole other film. It just evolved somehow, because I somehow could think and build that change into it, how it would develop. And Laurie's film does exactly that for me. Your film is Science Fiction, Laurie! Especially when you see it the second time, it touches so many things in your brain and in your stomach and it invades your dreams and soothes your wildest fears. And out of a sudden, you realize: You are the maker of this film, or somehow its co-author. Take this as a great compliment, Laurie, that you made a film like I have

never seen before. I've always tried to make a film that keeps changing. And you did it, somehow. I don't know how. Probably, because you also made the score, and because the images, the sound, the voice, the music, it all becomes one. Anyway, each time I think: Wow! Did she say that already last time? Did I hear that, or see that before? No! Maybe, because you are the author of *Heart of a Dog* in such a complex way, and because your film moves between a poem, a dream, an installation, a think space, an homage, a memoire, an essay, a love story. In other films, different people fill out all these functions that you performed alone. I'm in awe. Well, and then there is the dog, Lolabelle. Sometimes the camera goes to her perspective, in a way that we wish we could think and feel like a dog. I think the world is so multifaceted. If you saw the images from Hamburg a few days ago during the G20 summit, you couldn't help realizing: Everybody you watched was filming something. They were all there and at the same time they were very busy reporting for themselves or for their neighbours or for their children or whomever. Everybody is a filmmaker now. Imagine this very moment, now, in the entire world, and imagine all the images that are produced right now. It'll take a whole lifetime to watch even the minute that is being produced and happening now. If you could possibly put it all together, you might have something that would give a precise analysis, where we stand right now, what this world is all about, in its entire range of suffering, destruction, violence, and a little happiness probably thrown in as well. Each of us sees differently and each of us has a different idea about what is happening now. This is so utterly complex! I dream of a movie that could show that complexity. And damn it! You've done it, Laurie! At

least you've showed us a glimpse of it. And that's why I really, really wanted everybody to see this film.

HUO Wir haben mit Laurie auch über Technologie gesprochen, über ihre neuen Experimente mit Virtual Reality (VR). Darüber haben wir beide ebenfalls schon gesprochen. [zu Wim Wenders] Wir sind uns 2010 auf der Architektur-Biennale in Venedig begegnet. Kazuyo Sejima, die japanische Architektin, hatte Sie eingeladen. Sie sagten damals, dass 3D das beste Werkzeug sei, um Natur darzustellen. Sie sagten, dass es eine Intimität habe, die es uns erlaubt, die Gespräche auf eine immersive Art und Weise zu verfolgen, und dass vielleicht sogar andere Teile des Hirns involviert sind. Können Sie uns das – auch in Bezug auf das, was Laurie uns über ihre VR-Experimente erzählte – erläutern, vor allem diesen Aspekt der Intimität.

WW Laurie hat erzählt, dass sie zwar mit VR gearbeitet hat, aber im Grunde genommen keinen Bezug zu dem Bereich hat, aus dem diese visuelle Sprache ursprünglich kommt, aus dem Computerspiel-Bereich. Bei mir war es mit 3D ähnlich. Ich habe fast alles geschaut, was in 3D herauskam, einfach nur um zu wissen, ob sich da etwas tut. Aber leider tat sich nichts. Die »Sprache« war zwar da, aber sie schien überhaupt nicht »sprechfähig«. Da war eine wunderbare neue Bildsprache, aber niemand hat damit etwas gesagt. Sie wurde einfach nur als Attraktion genutzt, nur als Hülle, als Form, ohne dass sie etwas transportiert hätte. Und dann habe ich mir gedacht, wenn man wollte, könnte man mit dieser dreidimensionalen Sprache viele Sachen viel genauer, viel plastischer, viel intimer zeigen und den Zuschauer viel mehr involvieren. Man könnte ihn zu einem Partner machen in diesem komplexen Vorgang des Sehens.

Man könnte ihn im wahrsten Sinne des Wortes »her-einholen«, eintauchen lassen, nicht nur in die Architektur – ich hatte damals für Kazuyo Sejima einen Film über eines ihrer Gebäude gemacht –, sondern auch in die Natur, in den Wald, in die Stadt, in ein Gespräch ... Schon allein bei einem ganz einfachen Gespräch – ein Mensch sitzt vor einem und redet – bin ich ganz sicher, dass man sich in 3D darauf besser einlassen und ebenso besser zuhören könnte. Das Perverse – oder besser: das Traurige – ist aber, dass diese neue Sprache »gekidnappt« wurde und in einen Bereich der Filmgeschichte verbannt wurde, ja, in ein Exil geschickt wurde, in dem niemand zuhört und wo es um das alles gar nicht geht, was ich am Kino und somit an meiner Arbeit schätze. 3D ist ausschließlich die Sprache der Action- und Sensationsfilme geworden. Somit wurde die ganze poetische und zwischenmenschliche Dimension, die Zärtlichkeit, die Leichtigkeit, die Transparenz und Weite, die mit dieser Sprache möglich ist, all das wurde ihr ausgetrieben, oder sie wurde dafür einfach als »nicht zuständig« erklärt. Ich stehe jetzt wie der letzte Mohikaner da, der von 3D als etwas Wunderbarem redet, aber wie von einem Phantom. Letzten Endes ist diese Sprache längst zu Tode gemolken. Sie ist von einer Industrie dermaßen in Grund und Boden geritten worden, dass ich jetzt eigentlich nicht mehr weiß, wie ich noch einmal einen 3D-Film hinbekommen soll, denn inzwischen will das niemand mehr haben. Das Fernsehen will es eh nicht mehr, aber die Kinos inzwischen auch nicht mehr. Ich wollte meinen letzten Film *Submergence* in 3D machen. Da haben die Verleiher gesagt: »Nee, lieber Wim! Da kommt ja niemand! Das will niemand. 3D wollen nur noch Leute, die an Spielen interessiert sind, oder an Ac-

tion und Gewalt oder an Animation. Aber wenn du eine Geschichte erzählen willst, bleib uns vom Leib mit 3D! Das ist vorbei!« Das ist leider ein gewaltiger Skandal, vielleicht einer der größten in der Filmgeschichte. Der erzwungene Niedergang einer herrlichen Sprache.

HUO Sie verwenden ein sehr »weiches« Vokabular für die Beschreibung der 3D-Technologie. Sie beschreiben sie als sanft, freundlich, zärtlich. Gleichzeitig wird diese Technik eben für genau solche Filme nicht eingesetzt. Haben Sie ein konkretes Beispiel für uns, wie man 3D in eben dieser Form einsetzen kann?

WW Ich habe das gerade mit einem Film gemacht, den kaum ein Mensch gesehen hat, anhand des Buches von Peter Handke: *Die schönen Tage von Aranjuez*. Das spielt in einem Garten, mit einem Blick über eine große Ebene, in der Ferne die Stadt Paris. Es ist Sommer. Es gibt die Sonne und den Wind, der durch die Bäume rundum fährt, und zwei Menschen sitzen sich gegenüber, erzählen und hören einander zu. Es ist die zärtlichste, sanfteste Anwendung dieser Sprache, die ich mir vorstellen konnte, und die ich bisher gesehen habe. Wir sind mit der Handhabung und Anwendung dieser Sprache viel weitergekommen als zum Beispiel noch bei *Pina* oder *Every Thing Will Be Fine*. Aber das interessiert niemanden. Das liegt vielleicht auch an dem Stoff – und an mir. Aber es liegt ebenso daran, dass 3D so in Verruf gekommen ist, dass jetzt niemand mehr denkt, man könne damit etwas Zärtliches sagen. Alle denken nur, dass damit ganze Städte oder Welten auf spektakuläre Art und Weise ausgelöscht werden können, Superhelden durch Zeit und Raum zischen, Menschen bombardiert oder die schlimmsten Katastrophen gezeigt werden können. Aber damit wird nichts Wahres

oder Wirkliches mehr gleichgesetzt, im Gegenteil: nur noch Fantasiewelten. Aber für mich besteht der Charme und die großartige Fähigkeit von 3D gerade darin, dass es uns alles »wirklicher« zeigen kann als das gewohnte alte Zweidimensionale. Aber jetzt bin ich schon wieder so eine Art Rufer in der Wüste. Es hat mir schon vor ein paar Jahren niemand geglaubt, und jetzt höre ich auf, davon zu reden. Wir müssen das Thema wechseln.

HUO Das werden wir. Als ich Laurie nach den Sprachen der Zukunft gefragt habe, hat sie interessanterweise auch Malerei ins Spiel gebracht. Sie malt immer noch, große Landschaftsbilder. Ich habe im Atelier außerdem Zeichnungen gesehen. Das geht parallel zu ihrer anderen Arbeit, das sind parallele Realitäten. Bei Ihnen war von Anfang an gleichfalls dieser Bezug zur Malerei vorhanden. Sie sagten – und das ist vielleicht ein anfängliches unrealisiertes Projekt –, dass Sie als Kind eigentlich Maler werden wollten. Und es gibt sogar ein ganzes Buch von Ihnen über Künstler: *Die Pixel des Paul Cézanne. Und andere Blicke auf Künstler* aus dem Jahr 2015.

WW Das mit der Malerei werden sicherlich viele verstehen. Das ist so eine Urform von Ausdrucksmöglichkeit und wohl ein Urwunsch von jedem, der sich dafür interessiert, wie man etwas zeigen, repräsentieren, darstellen kann. Die Malerei ist dafür das Ursprünglichste. Und die Fotografie ist der Malerei sehr verwandt. Sie ist im 19. Jahrhundert fast eine notwendige Folgeerscheinung der Malerei gewesen. Sie musste einfach erfunden werden, und das ist ja dann auch parallel an verschiedenen Orten geschehen. Seitdem ich ein kleiner Junge war, wollte ich nur Maler werden, denn die Bilder und Gemälde, die ich kannte, waren so viel schöner als all das, was ich um mich herum gesehen habe. Ich bin in

Düsseldorf geboren, das im Krieg zu über 90 Prozent zerstört wurde. Und alles Schöne, das ich kannte, gab es nur in der Malerei. Deswegen ist das ein alter Traum von mir geblieben, und ich habe das tatsächlich ein paar Jahre lang ausgeübt, zuletzt mit einer Kupferstecherausbildung in Paris. Aber dann bin ich vom Kino abgelenkt worden. In den 1960er Jahren gab es einige Künstler, die angefangen haben, Filme zu machen, als Fortsetzung der Malerei mit anderen Mitteln: Andy Warhol, James Brakhage, Michael Snow und viele mehr – der »New American Underground«. Es erschien mir also ganz logisch, dass man mit der Filmkamera weitermachen müsste, wenn man Maler sein wollte. Irgendwie hat mich das dann komplett abgebracht von meiner ursprünglichen Idee, und schließlich war es zu spät. Das Filmemachen schien mir die komplexere und zeitgenössischere Kunst. Kaum schneidet man in einem Film zwei Einstellungen hintereinander, schon entsteht etwas Neues, Drittes, was man vielleicht gar nicht wollte. Man fängt nämlich plötzlich an zu erzählen. Dabei war das, was mich am Kino anfangs interessiert hat, gar nicht erzählerisch, das waren »lebende Tableaus«, gefilmte Stadtlandschaften. In all meinen ersten Filmen ist überhaupt nichts passiert. Erst allmählich habe ich das Erzählen entdeckt. Und das fand ich dann doch ziemlich fantastisch. Und so hat es mich langsam weggezogen von der Malerei. Aber ich habe viele Malerfreunde. Wenn ich in ein Atelier komme, rieche ich sozusagen das Leben, das ich als Maler hätte leben können. Das bricht mir jedes Mal das Herz. Meine Frau weiß es am besten. Ich habe jetzt endlich wieder ein Atelier. Aber ich habe noch nicht angefangen zu malen; ich fürchte, ich habe Angst, aber da steht schon eine Staffelei. Ich

habe auch schon unglaublich viele Ölfarben gekauft. Ich kaufe auf jeder Reise Farben, ich kann an keinem Malerladen vorbeigehen. Sie werden nicht glauben, wie viele Aquarellkästen ich besitze. Ich könnte damit einen Handel aufmachen. Aber bislang habe ich mich noch nicht getraut, mit dem Malen wieder anzufangen. Jetzt habe ich keine Entschuldigung mehr, jetzt habe ich es öffentlich gesagt.

HUO Das sind ja Neuigkeiten. Aber bevor wir noch mehr über Ihre Filme reden, dachte ich, es wäre ein schöner Moment für eine Frage von Michael Diers für Wim Wenders.

Michael Diers: Tritt die Malerei bei dir dann an die Stelle der Fotografie? Was wären ihre Motive? Was wäre das für ein Thema, das du aufgreifen würdest?

WW Deswegen habe ich ja gerade Schiss. Als Ersatzhandlung für das Malen habe ich halt fotografiert. Auch weil das Fotografieren näher an der Filmarbeit dran war und unterwegs einfach praktischer. Aber alles, was ich über das Fotografieren weiß, weiß ich letzten Endes von den Malern. Ich habe eigentlich nichts von der Geschichte der Fotografie gelernt. Insofern bin ich jetzt in einem Dilemma. Dennoch habe ich das Gefühl, dass sich das von selbst lösen wird, und dass mein Fotografieren sich dadurch ebenfalls verändern wird. Vielleicht stehe ich aber auch eine Woche lang vor der Staffelei, ohne etwas zu malen. Ich weiß es nicht. Noch nicht. Das ist ohnehin das, was mich am meisten interessiert: das, was ich noch nicht kann. Und Malen kann ich noch nicht. Ich habe es in den letzten fünfzig Jahren verlernt. Deswegen freue ich mich jetzt darauf, da zu stehen und es nicht mehr zu können. Das ist eine große Sehnsucht, endlich einmal wieder etwas nicht zu können.



Wim Wenders: *Alabama (2000 Light Years)*, 1969, Filmstill

HUO Bei Künstlern und Künstlerinnen beginnt der *Catalogue Raisonné* an einem bestimmten Punkt. Ich habe gerade letzte Woche das Werkverzeichnis von Francis Bacon studiert. Darin sind zum Beispiel die Studentenarbeiten nicht aufgenommen. Man beginnt irgendwann mit der Nummer Eins im Werkkatalog, das ist das erste gültige Werk. Wenn Sie einen Werkkatalog erstellen würden, mit welchem Film würden Sie beginnen? Was wäre Ihre »Nummer Eins«? Ist es *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* von 1972, nach dem gleichnamigen Roman von Peter Handke? Oder wäre es ein früherer Film?

WW Der erste Film in diesem Werkkatalog wäre der, bei dem ich zum ersten Mal mit einem Kameramann gearbeitet habe, und dieser Kurzfilm hieß *Alabama*. Das war das erste Mal, dass ich die Kamera nicht selbst geführt habe, sondern dass da jemand war, der das konnte und der kompetent war, so dass ich das, was ich wollte, übersetzen musste, damit er es verstand. Das ist für mich meine »Nummer Eins«. Alles andere davor ist irgendwie nebulös. Ich habe mit diesem Kameramann – das war Robby Müller – dann mein ganzes Leben lang gearbeitet. Ich war damals 22, Robby schon 27 Jahre alt. Mit ihm zusammen habe ich alles gelernt, haben wir beide gemeinsam gelernt. Er war ein Meister des Lichts und der Kameraführung, ein großer Erneuerer. Es gab neulich die wunderschöne Ausstellung *Robby Müller – Master of Light* in der Deutschen Kinemathek in Berlin zu sehen.

HUO Man könnte sagen, bei Ed Ruscha ist das Medium vielleicht das Auto, um das sich viele seiner Arbeiten drehen. Bei Ihnen wäre das vielleicht »the road«, die Straße. Wie kam es zu diesen Road Movies in Ihrem Werk?

WW Der Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* spielt lange Zeit nur in einer Stadt – in Wien. Und dann macht sich die Geschichte auf ins Burgenland, an die Grenze zum damaligen Jugoslawien. An einem Tag mussten wir also diese Reise von Wien ins Burgenland drehen, und die sollte in einem Bus geschehen. An diesem Tag habe ich zum ersten Mal unterwegs gedreht. An diesem Tag war ich irgendwie fiebrig und völlig glücklich. Ich habe das genossen, dass der Bus die Kamera komplett freigesetzt hat. Das Unterwegssein war ein viel schönerer Lebenszustand, um zu filmen oder zu arbeiten, viel besser als zuhause oder in der Stadt zu sein. Ich hatte diesen On-the-road-Virus nur an einem einzigen Drehtag erlebt, aber das hat mich nicht mehr losgelassen. Dann habe ich entdeckt, dass man ganze Filme so machen konnte, unterwegs, von einem Tag auf den anderen, möglichst jeden Tag woanders. Und das lief am besten ohne Drehbuch, ganz einfach, um das On-the-road-Sein wirklich komplett auskosten zu können und um in dem ganzen Team diesen Zustand, dieses Hochgefühl zu entfachen, unterwegs zu sein und dabei etwas zu erfinden und sogar aufzuzeichnen. Das ist dann »mein Genre« geworden. Ich habe sogar meine Produktionsfirma so genannt: Road Movies. Nach einer Weile musste ich wieder lernen, wie man zum Stillstand kommt. Man kann nicht immer nur unterwegs sein. Es war fast schwieriger, wieder auf die Bremse zu treten, als ungebremst weiterzureisen.

HUO Ich will Sie noch zu einem Film befragen, von dem Sie immer sagten, das sei Ihr komplexester, Ihr ehrgeizigster Film und dass es auch sehr wahrscheinlich der Film war, der am weitesten ging. Das ist *Bis ans Ende der Welt* aus dem Jahr 1991. Dieser Film war ein

richtiger Kampf, wie Sie mir einmal sagten. Sie sagten, Sie können oder wollen das nie wieder machen.

WW Die Idee war, sich mit dem Film selbst in die Zukunft zu versetzen. Nicht in eine ferne Zukunft, denn ferne Zukunft »gilt« irgendwie nicht, finde ich. Ferne Zukunft ist so wie ferne Vergangenheit: unwirklich. Aber die nahe Zukunft ist eine großartige Herausforderung. Ich habe eine Geschichte geschrieben, die in so einer nahen Zukunft spielte, und dann hat es zehn Jahre gebraucht, bis ich sie endlich drehen konnte. Als ich sie geschrieben habe, war es 1980, als wir endlich drehen konnten, war es 1990. Die nahe Zukunft, die ich mir 1980 ausgedacht hatte, war das Jahr 2000 bzw. der Wechsel ins neue Millennium, von 1999 auf 2000. Im Jahr 1990 war das nur noch zehn Jahre entfernt, aber trotzdem noch weit genug, um sich auszudenken, was sich alles verändern würde – zumindest in unserer Bilder- und Wahrnehmungswelt. Es war ein Film, der vor allem von unserer audiovisuellen Zukunft erzählen wollte; gerade da, dachte ich, würde am meisten geschehen. Das war gewagt, wie man jetzt sagen darf, nachdem unsere Gegenwart den Film längst überholt hat. *Bis ans Ende der Welt* ist inzwischen ein Film, der viel weiter in der Vergangenheit liegt, als er damals in die Zukunft zeigte. Aber es ist immerhin ein Film geworden, der einige Phänomene, die heute jeder kennt, zum ersten Mal aufgeworfen hat. Es war das erste Mal, dass Leute mit kleinen Bildschirmen in den Händen durch die Gegend rannten und nichts anderes mehr sahen. Das war 1990 noch reine Science-Fiction. Auch das Internet kannte damals noch niemand oder Suchmaschinen. Es gab viele Sachen, die wir – mithilfe einiger Zukunftsforscher – ausprobiert und erforscht haben.

Aber ich habe dabei gelernt, dass es besser ist, man legt seine Geschichte so weit in die Zukunft, dass man sich nicht selber überholen kann. Aber das ist uns schon nach zehn Jahren passiert. Shit happens.

HUO Können Sie uns etwas über Ihr aktuelles Filmprojekt über Papst Franziskus erzählen?

WW Ich wollte darüber eigentlich nicht reden, solange der Film noch nicht draußen ist. Aber gut; ich drehe seit ein paar Jahren einen Film mit Papst Franziskus. Und wenn ich etwas sagen kann, will, darf, ist es, dass ich schon recht früh, noch ganz am Beginn seiner Amtszeit, vom Vatikan gefragt wurde, ob ich interessiert wäre, sein erstes Jahr im Amt zu dokumentieren. Ich habe gesagt: »Dafür könnte ich mich durchaus begeistern, aber ich bin im Moment leider noch mit einem anderen Projekt beschäftigt. Außerdem fände ich es viel aufregender, nicht nur zu sehen, was er im ersten Jahr macht, sondern wie es dann weitergeht. Hat er diesen langen Atem, Veränderung nicht nur zu initiieren? Und wenn, dann muss dieser Film frei finanziert und produziert werden. Wenn der Vatikan das selber macht, ist das nicht glaubwürdig.« Damit hatte man kein Problem. Ich habe daraufhin ein Konzept geschrieben, dann haben wir eine Produktion zusammengestellt. Und deswegen arbeite ich seitdem an diesem Film – jetzt im dritten Jahr – und ich werde auch noch einen weiteren letzten Dreh »with the man himself« machen. Das ist ein ganz erstaunlicher, unglaublich mutiger und positiver Mann. Ich kann jetzt nicht viel darüber erzählen, denn der Film muss am Ende für sich selbst sprechen. Er hat den Titel: *A man of his word (Papst Franziskus – Ein Mann seines Wortes, 2018)*. Er ist nicht biografisch, das kann ich verraten, denn das hat mich überhaupt nicht

interessiert. Es gibt genug biografische Filme. Dieser Film handelt nur von seinen Ideen: was er will und was er sich vorgenommen hat, wie die Kirche in Zukunft aussehen könnte. Es geht also nur um das, was er sagt und wie er dazu steht. Wie er das lebt, was er predigt. Der Film wird 2018 in die Kinos kommen.

HUO Sie schreiben auch viel und ich habe viele Texte von Ihnen gelesen. An einer Stelle schreiben Sie: »Ich schreibe, also denke ich. Es gibt Menschen, die können klar denken. Andere kommen mit dem Denken nicht so richtig weit, die verlieren dabei den Faden und müssen dann immer wieder von vorne anfangen. So einer bin ich. Erst wenn ich schreibe, kann ich Dinge zu Ende denken.« Können Sie uns etwas über die Rolle des Schreibens sagen? Das ist ein weniger bekannter Aspekt Ihres Werkes, und ich denke, das wäre ein schöner Übergang zu meinem Gespräch mit Michael Diers.

WW Ich glaube, das mit dem Kino wäre für mich immer ein Traum geblieben, wenn ich nicht angefangen hätte, über Filme zu schreiben. Ich habe das Kino in einer »Überdosis« kennengelernt, indem ich über tausend Filme in einem Jahr in der Cinémathèque Française in Paris gesehen habe. Wenn man mittags in der ersten Vorstellung sitzt und um zwei Uhr morgens aus dem fünften oder sechsten Film herausstolpert, ist natürlich von dem ersten Film nicht mehr viel übrig. Nach einer Weile habe ich das gemerkt. Also habe ich angefangen, mir beim Filmeschauen Notizen zu machen. Das ist nicht ganz einfach, denn man kann im Dunkeln des Kinosaals nicht so gut schreiben. Man muss eine gewisse Disziplin haben und hinterher sofort alles transkribieren, denn am nächsten Tag kann man schon meist nicht mehr entziffern und verstehen, was man da so alles im



Wim Wenders: *Papst Franziskus – Ein Mann seines Wortes*, 2018, Filmstill

Dunkeln aufgeschrieben hat. Durch das Schreiben über das Schauen habe ich mir, glaube ich, mehr beigebracht als mit allem anderen Lernen in meinem Leben. Später habe ich dann als Filmstudent angefangen, für verschiedene Zeitschriften und Tageszeitungen Kritiken zu schreiben. Das hat mir immer großen Spaß gemacht. Ich wusste ja schon, seit meinem (kurzen) Philosophiestudium, dass ich nicht unbedingt ein großer Denker bin. Aber wenn ich etwas schreibe, werden die Wörter und Sätze wie Bilder, die sich zu einer Geschichte zusammenfügen. Ich hänge auch am Schriftbild. Deswegen sind handgeschriebene Notizen für mich ein Greuel. Für mich muss Geschriebenes vor allem ein Bild ergeben. Wenn ich das dann vor mir sehe, Wörter und Sätze, kann ich einfach besser weiterdenken und muss nicht immer wieder von vorne anfangen. Ich bewundere die sogenannten Intellektuellen! Die kennen Sie natürlich viel besser als ich. Und Sie selbst haben auch schon so viel gedacht. Ich komme ums Verrecken mit dem Denken nicht so weit, außer wenn ich schreibe, dann gelingt es mir manchmal. Das Filmemachen ist eine Art von Denken, obwohl es bei mir dabei nicht sehr intellektuell hergeht, sondern viel mehr aus dem Bauch heraus kommt. Über das Schreiben kann ich mit dem Denken manchmal weiterkommen. Deswegen schreibe ich gerne und viel. Das Denken allein bringt mich selten irgendwohin, wo ich zufrieden bin.

HUO Allerletzte Frage: Was wäre Ihr Rat an einen jungen Filmemacher, eine junge Filmemacherin?

WW Das ist eine Frage, die sehr praktisch sein kann, wenn einer vor einem sitzt, der genau das wissen will. Und das Wunderbare an diesem Unterrichten, das ich jetzt 15 Jahre lang gemacht habe, ist nicht das Lehren

als solches, sondern der Eins-zu-eins-Kontakt. Manchmal bleibt in so einer Situation nicht viel mehr übrig, als genau diese Frage zu beantworten, nämlich: »Wenn du etwas machen willst, warum willst du das eigentlich? Und was ist dabei das, was du kannst, was niemand anderes kann?« Und wenn jemand diese Frage nicht beantworten kann, dann weiß ich auch nicht genau, was ich ihm oder ihr raten soll. Denn nur, wenn jemand wirklich weiß, er oder sie will etwas machen, was niemand anderes kann, dann ist es relevant. Und das ist mein Ratschlag an junge Filmemacher: »Macht etwas, das kein anderer kann.« Jeder hat das in sich! Jeder hat seinen eigenen einzigartigen Zugang zum Erzählen in Bildern. Das habe ich jedem und jeder versucht nahezubringen.



Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Michael Diers

Hans Ulrich Obrist: Ich dachte, als Einstieg beginnen wir mit einer Frage von Wim Wenders an Sie.

Wim Wenders: Lieber Michael, es gibt so viel, was du weißt, gesehen, gedacht hast, in so viele Richtungen. Wie kann ich mir deinen Unterricht vorstellen? Die Studierenden kommen ja nicht mit Drehbüchern oder mit ersten Szenen zu dir. Die kommen zu dir mit einem anderen Ansinnen. Ich habe nie gewusst, wie du unterrichtest.

Michael Diers: Dazu muss ich etwas ausholen. Werner Büttner hat mich damals, Anfang 2004, angerufen und gefragt, ob ich mich nicht an der HFBK Hamburg bewerben wolle. Ich war damals an der Humboldt-Universität zu Berlin beschäftigt. An der Universität Hamburg hatte ich in den 1970er Jahren meine Studienzeit verbracht und später meine akademische Laufbahn begonnen. Aber ich kannte die HFBK sehr gut, weil ich bereits 1971 hier als Gaststudent Bazon Brock und Max Bense gehört hatte. Franz Erhard Walther war gerade als neuer Lehrer gekommen. Einige Freunde waren am Lerchenfeld immatrikuliert und in seiner Klasse, und ich war auch sehr interessiert an dieser praktischen künstlerischen Seite. Ich habe mich aber aufgrund mangelnder Qualifikation, so habe ich mich damals selbst eingeschätzt, für die sogenannte Theorie, wie es hier heißt, – das war bei mir vor allem die Kunstgeschichte – entschieden. Als ich dann Jahrzehnte später, im Winter 2004, an der HFBK zu unterrichten begann, hat Werner Büttner zu mir gesagt: »Sie müssen Diego Velázquez unterrichten und Édouard Manet. Wir brauchen einen klassischen Kunsthistoriker.« Daraufhin bin ich diesem Ratschlag einige Semester lang gefolgt, aber die Vorlesungen wurden im Laufe des Semesters ständig leerer und leerer. Selbst das Thema Atelier, das ich



Ausstellung *Wunsch- und Wunderkammer* von ehemaligen und aktuellen »*work in progress in work*«-Studierenden von Michael Diers, HFBK Hamburg, Raum 213 a/b

sehr passend fand für eine Kunsthochschule, reichte offenbar nicht hin, über ein Semester lang das Interesse einer größeren Zahl von Studierenden zu wecken. Am Anfang waren es vielleicht 80, am Ende vielleicht noch 25 Studenten. Das war – wie mir die Kollegen bestätigten – zwar nicht schlecht, weil sie es wegen mangelnder Resonanz bereits überhaupt aufgegeben hatten, Vorlesungen zu halten. Ich wollte aber nicht aufgeben und bin auf eine Idee gekommen, die mir als Lehrer weitergeholfen hat: »Du musst das Pferd von hinten aufzäumen«, dachte ich, das heißt dort anfangen, wo die Studierenden gerade mit ihrer Arbeit und ihren Kenntnissen stehen. Das ist in erster Linie die eigene künstlerische Praxis. Ich habe folglich ein Seminar gegründet – beäugt von den Künstlerkolleg*innen –, das hieß *work in progress in work*, da konnten die Studierenden mir, dem »Theoretiker«, ihre laufenden Arbeiten vorstellen, und wir haben gemeinsam darüber diskutiert, wie es um die Arbeit steht, wie es vielleicht besser geht und was falsch sein könnte – sprich, ob man das Bild nicht doch besser um 90 Grad drehen sollte. Dadurch habe ich mir bald ein gewisses Vertrauen erarbeitet und die Distanz abgebaut, persönlich und in der Sache. Die Künstlerkolleg*innen haben mich anfangs davon – auch von der regelmäßig von mir gemeinsam mit den Seminarteilnehmern betreuten Schau im Rahmen der Jahresausstellung – abhalten wollen. Als Theoretiker stünde mir das nicht zu. Die Ausbildung auf diesen praktischen Feldern, das sei ihr Metier. Ich wollte aber unbedingt *in between* arbeiten, das heißt im Unterricht Theorie und Praxis miteinander verbinden. Auch für die Vorlesung habe ich mir klar gemacht: »Du musst mit der Gegenwart anfangen.« Ich habe mich also fort-

an von meinen Manuskripten gelöst und, in der Regel freisprechend, aktuelle Themen aufgegriffen, seien es solche des Kunstmarktes oder der medialen Bildpolitik. Ich würde morgen also zum Beispiel über die Randalen zum G20-Gipfel hier im Hamburger Schanzenviertel sprechen, über die Macht und den Kampf der Bilder. Damit hätte ich angefangen und wäre von dort zurück in die Geschichte gegangen.

Die andere Dimension, die für mich ebenfalls sehr intensiv und neu war, betrifft eine sehr traditionsreiche kunsthistorische Einrichtung – die Exkursion, verstanden als eine Übung vor Originalen. Das heißt, nicht nur entlang von Reproduktionen in der Vorlesung zu argumentieren und zu operieren, sondern raus zu gehen, zum Beispiel in die Hamburger Kunsthalle, die Deichtorhallen, das Museum für Kunst und Gewerbe, den Kunstverein, dann pro Semester einmal nach Berlin zu reisen, dort Museen und Ausstellungen und Ateliers zu besuchen, ferner eine weitere deutsche Kunsthauptstadt sowie jeweils eine europäische Kunstzentrale (oder auch New York) anzusteuern. So habe ich mit den Studierenden rund 85 Exkursionen in 13 Jahren absolviert. Und es ging selbstverständlich nicht nur um zeitgenössische Kunst, im Gegenteil, überwiegend standen die sogenannten Alten Meister, die historische Architektur und die Kulturgeschichte der jeweiligen Städte auf dem Programm. Nicht zuletzt, um zu zeigen, wie es Maurizio Nannucci gesagt hat: »ALL ART HAS BEEN CONTEMPORARY.« Es ging mir darum, dass ich vor einem Tizian-Gemälde in Dresden stehen und Studierende für diese – in ihren Augen zunächst vielleicht abgestandene – Kunst gewinnen kann. Das Modell Exkursion hat sich dann an der HFBK enorm verbreitet

und der zur Verfügung stehende Topf der Gelder war bald heiß umkämpft, so dass ich auch andere Sponsorengelder auftreiben musste.

Und als vierter Programmpunkt kam in jedem Semester im Rahmen der Reihe »spiel/raum:kunst« die Einladung von Gästen hinzu: Künstler*innen, Kolleg*innen, Kurator*innen oder Kritiker*innen. An die Vorträge am Abend schlossen sich am nächsten Morgen regelmäßig die sogenannten »Nachgespräche« in kleinerem Kreis an, wo Fragen gestellt werden konnten, die man sich vortags in der größeren Öffentlichkeit vielleicht nicht getraut hatte aufzuwerfen. Das waren für mich die wichtigsten Formate und Dimensionen, Kunstgeschichte an einer Kunsthochschule attraktiv zu machen und zu halten. Aber vor allen Dingen ging es darum, ausreichend Vertrauen zu gewinnen, jedes Semester neu, so dass die Gespräche über die eigene künstlerische Arbeit nicht einfach – die simpelste Lösung – in Schulterklopfen (»Ja, gut, mach nur so weiter!«) bestand, sondern in begründeter, aufbauender gemeinsamer Kritik im Kreis der Seminarteilnehmer*innen. Das passierte immer in der Gruppe, das heißt immer im Rahmen eines Seminars, nie in Einzelgesprächen, so dass alle (zu-)hören konnten, was ich und die anderen sagten, aber vor allen Dingen, dass auch alle wiederum ihren Teil dazu beitragen konnten, wie das in Klassengesprächen üblich ist. Das war für mich ein sehr erfolgreiches Modell, meine »klassische« Kunstgeschichte an einer Kunsthochschule auf den Stand der Anforderungen an mich selbst und der Wünsche und Interessen der Studierenden zu bringen.

HUO Es ist ein »magisches Rezept«, das Sie erfunden haben. Durch Sie und Ihre Seminare bin ich in unserer

jetzt über 15-jährigen Freundschaft immer wieder jungen interessierten Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen begegnet. Das hat dazu geführt, dass ich Sie den »Andy Warhol der deutschen Kunstgeschichte« nenne, weil hier so etwas wie eine *factory* entstanden ist, in der Generationen von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen Unglaubliches leisten. Sie haben die Exkursionen bereits erwähnt und auch Ihren Ansatz, die Kunstgeschichte mit den Museen einer Stadt zu verbinden. Ich habe mit dem damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, im Jahr 2002 ein Gespräch geführt. Werner Hofmann, an den ich heute Abend hier erinnern möchte, war ein Pionier des Ausstellungsmachens und sehr wichtig für Hamburg. Er betonte, wie wichtig es ist, dass die Museen in einer Stadt und die Kunstgeschichte zusammenarbeiten. Können Sie uns etwas über diesen Austausch berichten?

MD Das Museum ist der Ort, an dem sich das, was wir Original nennen, das »auratische Kunstwerk«, befindet. Das ist durch keine Reproduktion zu ersetzen. Der Weg dorthin ist einer der wichtigsten Wege, die ich mit den Studierenden beschritten habe. Was mich an der Entwicklung der Museen beunruhigt, ist, dass sie immer stärker auf Digitalisierung und auch Virtual Reality setzen. Sie bereiten die Leute bereits digital auf den Museumsbesuch vor, so dass man dann vor dem Original steht und erschrickt, wie »schlecht« es eigentlich aussieht, weil es auf dem Screen des Laptops oder Smartphones viel farbintensiver wirkte. Man erkennt es fast nicht wieder. Ich hoffe, dass die Museen die Orte einer Erfahrung der Gegenwart des Originals bleiben und nicht wie so vieles von der Digitalisierungswelle überrollt werden. Das wäre schrecklich. Aber viele Museen

sind dabei, auf diesem Wege nach Besuchern zu fischen, und sie glauben, dadurch neue Besucherschichten zu erreichen. Auch Selfies sind erlaubt. Ich würde es eher verbieten, iPhones mit ins Museum zu nehmen, denn das ist der einzige Ort, an dem man noch lernen kann, sich intensiv, geduldig, ruhig der Betrachtung hinzugeben, das heißt, durchaus einmal eine halbe Stunde vor einem Bild stehen zu bleiben und nicht dieser Hektik der schnellen Clicks und Clips zu folgen. Die Besucher schauen sich eher die Fotos genau und prüfend an, die sie gerade von den Originalen gemacht haben. Sie prüfen die Qualität ihres Bildes auf dem iPhone, ohne dass sie das Original wirklich angeschaut haben. Das klingt jetzt sehr kulturkritisch. Aber es ist etwas Wahres, Bedenkenswertes daran, nein, eigentlich ist es vollständig richtig. Und das Wichtigste: nicht nur vor den Bildern stumm zu sinnieren, sondern möglichst in Gemeinschaft darüber zu sprechen. Die Bilder oder Skulpturen zu beschreiben, hinsehen zu lernen, aufmerksam zu sein und anschließend vielleicht die Fragen nach Form, Bedeutung und Geschichte zu stellen.

HUO Wim Wenders sprach gerade über die Malerei und wie er von der Malerei zum Film kam. Bei Ihnen lief es auch nicht linear. Bei Ihnen hat alles 1972 mit der legendären, von Harald Szeemann kuratierten *documenta 5* begonnen. Sie haben damals nicht kuratorisch gearbeitet, sondern als Student im Buchladen von Walther König, der einer Ihrer engen Freunde geworden ist, gejobbt. Wie war Ihre Erfahrung mit der *documenta 5* und wie wichtig war die Begegnung mit der zeitgenössischen Kunst für Sie?

MD Sicherlich war es sehr entscheidend. 1972 war ich gerade zum Studium von Münster nach Hamburg

gewechselt. Durch meinen Cousin Andreas Wigand bekam ich die Gelegenheit, auf der documenta am Bücherstand von Walther König zu arbeiten. Im Fridericianum war im ersten großen Saal, rechter Hand vom Eingang, eine riesige Buchhandlung eingerichtet. So etwas hatte ich noch nicht gesehen, eine Kunstbuchhandlung in dieser Größenordnung. Ich weiß nicht, ob ich vier, sechs oder acht Wochen dort gearbeitet habe, aber jeden Morgen kamen die Künstler vorbei, darunter Joseph Beuys, Vito Acconci, Ben Vautier oder Franz Erhard Walther sowie viele andere. Auch Klaus Staech hat seinen Stand in der Nähe. Alle kamen vorbei, sprachen kurz mit einem und brachten neue Künstlerbücher oder Flyer. Insofern war es doch eine kuratorische Praxis, denn es gab zwei lange Vitrinen, die mit aktuellen Künstlerbüchern – eine Gattung, die ich damals erst kennengelernt habe – bestückt werden mussten. Der Buchladen war eine Kommunikationsinstanz. Man kam sowohl mit den Sammlern und den Künstlern, aber selbstverständlich auch mit dem Publikum ins Gespräch. Dort bin ich selbst zum Sammler geworden, zum Sammler von Kunst- und Künstlerbüchern. Gleichzeitig wurde auf der documenta 5 der grundlegende Kontakt zur und das grundlegende Verständnis für die zeitgenössische Kunst gelegt. Ich bin häufig durch die Räume gelaufen, habe mich aufmerksam umgesehen, Veranstaltungen beigewohnt und auf einem dieser Wege sogar eine Bleistiftzeichnung von Franz Erhard Walther – eine Skizze für die Anlage seiner Ausstellung – aufgelesen und heimlich in meine Tasche gesteckt. Und 35 Jahre später habe ich sie ihm hier in der HFBK, öffentlich vor Publikum, zurückgeschenkt. Leider. Jetzt ist er auch noch Preisträger des Goldenen

Löwen der Biennale von Venedig! Wahrscheinlich die einzige Zeichnung aus meinem Besitz, die im Augenblick einiges wert wäre, habe ich – zurückerstattet. Damals galt in der Kunstgeschichte noch – das ist jetzt keine Mär –, dass mindestens fünfzig Jahre Distanz bestehen sollte zwischen der Gegenwart und dem Gegenstand, den man als Kunsthistoriker zu bearbeiten hatte. Demnach waren nur die toten Künstler die kunsthistorisch relevanten Künstler. Man verlor, so hieß es, die erforderliche Distanz, wenn man das Gespräch mit zeitgenössischen Künstlern suchte und führte. Damit war man angeblich bereits befangen und konnte nicht mehr objektiv genug darüber berichten. Diesem Gesetz bin ich überhaupt nicht gefolgt, ganz im Gegenteil. Ich habe eigentlich immer den Kontakt gesucht, Künstler und Künstlerinnen eingeladen, auch in die kunsthistorische Vorlesung an der Humboldt-Universität, weil ich diese Begegnung mit den aktiven Künstlerinnen und Künstlern sehr, sehr wichtig – informativ und inspirierend – fand für mich und natürlich für die Studierenden. Was gäben wir darum, wenn wir Interviews hätten, zum Beispiel mit Michelangelo, Raffael oder Leonardo. Einige gibt es sogar, Gespräche, Aufzeichnungen mit Renaissancekünstlern oder aus der Epoche des Barock. Was aber soll dann diese Scheu? Auch das ist eine Ebene der Vermittlung, durch welche man mit den Studierenden im Gespräch mit und über Künstlerinnen und Künstler via Gegenwart zurück in die Geschichte gelangen kann. HUO Sind Sie an der HFBK damals auch Sigmar Polke und Ulrich Rückriem begegnet? Und Franz Erhard Walther? Oder Stanley Brouwn – der vor Kurzem erst gestorben ist – war ja ebenso ganz, ganz wichtig. Andreas Slominski hat mir von dessen großem Einfluss erzählt,

den er hier als Lehrer hatte. Können Sie uns etwas über diese frühen Begegnungen erzählen?

MD Das würde bedeuten, dass ich hier tatsächlich intensiv studierte hätte. Möglich, dass ich Stanley Brouwn auf den Fluren begegnet bin, vielleicht auch Polke gesehen habe. Walthers Klasse habe ich gelegentlich besucht und gehört, wie er sagte, er unterrichte Kunstgeschichte lieber selbst. Und Rückriem habe ich in der Mensa gesehen. Aber Oswald Wiener, Dieter Roth, Gerhard Rühm und Gunter Brus habe ich getroffen und angesprochen, nachdem ich eine Farblithografie, die sie als Fehldruck in den Papierkorb geworfen hatten, wieder herausgezogen und mir von den Vieren, die gerade an einer gemeinsamen Edition arbeiteten, stolz habe signieren lassen. Und ich habe zum Beispiel ein Konzert von Beuys, Nam June Paik und Henning Christiansen in der Aulavorhalle besucht. Im Übrigen war ich damals viel zu schüchtern, auf jemanden mit Rang und Namen einfach zuzugehen. Aber ich habe, wie gesagt, unter anderem die Vorlesungen von Bazon Brock besucht, der damals sehr aufregende Vorlesungen – *action teaching* nannte er das – gehalten hat.

HUO *Action teaching*? Wie geht das?

MD Indem er immer irgendeinen Gegenstand mitbrachte, zum Beispiel irgendein Alltagsobjekt in einem Kasten oder Bauchladen, den er öffnete, um dann äußerst wortreich seine theoretischen und historischen Erklärungen dazu anzustellen. Er wollte sich nicht nur auf das Wort verlassen, sondern entlang von Gegenständen Fragen entwickeln und Verhältnisse klarlegen. Brock hat auch Kopfstände gemacht, um, wie er sagte, das Denken zu befördern, indem die Welt aus einer anderen Perspektive wahrgenommen wird. Das ist zu einem

seiner Markenzeichen in den 1960er und 1970er Jahren geworden: Philosophieren im Kopfstand.

HUO Ich habe gestern nochmals Ihr Buch *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* gelesen. Ein Buch, das eine unglaubliche Aktualität hat. Darin geht es um die Frage nach der Funktion von Bildern in politischen Zusammenhängen und den politischen Formen symbolischer Praxis. »Das Interesse«, wie Sie schreiben, »gilt vorrangig dem Übertritt des Bildes in die Sphären des politischen Alltags sowie der Ikonographie dieser Alltagsbilder, die eben als öffentliche Bilder oder – mit einem treffenden Wort Aby Warburgs – als Schlagbilder apostrophiert werden.« Ich habe mich gefragt, was wohl die Schlagbilder für dieses zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wären. Woher kommt Ihr großes Interesse gerade an der politischen Dimension der Kunst?

MD Als ich zu studieren begann – das war im Wintersemester 1968/69 in Münster –, da schwappte ganz allmählich die politische Szene aus Berlin und Marburg nach Westfalen hinüber. Es wurden Professoren auf der offenen Bühne geohrfeigt, weil sie als Reaktionäre galten. Sie waren das auch, sie waren zum Teil sogar Alt-Nazis. Und es begann die kritische Auseinandersetzung und Abrechnung mit der bisherigen Kunstgeschichte. Die war politisch kontaminiert, zumindest so, wie die Altvorderen sie vertreten hatten, nämlich möglichst zu kaschieren, dass es die Nazizeit überhaupt gegeben hatte, dass es da Verwicklungen gab, in die sie persönlich verstrickt waren. Jetzt aber vertraten sie plötzlich die »reine« Lehre einer immanenten Kunstgeschichte, die mehr oder weniger um sich selbst kreiste. Da haben wir unter anderem Flugblätter

gegen unseren Ordinarius – so hieß damals der Institutsleiter – verfasst und ihn eines autoritären Gehabes bezichtigt. Die Politisierung hat sich auf der Ebene der Kunstgeschichte oder der Theorie insofern geäußert, als man fragen musste: Wie können die aktuellen politischen Überlegungen mit Wissenschaft und Geschichte in Verbindung treten? Und wie bestimmen politische Verhältnisse als Rahmenbedingungen die Kunst? Wir haben uns an materialistischer oder auch marxistischer Kunstgeschichte versucht. Und einiges davon ist geblieben, weniger der Marxismus, aber doch die kritischen Fragen und die entsprechende Haltung: Wie wirken Bilder? Von wem werden sie in Auftrag gegeben? Welche Funktion erfüllen sie in der Gesellschaft? Und da sich zunehmend neben den klassischen Bildern der künstlerischen Gattungen die Pressebilder, die öffentlichen Bilder, die Zeitungs- oder Internetbilder in den Vordergrund gedrängt haben, war es keine Frage, mich ebenso mit diesen Bildern zu beschäftigen und sie ernst zu nehmen – so rasch sie eben auch wieder vorbeizogen. Die Rolle, die der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg, der bereits im Ersten Weltkrieg, wie er gesagt hat, die Wende vom Kunst- zum Bildhistoriker vollzogen hat, diese Rolle, die er für mich gespielt hat, ist sehr groß gewesen. Es geht für mich bei dieser Fragestellung auch um einen Beitrag zu einer notwendigen allgemeinen visuellen Alphabetisierung. Wir lernen zwar Lesen, Schreiben und Rechnen, aber wir lernen leider nicht das Betrachten von Bildern. Das Analysieren von Bildern habe ich tatsächlich sehr ernst genommen und zunächst in der Manier eines klassischen Kunsthistorikers und dann zusätzlich in jener eines Bildhistorikers vielfach erprobt. Dabei hat mir als einem der Herausgeber der

Taschenbuchreihe *kunststück* das Modell geholfen, sich intensiv auf ein einzelnes Kunst- oder Bildwerk zu konzentrieren und es aus allen erdenklichen Richtungen zu betrachten und diese Perspektiven historisch und methodisch zu reflektieren. Ich denke, auch mit einigem Erfolg, dafür plädiert zu haben, dass die politische Ikonografie, die hier in Hamburg an der Universität mit Martin Warnke und Horst Bredekamp Schule gemacht hat, als Forschungsfeld ein zentraler Bestandteil der Kunstgeschichte geworden ist.

HUO Das findet sich auch in Ihren Publikationen wieder. Zum Beispiel in Ihrem Buch *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes* von 2006. Wenn man sich diese Texte durchliest, dann scheinen die Genre Grenzen keine Rolle zu spielen. Es geht um Werbeanzeigen, Wahlplakate, Historien Gemälde, Theaterstücke oder Performances. Es sind eben gerade diese fließenden Übergänge zwischen den Gattungen, die Ihnen so wichtig sind, auch als Thema Ihrer Seminare. Was bedeuten diese Übergänge zwischen den Gattungen in einer Institution wie der Kunsthochschule? Wie kann man die verschiedenen Bereiche poröser machen? Und wie kann es uns nicht nur innerhalb einer Schule gelingen, diese verschiedenen Disziplinen durchlässiger zu machen, sondern wie kann das sogar zwischen den Universitäten gelingen? Wie kann man den Brückenschlag zur Wissenschaft herstellen?

MD An der HFBK Hamburg fällt alles unter den allgemeinen Begriff der Kunst, auch Film, Design und Grafik werden darunter gefasst. Trotzdem meine ich, dass Design, Film und die sogenannte Freie Kunst nicht so gut miteinander vernetzt sind, wie ich mir das gewünscht hätte. Ich habe gelegentlich und sehr gern auch Arbei-

ten von Design-Studierenden betreut. Aber ich denke, die Spezialisierung ist ein großes Problem. Und ich finde, das ist eine Aufgabe, welche die Hochschule noch stärker in Angriff nehmen müsste, die Trennung der Bereiche weiter aufzulösen und aufzuheben. Alles, was wichtig ist, in welchem Medium auch immer gestaltet, ist wert und wichtig genug, diskutiert und gemeinsam in Augenschein genommen zu werden. »Künstler, bleib bei deinen (Rahmen-)Leisten« gilt nicht mehr. Fast könnte man sagen, der Austausch zwischen Film und klassischer bildender Kunst zum Beispiel werde heute in Ausstellungen stärker vorangetrieben als an der Kunsthochschule, wo es immer noch die klassischen Fraktionen gibt, die vielfach stark abgesondert für sich operieren.

HUO I was thinking, Laurie, maybe a question from you? Something you always wanted to know about art history?

Laurie Anderson: When I studied art history, I studied it, because I wanted to look at pictures of people from different times and regions, like Rome, to see, what the wagon wheels were like, what the people were dressed like. Then I could imagine what they cared about and what they talked about. So, which era did you study, where you really became curious about the social situation that the artist was trying to address with his work? You were talking a little bit about Beuys and his political iconography. Did you find a lot of crossover between the imagery and, let's say, the cultural political kind of landscape?

MD Diese Bereiche sind nach meiner Auffassung eng miteinander verbunden, weil Künstler – das ist fast ein Kalauer – heute nicht mehr, wenn sie Bilder erfinden,

aus dem Fenster sehen, sondern ins Internet blicken oder in die Tageszeitung, und Pressebilder oder Netzbilder aufgreifen. Viele Maler seit den 1960er Jahren haben das getan. Und das Interesse an der politischen Diskussion ist zum Glück in den letzten Jahren wieder deutlich gewachsen. Die Kunst hat sich eine Zeitlang – in den 1990er Jahren – sehr mit sich selbst und mit dem Markt beschäftigt. Aber aufgrund der vielen Krisen, die wir jetzt erleben, scheint es so eine Art Erneuerung der politischen Ambitionen der Kunst zu geben. Die Podiumsdiskussion, die wir zu diesem Themenfeld geführt haben [siehe S. 127 ff.], unterstreicht das. Im Prinzip ist es die immer wiederkehrende Frage nach der Funktion von Bildern, die sich ebenso für das Spätmittelalter wie für die Renaissance stellen lässt. Mein Blick darauf wurde durch die Renaissancekunst geschult, eine Epoche, die fünf oder sechs Jahrhunderte zurückliegt. Die Fragen, die ich daraus entwickelt habe, beschäftigen mich noch heute. Und ich übertrage sie nicht kurzschlüssig, sondern wende sie historisch verwandelt auf die Gegenwart an. Die politische Dimension ist eine der zentralen Aspekte, die ich mit der Kunst verbinde, weil ich immer noch daran festhalte, dass es ganz wesentlich ist, dass die Kunst als Störenfried dazu beiträgt, der Welt die Augen zu öffnen. Sonst wäre sie überflüssig, wäre sie ähnlich wie Werbung, Reklame oder Propaganda. Man sieht das ja an den aktuellen Ausstellungsdiskussionen über die documenta 14. Sie sei zu didaktisch, es fehle die künstlerische Umsetzung politischer Ambitionen. Aber wenn das alles zusammengeht – künstlerische Idee, Ambition, Formfindung und politischer Gedanke, gesellschaftliche Verantwortung der Kunst –, dann bin ich ganz auf der Seite dieser

Kunstwerke. Und das ist in dem Film *Heart of a Dog* von Laurie Anderson so wunderbar. Sie kontextualisiert die privaten Geschichten mit Ereignissen der Weltgeschichte: John F. Kennedy, 9/11, Barack Obama. Politik spielt eine interpretierende oder vielleicht auch kommentierende Rolle und ist ein wesentliches Ferment des Films. Es geht eben nicht darum, sich in sich selbst zurückzuziehen und nur im Zimmer hocken zu bleiben, sondern nach den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu fragen. Und das tut der Film.

HUO Das könnte eigentlich schon ein sehr schönes Schlusswort sein. Aber wir müssen noch ein Spiel spielen, das wir schon vor zehn, zwölf Jahren in den Berliner Kunst-Werken gespielt haben. Damals haben Sie mich acht Stunden lang über das Kuratieren befragt und ich musste acht Stunden lang Antworten geben. Wir hatten das damals alphabetisch nach unterschiedlichen Orten strukturiert, in denen ich gewesen war. Und ich dachte mir, wir könnten das heute im Schnelldurchlauf – keine acht Stunden lang – mit den Städten Ihres Lebens wiederholen. Ich sage den Namen einer Stadt, und Sie sagen uns, was Ihnen dazu spontan einfällt. Dann beginnen wir mit: Kassel.

MD Kassel ist für mich, wie bereits erwähnt, seit 1972 die Stadt der documenta. Das ist eine der tiefsten Erfahrungen in Sachen Kunst. Dann die documenta 13 von Carolyn Christov-Bakargiev vor fünf Jahren – wieder ein Höhepunkt. Ich bin in der Regel mehrfach hingefahren, auch mit Studierenden, und habe mich intensiv damit auseinandergesetzt. Und solange das Format nicht gesprengt wird und zerfasert, ist die documenta eine der wichtigsten Stätten der zeitgenössischen Kunst. Und außerdem ist Kassel als Stadt schöner, sehenswerter

und interessanter als ihr Ruf. Ich war gerade erst wieder mit einer Exkursion dort, und wir sind zu Fuß hinauf bis zum Herkules-Denkmal im Bergpark Wilhelmshöhe gelaufen. Die Karlsaue als barocken Park, das Schloss Wilhelmshöhe zu erleben, ist ebenso wichtig und eindrücklich wie die documenta-Arbeiten. Die Nutzung dieser historischen und kulturhistorischen Dimension der Stadt Kassel hat Adam Szymczyk, der Kurator der documenta 14, leider weitgehend ausgelassen in diesem Jahr. Ein Höhepunkt war jedoch der Videofilm von Narimane Mari (*Le fort des fous*, 2017), installiert im klassizistischen Ballhaus im Park neben dem Schloss. Wie hier der Blick aus dem Fenster mit dem großartigen Film zusammenspielte, ästhetisch, historisch und politisch, war ein großartiges Erlebnis.

HUO Jena

MD Das ist die Heimatstadt von Werner Büttner. Dort wurde er 1954 geboren. Und er war es, der mich damals angerufen und gefragt hat, ob ich an die HFBK Hamburg kommen wolle. Wir kannten uns von dort. Ich war in Jena seit 1994 als Dozent für Kunstgeschichte beschäftigt und habe 1997 eine Ausstellung von Büttner im sogenannten Romantikerhaus gesehen. Ich rief ihn an und fragte, ob ich ihn interviewen und ins Seminar einladen könne. Vielleicht ging es damals auch um die Einführung in seine Ausstellung oder beides. Und seitdem bin ich so etwas wie ein guter Bekannter, vielleicht sogar ein Freund, jedenfalls heute seit Langem ein Kollege von Werner Büttner, ein kluger Kopf, mit dem es sich zudem wunderbar streiten lässt.

HUO Berlin

MD Berlin ist seit 1999 meine neue Heimat, nachdem ich rund 25 Jahre in Hamburg gelebt hatte. Irgendwann

schien in Sachen Kultur dort alles auf der Stelle zu treten, die Personen schienen an ihren Posten zu kleben, und es änderte sich zu wenig. Die Etats wurden gekürzt – sowohl die der Universität als auch jene der Museen, kurzum der Kulturbetrieb ist vonseiten der Politik in starkem Tempo gegen den Baum gefahren worden. Später hat dann der Bau der Elbphilharmonie viel zu viel Geld verschlungen, und die Kunstförderung ist dabei auf der Strecke geblieben und die Berliner Konkurrenz nicht richtig ernst genommen worden. Daher hieß es schließlich für mich: Auf nach Berlin! Und außerdem wartete dort die Arbeit an der Humboldt-Universität, die ich auch nach dem Ruf nach Hamburg nicht aufgeben, sondern weitergeführt habe.

HUO Werl

MD In Werl bin ich geboren und zur Schule gegangen, eine Stadt in Nordrhein-Westfalen im Dreieck zwischen Hamm, Soest und Dortmund gelegen – eine wirkliche Provinzstadt, »Marienstadt und Wallfahrtsort«, tief, tief katholisch, tief, tief bäuerlich und kleinbürgerlich geprägt. Ich bin mir aber erst kürzlich darüber klar geworden, dass meine Epiphanie in Sachen Kunst und die Initiation in diesen Bezirk die Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung und die Probsteikirche in Werl gewesen sind. Denn in diesen »heiligen Hallen« konnte man alle Kunstgattungen – das war mir als Schüler und Ministrant nicht klar – *in nuce* kennen und stundenlang betrachten lernen: moderne Kruzifixe aus Bronze, farbig gefasste Holzkreuze und Madonnenstatuen aus dem Spätmittelalter, leuchtende Kirchenfenster, Kreuzwegstationen, diverses Kunstgewerbe, goldene Kelche und Patenen, bestickte Gewänder, Wandmalereien und diverse Devotionalien. Ich denke, ich bin via Katholi-

zismus und insbesondere die Kirchenräume und deren reiche Ausstattung zur Kunst und zur Kunstgeschichte gekommen. Den Katholizismus habe ich irgendwann hinter mir gelassen, bei der Kunst aber bin ich geblieben. Bei Goethe heißt es in den *Maximen und Reflexionen*: »Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat auch Religion. Wer diese beiden nicht besitzt, der habe Religion.« Eine Spruchweisheit, die mich als Kunsthistoriker immer bestärkt hat, bei der Stange der Wissenschaft zu bleiben. Aber selbstverständlich bin ich der Kirche als Institution dankbar, dass sie ihre öffentlichen Räume wie Museen ausgestattet hat. Und in den Museen wiederum kann man heute den säkularisierten religiösen Bildern begegnen, die jetzt als Kunstwerke firmieren.

HUO Wir könnten diese Liste noch lange weiterführen – aber dann werden es doch acht Stunden –, denn wir hätten weitere Dutzende von Orten, in die Sie Exkursionen mit den Studenten und Studentinnen unternommen haben. Hier die aus jüngster Vergangenheit: New York, Münster, Venedig. Aber wie gesagt, wir müssen jetzt abschließen. Zwei allerletzte, ganz schnelle Fragen: Wir wissen wenig über unrealisierte Projekte von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen. Können Sie uns etwas erzählen über Ihre bisher unrealisierten Ideen für Bücher? Oder vielleicht gibt es ja auch etwas ganz anderes?

MD Ich bin im Augenblick hin und her gerissen. Ich weiß es noch nicht. Ich weiß auch noch nicht, wie ich das verkrafte, mich aus diesem »Betrieb« zurückzuziehen, vor allen Dingen, mich von den jungen Leuten zu verabschieden. Es ist ja ein großes Glück, dass man selbst zwar älter wird, die Studierenden hingegen immerfort derselben jugendlichen Altersgruppe an-

gehören. Auf diese Erfahrungen zu verzichten, fällt mir wahrscheinlich schwer. Das ist wirklich ein großes Privileg, vielleicht sogar Glück, das sich mit dem Beruf des Hochschullehrers verbindet. Und man lernt tatsächlich viel von den Studierenden. Wo ich jetzt die Ideen herbekomme, die mir hier in der Hochschule und ebenso in Berlin an der Humboldt-Universität in den Seminaren und Gesprächen zugefallen sind, ist die große Frage. Ich gehe jetzt erst einmal zusammen mit meiner Frau ein gutes halbes Jahr an das Getty Research Institute nach Los Angeles, also Richtung Hollywood. Ich hoffe, dass ich dort unter anderem Surfen lerne und Julia Roberts, Scarlett Johansson und Dustin Hoffman begegne. Ernsthafter gesprochen: dass ich dort Ed Ruscha in seinem Studio aufsuchen und Thomas Demand oder Tacita Dean treffen kann, vor allem aber auf neue Gedanken komme und endlich einmal die Muße finde, ein Buch wirklich durchzuschreiben. Ich habe bis jetzt kein einziges Buch verfasst – meine Dissertation ausgenommen –, das nicht aus gebündelten Aufsätzen besteht, also einen Sammelband darstellt. Mit einem Verlag in Berlin habe ich dazu kürzlich eine Verabredung getroffen; es wird thematisch um Ikonoklasmus und Vandalismus in der zeitgenössischen Kunst gehen. Die andere Idee wäre zu prüfen, ob wir nicht vielleicht irgendwann aufs Land ziehen sollten, um frei nach Horaz der Ruhe zu pflegen: »Beatus ille, qui procul negotiis ...« [»Glücklich, der Mensch, der fern von Geschäften ...«]

HUO Allerletzte Frage: Was wäre Ihr Rat an einen jungen Kunsthistoriker oder an eine junge Kunsthistorikerin 2017?

MD Es gibt leider einen gewissen konservativen *Rollback* in unserem Fach. Beat Wyss könnte das bestätigen.

Das heißt, die große Aufbruchstimmung – sowohl was Medienanalyse angeht, was Zeitgenossenschaft betrifft, auch politische Ikonografie – wird vom klassischen Kanon in der letzten Zeit wieder zurückgewonnen. [Richtung Publikum] Lasst euch nicht darauf ein, euch nur von großen Künstlernamen beeindrucken zu lassen! Es gibt viel, viel mehr und Ungewöhnliches neben den Hauptstraßen der Kunst und Kunstgeschichte. Bitte nicht nur Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Rubens und Beuys, Koons, Kruger oder Bourgeois studieren, sondern auch und vor allem die Neben- und globalen Wege ins Auge fassen! Und ebenso die Umwege, denn diese erhöhen, einem vietnamesischen Sprichwort zufolge, die Ortskenntnis. Und einer von denen führt auch immer in die Kunsthochschulen und Ateliers hinein.



Beat Wyss, Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie,
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Handelndes Sehen

Spontan mag ich die Begriffe nicht, die im Titel meines Vortrags vorkommen. »Westkunst« schmeckt etwas abgestanden nach der Behaglichkeit jener Nachkriegsjahre, als es sich die Kulturszenen Westeuropas und Nordamerikas im Schatten des Eisernen Vorhangs gemütlich machen konnten. »Leitkultur« wiederum wird aktuell von politischen Akteuren benutzt, deren Motive und Ziele mir verdächtig sind. Aber in der politisch gefährlichen Großwetterlage, die wir gerade durchqueren, gilt es, *to bite the bullet*, in den sauren Apfel zu beißen und dem Sinn jener Wörter nachzugehen, bevor wir von deren Agenten eingeholt werden.

Der Anlass, über unangenehme Dinge nachzudenken, mag fehl am Platz sein im Rahmen eines Festaktes für zwei Intellektuelle, denen eben diese Wörter auch nicht besonders munden mögen. Doch in Kenntnis der Werke von Michael Diers und Wim Wenders vertraue ich darauf, dass wir uns verstehen werden.

Denn ein Punkt im Titel ist noch nicht angesprochen, das einschränkende »wider Willen«. Es handelt sich dabei implizit um das Zitat eines Aufsatztitels von Hans Magnus Enzensberger in der Startnummer der Zeitschrift *TransAtlantik* von 1980. Der Dichter schreibt dort über »Eurozentrismus wider Willen« und analysiert eine politische Stimmung, mit der ich mich selbst in letzter Zeit kritisch auseinandersetze.

01 Wo setzen wir den Hebel an? Beim Sehen und beim Zeigen jener Kulturtechnik, in der beide Jubilare Meister sind. Sehen und Zeigen sind keineswegs anthropologische Vermögen, die uns schon angeboren wären.



01 Michael Diers: *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes* (2006); Wim Wenders: *Im Lauf der Zeit* (1976)



02 Michael Diers: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (1996); *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik* (2016)



03 Thomas Hoepker: *Blick von Williamsburg, Brooklyn, auf Manhattan* (11.9.2011)



04 Wim Wenders: *Im Lauf der Zeit* (1976); *Paris, Texas* (1984); *Der Himmel über Berlin* (1987)

Gegenstand meines Vortrags ist es, meinerseits zu zeigen, dass diese Tätigkeiten kulturell in hohem Maß determiniert sind. Es bleibt kein Zufall, dass auf den Einbänden zweier wichtiger Werke der beiden Autoren Schauspieler abgebildet werden, deren Augen hinter optischem Gerät versteckt sind. In Diers' Bildessay sehen wir James Stewart alias Jeff, der in Hitchcocks *Rear Window* [Das Fenster zum Hof (1954)] als Foto-reporter mit gebrochenem Bein die Zeit zuhause damit verbringt, die Fenster im Hof gegenüber mit seinem Teleobjektiv nach intimen häuslichen Szenen abzusuchen. Die Videokassette von Wenders' *Im Lauf der Zeit* wiederum zeigt die Hauptdarsteller Rüdiger Vogler, alias Bruno, und Hanns Zischler, alias Robert, die Augen mit Sonnenbrillen maskiert, während sie in einem umgebauten Möbelwagen entlang der deutsch-deutschen Grenze fahren.

02 In seinen Büchern zeigt uns Diers, wie vertrackt das Sehen sein kann; dass dem Augenschein nicht zu trauen ist; dass wir lernen sollen, Bilder zu lesen. Ikono-Logie ist die Lehre von der Sprache der Bilder und deren visuellen Schlagworten, deren Entschlüsselung mit Aby Warburgs Bilderatlas seinen Anfang nahm.

03 Im Essay *Vor aller Augen* erklärt Diers, wie widersprüchlich Thomas Hoepkers berühmte Fotografie von Lower Manhattan am 11. September 2001 betrachtet werden kann. Zeigt uns das Bild junge Leute, die völlig unbeteiligt die Herbstsonne über Brooklyn genießen und sich unterhalten, während jenseits des East River gerade das World Trade Center in Schutt und Asche fällt und Tausende unter seinen Trümmern begräbt? Oder rät uns diese Fotografie, dass wir uns zusammenfinden sollen, wenn wir Augenzeugen eines Ereignisses werden, um das, was wir sehen, rückhaltlos miteinander zu teilen, wie diese fünf Personen es beispielhaft vorführen?

04 Um Sehen und Zeigen als Lebensinhalt geht es in Wenders' Filmen, wo die Reise – gleichsam Archetyp des Bewegtbildes – oft eine Hauptrolle spielt. Das Road Movie *Im Lauf der Zeit* handelt von Bruno, der Filmprojektoren kleinerer Landkinos repariert. Unterwegs ist das Personal auch in *Paris, Texas*. Jane, gespielt von Nastassja Kinski, ist ihrem krankhaft eifersüchtigen Ehemann entflohen und arbeitet als Darstellerin einer Peepshow in Huston. Diese Form des Sexgewerbes verkeilt den Akt des Zeigens und den des Sehens in einer verspiegelten Scheibe, an deren undurchdringlichem Schein das Begehren mit der Unverfügbarkeit zusammenprallt.



05 Solveig Dommartin in: *Der Himmel über Berlin* (1987)



06 Gerhard Richter, Fotos und Kopien ordnend vor der Wand mit seinen Bildern *Erhängte* aus dem Zyklus *18. Oktober 1977*

05 In Wenders' Welt ist die Übertretung dieser harten Grenze nur über den utopischen Vorschein einer »Feensprache« möglich: Im wunderbaren *Himmel über Berlin* verliebt sich ein zur Erde gefallener Engel in eine Trapezkünstlerin. Ein Filmstill präsentiert den hellen Sand im Zirkusrund als Auge, in dessen Pupille die schöne Artistin kauert. Subjekt und Objekt des Begehrens erscheinen so in der Augen-Manege glücklich eingefangen. Die Poesie des Bildes tröstet über die Tatsache hinweg, dass wir einander immer fremd bleiben werden.

06 Den Praktiken des Sehens und Zeigens, wie es Diers als Kunstwissenschaftler und Wenders als Filmregisseur anwenden, möchte ich beispielhaft das künstlerische Verfahren von Gerhard Richter an die Seite stellen. Wir sehen den Künstler hier in einer Studioaufnahme, im Hintergrund hängen zwei Versionen von *Erhängte* aus dem RAF-Zyklus *18. Oktober 1977*. Der Künstler steht vor einem Tisch, auf dem reproduzierte Bilder zum Thema Terrorismus aus Zeitungen, Illustrierten, Steckbriefen und Polizeifotografien versammelt sind. Richter ist gerade dabei, ein Bild prüfend zuzuschneiden für sein Archiv.



07 Emblema XVI (1534): Νήφε και μέμνησο ἀπιστεῖν (Epicharmos: Sei nüchtern und vergiss nicht zu zweifeln!)



08 Ibn Sina, um 980–1037, »Avicenna«: *Subtleties of truth* (1271); Frontispiz des *Liber Canonis* (1520)

Sein Habitus lässt sich bezeichnen als »handelndes Sehen«: Es besteht in einem abwägenden Blick, der schließlich in einen künstlerischen Zeigeakt mündet. Von zwei Impulsen ist handelndes Sehen geleitet, einem Ausruf und einer Frage: Schau dir das an! Was soll das heißen?

Von der Linken kam heftige Kritik am RAF-Zyklus, der Künstler lasse es an Parteinahme missen, da er vorgefundenes Bildmaterial kommentarlos monumental in unscharfe Ölgemälde übersetze. Aber das handelnde Sehen im postmodernen Sinn will weder belehren noch erleuchten. Es ist demütiger als jener avantgardistische Anspruch der Moderne, das Publikum als strahlender Leuchtturm führen zu wollen. Künstler wissen es nicht besser als ihr Publikum, sie haben allerdings jene feinere Beobachtungsgabe, die sie uns zur Diskussion stellen. Das handelnde Sehen nach der Avantgarde ist kommunikativ und partizipatorisch.

07 Im Jahr 1534 veröffentlicht Andrea Alciato das erste Emblembuch der Renaissance. Ein schlagkräftiges Bild findet der Comasker Gelehrte für den Akt des erkennenden Begreifens: Auge und Hand, die prüfend und ordnend auf die sichtbare, tastbare Welt zugehen. Als Subskription dient ein griechischer Denkspruch von

Epicharmos: »Νήφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν / Sei nüchtern und vergiss nicht zu zweifeln!« Es gelte, dass wir uns zur Wahrheit vortasten ohne Vorurteile, vorgefasste Glaubenssätze, rückhaltlos alles kritisch prüfend, was unseren Sinnen entgegenkommt.

Sapere aude! Was ist Aufklärung?

Alciatos Motto »Sei nüchtern und vergiss nicht zu zweifeln« erinnert im Vorgriff an Kants Programmschrift: »Was ist Aufklärung?« Sie sei der Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit. »Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!« übersetzt der Königsberger Philosoph, etwas umständlich, den kompakten lateinischen Ausruf: »Sapere aude!« Die Quelle gibt Kant nicht an. Das geflügelte Wort stammt aus den *Episteln* des Horaz:

Dimidium facti, qui coepit, habet: sapere aude, incipe!
(Die Hälfte der Tat, wenn begonnen, ist getan. Wag' es zu merken, beginn!)

Diese Verszeile richtet Horaz an seine begüterten Zeitgenossen, er fordert sie auf, sich nicht träge auf ihren Landgütern der Muße hinzugeben, sondern sich philosophischer und literarischer Bildung zu befleißigen. »Sapere aude!« ist die Aufforderung eines Dichters zur geistigen Selbstsorge. Zwei Jahrtausende später hat ein österreichischer Dichter den ästhetischen Imperativ so formuliert: »Du musst dein Leben ändern!« (Rainer Maria Rilke).

Damit möchte ich drei Dinge betonen:

- Aufklärung ist nicht nur eine Geistesströmung, die sich auf das 18. Jahrhundert beschränkt.
- Aufklärung ist nicht nur auf die Verstandestätigkeit be-

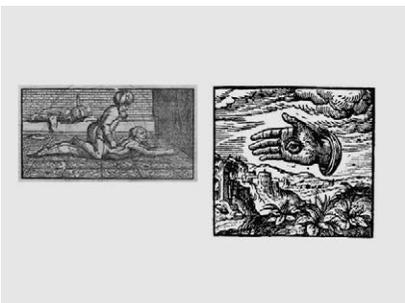
schränkt, sondern konkret gefasst auf unseren Zugang zur Welt als handelnde Sinneswesen.

- Aufklärung, jenes rückhaltlose Wagnis, Wahrheit aufzuspüren, mit all meinen Sinnen aufzuspüren, muss bei mir selbst beginnen: »Wag' es zu merken, beginn!«

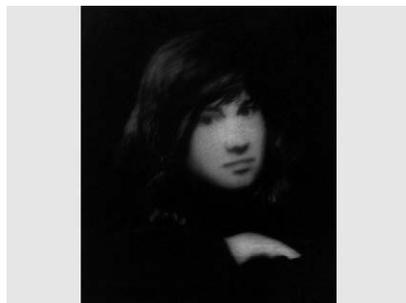
08 Gerade weil es um den strittigen Begriff der Leitkultur geht, gilt es, in der Epochenfrage der Aufklärung Klarheit zu schaffen. Aufklärung ist keine lineare historische Errungenschaft, die von französischen, englischen und deutschen Intellektuellen im *Siècle des Lumières* erstritten wurde. Aufklärung ist kein Privileg des Westens. Im frühen Mittelalter gaben persische und arabische Philosophen die Richtung an, indem sie, direkt aus griechischen Quellen schöpfend, sich mit Aristoteles, Platon und Galen beschäftigten, die im lateinischen Westen vor dem 12. Jahrhundert kaum bearbeitet waren. Ein großer Vermittler und Übersetzer persischer und arabischer Sprache war Ibn Sina, dessen Werk posthum unter dem Autorennamen Avicenna in Westeuropa bekannt wurde. Seine neuplatonisch inspirierte Metaphysik formulierte Themen, die im Westen erst drei Jahrhunderte später im Universalienstreit von John Duns Scotus und Thomas von Aquin diskutiert wurden.

Sapere aude! / Savour audaciousness /
Schmecke das Wagnis!

09 Avicenna entwickelte eine Heilkunst auf der Grundlage von Galen, die an westlichen Universitäten bis weit in die Neuzeit als *Kanon der Medizin* verbindlich blieb. Die letzte *disputatio*, bei der die Kandidaten Avicennas *Kanon* zum Teil auswendig hersagen mussten, war 1696 – merke: 13 Jahre nach der abgewehrten Belagerung Wiens durch die Osmanen. Die territorialen



09 *Canon Avicennae*, lib. IV (1595)



10 Gerhard Richter: *Jugendbildnis* aus dem Zyklus *18. Oktober 1977* (1989), Museum of Modern Art, New York

machtpolitischen Konflikte zwischen Christentum und Islam vom Mittelmeer über den Balkan bis nach Südostasien mochten unerbittlich und kriegerisch verlustreich gewesen sein. Im wissenschaftlichen Diskurs gab es einen Dialog, der von islamischen Gelehrten maßgeblich inspiriert und mitgestaltet blieb.

Neben den Fragen der Metaphysik, den Fragen nach den »Letzten Dingen«, waren es gerade auch die handgreiflich praktischen Bereiche des Wissens, worin muslimische Gelehrte eine Vorreiterrolle einnahmen.

Eine neuzeitliche, westliche Illustration aus Avicennas *Kanon* zeigt uns, wie ein muslimischer Arzt eine Diskushernie behandelt. Beherzt setzt er sich rittlings über den Rücken des Patienten und behandelt den Bandscheibenvorfall mittels Massage.

Das gibt uns Anlass, Kants Definition von Aufklärung zu erweitern. »Sapere aude!« spricht nicht nur den methodisch operierenden Verstand an, sondern zielt ganz direkt auch auf die Leiblichkeit der Aufklärung. Im Verb »sapere« steckt nicht nur das Wissen, sondern auch das sinnliche Schmecken: *le sapeur, il sapore*. »Sapere aude!« ruft uns auf, das Wagnis von Erfahrung zu schmecken. Unser Leib sei beim Wissen dabei. Nur unter dieser Bedingung ist handelndes Sehen a priori möglich.

Über diese Auslegung seiner Vernunftkritik mag der vernünftige Kant im Himmel durchaus ein wenig erröten. 10 Kehren wir nach diesem Ausflug in die Etymologie der Aufklärung noch einmal zurück zum RAF-Zyklus. Richter setzt uns hier dem Wagnis aus, unser Wissen wollen zu schmecken im Sinne von: »Sieh dir das an! Was soll das heißen?«

Richters Verdienst ist es, zehn Jahre nach dem Deutschen Herbst mit seinem RAF-Zyklus das Thema Terrorismus aus dem engeren Zusammenhang eines zeitgeschichtlichen Generationskonflikts um Schuld und Sühne in eine prinzipielle Fragestellung zu übersetzen: Ist eine Ästhetik des Politischen möglich? Oder wird das Politische im Bild immer schon eingeschrieben oder überschrieben vom parteilichen Blick des Beobachters? Wenn dem so wäre, müsste nicht das Bild nach seiner Aussage, sondern der Blick des Beobachters nach seiner Erwartung befragt werden. Diese Einsicht leitet Richter beim ästhetischen Verfahren, seine Gemälde so ausdruckslos wie möglich zu machen, damit die Betrachtenden auf ihr nacktes Blickbedürfnis zurückgeworfen werden. »Erkenne dich selbst, in deiner Parteilichkeit, im Spiegel dessen, was die Kunst dir verweigert.«

Als Auftakt des RAF-Zyklus wählte Richter ein Porträt von Ulrike Meinhof. Wahrscheinlich wurde die Studiofotografie aufgenommen anlässlich der Bewerbung des Fernsehfilms *Bambule* im Südwestfunk, wofür die Journalistin das Drehbuch geschrieben hatte. Im Spielfilm geht es um ein Mädchenheim, dessen Insassinnen sich gegen die autoritären Erziehungsmethoden auflehnen.

Das Porträt im Stil der *painterly photography* war damals, um 1970, der hohen Zeit des Neuen Realismus, aus der Mode gekommen und galt als konventionell, als



11 Fahndungsplakat RAF; Mohammed Abrini auf dem Brüsseler Flughafen (22.3.2017)



12 »Je suis Charlie«-Demonstration, Union Square, New York (8.1.2015)

Stil des *juste milieu*. So gibt sich die junge Frau Meinhof als eine von uns Normalbürgerinnen und -bürgern, mit unseren Geltungsansprüchen im Beruf, leicht verschleiert vom Gestus uneingestanden romantischer Erwartungen ans Leben.

Bildpraktiken im transkulturellen Vergleich

11 Über Parallelen des heutigen Terrorklimas mit jenem zum Deutschen Herbst in den 1970er Jahren wird nicht viel nachgedacht. Handelte es sich damals um ein politisches Phänomen, das aus den Widersprüchen der eigenen Gesellschaft ausbrach, komme heute, denkt man, die Terrorgefahr von außen, von einer fremden Kultur. Der Irrtum ist fatal. Etliche islamistische Täter sind im Land geboren und aufgewachsen, wo sie die Anschläge begehen. Beklemmende Parallelen gibt es vor allem in der Mentalität der Sympathisanten. Sie hegen eine geheime Schadenfreude gegen das »Establishment«, von dem man sich ausgegrenzt fühlt. Die Terroristen erfüllen uneingestandene Gewaltfantasien, die man selber unterdrückt: Als herzenslinker Oberlehrer auf dem Marsch durch die Institutionen in der spießigen Provinz, als Gemüsehändler im Kiez, der als Ghetto die verklarte Heimat nicht ersetzen kann, sie gewinnt, im

Gegenteil, an Strahlkraft mit jeder neuen Generation in der Diaspora. Das Ungenügen am Ausbleiben der Utopie einer Rückkehr ins gelobte Kalifat, in den Kommunismus permanenter Revolution, tröstet sich mit dem Stellvertreterkrieg narzisstischer Selbstdarsteller totaler Selbstgerechtigkeit. (Diese Zeilen schrieb ich am Montag früh, 10.7.2017, auf die Berichte über die Ausschreitungen in Hamburg während des G20-Gipfels.)

12 Nach der Publikation von Karikaturen über den Propheten Mohammed kam es zum Terroranschlag auf die Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* am 7. Januar 2015, bei dem 12 Personen getötet wurden. Die beiden Täter, die Brüder Chérif und Saïd Kouachi, sind französische Staatsbürger, in Paris geboren. Radikalisiert von salafistischen Predigern in Pariser Moscheen und bei Gefängnisaufenthalten, reifte die Motivation zur Tat.

Leben Menschen mit lachenden, schelmischen, sehenden Augen gefährlich? Eine Demonstration am New Yorker Union Square unmittelbar nach der Tat trägt die fotografierten Augen der Getöteten vor, um sich mit deren Blick auf die Welt zu verbünden gegen jene Kräfte, die solches Blicken unter Todesstrafe stellen. Die Prozession mit Bildern hat eine christliche Tradition.

13 Sich zu einer Haltung, zu einem Glauben zu bekennen durch Vorzeigen von Ikonen und Standbildern, ist in der Tat verbreitet in Gegenden, wo der Bilderdienst seit dem 9. Jahrhundert fest etabliert ist. Die Frauen von Washgort tragen ihr Bild als Glaubensbekenntnis wie Christus das Kreuz: So wird auch das hier zelebrierte Fest als Prozession im Zeichen der Kreuztragung und Nachfolge Christi gefeiert.

14 Doch diese Kulturtechnik ist weit davon entfernt, als Alleinstellungsmerkmal für abendländische Kultur zu



13 Fest der heiligen Paraskewa: Kreuzprozession der Frauen von Washgort, Russische Republik Komi



14 Demonstrantinnen mit Plakaten, die Ayatollah Ali Khamenei und den Begründer der Revolution Ayatollah Khomeini zeigen (29.11.2011)

gelten. Spätestens seit der Islamischen Revolution unter Ayatollah Khomeini hat gleichsam ein christlicher Brauch Einzug in die Propagandapolitik islamischer Staaten gehalten. Hier heißen einige Frauen im Tschador jene iranischen Diplomaten am Teheraner Flughafen willkommen, die zuvor aus London ausgewiesen wurden, nachdem die englische Botschaft in Teheran am 29. November 2011 von einer Menschenmenge erstürmt worden war, ohne dass die Regierung gegen die gewalttätigen Ausschreitungen eingeschritten wäre.

15/16 Das Vorzeigen von Heiligenbildern war spätestens in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ins Politische umgewidmet, als bei propagandistischen Massenaufmärschen der Brauch verbreitet wurde, Führer *in effigie* auf überlebensgroßen Porträts mitzuführen: buchstäblich als Formen der Visualisierung politischer Heiligenverehrung. Es ist nicht zynisch gemeint, sondern entspricht nüchtern-zeichentheoretischer Analyse: Bildpraktiken sind politisch unspezifisch. Das Vorzeigen der Porträts von Abimael Guzmán, Führer des Sendero Luminoso in Peru, und dem von Ayatollah Khomeini, Führer der Islamischen Revolution im Iran, folgt derselben Rhetorik. Auf der Bildebene mündet die Aus-



15 Sendero Luminoso / Leuchtender Pfad: Marx, Lenin, Mao, Abimael Guzmán, Peru (1970)



16 Demonstrierende Frauen im Iran (siehe Abbildung 14)

sage in einem gewaltigen Chor: »Fundamentalisten aller Glaubensrichtungen: Vereint euch!« Darin sind auch die islamistischen Bewegungen absolut modern. 17 Shirin Neshat verließ Teheran als 22-Jährige im Jahr 1979, als Khomeini die Führung im Iran übernahm. Die Eltern ermöglichten ihr ein Kunststudium in den USA. Nachdem Neshat 1990 ihre Heimat besucht, entsteht ihre Fotoserie *Women of Allah*.

Soll der weibliche Körper voll verschleiert sein, nun gut: Die Künstlerin bedeckt ihr Gesicht und ihre Hände kalligrafisch mit persischer Dichtung. Der Handrücken, der mit einer Geste dabei ist, die Mundpartie des Gesichts zu bedecken, ist beschriftet mit lyrischen Versen von Dschalal ad-Din Muhammad ar-Rumi, dem hochverehrten Gelehrten und Dichter des 13. Jahrhunderts. Rumis Gedichte atmen den Geist der Sufi-Mystik: »Dein wirkliches Land ist da, wo du hingehst, nicht da, wo du bist.« Unter Khomeini wurden die Sufi-Orden verfolgt, die meisten geschlossen, ihre Vertreter ins Exil gedrängt. Ein gefährliches Spiel treibt Neshat, wenn sie ihren Körper in Rumis mystischer Sprache verschleiert.

Mit ihrer analytischen Selbstinszenierung stellt die Künstlerin die Dialektik von Bild und Blick als die einer explosiven Interaktion dar. Neshat gibt uns ihren Blick



17 Shirin Neshat: *Women of Allah* (nach 1990)



18 Pierre Klossowski: *Diana und Aktaion* (1954)

zu sehen, der uns aber zugleich vor den Lauf ihrer Pistole führt, deren Mündung ist gleichsam die dritte, die todbringende Pupille.

Schon ersetzt die Waffe den Mundschleier, die bevorstehende Enthüllung würde den Beobachter töten.

18 Dass der verbotene Blick mit dem Tod bestraft werde, ist auch im antiken griechischen Mythos verankert. Nach Ovid überrascht der Jäger Aktaion die Göttin Diana beim Bad. Sie verwandelt den Frevler in einen Hirsch, damit er von der eigenen Jagdmeute gerissen werde. Das Aktaion-Motiv gehört zu den meistgemalten mythologischen Szenen in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit.

Mit der Zeichnung von Pierre Klossowski zeige ich eine späte Darstellung im erotologischen Geist des Surrealismus. Warum das Diana-Aktaion-Motiv in der westlichen Malerei in jeder fürstlichen Residenz bis hin zum mittelprächtigen Lustschloss vertreten ist, bietet sich dem Nachdenken an. Ein Argument sei skizziert: Das Motiv entfaltet eine Dialektik von Begehren und Schuld, die sich historisch ausbreitet in dem Moment, als der nackte weibliche Körper sich mit seinen sexuellen Reizen als freizügiger Selbstzweck im Feld der Kunst auszubreiten beginnt. Aktaion spielt dabei die Rolle des Bocks, der im Bild geopfert wird, damit



19 Oleg Yanuschewski: *Kosmopolitische Ikonen* (2004), SPAS Galerie, Sankt Petersburg



20 Martin Kippenberger: *Zuerst die Füße* (1990)

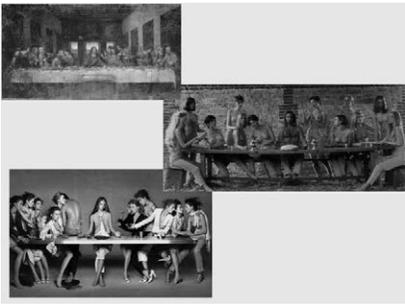
männliche Augenlust sich über das schlüpfrige Motiv auch weiterhin ergötzen kann.

Sind wir jetzt auf Abwege gekommen? Ich denke nicht. Es geht mir in dieser Bilderfolge darum zu zeigen, dass Bild- und Blickverbote keine eindeutigen kulturellen Zuweisungen erlauben. Visuelle Tabus sind ein transkulturelles Phänomen. Noch haben wir den fundamentalen Unterschied im Sehen und Zeigen nicht ausmitteln können.

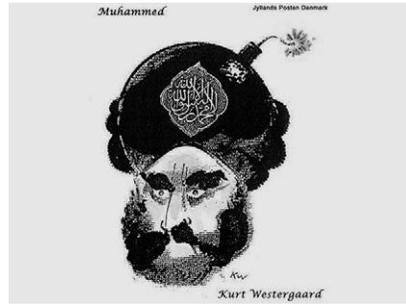
19 So verbreitet wie die Blickangst und das Bilderverbot, ist die Gewalt gegen verletzte Bildkonventionen. Das Christentum kennt zwei große Wellen des Ikonoklasmus: Im byzantinischen Osten des 8. und 9. Jahrhunderts und im reformatorischen Westen des 16. Jahrhunderts.

Oleg Yanuschewski spielt konsumkritisch mit dem Bilderstreit, wenn er begehrte Güter des Massenkonsums mit religiösen Ikonen collagiert. Nicht nur wurden seine Ausstellungen durch Vandalenakte zerstört, sondern die fünfköpfige Familie des Künstlers in Sippenhaft genommen und von ultraorthodox-nationalistischen Aktivisten mit dem Leben bedroht. Um einer Anklage wegen »Blasphemie« zu entgehen, emigrierte die Familie Yanuschewski im November 2004 nach England.

20 Aber wir brauchen nicht nach Russland oder in den



21 Leonardo da Vinci: *Das letzte Abendmahl* (1494–1498), Refektorium Santa Maria delle Grazie, Mailand; Horst Wackerbarth für Otto Kern: Jeanswerbung (1994); Brigitte Niedermair für Marithé und François Girbaud: Jeanswerbung (2005)



22 Kurt Westergaard: Mohammed-Karikatur (2006)

Iran zu blicken, um Konflikte zwischen Kunst und Religion auszumachen, wir finden sie auch im katholischen Südwesteuropa. Nach einer Entziehungskur von Alkohol und Drogen schuf Martin Kippenberger die Skulptur eines gekreuzigten Laubfroschs als symbolisches Selbstporträt. Ausgestellt im Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Bozen provozierte das Werk eine heftige Debatte. Selbst Papst Benedikt XVI. schaltete sich ein und schrieb dem Südtiroler Regionalrat, der gekreuzigte Frosch verletze religiöse Gefühle. Ratspräsident Franz Pahl unterstützte das päpstliche Verdikt gar mit einem Hungerstreik. Es half nichts: Hier, im alpinen Hochland der Freiheit, siegte die derbe Spaßgesellschaft über katholische Tradition.

21 Für die Jeanswerbung des Modeunternehmers Otto Kern nutzte der Fotograf Horst Wackerbarth *Das letzte Abendmahl* von Leonardo da Vinci als Vorlage für ein Arrangement von elf barbusigen Models, die Jesus, einen langhaarigen Hippie, in der Pose der Apostel umringen. Die Aufregung um die veröffentlichten Fotos war gewaltig. Die Zentrale zur Bekämpfung unlauteren

Wettbewerbs stellte einen Antrag auf Verbot des Gesamtkatalogs wegen der Nutzung biblischer Sujets zu Werbezwecken, konnte sich damit allerdings nicht durchsetzen.

Die Werbekampagne hatte einen Zweifrontenkrieg zu führen: Einerseits gegen konservative Gläubige, die sich in ihren religiösen Gefühlen beleidigt fühlten; andererseits empörten sich auch Feministinnen, die das Plakat als sexistisch geißelten. Genderpolitik und fundamentales Christentum forderten einträchtig den Boykott der Jeans von Otto Kern.

Noch heftiger war der Protest katholischer Kreise weltweit gegen den Entwurf der Fotografin Brigitte Niedermair für die Modemacher Marithé und François Girbaud. Die Ambivalenz von Homophobie und Homoerotik ist gerade unter katholischen Geistlichen nicht unbekannt. Könnte es sein, dass jener einzige Jüngling in der von jungen Damen dominierten Tischgesellschaft: ein halbnackter Rückenakt in den Armen der ephebenhaft-weiblichen Johannesfigur für gehemmte Geistliche eine allzu anstößige Versuchung darstellte? Wie auch immer: Die französischen Bischöfe erwirkten tatsächlich beim *Cour suprême de justice* 2005 ein Publikationsverbot. Ein Jahr später zwar wieder aufgehoben, verzichteten die eingeschüchterten Modemacher, die Leonardo-Kampagne fortzusetzen.

22 Mit zufälliger Notwendigkeit begab sich zur gleichen Zeit, als christliche Gläubige gegen die französische Jeanswerbung die Gerichte bemühten, dass eine Mohammed-Karikatur von Kurt Westergaard in der dänischen *Morgenavisen Jyllands-Posten* in Aarhus einen weltweiten Protest in muslimischen Ländern hervorrief. Kopfgelder in der Höhe von 11 Millionen Dollar sollen gegen den Zeichner ausgesetzt worden sein, Wes-



23 Enthauptung von James Foley, auf Youtube: A message to America (19.8.2014)



24 Enthauptung Louis XVI. am 21.1.1793, anonymen deutscher Kupferstich

tergaard mit Familie stand monatelang unter massivem Polizeischutz. Am Neujahrstag 2010 versuchte ein somalischer Asylbewerber, den Gotteslästerer mit Messer und Axt umzubringen.

23 Die Unverhältnismäßigkeit der Gewaltbereitschaft islamistischer Glaubenskämpfer gilt es jetzt noch näher in den Blick zu nehmen.

Die Gotteskrieger, die der westlichen Lebensart den Kampf angesagt haben, tun dies über Fernsehen, Video und Computer, mithin den gängigen Mitteln öffentlicher Kommunikation, mit denen im Westen wiederum die demokratischen Prozesse der Meinungsfreiheit aufrechterhalten werden.

24 Auch hier finden sich bildpolitische Beispiele aus der Geschichte des Westens. In der Kulturtechnik massenmedialer Bildpropaganda war Europa als Weltregion technischer Neuerung führend. Die Reformation wurde begleitet von einer Medienrevolution, dem Buchdruck und dem Kupferstich, mit deren Flugschriften die Gläubigen bis in die kleinen Dörfer auf dem flachen Land erreicht wurden. Das französische *Terreur*-Regime flankierte seine Politik mit Bildern drakonischer Strafjustiz. Die Guillotine galt als Erziehungsmaßnahme des Volkes, sich der unerbittlichen Tugend der Revolution unterzuordnen.

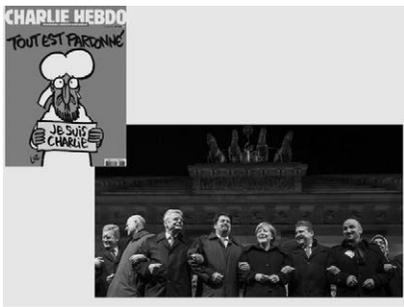


25 Jan Böhmermann: Schmähdgedicht über Erdoğan, ZDF-Sendung Neo-Magazin (2016); Honoré Daumier: *Gargantua*, Karikatur auf den Bürgerkönig (1831)

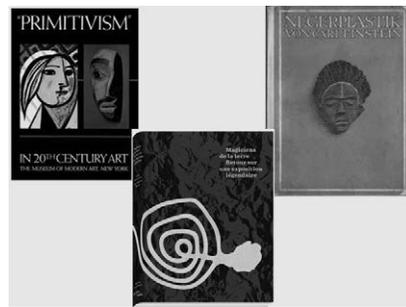
Die deregulierte Handhabe der neuen Medien macht es Terroristen möglich, Formate politischer Propaganda zu kapern, die zuvor dem Monopol einer Staatsgewalt vorbehalten blieben.

25 Frankreich hatte sich nach der Julirevolution 1830 zur konstitutionellen Monarchie gewandelt mit Louis-Philippe von Orléans auf dem Thron. Honoré Daumier schildert in seiner Lithografie, erschienen in der Satirezeitschrift *La Caricature*, den neuen König als gefräßigen Riesen Gargantua, der sich von den übermäßigen Steuern und Bestechungsgeldern der Bürger ernähren lässt. Der 23-jährige Autodidakt Daumier, wohnhaft bei seinen Eltern in Paris, bekam zur Strafe sechs Monate Zuchthaus und ein Bußgeld von 500 Francs. Die Begründung: Majestätsbeleidigung.

Ein Tatbestand, der in republikanischen Kreisen Frankreichs schon im 19. Jahrhundert als alter Zopf galt, hätte im Deutschland des 21. Jahrhunderts entschiedener zurückgewiesen werden müssen. Bereits die diplomatische Erwägung, Jan Böhmermann auf Druck des türkischen Präsidenten Erdoğan wegen Majestätsbeleidigung vor Gericht zu stellen, war politisch unzulässig. Das gewundene, zögernde Verhalten in dieser Angelegenheit ist kein Ruhmesblatt für die bundesrepublikanische Regierung.



26 *Charlie Hebdo*: Tout est pardonné; Christian Wulff, Norbert Lammert, Joachim Gauck, Aiman Mazyek, Angela Merkel, Sigmar Gabriel und Bekir Yilmaz bei der Berliner Mahnwache am 13.1.2015



27 MOMA: *Primitivism*, New York (1984); Centre Georges Pompidou: *Magiciens de la terre*, Paris (1989); Carl Einstein: *Negerplastik*, Leipzig (1915)

26 Die skizzierten Beispiele aus verschiedenen Kulturkreisen sollen meine Überlegungen zu den transkulturellen Störfällen in der Bilderfrage belegen, insofern weil auch unsere scheinbar aufgeklärte Gesellschaft das Bildtabu kennt. Der Anschlag auf *Charlie Hebdo* hat die westliche Welt betroffen gemacht, gerade weil die gewaltsame Verhaltenweise von islamistischer Seite an unsere eigene lange Geschichte der Ikonoklasmen, Hexenverbrennungen und Politiken der Zensur erinnert. Christentum und Islam sind sich verwandt in der Möglichkeit des Rückzugs in einen konservativen bis reaktionären Fundamentalismus.

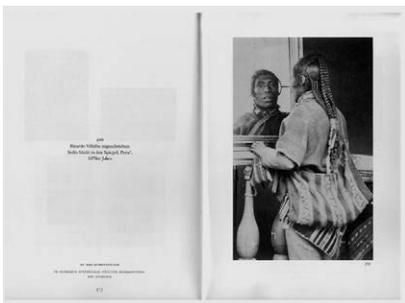
Das Titelbild von *Charlie Hebdo* nach dem Attentat 2015 wirkt etwas hilflos angesichts der Tatsache, dass die Bedrohungslage terroristischer Anschläge unverändert bleibt. Gut gemeinte Karikatur zum bösen Thema ist eben nicht lustig. Sosehr ich hoffe, dass Mohammed ein gnädiger und weiser Prophet sei, bleibt doch sehr zu zweifeln, ob eine solche Haltung von seinen fanatischen Anhängern geteilt wird. Seyran Ates, die Gründerin der liberalen Ibn-Rushd-Goethe-Moschee in Berlin-Moabit steht gegenwärtig unter Polizeischutz. Erdoğan wird

ganz gewiss nicht schützend seine Hand über die un-bequeme Glaubensgenossin halten.

Stichwort »Westkunst«

Bis jetzt haben wir uns auf dem kosmopolitischen Terrain des guten Glaubens an die Multikulturalität bewegt und haben vornehmlich über Bilder gesprochen. Dabei kam heraus, dass es in Praktiken des Sehens und Zeigens kulturelle Unterschiede, aber auch Übereinstimmung gibt. Über den inter- und transkulturellen Vergleich von Bildpraktiken kommen wir aber der Frage nicht näher, wo und wie kulturelle Trennlinien auszumachen wären, die im realpolitischen Alltag hingegen durchaus deutlich spürbar sind.

27 Wenden wir uns jetzt daher endlich der Kunst zu, von denen Kritiker der Bildwissenschaft gern behaupten, sie vernachlässige die Unterscheidung zwischen Kunst und Bild. Der Vorwurf ist berechtigt. Die unscharfe Grenze zwischen Bild und Kunst wird noch befördert durch die Tatsache, dass Kunstwissenschaft und Kunstbetrieb seit zwei Jahrzehnten eine schlüssige Definition ihres Gegenstands aus den Augen verloren haben. Seit von »Global Art« die Rede ist, kann alles Kunst sein, mit besonderer Vorliebe aber Artefakte und rituelle Praktiken aus kulturellen Peripherien, je entlegener desto interessanter. Es wird mit postkolonialen Theorien argumentiert, der kuratorische Impuls ist getrieben vom aufgeklärten Schuldbewusstsein, es gelte etwas wiedergutzumachen. Die Bestrebungen sind genau ein Jahrhundert alt: als Programmschrift vorgelegt mit Carl Einsteins *Negerplastik*; unterbrochen durch zwei Weltkriege im Geist von Nationalchauvinismus und Rassenwahn; monumental wiederaufgelegt 1984, am Vorabend



28 Museums-Inventarnummer: 71:0010:0086, George Eastman House, Rochester, New York



29 Pablo Picasso: *Figure (Femme assise)* (1930) und zwei Flötenköpfe der Mundugumor, Papua-Neuguinea, 19. Jh., in der Ausstellung *Bilderwelten* (2009) der Fondation Beyeler, Riehen; Wassily Kandinsky/Franz Marc: Umschlagillustration zu *Der Blaue Reiter* (1912)

des Zusammenbruchs des Blocksystems von Jalta, mit der Ausstellung *Primitivism* im New Yorker Museum of Modern Art; auf diese folgte umgehend eine französische Antwort des Centre Georges Pompidou mit den *Magiciens de la terre*.

Das Motiv scheint zunächst ehrenwert, den Kulturen ehemaliger Kolonien und Randgebieten globaler Macht- und Handelspolitik die geraubte Würde zurückzugeben. Aber wischt es die Sünden des Kolonialismus ab, wenn den Zeugnissen schlichter Kunstfertigkeit und materialer Religiosität heute reumütig Kunststatus gewährt wird? Umso scheinheiliger ist diese Genugtuung, wenn sie im White Cube europäischer und nordamerikanischer Sammlungen zelebriert wird, wohin die Artefakte oft unter zweifelhaften Bedingungen gelangten.

28 Ein erschütterndes Dokument der Ethnofotografie ist jene, die einen *indigena* registriert, der sich vielleicht zum ersten Mal in einem Spiegel sieht. Durch sein Gesicht scheint fassungslose Verwunderung, ja ein stummes Entsetzen zu zucken, soeben abgelenkt vom Blitzlicht

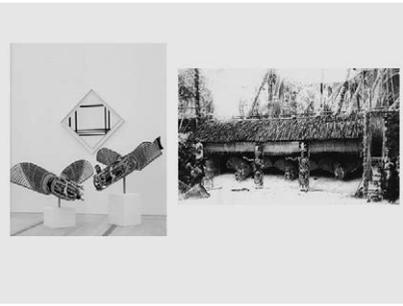
einer Magnesiumlampe, die ihn jetzt zusätzlich hinter seinem Rücken aus dem Staunen aufschrecken lässt.

Diese Fotografie maßt sich ein gewaltsames Experiment höhnischer Aufklärung an, exerziert im bürgerlichen Salon eines Latifundisten, vielleicht. Der Nachlässigkeit des Fotografen geschuldet ist die Tatsache, dass wir nicht wissen, wo, wann und zu welchem Zweck diese Aufnahme gemacht wurde. Der Albumpapier-Abzug befindet sich heute im gefräßigen Bildspeicher des George Eastman House in Rochester, New York. Dieser geraubte Schatten kann seinem Träger nicht mehr zurückerstattet werden.

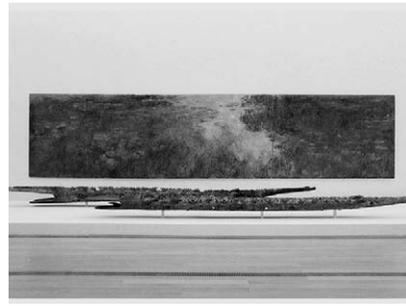
Es war wohl ethnografischen Interessen geschuldet, dieses Prachtexemplar eines indigenen Stammes von vorne und von hinten zugleich aufzunehmen. Der junge Mann wurde mit aller Fertigkeit herausgeputzt, die seine Sippe aufbringen konnte, als es hieß, der weiße Mann erwarte ihn zu Besuch. Kunstfertig hatten die Mädchen seine langen Haare geflochten und mit duftendem Fett zum Glänzen gebracht. Eingekleidet mit einem festlichen Schurz und farbig gewobener Umhängetasche wurde mit dem Besten aus dem Kleidungsvorrat nicht gespart.

Ja, die Weißen werden solche Dinge im 20. Jahrhundert Kunst nennen, Kunst der Primitiven.

29 Mit dem Eifer idealistischer Unschuld hatten Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 in ihrem Almanach *Der Blaue Reiter* Fotos ethnologischer Artefakte neben Abbildungen zeitgenössischer Kunst gestellt. Es wurde zur Blaupause einer kuratorischen Praxis, die im Zeichen von »Global Art« zur Blüte gekommen ist. Der nachträglich verliehene Status der Kunstwürde ver-schleiert die Tatsache einer kulturellen Enteignung. Die



30 Piet Mondrian: *Picture No. III* (1938) und Matoror: Zwei Malagan-Fische (1928), in der Ausstellung *Bilderwelten* (2009) der Fondation Beyeler, Riehen; Foto aus dem Malagan-Schauhaus (1928), Nord-Neuirland, Papua-Neuguinea



31 Claude Monet: *Le bassin aux nymphéas* (1917–1920), und zwei Kultkrokodile vom Korewori-Fluss, Papua-Neuguinea, in der Ausstellung *Bilderwelten* (2009) der Fondation Beyeler, Riehen

fremde und unterworfenen Kultur wird kannibalisiert und kommt jetzt als Trophäe in den White Cube eleganter Salons und Museen. Die zu Kunst nobilitierten Artefakte weisen deren Besitzer als weltläufige Kosmopoliten aus.

30 Über die Bedeutung der ozeanischen Malagan-Schnitzereien ist wenig bekannt, die Meinungen der Ethnologen dazu sind strittig. Das Grundproblem liegt in der Beschaffungsmethode der Ritualgeräte. Es waren die Missionare, die einerseits die »Heidenkinder« dem christlichen Glauben zuführten und andererseits in ihrem Heimatland gute Verbindungen mit Sammlern und Museen pflegten. Mit der Taufe und dem Anlernen des Katechismus waren all jene Mythen und rituellen Praktiken obsolet und innerhalb von ein bis zwei Generationen vergessen, da orale Überlieferung nur in der Homöostase ungebrochener Wiederholung möglich ist. Mit der Taufe der »Wilden« hatten diese Götzenbilder keinen Gebrauchswert mehr, während mit deren Tauschwert in der hochzivilisierten Welt gutes Geld zu verdienen war. Der Enteignungsvorwurf konnte mit

christlicher Fürsorge begründet werden: den Wilden ihre Geräte des Aberglaubens doch besser abzunehmen, damit sie nicht in Versuchung kämen, in die alten Bräuche zurückzufallen.

31 Dasselbe Schicksal erfuhren die geschnitzten Geistkrokodile, entstanden in einem Dorf am Korewori-Fluss in Papua-Neuguinea. Sie dienten als rituelles Gerät im Rahmen einer Initiationszeremonie von Jünglingen im Männerhaus. Der Missionar, Pater Heinemann, verkaufte die Artefakte 1959 nach Basel, nachdem die Dorfgemeinde offiziell dem Christentum beigetreten war.

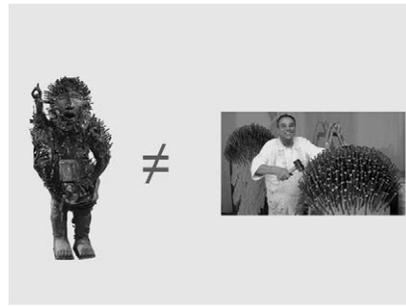
Mein Argument geht keineswegs dahin, den Ritualgeräten und Symbolen materialer Religion den Kunststatus abzusprechen, weil sie der Kunst nicht würdig seien. Im Gegenteil: Diese Artefakte waren mehr als Kunst, spirituell in einer höheren Sphäre angesiedelt, sie verbanden die Menschen mit höheren Mächten und griffen regulierend ein im Verkehr untereinander. Die Geistkrokodile waren nicht als Hingucker geschnitzt worden. Der Kunststatus degradiert Ritualgeräte und Symbole materialer Religion zu Raumteilern und Nippsachen.

Wenn die Geistkrokodile aus Papua-Neuguinea heute in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel dem zweistellig-millionenschweren Seerosen-Monet als visueller Sockel erhalten sollen, ist das postkoloniale Siegerjustiz.

32 Beliebte Sammelobjekte sind die sogenannten Nagelfetische, die *nkisi*. Im traditionellen Zusammenhang der Yombé- und Wogo-Region des Kongo dienten sie der Rechtsfindung, aber auch der Schutz- und Schadenmagie. Das Einschlagen von Eisenstücken im Rahmen eines Rituals aktivierte die Kräfte der Figur, auch Eheverträge konnten durch Nagelung bekräftigt werden.



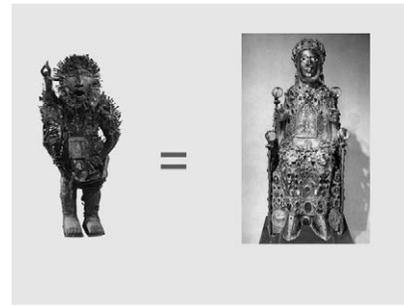
32 nkisi nkondi, Yombé- oder Wogo-Region, Kongo, 19. Jh., Congrégation du Saint-Esprit, Saverne; Ansichtskarte mit Nagelfetischen vor einer Hütte (1902), Museum der Kulturen, Basel



33 wie 32 ≠ Ausstellung von Günther Uecker im Mies van der Rohe-Haus, Hohenschönhausen (2009)

33 Die Funktion eines *nkisi* als rituelles Gerät magischer Machtausübung ist somit grundsätzlich verschieden von den Nagelfetischen eines Günther Uecker. Bleibt die benagelte Figur in Yombé solange im Dorf, als ihre Kraft die erwartete Wirkung zeitigt, verlässt eine Nagelarbeit von Uecker das Atelier, sobald der letzte Nagel eingeschlagen ist. Ueckers Nagelskulptur ist eine Ware, die über Galerien und Auktionen vertrieben wird.

34 Bei einem *nkisi* gibt die nagelübersäte Figur Zeugnis von vielen Wünschen, die über rituelle Aktivierung in Erfüllung gegangen sind. Das hat sie mit dem Reliquiar der heiligen Fides gemein, das seit dem 9. Jahrhundert im Benediktinerkloster von Conques verehrt wird. Die Heilige erhörte Frauen mit Kinderwunsch, wenn diese dem Standbild, als Gegengabe, ihren liebsten Schmuck opfer-ten. Blinden gab sie das Augenlicht zurück, Männern half sie bei ungerechter Bestrafung aus der Gefangenschaft. Wie das hölzerne *nkisi* ist die mit Goldblech ummantelte und von Gaben der Gläubigen überreich geschmückte Holzfigur ein rituelles Gerät. Das nagelübersäte *nkisi* und die geschmeidegeschmückte Fides führen beide ihren Gläubigen eine magische Wirkung vor Augen.



34 wie 32 = Reliquiar der heiligen Fides, 9.–13. Jh., Sainte Foy, Conques



35 Reliquiar der heiligen Fides, 9.–13. Jh., Sainte Foy, Conques

Religio, Renaissance, Re-entry

35 Im Innern der Statue befindet sich die Schädelreliquie der Fides, die im 4. Jahrhundert enthauptet worden war, weil sie sich dem heidnischen Bilderdienst verweigerte. Doch die Zeiten änderten sich und wir stehen vor der paradoxen Tatsache, dass eben dieser Märtyrerin fünf Jahrhunderte später ein Kultbild errichtet wurde – unter christlichem Vorzeichen. Die Sitzfigur erinnert an die Effigies eines Herrschers und, in der Tat, stammt der Kopf des Reliquiars aus Goldblech als Spolie von einem männlichen Herrscherbild, gallorömisch, aus dem 4. oder 5. Jahrhundert.

Als einzige der drei großen monotheistischen Religionen neben dem Judentum und dem Islam, die alle auf Abraham zurückgehen, übernimmt der karolingische Westen, dem mosaïschen Bilderverbot widersprechend, ganz bewusst die römische Bildkultur und betont damit die Kontinuität eines »Heiligen Römischen Reiches Christlicher Nation«.

Anlehnungskontext Wissen / Second order observation

36 Zugleich hat sich die westliche Kultur im Lauf der Jahrhunderte vom Bann der Bilder befreit, indem sie diese zu Kunst machte. Einen ersten Schritt unternahm



36 Giotto: *Il presepe di Greccio* (1295 – 1299), San Francesco, Basilica Superiore, Assisi



37 Giotto: *Il presepe di Greccio*, Detail; René Magritte: *La condition humaine* (1933), National Gallery of Art, Washington

die Generation von Giotto, der für seine Darstellung heiliger Geschehnisse die Erfahrungsperspektive einführte. Während er uns etwa zu Augenzeugen macht, wie der heilige Franz von Assisi ganz wundersam beim Weihnachtsgottesdienst ein lebendiges Christkind aus einer Krippe hebt, finden wir uns zugleich, höchst realistisch geschildert, im Chorraum der Kirche von Greccio. Der ist eigentlich nur dem geistlichen Stand zugänglich, aber Laien und Mönche, bunt gemischt, ja selbst Frauen drängen sich durch die Chorschranke zum Altar.

»Ceci n'est pas une icône«

37 Das buchstäblich ver-rücktste an dieser Szene ist ein *croce dipinta*, jenes Tafelkreuz über dem Lettner von hinten, schräg aufgehängt an einem Holzgestell, damit es sich den Gläubigen im Kirchenschiff zuneige. Sogar der Bindfaden, an dem die Kreuzikone hängt, ist dargestellt. Ja, die Ikone, so wie der ganze Altarraum mit seiner kostbaren Steinmetzarbeit, ist menschliches Machwerk, und ich, Giotto di Bondone, zeige euch, wie der ganze Bildzauber gemacht wird.



38 Thomas Demand: *Daily 27* (2016)



39 Jeff Koons: *Balloon Dog* (2008)

Sapere aude!

38 Kunst entsteht da, wo sich Bildwerk als Bildwerk reflektiert. Giottos Tafelkreuz von hinten zeigt die Ikone aus der profanen Erfahrungsperspektive: als Fabrikat und zugleich als gemaltes Faksimile. »Schmecke das Wagnis, hinter die Kulissen des heiligen Vorscheinens zu blicken!«

Das westliche Kunstsystem nimmt seinen Anfang mit der Säkularisierung der Bilder. Davon entfesselt, steht der Kunstdiskurs der Neuzeit und der Moderne in dieser Tradition.

Inganno – Disinganno / Illusion – Desillusion

39 Dabei beerbt Kunst zugleich die antike Literatur, damit jene durch die Autorität griechischer und römischer Vorfahren beglaubigt werde. Der Renaissancekünstler fasst sein Tun in eine griffige Formel: Malerei sei Täuschung und Enttäuschung zugleich, *inganno* und *disinganno*. Die Anekdote dazu liefert Plinius, der einen Wettkampf zwischen zwei Malern schildert: Zeuxis malt Trauben so naturgetreu, dass Tauben herbeifliegen, um daran zu picken. Triumphierend fragt er Parrhasios, was er denn zum Schauwunder beitragen könne. Der Konkurrent weist wortlos auf einen Vorhang: Als Zeuxis ihn lüften will, muss er erkennen: Der ist nur gemalt.



40 Giotto: *Jüngstes Gericht*, um 1306, Detail, Scrovegni-Kapelle, Padua;
Giotto: *Jüngstes Gericht*, um 1306, Gesamtansicht
41 Pier Paolo Pasolini

Mit der Täuschung der Sinne darf sich Kunst nicht begnügen; sie soll zur Überlistung des Geistes führen, so lautet die Moral der Anekdote. Dafür steht das Werk von Thomas Demand, während Jeff Koons doch eher zu den Jüngern des Zeuxis zu zählen wäre.

Aber wir greifen vor. Wie konnte es soweit kommen? Statt einer langen Geschichte von Giotto bis heute seien vier Thesen angeschlagen, auf denen das heutige Kunstsystem beruht.

Die vier Universalien des Kunstsystems

- Achtung des Individuums
- Soziale Wertschätzung von Arbeit
- Offene Tausch- und Handelspraktiken
- Die Freiheit öffentlicher Meinung

Achtung des Individuums

40 Im Fresko vom Jüngsten Gericht malt sich Giotto als Zuschauer zwischen zwei Freunden: links von ihm der Bildhauer Giovanni Pisano und rechts von ihm der Dichter Dante Alighieri. Der Literat und die beiden Bildwerker sehen sich auf der Seite der Gerechten, zwar weit in den hinteren Rängen, doch erlösungsge-



42 Giorgio Vasari und Werkstatt: *Apotheose von Cosimo I de' Medici* (1572), Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, Florenz;
Giorgio Vasari: *Selbstbildnis* (1568), Uffizien, Florenz

wiss. Dante, der Literat, steht zwar an vorderster Stelle, doch die beiden Handwerker, Meister im Arbeiten mit Meißel und Pinsel, sind dargestellt als Individuen von intellektuellem Rang, einem Dichter ebenbürtig.

41 In Boccaccios *Il Decamerone* taucht Giotto in zwei Erzählungen auf, als skurriler und geistreicher Zeitgenosse, der nicht »aufs Maul gefallen« ist. Pier Paolo Pasolini, der Boccaccios Novellen 1970 verfilmt, schlüpft als Regisseur in die Rolle des Malers. Der Filmemacher erkennt in Giotto seinen Vorfahren als Bilderzähler.

42 Selbsteinschreibung ist ein fundamentaler Akt der Kunstwerdung. Giorgio Vasari zeigt sich im Selbstporträt nicht als Maler und Architekt, sondern als schreibender Humanist. Er liefert das erste Kompendium von Künstlerbiografien, eingebettet in eine systematische Kunsttheorie, die im Narrativ antiker Quellen verankert ist. Er tut dies als »Hofkünstler« – nach der Bezeichnung von Martin Warnke – mit dem Segen seines Auftraggebers, Cosimo de' Medici, den er an der Decke des Salone dei Cinquecento als Apoll der Künste feiert.

Soziale Wertschätzung von Arbeit

43 »Wir freuen uns am Bildwerk und verachten deren Meister«, schreibt Plutarch. Damit kennzeichnet der



43 Diego Velázquez: *Las Meninas* (1656), Prado, Madrid



44 Giuseppe Cades: *Alessandro il Grande nell'atelier di Apelle* (1792), Eremitage, Sankt Petersburg

griechische Biograf eine Mentalität reicher römischer Latifundisten, auf deren Ländereien die Arbeit von Sklaven geleistet wird. Diese Geisteshaltung findet sich in allen traditionellen Hochkulturen, wo Herrschaft feudale Züge aufweist. Arbeit ist das Brandmal der Besitzlosen. Auch der Beruf, den wir heute »Künstler« nennen, entspringt einem Stand, der zum Lebensunterhalt sich die Hände schmutzig machen musste.

Kunst kann erst da entstehen, wo sich Bürgerlichkeit breit machen kann, deren Mentalität Max Weber treffend mit »protestantischer Ethik« kennzeichnet. Ein Maler bei der Arbeit, Diego Velázquez mit Pinsel und Farbpalette, empfängt das Königspaar, Philipp IV. und Maria Anna von Österreich, deren Tochter Margarita Theresa gerade portätiiert wird. Die Szene nimmt, in gut humanistischer Manier, Bezug auf eine antike Analogie: Der griechische Maler Apelles bekommt bei der Arbeit Besuch von Alexander dem Großen. Der Meister an der Staffelei belehrt soeben seinen Fürsten, modern zugespitzt: »Herrscher, halt die Klappe, denn hier im Atelier bin ich der Boss. Es ist zu deinem eigenen Vorteil. Ich möchte nicht, dass du dich blamierst, weil meine Lehrlinge im Hintergrund dich auslachen wegen deines vielleicht stümperhaften Urteils.«



45 Honoré Daumier: *Vier Liebhaber graphischer Blätter*, um 1860



46 Bildnis und Pavillon mit kalligraphischen Tafeln nach Zheng Xie (1693–1765), Yangzhou; Stadtpalais Rubens in Antwerpen und Peter Paul Rubens: *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* um 1609

Die Anekdote von Alexander und Apelles ist die mythologische Urszene der Kunstwerdung. Sie besiegelt die macchiavelistische Grenzabsprache zwischen den Feldern von Kunst und Herrschaft, deren Grundsatz sich im europäischen Westen etablieren konnte.

44 Das Liberalitätsversprechen der Macht an die Kunst ermöglicht jene dynamischen Bedingungen der Möglichkeit von Kunst: Konkurrenz / Innovation / Regelbruch

Offene Tausch- und Handelspraktiken

45 Mit Giottos Illusionismus setzt der Scheincharakter und damit die Säkularisierung des Bildes ein, die mit der Zirkulation der Werke auf dem Markt als Ware für Sammler vollendet ist. Fürs kleinere Portemonnaie ist die Reproduktionsgrafik das geeignete Format für den Handel mit Bildern. Mit der Französischen Revolution ist die hohe Zeit der Kunstpatronage Geschichte, Jacques-Louis David fordert die Abschaffung der Académie Royale, da der Künstler sie als Fessel freien Unternehmertums sieht. Marktluft macht frei, war die Devise.

46 Einen Vergleich zwischen Westkunst und der großen alten Tradition der Literatenmalerei in China anzustel-



47 James Ensor: *Ecce Homo* (1891), Musée des Beaux Arts, Brüssel



48 Ai Weiwei: *S.A.C.R.E.D.* (2013), Installation, Venedig Biennale

len, würde jetzt nicht nur den Rahmen, sondern auch meine Kompetenz überfordern. Nur die Marktfrage sei kurz angesprochen. Der Handel mit Rollbildern war im chinesischen Kaiserreich verpönt. Die Werke der Literatenmaler zirkulierten unter Kennern als Tauschobjekte oder wurden als Gaben an Freunde, Gönner und Mächtige verschenkt. Im Parkgelände vom West Lake der Handelsstadt Yangzhou erinnert der Nachbau einer Hütte im Ming-Stil an Zheng Xie, jenen Kalligrafen, der die Verwegenheit besaß, die Preise für bemalte Hängerrollen, Reime, Bänder und Fächer an seiner Hütte anzuschlagen. Er ist als einer der »Acht Exzentriker von Yangzhou« in die Geschichte eingegangen.

Zum Stichwort Künstlerhütte ein Vergleich: Im Westen residierten die Malerfürsten von Giulio Romano (1499–1546) über Peter Paul Rubens (1577–1640) zu Joshua Reynolds (1723–1792) in ihren eigenen Stadtpalästen.

Die Freiheit öffentlicher Meinung

Der Markt hat eine deregulierende Wirkung auf die Loyalität gegenüber geistlicher und weltlicher Politik. Der Künstler als Inhaber einer Ich-AG fühlt sich nur seinem eigenen Gewissen verpflichtet, wobei er dabei durchaus Seitenblicke auf seine Marktchancen im Publikum wirft.

47 Im Haus seiner Mutter in Ostende wohnte der Jungeselle James Ensor. Seine Sympathien gehörten den Anarchisten, er hasste das belgische *juste milieu*, jene unheilige Allianz aus Militär, katholischer Kirche und Krone, die dabei war, sich als Kolonialmacht im Kongo aufzubauen. Es gehört zur Mythologie der Moderne, dass der Künstler ein Christus sei, der sich in seinen Werken hingibt, um die Menschen zu erlösen. Dabei wird er von pharisäischen Kritikern verleumdet und verfolgt.

48 Was bei Ensor dandyhafte Selbststilisierung sein durfte, war im Fall von Ai Weiwei politische Realität. Im Frühjahr 2011 wegen Wirtschaftsverbrechen und Pornografie inhaftiert, kam er auf internationalen Druck aus dem Westen wieder frei und lehrt heute an der Universität der Künste in Berlin. Seinen Passionsweg als politisch Internierter hat er an der Venedig Biennale 2013 in neun Dioramen bildplastisch in Szene gesetzt. Kritischen Künstlern aus ehemaligen Kolonien und Schwellenländern ist es nur in Metropolen des Westens möglich, ihre Werke ohne Schikanen erfolgreich zu entwickeln und auszustellen. So fällt »Westkunst« in der Tat die Aufgabe zu, Leitkultur wider Willen zu sein. Die vier Universalien, nach der das Kunstsystem historisch verfasst ist, bilden die Spielregeln, gleichsam das Kleingedruckte, die den Sozialvertrag zwischen Künstler, Gesellschaft, Politik und Ökonomie regulieren.

Das Kunstsystem ist der Zivilisationsraum kultureller Toleranz und sozialer Solidarität. Diese ästhetische Religion kann sich überall da ausbreiten, wo der Dissens, die abweichende Meinung, der ästhetische Einspruch politisch möglich ist. Die Grenzen des Kunstsystems, im Umkehrschluss, liegen da, wo die ursprünglich westlichen Werte der Aufklärung, der Zivil-



49 Emblema XVI (1534): Νήφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν (Epicharmos: Sei nüchtern und vergiss nicht zu zweifeln!); Michael Diers: *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes* (2006); Wim Wenders: *Im Lauf der Zeit* (1976)

gesellschaft und demokratischer Verfasstheit politisch unterdrückt werden. Die westliche Kunstreligion sollte nicht voreilig »global« genannt werden, zutreffender ist ihre »metropolitane« Ausbreitung. Sie gedeiht in den großen urbanen Ballungsräumen des postindustriellen, kapitalistischen Wirtschaftssystems: als Lackmusprobe und Katalysator einer offenen Gesellschaft.

Sapere audete! / Νήφετε καὶ μέμνεσθ ἀπιστεῖν /
Schmeckt die Kühnheit!

49 Kunstbetrachtung ist die mehr oder weniger zerstreute Teilhabe an sozialer Kommunikation. Es hört sich an, als sei das ziemlich wenig, ist aber in der Tat eine unwahrscheinliche Errungenschaft der Humanität, die sich über Jahrhunderte in dieser Reinform im europäischen Westen, zwischen Mittelmeer und Atlantik, herausgebildet hat: die Welt in ihrer Unverfügbarkeit zu betrachten, aus der garantierten Distanz des autonomen Individuums. Das Kunstsystem ist ein Feld, in dem mir die reale Welt der Sachzwänge und der Interessen weder etwas anhaben kann noch darf. Zugleich erlaubt sie den Akteuren, dieser wirklichen Welt alles denkbar Mögliche zuzumuten. Kunst als Testfall des

Möglichen ist nicht erst dann politisch, wenn sie politische Themen illustriert. Kunst ist Politik, seit es sie gibt, ein Akt praktizierter Freiheit und Frechheit, gegen das schlechthin Wirkliche die Real-Utopie des Möglichen zu setzen, eine denkbare Welt des Ungehorsams in Anführungszeichen.

Wenn Ihnen das zu wenig ist, dann fliegen Sie doch in zweieinhalb Stunden nach Ankara und testen diese Kunstdefinition. Wir sind gerade Zeugen von der weltweiten Ausbreitung einer Mentalität von Autokraten, die alles tun, um uns die Lizenz für Kunstflausen gründlich auszutreiben.

Eurozentrismus – je genauer man sich die Weltlage ansieht, desto weniger Gefahr ist darin zu erwarten. Unser gegenwärtiges Europa ist nicht das Schlechteste, was der Menschheit widerfahren kann.

Kunst und/oder Politik, oder:
Wie politisch darf/muss Kunst (heute) sein?



Ein Podium mit Monica Bonvicini (Künstlerin, Professorin für performative Kunst und Bildhauerei, Akademie der bildenden Künste Wien), Adam Broomberg (Künstler, Professor für Fotografie, HFBK Hamburg), Thomas Demand (Künstler, Professor für Bildhauerei, HFBK Hamburg), Peter Geimer (Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin), Philipp Ruch (Autor, Regisseur und künstlerischer Leiter des Zentrums für Politische Schönheit, Berlin) und Beat Wyss (Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe). Moderation: Michael Diers

Michael Diers: Zum Einstieg in unsere Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Politik, insbesondere in der Gegenwart, möchte ich Ihnen hier auf der Leinwand ein Bild vor Augen stellen, um das es im Frühjahr 2017 sehr viel Streit gegeben hat. Auf der Whitney Biennale in New York wurde das Gemälde *Open Casket* von Dana Schutz ausgestellt. Es zeigt in kubistisch anmutender Manier einen farbigen jungen Mann in einem Sarg. Den Hintergrund bzw. die Vorlage der Darstellung bildet eine Fotografie aus dem Jahr 1955, das den durch Lynchjustiz ermordeten, durch einen Kopfschuss und Schläge ins Gesicht völlig entstellten vierzehnjährigen Emmett Till zeigt, der in einem Süßigkeitenladen eine weiße Frau belästigt haben soll und dafür von deren Mann und Helfershelfern brutal hingerichtet worden ist. Kritiker warfen der weißen Malerin vor, sich zu Unrecht die Geschichte der Unterdrückung der Schwarzen angeeignet zu haben und daraus auch noch ein Geschäft machen zu wollen. Und man forderte von mehreren Seiten, das Gemälde müsse umgehend abgehängt und möglichst sogar zerstört werden. In der Folge entzündete sich eine heftige Debatte um Fragen von *cultural appropriation*, *identity politics* und das Recht und die Freiheit der Kunst.

Das zweite Bild ist ein aktuelles Pressefoto von David Young, AFP. Es ist am 7. Juli 2017 hier in Hamburg während des G20-Gipfels aufgenommen worden und präsentiert in geradezu impressionistisch überhöhter Weise Demonstranten, die durch den Strahl eines Wasserwerfers durch die Luft gewirbelt werden. Ästhetisch attraktiv ist es vielfach veröffentlicht worden. Treibt das »schöne« Foto der realen Szene, auf die es verweist, die zugrundeliegende Politik oder Gewalt aus? Hat Kunst, hat Fotografie überhaupt eine Chance, Poli-



Dana Schutz: *Open Casket*, 2016

1 Peter Geimer: »Was darf die Kunst? Thomas Hirschhorn redet über sein brutales Werk«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.11.2011; vgl. als eine Art Entgegnung das ausführliche Statement von Thomas Hirschhorn: »Warum ist es wichtig – heute – Bilder zerstörter Menschenkörper zu zeigen und anzuschauen« (2012); der Text war Teil der Ausstellung *Thomas Hirschhorn: Collage Truth*, Galerie Susanna Kulli, Zürich 2013, und findet sich in englischer Fassung in dem Band *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*, hg. von Liza Lee und Hal Foster, MIT/October Books, Cambridge, Mass. (USA) 2013, S. 99–104.

tik wirkungsvoll zu repräsentieren? Wo liegen die Möglichkeiten, wo die Grenzen? Darüber wird derzeit viel und mit sehr unterschiedlichen Argumenten diskutiert und auch gestritten. Ich erinnere mich an einen Dissens, den ich vor Jahren mit unserem Gast Peter Geimer hatte. Es ging um Thomas Hirschhorn und die in seinen Collagen häufig thematisierte Gewalt. In einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hat Peter dem Künstler vorgeworfen, Gewalt, verkürzt gesprochen, in seinen Bildern unreflektiert zu inszenieren. Seine Bilder seien selbst in gewisser Weise gewalttätig.¹ Da ich eine völlig andere Auffassung hatte, war ich sogar bereit, unsere Freundschaft aufs Spiel zu setzen. Jedenfalls herrschte für einige Zeit Funkstille zwischen uns. Nicht sonderlich souverän von mir, aber, wie ich damals meinte, intellektuell und moralisch gerechtfertigt. Ich freue mich daher und danke dir, Peter, sehr, dass du zugesagt hast, an diesem Podium teilzunehmen. Ich gehe davon aus, dass wir alle hier in Bezug auf die Frage nach dem »richtigen« Verhältnis von Kunst und Politik nicht unbedingt einer Meinung sind und daher zahlreiche Facetten des Themas zur Sprache kommen. Politische Kunst ist für den einen oder die andere ein Graus oder geradezu das Gegenteil von Kunst, für manche eine vernünftige Forderung des Tages. Aktivismus oder – eine merkwürdige Wortschöpfung – »Artivismus« auf der einen Seite und Kunst, die vor allem bei sich und ihren Gesetzen bleiben muss, um wirksam zu sein, auf der

anderen. Vermittelnd vielleicht der Gedanke von Bertolt Brecht, der z.B. von Jean-Luc Godard, Harun Farocki oder Thomas Hirschhorn aufgegriffen worden ist, es gehe nicht um politische Kunst, sondern darum, Kunst politisch zu machen. Wer möchte anfangen und einführend kurz seine Position erläutern, vielleicht entlang der beiden gezeigten Bilder? Eventuell Thomas Demand?

Thomas Demand: Ob ich anhand der Abbildungen meine Position erläutern kann, bezweifle ich. Aber der Dana-Schutz-Fall ist schon ein sehr bedenkenswerter Vorgang, zumal man beide Seiten gut nachvollziehen kann, aber sich schließlich doch für die eine oder andere entscheiden muss, weil sie eben in keiner Weise kompatibel sind. Ich glaube, dass die Intervention von Hannah Black mit der Forderung, das Gemälde zu zerstören, eine Zertrümmerung der Kommunikationsfähigkeit zur Folge hat, die wir übrigens gerade überall beobachten können. Schließlich steht die vielleicht naive, aber doch ganz legitime Vorlage von Dana Schutz in einer langen Tradition von Bildfindung für gesellschaftlich relevante Topoi. Die Lage ist sehr verzwickelt. Man kommt da ohne Beulen praktisch nicht raus. Man kann nicht sagen, dass Schutz der Vorlage mit ihrem Bild Gerechtigkeit hat widerfahren lassen. Das ist wahrscheinlich schon unter der Hürde durchgelaufen. Man kann aber auch nicht sagen, dass die Argumente der Gegenseite besonders einleuchtend wären. Denn das hieße, dass nur noch Betroffene über ihre eigene Lage sprechen dürften. Und das bedeutet dann das Ende von Austausch oder das Ende solcher Dinge wie Empathie oder die Rolle der Kunst als Mitteilungsmedium. Das ist mein Standpunkt. Ich glaube, dass man als Künstler – wie ein Busfahrer ebenfalls – einerseits selbstverständlich ein

Bürger und Zeitgenosse ist, was aber nicht unbedingt heißt, dass man seine sämtlichen Meinungen teilen oder hören müsste. Dass aber der Künstler auch nicht unabhängig von seinem Dasein als Individuum in der Gesellschaft praktizieren kann. Aber dass es wiederum nicht unbedingt Aufgabe der Kunst ist, diesen Überzeugungen eine künstlerische Form zu verleihen. Ich würde da also unterscheiden. Ich würde wirklich sagen, dass, seit Donald Trump Präsident der USA ist, unglaubliche Energien in künstlerische Leistungen fließen, aber als Bürger – teils in Amerika zuhause, bin ich dort trotzdem kein wahlberechtigter Bürger –, als jemand, der in dem Land lebt, muss ich es gleichzeitig vollkommen bedauern, dass dieser Mann dort die Geschäfte führt.

MD Aber ist es jetzt auch so, dass du dir z.B. überlegst, ob du eine Arbeit gegen Trump machst oder ist sie vielleicht schon fertig? Ich denke an *Folders* von 2017.

TD Naja, gegen – man macht ja nichts gegen irgendjemanden. Auf dem Weg dieser Apotheose von Trump gibt es doch einige interessante Bilder, die da entstanden sind. Aber ich glaube, die Parteinahme ist zu einfältig. Dann brauche ich kein Bild mehr zu machen. Also, ab dem Moment, wo ich weiß, worum es geht, und was sozusagen der intellektuelle Ertrag von dieser Operation ist, wird es sehr schwierig, sich zu motivieren, sich da noch ein Bild zu machen.

MD Aber der goldene Käfig, in dem Melania Trump sitzt, den könnte man doch wunderbar nachbauen ...

TD Ja, aber das ist selber schon der Nachbau einer Idee von Schönheit und Reichtum und so etwas. Das ist eigentlich relativ uninteressant. Außerdem ist es dann wirklich nur eine Eins-zu-eins-Operation. Da passiert ja nichts mehr, als dass man das noch einmal vervielfäl-



Thomas Demand: *Folders*, 2017

tigt, was es schon gibt. Dabei entsteht ja überhaupt kein künstlerischer Ertrag mehr, glaube ich. Das ist dann aber auch bei Dana Schutz wichtig zu betrachten, denn wir diskutieren ja kaum über die Qualität des Gemäldes. Wir diskutieren über die Quellenlage. Und das ist der klassische Fehler – man könnte es auch banaler sagen: Die *Mona Lisa* ist ja keine Frau, die lächelt, sondern es ist das Bild einer Frau. Irgendwie scheint es in dieser Diskussion aber unterzugehen, dass wir von Bildern sprechen und nicht von den wirklichen Verhältnissen, die dahinterstehen. Die Bilder repräsentieren die Verhältnisse auf komplexe Weise, und das ist wahrscheinlich das Thema unserer Diskussion. Aber es ist nicht die Realität als solche. Sie beeinflusst sie. Wir können die Realität erkennen durch Bilder. Da gibt es viele, viele Wechselwirkungen, die einen seit zweitausend Jahren irgendwie schlaflos machen. Aber gleichbedeutend sind die beiden Systeme nicht.

MD Zusammengefasst heißt das aber durchaus, dass deine künstlerische Arbeit sich als politische Arbeit verstehen lässt, nicht ausschließlich, aber zu einem Teil ...

TD Sie ist Bedingung, aber ich würde sie nicht darauf reduzieren wollen.

MD Und zwar, weil sonst die Seite der Kunst verloren gehen würde?

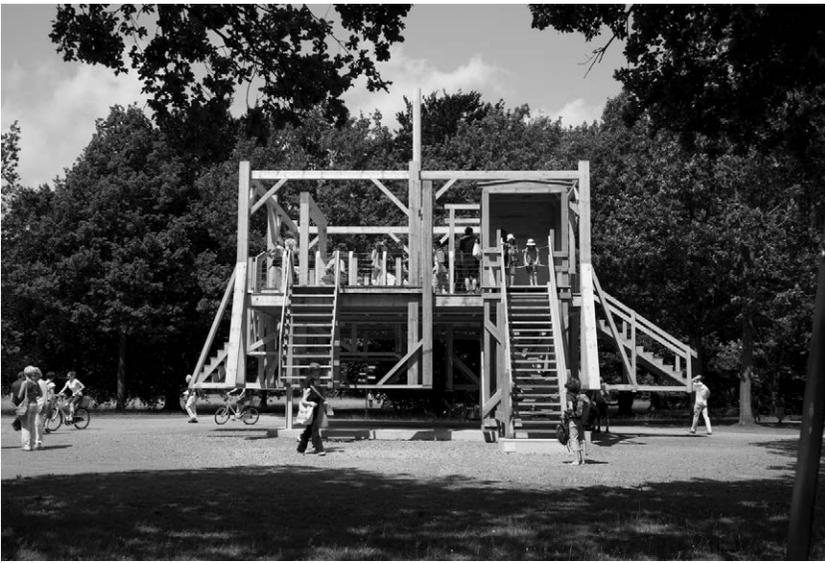
TD Nicht verloren, aber sie würde übersehen werden. Kunst ist ja kein Pamphlet. Ich glaube, dass auch die Kunst, die wir uns anschauen, die überkommen ist, zum größten Teil irgendwann politisch gewesen ist. Aber das ist nicht das, was wir heute sehen. Und wenn sie keine künstlerische Qualität hat, dann bleibt sie einfach hängen in Propaganda.

MD Danke. Vielleicht kann Monica Bonvicini noch ein-

mal das Beispiel Sam Durant erläutern, dem mit seiner Installation *Scaffold* (2012) im Frühjahr 2017 etwas Ähnliches passiert ist wie Dana Schutz. In diesem Fall geht es um eine Skulptur, die bereits vor fünf Jahren auf der documenta zu sehen war und dort aus politischer Sicht niemanden aufgeregt hat, jetzt aber, in den USA, für großes Aufsehen und eine Kontroverse gesorgt hat, an deren Ende der Abbau und die »Entsorgung« der Skulptur standen, die sechs ineinander verschachtelte Galgennachbauten aus der US-Geschichte zum Gegenstand hatte. Als sie im Frühjahr 2017 im Skulpturengarten des Walker Art Center in Minneapolis auf Dauer installiert werden sollte, haben sich Vertreter der Native (Dakota) Americans gemeldet und aufs Heftigste protestiert, dass hier durch die zitierten Galgen von fremder Seite mit ihrer, sie bis heute traumatisierenden Geschichte leichtfertig umgegangen werde. Dazu muss man wissen, dass im Jahr 1862 in Mankato, nicht weit von Minneapolis entfernt, 38 Dakota-Natives an einem solchen Galgen, dem größten in der Geschichte der USA, auf Geheiß Abraham Lincolns hingerichtet worden sind. Der Künstler habe kein Recht, so hieß es, sich ihrer Geschichte zu bemächtigen und sie in Form einer Skulptur auszustellen. Folglich forderten sie den Abbau und die Zerstörung des Kunstwerks. Liebe Monica, da du Sam persönlich kennst, vielleicht jetzt dein Kommentar zu diesem Vorkommnis ...

Monica Bonvicini: Ja. Bevor ich aber über Sam Durant spreche, möchte ich kurz über mich und meine Arbeit etwas sagen, denn ich glaube, dass es wichtig ist, Biografien auch historisch und geopolitisch zu betrachten. Ich bin als Teenagerin in Italien Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre aufgewachsen. Zu dieser Zeit

verübten die Brigade Rosse Attentate, denen Menschen zum Opfer fielen, gleichzeitig gab es in Bologna und Brescia Bombenattentate von rechten Terroristen, die dann nie im Gefängnis gelandet sind. Damals war es keine Wahl, sondern vielmehr eine Notwendigkeit, eine politische Position einzunehmen. Es war eine Zeit in Italien, die politisch sehr aufgeladen und brisant war und die mich politisch unglaublich stark geprägt hat. In der Schule waren meine Lehrer fast ausschließlich links, angefangen mit meiner Grundschullehrerin, die Partisanin im Zweiten Weltkrieg war und uns kommunistische Lieder in den Chorstunden beibrachte. Ich bin damals nach Deutschland gekommen, weil ich unter anderem die Gründung einer Grünen Partei inspirierend fand. Auch die Zeit meines Kunststudiums war stark durch politische Diskussionen geprägt. Marwan [Kassab-Bachi, 1934–2016], bei dem ich Malerei studiert habe, war ein syrischer Maler, der sein Land aus politischen Gründen in den 1950er Jahren verlassen hat. Mein Mentor am California Institute of the Arts, wo ich übrigens Sam Durant kennengelernt habe, war Michael Asher. Dort hatte ich regelmäßigen Austausch mit Allan Sekula und Charles Gaines, alles Künstler, die eine sehr politische, vor allem marxistische Einstellung gegenüber Kunst und Gesellschaft hatten. All diese Begegnungen und Begebenheiten in den unterschiedlichen Ländern haben meine politische Haltung und meine Arbeit mitgeprägt. Insofern ist dieser Aspekt meiner Kunst tatsächlich durch meinen Werdegang stark beeinflusst. Damals habe ich mich sehr bewusst für ein Kunststudium und gegen ein Studium der Politikwissenschaften entschieden. Wenn ich jetzt an die 1990er Jahre zurückdenke, war auch das eine sehr politisch geprägte Zeit für mich. Es



Sam Durant: *Scaffold*, 2012
Installationsansicht documenta 13

gibt dort viele Künstler*innen wie Renée Green, Mona Hatoum oder Liam Gillick, die nicht für den Markt gearbeitet haben. Renée Green hat sich damals schon sehr spezifisch mit verschiedenen kulturellen Systemen und Themenfeldern wie Rassismus und Sprache auseinandergesetzt. Ich freue mich, dass die Themen der 1990er Jahre wiederentdeckt und aufgegriffen werden und dass fast alle meine Studentinnen inzwischen Feministinnen sind. Vor fünf Jahren war das nicht der Fall. Die Fragen von Gleichberechtigung und Diskriminierung waren gar kein Thema und schon gar kein Problem, mit dem man sich auseinandersetzen wollte. Heute besitzen emanzipatorische Kämpfe wieder einen Wert in der Kunst. Ich habe unten in der Mensa ein Buch gesehen mit dem Titel *Manifest für die Revolution* oder so ähnlich. [Zwischenruf aus dem Publikum: *Anleitung*]

Ja, *Anleitung*, aber zumindest etwas Manifest-Ähnliches. Man sagt übrigens nicht mehr »manifesto«, sondern »she-festo«, um von einer patriarchalen Sprache wegzukommen. Ich meine, das sind alles Dinge, die jetzt passieren. Man kann sie gut oder schlecht finden. Aber ich finde das einfach großartig, wie man auch mit der Sprache umgeht und wie Sprache mit Politik wiederum zu tun hat und natürlich ebenso mit der Kunst. Ich erwähne das alles, weil ich ein bisschen von diesem negativen, vielleicht sogar hemmenden Bild von politischer Auseinandersetzung weg möchte, wie das zu Anfang des Gesprächs erwähnt wurde. Die Medien haben dazu beigetragen, die Wahrnehmung von Bildern zu verändern. Zum Beispiel das Foto von der Demonstration und dem Wasserwerfer hier in Hamburg, das du eingangs gezeigt hast: Das sind so wahnsinnig tolle, sprich »schöne« Bilder, die mich überhaupt nicht interessieren.

Vielleicht war ich einfach bei zu vielen Demos. Es gibt eine bestimmte Art von Ästhetik, die den 1970er Jahren entstammt. Diese Art der Romantisierung einer Revolution finde ich eher langweilig. [Applaus im Publikum]

Vor Jahren hat die Citibank in New York riesige Werbepläne in der Stadt präsentiert, auf denen sie für die Revolution geworben hat, ja, das Wort Revolution benutzt hat. Das fand ich unmöglich und habe gedacht: Was ist denn jetzt los? Wenn eine Bank anfängt, für die Revolution zu werben [lacht], dann sollten wir den Begriff von Bank oder von Revolution neu erfinden (*Continue the Revolution*, 2007).

Adam Broomberg: Can I pick up on Monica's point about language? I think what I found most disturbing the day after Trump was elected, was the realization that the language of the avant-garde, the language of revolution had been co-opted. And it had been co-opted in a very kind of banal way. They have pitched themselves as anti-establishment. And I think language is the core of the debate. I'd like to ask two questions. One is to get outside of this cathedral of the art school – this 250 years old European art school allied to the 250 years old museum in Europe. And maybe to zoom out. What is this notion of history and Europe and where does Europe actually end? I think that's the most important thing to me. And also to understand what our criteria is and what's our limit, when we talk about art. Is it art production? Because one of the other things that really scared me, was understanding, how the right-wing had perfected cultural production over the last ten or twelve years. Much more than the left had done. I just want to open up those two parameters.

MD Could you please explain it a little bit more? You are one of the founders of the movement »Hands Off Our

Revolution«. A lot of artists joined this initiative. Why did you start it? Why is it the same great notion Monica Bonvicini mentioned before: revolution – »Hands Off Our Revolution«? Is there another revolution? And what is the aim of this initiative and the members?

AB It was about language. It was about »hands off our language«. I think the avant-garde has for as long as its existence fought for actual changes in society, actual shifts in the structure of it and challenging power. And all of a sudden we find the right-wing co-opting and using our language. It has been stolen from us. So, in that sense it was »hands off« that. The organization started in our photo class, the day after Trump was elected. We started that group quite dumbfounded and quite depressed and tried to engage in a kind of level of anger or at least some kind of optimistic response, too. And we drafted a rough manifesto. And in a way – a little bit like Laurie Anderson said last night. I'm certainly not representing all of our or my practice. I'm representing now, what's actually 4.000 to 5.000 people that are members of this coalition around the world. Maybe I can just read you the manifesto that they came up with? »We are a global coalition affirming the radical nature of art. We believe that art can help counter the rising rhetoric of right-wing populism, fascism and the increasingly stark expressions of xenophobia, racism, sexism, homophobia and unapologetic intolerance. We know that freedom is never granted – it is won. Justice is never given – it is exacted. Both must be fought for and protected, yet their promise has seldom been so fragile, so close to slipping from our grasp, as at this moment. As artists, it is our job and our duty to reimagine and reinvent social relations threatened by right-wing populist rule. It

is our responsibility to stand together in solidarity. We will not go quietly. It is our role and our opportunity, using our own particular forms, private and public spaces, to engage people in thinking together and debating ideas, with clarity, openness and resilience.« Our mission: To do what art has always endeavored: to help envision and shape the world in which we want to live. [Applaus im Publikum]

MD I think that is acceptable for all of us. And did you initiate the special interventions, demonstrations, leaflets, like Wolfgang Tillmans with his anti-Brexit campaign did?

AB Wolfgang Tillmans is a member and we helped to distribute his campaign. But more than that, there are now groups in Berlin, in Chicago, in New York and in London and ...

MD But how do we learn from them? With the help of which art works?

AB Not through art works, through actions. And I think this is really important. Maybe we can facilitate instead of just make – I got a really interesting call from somebody, called Yosi Sargent, who was head of Barack Obama's media campaign. He developed the hope campaign – whatever you think of it. And what he identified in the movement is, for the first time it's bridging a transatlantic idea. Right-wing populism is not something just being faced in America or in Europe, but across the Atlantic. It has become a crisis recently, because our movement is suddenly threatened. All of these white people in this room. If you speak to people in Lagos, it's been a crisis for many decades. And I think what he identified is first of all this transatlantic notion. The second thing he identified is a bridge between – should we

call ourselves artists or cultural workers? And people in the NGO's sector, people working to structurally change society. And there's been a big bridge between that, particularly like you mentioned it in the 1990s, where even the word politics was a dirty word.

MD Monica, du wackelst auf dem Stuhl, weil du dich diesem Manifest nicht anschließen würdest? Oder was macht dich sonst nervös?

MB Nein, ich bin auch auf Facebook dabei. Ich weiß aber nicht, was oder wer mit diesem »our« gemeint ist in »our revolution«. Who is »we«? Und ich denke, dass die 1990er Jahre politisch sehr wohl wichtige Zeiten waren, und nicht nur für Feministinnen.

MD Philipp Ruch, ist das ausreichend, was Adam Broomberg vorträgt und fordert, oder muss man nicht doch stärker und konkreter handeln, außerdem sichtbarer werden und Aktionen starten, an denen sich die Gesellschaft auch reiben kann? Und sind da nicht künstlerische Interventionen wie aktuell jene des Zentrums für Politische Schönheit in Istanbul – vielleicht können Sie sie kurz schildern? – eventuell ein anregendes Beispiel? Sollte es folglich nicht über Absichtserklärungen und guten Willen hinausgehen?

Philipp Ruch: Wir haben vorletzte Woche die Geschwister Scholl und die Widerstandsaktion der Weißen Rose originalgetreu »re-enacted«, wie man im Theater heute so schön sagt. Wir feiern dieses runde Jubiläum von 75 Jahren, als ob Hans Scholl jetzt, in diesem Moment, in München sitzt und seine Flugblätter schreibt. Sophie hat übrigens nachweislich an keinem dieser Flugblätter mitgeschrieben, aber andere Jungs und auch ein Professor. Vier der sechs Flugblätter der Weißen Rose sind im Juni und Juli 1942 entstanden. Und München als Haupt-

stadt des Widerstands mit Georg Elser, den Scholls und auch anderen, ist zurecht stolz auf diese Sophie. Dieser Stolz wird wahrscheinlich nächstes Jahr herausgeholt und dann wird man 75 Jahre Weiße Rose feiern. Was heißt das aber, wenn man den Februar 1943, als das Regime fast alle Mitglieder der Weißen Rose innerhalb von wenigen Tagen ermorden ließ, was heißt das, wenn man nur die Hinrichtung erinnert oder »feiert«? Uns hat interessiert, das Leben zu feiern, den Akt des Widerstands und wie es aussehen könnte, diesen Akt, den wir als Akt politischer Schönheit verstehen, in die Gegenwart zu transferieren. Wenn man die Flugblätter, an die wir uns bis heute erinnern und die sich szenisch ins kollektive Gedächtnis eingebrannt haben: Flugblätter in der Ludwig-Maximilians-Universität im Lichthof herunterflatternd – was wiederum nachweislich Sophie war –, also wenn man das ins Heute, 75 oder 74 Jahre später, transportiert. Wir haben unter bayerischen Studentinnen, Studenten und anderen etwas jüngeren Menschen solche gesucht, die bereit sind, in eine Diktatur zu fliegen und dort ein Flugblatt gegen die Diktatur zu verteilen und zum Sturz eines Regimes im jeweiligen Land aufzurufen. Die Reaktion war überwältigend: In nur vier Tagen hatten sich bereits über 70 Kandidaten gemeldet, die uns förmlich die Bude eingerannt haben. Wir waren dann am vergangenen Freitag in Istanbul an einem sehr zentralen Ort, am Gezi-Park, den einige noch von den Protesten vor einigen Jahren kennen, die damals auch vom Regime blutig niedergeschlagen worden sind. Wir haben dort und auf den Straßen Flugblätter verbreitet – tausend Stück, um genau zu sein. Sie haben eben auf der Leinwand das Bild gezeigt, wie wir das gemacht haben.

MD Wenn ich es richtig verstanden habe, war es mit Bezug auf die besonderen politischen Umstände in der Türkei eine Maschine, welche die Flugblätter von einem Hotelfenster aus verteilt hat. Um möglichen Festnahmen zu entgehen, haben Sie eine Zettelabwurfmaschine, einen Kopierer, im Hotelfenster installiert, der die Flugblätter automatisch, das heißt auf einen aus der Ferne ausgelösten Knopfdruck hin, auf den Gezi-Park hat flattern lassen. Da ist selbstverständlich keine Verhaftung oder gar ein Leben riskiert worden.

PR Genau. Aber jetzt nicht aus Rücksicht auf das Regime, im Gegenteil: Auf den Flugblättern steht »Tod der Diktatur! Tod dem Diktator!« und »[Recep Tayyip] Erdoğan muss gestürzt werden!«. Sondern aus Rücksichtnahme vor Leib und Leben unserer, sagen wir mal, aggressiven Humanisten, die in der Türkei aktiv waren und auch in anderen Diktaturen tätig sind. Ich glaube, dass unsere Position ist, dass das Oszillieren zwischen Kunst und Nicht-Kunst vielleicht mit das Faszinierendste ist, was zumindest uns motiviert, das zu tun, was wir tun. Der Theaterdramaturg Carl Hegemann hat das einmal sehr passend gefasst. Er sagte, dass eigentlich die beste Kunst jene sei, bei der nicht entscheidbar ist, ob sie Kunst oder nicht Kunst ist. Ich habe später einen sehr bösen Anruf einer Hamburger Journalistin von der *ZEIT* bekommen, einer Dame mit türkischem Migrationsvordergrund. Sie hat mich beschimpft und versucht, uns zu entlarven. Sie meinte, sie habe Stimmen in der Türkei gesammelt über unsere Aktion. Jemand habe ihr gesagt: »Performance my ass.« Ich habe sie gebeten, in ihren Artikel zu schreiben, dass wir derselben Überzeugung sind: »Performance my ass«, weil das einfach keine Performance war. Ein solcher Gum-



Zentrum für politische Schönheit: 75 Jahre Weiße Rose, 2017



Zentrum für politische Schönheit: Flugblatt-Aktion *Stürzt Erdoğan!*, Istanbul 2017

mibegriff schützt nur das Feuilleton und vielleicht auch gewisse Zuschauer und Kunstexperten davor, das, was dort passierte, ernst zu nehmen und davon vielleicht ein Stück weit ergriffen zu sein. Wenn man das dann mit dem Etikett »Performance« versieht, will man der Aktion eigentlich nur die Kraft rauben.

MD Aber der Begriff Kunst fällt in euren Verlautbarungen durchaus. Ihr versteht euch doch als Künstler und Künstlerinnen, oder? Und was machen Künstler? Wenn Künstler handeln, dann machen sie Kunst. Aber nur weil die Kritik vom Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* über die *ZEIT* bis zur *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* solche Aktionen nicht als Kunst akzeptieren will, sondern eher abfällig als Aktivismus oder »Artivismus« einstuft, muss man doch den Begriff nicht fallen lassen ...

PR Das stimmt. Es macht sich immer gut, wenn man kurz vor dem Richter steht ...

MD Und sich auf die Kunstfreiheit beziehen kann?

PR Genau, und sich darauf berufen kann. Dafür ist die Kunstfreiheit ja letztlich da. Um uns vor den ganzen Irren des deutschen Staates, aber auch vor den ganzen Staatsirren in der Türkei in Schutz zu nehmen. Denn die Kunst an sich ist machtpolitisch in einer extrem unkomfortablen Position. Wir machen Kunst. Aber wir machen keine Performances. Wir machen Aktionen. Das Projekt ist hier überhaupt nicht erläuterbar in all seinen Dimensionen. Wir haben ganze Schulbücher an alle Gymnasien Bayerns verschickt. Und wenn man sich diesen Aufwand ansieht, dann merkt man, dass einige Menschen wahrscheinlich ein Jahr lang dafür gearbeitet und geschraubt haben. Der planerische und organisatorische Vorlauf, das ist etwas, das Sie bei Ak-

tivisten leider selten finden. Das finden Sie tatsächlich in der Kunst. Die hohe Disziplin, konzentriert auf einen Punkt hinarbeiten. Ein Jahr lang auch mit niemandem von außen darüber zu sprechen. Das ist tatsächlich ein Prozess, der sonst nur Bankräubern und Künstlern und vielleicht noch einem amerikanischen Computerkonzern vertraut sein dürfte. Ein Satz zu unserem Thema, zum Politischen und zur Grenze zwischen Kunst und Politik. Für uns ist das etwas, das rein budgetäre Gründe hat. Wir sind finanziell etwas klamm. Unsere Aktionen verschlingen wahnsinnig viel Geld. Die Frage war, weil wir am Maxim Gorki Theater in Berlin angedockt sind und in dessen erweitertem Theaterbegriff operieren: Wo bekommen wir jetzt unser Ensemble und unsere Performer her? Und da kam diese Zufallsentdeckung, dass das selbstverständlich die Politiker selbst sind, wie in diesem Fall Erdoğan, der auf höchster Ebene bei der Bundesregierung gegen unsere Aktion intervenierte. Diese Performer, die wir haben, das Ensemble, über das wir verfügen, ist sehr autonom. Da sind wir der Stadttheaterwelt um Meilen voraus. Unsere Performer organisieren sich ihre Auftritte selbst. Sie schreiben ihre Texte selbst – im Übrigen viel besser, als wir das je könnten. Wir sind furchtbar schlechte Redenschreiber. Wenn Sie sich einmal anschauen, was ein Norbert Lammert im Bundestag zum vermeintlichen Diebstahl der Mauerkreuze vor der Kanzlerin herumwetterte – da bricht es richtig aus ihm heraus –, dann ist das der Kunstanteil, den Sie wahrscheinlich meinen. Die einzige Performance, die ich bei uns sehe, ist die, die andere ablegen, in der Regel Politiker oder Journalisten. Wir könnten uns so eine Rede, wie sie aus dem Bundestagspräsidenten oder aus Erdoğan herausbricht, gar nicht

ausdenken. Da ist die Wirklichkeit einfach besser. Wir könnten es uns vielleicht ausdenken, es wäre dann aber nicht so schön wie die Realität.

MD Kunst ist dann das, was die anderen machen?

PR Absolut.

MD Bistlang habe ich Sie und die Aktionen des Zentrums immer unter dem Rubrum der Kunst verteidigt. Und wie stehe ich jetzt da ...

PR Das Gesagte sollte Sie unbedingt verwirren.

MD Nun, ja. Peter Geimer, kannst du aus dem Gesagten bereits irgendwelche Schlüsse ziehen? Oder geht es dir noch zu sehr ins Krause und Quere?

Peter Geimer: Ja, es geht ziemlich ins Krause und Quere. Also, erst einmal bin ich, glaube ich, nicht in der Lage, irgendwelche Statements abzugeben oder gar eine generelle Antwort zu finden. Wie heißt unser Podium? Darf, muss Kunst politisch sein? Das finde ich schwierig, weil man dann immer gleich auf einer moralischen Ebene ist, wenn man sagt, Kunst muss das oder Kunst darf das nicht. Insofern kann ich das jetzt nicht machen. Aber natürlich kann man trotzdem ein paar Beobachtungen zum Verhältnis von Kunst und Politik schildern. Erst einmal ist es so – und darauf können wir uns wahrscheinlich alle relativ schnell einigen –, dass das zwei Bereiche sind, die sehr eng zusammengehören, Kunst und Politik. Ein Beispiel: Thomas Demand hat vor sechs Jahren in Zürich mit seinem *Nagelhaus* einen Wettbewerb gewonnen, den Escher-Wyss-Platz umzugestalten. Es gab eine Jury, und es gab eine Arbeit, die ausgezeichnet worden ist, und das ging auch durch den Zürcher Gemeinderat. Und dann folgte eine Aktion der Schweizerischen Volkspartei, also der Rechtsnationalen – oder man kann, glaube ich, sogar sagen tendenziell faschis-

toiden SVP –, die eine Volksabstimmung initiiert und versucht hat, das Projekt zu kippen. Ich habe dann in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen Text darüber geschrieben² und kommentiert, dass das Problem meiner Meinung nach sei, dass diese Abstimmung überhaupt stattfände. Denn es habe ja schließlich eine Juryentscheidung gegeben. Ich meine, den Hauptanteil haben natürlich Sie [Thomas Demand] abbekommen, aber ich bekam daraufhin eine Reihe wütender Zuschriften: »Herrenreiter«, und ich solle mich um meine eigenen Sachen kümmern und so weiter. Das sage ich jetzt nur als Beispiel dafür, dass unbestreitbar ist, dass Kunst und Politik miteinander zu tun haben und dass sich Kunst immer in einem Umfeld ereignet, das mit Politik eng verbunden ist. Die andere Frage aber ist – und das ist es, über das wir hier heute eher sprechen können –, soll daraus folgen, dass Politik Inhalt der Kunst wird? Und das finde ich schon sehr viel schwieriger. Wie gesagt, ich bin der Letzte, der irgendwie eine Forderung stellt und sagt: Ja, das muss so sein. Oder: Nein, das darf nicht so sein. Aber ein Problem, was ich damit habe, kann ich vielleicht am besten an einem anderen Beispiel schildern. Denn ich finde, dass Phänomene oder Beispiele so ein Problem etwas besser aufschließen, als wenn man sich in allgemeinen Begriffen äußert. Ich beziehe mich auf eine Ausstellung, die 2015 in der Wiener Kunsthalle zu sehen war. Der Titel lautete *Politischer Populismus*. Ein Thema, das natürlich enorm wichtig ist und uns alle interessiert. Das Problem der Ausstellung aber lag meiner Ansicht nach darin, dass die Idee war (und so war das auch angekündigt), dass man Kunstwerke versammelt, die sozusagen Thesen zu diesem Thema beibringen. Und das fand ich schon falsch. Das ist eine

Tendenz, die man heute häufiger findet, dass man Thementausstellungen macht und so tut, als sei das ähnlich wie bei einer Tagung von Politologen, die man einlädt und die dann ihr Statement zum Populismus abgeben. Analog macht man das jetzt mit Künstlern und die steuern dann ihre Werke bei, als seien das irgendwelche Weltanschauungskapseln. Im Grunde genommen wird auf diese Weise die Kunst auf Statements und Weltanschauungen reduziert. Und verloren geht dabei die – für mich immer noch aktuelle – Frage nach der Form. Für mich hat Kunst immer noch – das muss jetzt kein Gemälde oder ein Video, das kann auch eine Performance sein oder irgendeine andere Gattung – mit Arbeit an der Form zu tun. Und das fand ich übrigens bei der Diskussion über das Dana-Schutz-Gemälde auch bezeichnend. Es wurde moralisch diskutiert. Die einen haben gesagt: Das Bild muss vernichtet werden, das darf gar nicht in der Welt sein. Die anderen haben gesagt: Kunst darf nicht zensiert werden. Es wurde kaum darüber gesprochen, was das eigentlich für ein Bild ist? Wie ist das gemacht? Ist das ästhetisch überzeugend? Oder ist es vielleicht problematisch? Ich finde, es wird in der Diskussion zu schnell über Inhalte, Positionen und Weltanschauungen gesprochen und zu wenig über Form.

Darf ich vielleicht noch eine letzte Sache ansprechen? Denn du hast die Geschichte ja eingangs schon angedeutet, und vielleicht möchte das Publikum jetzt auch wissen, was dahintersteckt, hinter unserer Beinahe-Entzweiung. Also ich bin da ganz friedlich, Michael hingegen war derjenige, der die Freundschaft aufkündigen wollte. Aber ich kann vielleicht noch kurz sagen, worum der Streit ging, weil das möglicherweise die Sache ein bisschen klarer macht. Es war eine Veranstal-

tung 2011 im alten C/O Berlin im Postfuhramt. Michael hat sie moderiert, Thomas Hirschhorn war der geladene Gast. Und hinter dem Podium war eine von Hirschhorns neueren Arbeiten mit dem Titel *The Incommensurable Banner* (2007) ausgestellt. Das war ein Banner, auf dem der Künstler Fotos aus dem Irak von Opfern und von Attentätern, wirklich sehr grausame Bilder, ich muss es so sagen, an diese Wand geknallt hat. Der für mich entscheidende Punkt war der, dass dann Fragen aus dem Publikum an Thomas Hirschhorn kamen, was das denn eigentlich sollte. Und natürlich sind diese Fragen immer auch ein bisschen naiv oder gehen an der Kunst vorbei. Ich hatte eben selbst gesagt, dass ich nicht dafür bin, dass Kunst auf Statements reduziert sein soll. Mich hat nur die Weise geärgert, wie Thomas Hirschhorn das dann von sich wies, indem er etwa sagte: Diese Frage darf man mir gar nicht stellen. Kunst ist autonom. Und ich zeige jetzt eben diese Bilder. Und die Frage, warum ich das mache und so fort, ist gar nicht stellbar. Und mich hat in der Hauptsache – ich habe nicht einmal etwas über die konkrete Arbeit sagen wollen –, mich hat diese Haltung gestört. Dass Hirschhorn sich einerseits in die Position des öffentlichen Redens begibt, uns Bilder vorsetzt, durch welche jeder Journalist, der das gemacht hätte, sofort eine riesige öffentliche Kampagne am Hals gehabt hätte. Und zwar so, dass die Frage auftaucht, ob man diese Bilder überhaupt zeigen soll oder nicht. Es gibt ja ständig Debatten darüber: Wo liegt die Grenze des Zeigbaren? Und mich hat diese Haltung gestört, die ich als bequem empfinde, indem einerseits gesagt wird, ich mache jetzt politische Kunst, aber in dem Augenblick, wo man sozusagen befragt wird, entgegnet: Ja, aber ich bin autonomer Künstler. Und das vielleicht

dazu noch als ein Letztes: Das war eben auch mein Problem mit der genannten Populismus-Ausstellung in Wien. Ich finde, und was Sie, Herr Ruch, mit dem Oszillieren meinen –, ich sehe das, ich verstehe schon, was Sie sagen – ich finde aber, das ist auch ein Problem, weil dahinter etwas steckt, was Alexander Garcia Düttmann, der Philosoph, neulich einen »Taschenspielertrick« genannt hat. Der Taschenspielertrick ist, dass man irgendwie eine Position bezieht, von der nicht genau sagbar ist, ob es jetzt eine politische Intervention ist oder ob es sich um Kunst handelt. Und wenn ich nach der Kunst frage, kann man sagen: Das ist ja keine Kunst, das ist doch Politik. Und wenn ich nach der Politik frage, sagt man: Nee, das ist ja keine Politik. Ich bin doch Künstler. Viele dieser Arbeiten, die in Wien zu sehen waren, krankten meiner Meinung nach genau daran, dass sie weder das eine noch das andere sind und sich eigentlich auf eine relativ bequeme Position zurückziehen, in eine sehr leichte, bequeme Diskursposition.

MD Thomas, vielleicht könntest du aus deiner Perspektive noch einmal das gescheiterte Zürcher *Nagelhaus*-Projekt erläutern. Es ging um die Umsetzung des Hauses eines Chinesen, der sich trotz ringsum mit größter Eile vorangetriebener Gentrifizierung lange geweigert hat, sein Haus auf- und herzugeben. Dieses Haus sollte in die Schweiz transferiert werden und auf dem Escher-Wyss-Platz in Zürich wieder auferstehen, oder?

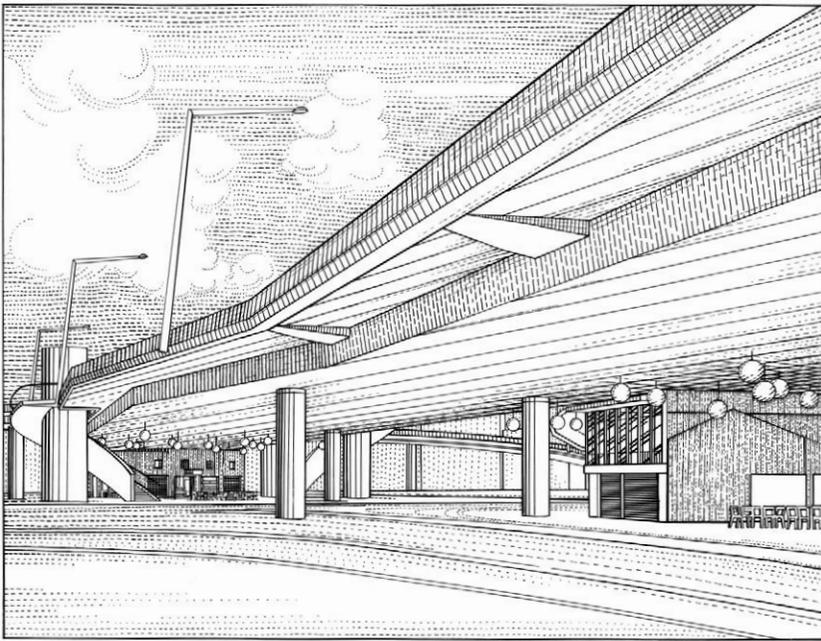
TD Ja. Das war ein relativ banaler Platz. Die ganze Stadt Zürich platzt aus allen Nähten. Die wollten deshalb ein größeres Areal umbauen, wo vorher Produktionsanlagen waren. Und man hatte dazu einen Kunstwettbewerb ausgerichtet, den wir gemeinsam mit dem Architekturbüro Caruso St John zu unserer Überraschung gewonnen ha-

ben. Und dann gibt es noch zwei, drei andere Instanzen, welche die Sache normalerweise eigentlich eher abwürgen. Das waren die Stadt Zürich und dann der Gemeinderat Zürich und schließlich der Kanton. Die haben wir allerdings mit großer Mehrheit und zur Überraschung der Ausrichter für uns eingenommen – und damit sozusagen die Zustimmung gewonnen. Die SVP zeichnet sich dadurch aus, dass sie von den anderen politischen Parteien in Zürich nie an die Macht gelassen wird. Die haben zwar eine Mehrheit, aber die Koalition aller anderen Parteien verhindert, dass sie politische Verantwortung übernehmen kann. Das einzige Mittel der politischen Einflussnahme, das die SVP hat, ist es, ein Volksbegehren anzustreben und gegen alles – Minarette, Moscheen und vieles mehr – zu protestieren. Und sie bekommen durch Budgetverhandlungen meistens den Fuß in die Tür. Im vorliegenden Fall ging es – was ich auch ganz lustig fand, weil sie sich unfreiwillig gleich der Kunstgeschichte bedient haben – um eine Behindertentoilette, die uns vorgeschrieben war. Die Schweizer Behindertentoiletten-Standards sind so hoch, dass die Bedürfnisanstalt, die in Deutschland 54.000 Euro gekostet hätte, in der Schweiz 450.000 Franken kostet. Und weil in unserem Budget solche Posten mit relativ zivilen Schätzungen belegt waren, hat man ein Volksbegehren über diese Toilette anberaumt. Dann hat die SVP ein Poster plakatiert, das eine goldene Toilette zeigte und darüber sinngemäß geschrieben: »Für einen goldenen Scheißhaufen wollen wir keine 5 Mio. Franken ausgeben!« Auf 5 Mio. Franken war das Gesamtprojekt veranschlagt, unser Projektanteil belief sich auf 2 Mio. Franken. Aber durch solche Auflagen, die Unternehmensberatung (KPMG), Wirtschaftsberechnungen

und so etwas, wurde das alles derart aufgeblasen, dass es dann am Ende 5 Mio. Franken kosten sollte, was allerdings wiederum nichts mit unserem Entwurf zu tun hatte. Über diesen Winkelzug haben sie das Projekt zum Einsturz gebracht, was mich auch nicht so wirklich überrascht hat. Ich hatte von Anfang an nicht gedacht, dass es umgesetzt werden könnte. Wir haben es das *Nagelhaus* genannt, und der Begriff hat sich festgesetzt. Das Nagelhaus gehört inzwischen bereits zum Schweizer Sprachgebrauch. Es gibt immer wieder Meldungen über ein Nagelhaus irgendwo, also ein Haus, das irgendwo stehen bleibt. Was wir aber geplant hatten, war, auf diesen Platz in Zürich, der jetzt vor allen Dingen von Banken und Versicherungen frequentiert wird, ein Gebäude hinzustellen, das sich der staatlichen Ordonnanz und Bauwut in Chongqing dadurch entzogen hat, dass die Bewohner zwei Jahre lang widerstanden und beteuert haben, sie wollten nicht ausziehen.

MD Dieses Haus sollte in Zürich rekonstruiert und dadurch mit seiner Geschichte auch als eine Art Denkmal gerettet werden.

TD Ja, das war eher so eine comic-ähnliche Idee. Sie kennen ja die Bugs-Bunny-Animationsfilme, wo Tom dann mit dem Hammer immer nach Jerry schlägt. Und Jerry, schnell und geschickt, wie er ist, taucht immer wieder woanders auf. Und so etwas wie die Art wollten wir: Das chinesische Haus dann sozusagen mit dem chinesischen Geld, was drum herum [in den Bankhäusern] geparkt ist, in Zürich wieder auferstehen lassen. Aber damit hatte diese politische Auseinandersetzung komischerweise gar nichts zu tun. Aber die Plakate waren natürlich ganz toll, muss ich wirklich zugeben. Eine goldene Toilette.



Martin Mörck: Illustration des *Nagelhaus*, Projekt für den Escher-Wyss-Platz, Zürich, von Thomas Demand und Caruso St John, 2010

MD Und Maurizio Cattelan hat die Idee der goldenen Toilette [*America*, 2016] dann übernommen, oder?

TD Ich vermute. Er greift viele Dinge auf. Aber ich kann es nicht genau sagen.

MB Bei Kunst und Politik fällt mir noch ein Wettbewerb im Jahr 2002 für den Empfangsraum im Bundeskanzleramt ein. Das ist ein Raum, in dem der Bundeskanzler (damals war das Gerhard Schröder), jetzt die Bundeskanzlerin Angela Merkel, die Gäste trifft und Fototermine abgehalten werden. Mein Vorschlag, *Tiny Fissures*, der auch zu meiner großen Überraschung den ersten Preis gewann, bestand in der Verkleidung der Wände mit zerschlagenen Spiegeln, die eine verzerrte Reflexion im Raum bis zurück zum Reichstagsgebäude ergeben hätte. Es wäre interessant, wie die Arbeit heute nach 15 Jahren gelesen werden würde, wenn man bedenkt, was für eine Rolle Deutschland in Europa besitzt und welches Europa wir heute haben. Natürlich ist die Arbeit dann doch nie realisiert worden. Nach ein paar fadenscheinigen Ausreden hat man lieber ein paar Bilder deutscher Maler aufgehängt.

TD Wenn ich noch eine Sache anfügen darf. Es gab dann in Zürich politische Auseinandersetzungen, und ich habe mich geweigert, dahin zu gehen, weil ich glaube, dass ich als Künstler mir die Komplexität eines solchen Projektes oder auch die Schönheit des Projektes gar nicht klar machen kann. Und weil ich mich außerdem nicht »anwanzen« möchte und solche politischen Diskussionen eigentlich immer nur mittels Sätzen von maximal sechs Wörtern abgehandelt werden. Als Künstler kann ich da nicht immer intervenieren. Der Architekt ist hingegangen und hat viele Schlachten geschlagen. Aber es hat natürlich auch nichts genutzt am Ende. Ich

glaube, dass ich der Sache nicht gerecht werden kann, indem ich mich auf ein Podium setze, um mit SVP-Politikern die Auseinandersetzung zu suchen.

Beat Wyss: Ihr werdet verzeihen, dass ich nicht ganz aus der Deckung gehe, weil ich über all diese Fragen noch im Anschluss in meinem Festvortrag (siehe S. 87 ff.) sprechen werde. Aber mir gibt Thomas Demand einen guten Hinweis. Dass Sie sich nicht herumgeplagt haben mit der SVP. Ich denke, das ist genau meine Definition: Gute Kunst ist schon Politik. Das ist Ihnen in dem Sinne gelungen. Sie haben eine Idiosynkrasie geweckt. Und sich dann noch in Wortgefechten zu rechtfertigen, das ist dann nicht mehr Ihr Ding. Ich meine, Michael, wir beide kommen aus der Tiefe des 20. Jahrhunderts. Und wir haben diese Diskussionen schon einmal erlebt in den 1970er Jahren: Was ist Kunst? Was ist Politik? Interessant finde ich ja auch den Unterschied. Dass die heutige Generation von Künstlerinnen und Künstlern da ganz anders drauf ist als die 68er. Die 68er hatten ja einen ziemlich schlechten Kunstgeschmack. Für sie war zum Beispiel die Kunst eines Marcel Duchamp Dekadenz. Die hatten dafür keinen Sinn. Sie versuchten dann an die Avantgarde der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen, an die Neue Sachlichkeit und solche Dinge. Da gab es überhaupt keinen Draht zwischen der zeitgenössischen Kunst und dem, was in der Politik virulent war. Und das finde ich insofern ganz wichtig, als dass es heute möglich ist, über diese Dinge zu streiten.

MD Aber wir haben doch bislang (noch) gar keinen gemeinsamen Punkt gefunden. Peter Geimer sagt, Politik dürfe nicht Inhalt der Kunst sein. Und Philipp Ruch meint, Politik sei die wahre Kunst. Was aber ist zum Beispiel mit Francisco de Goya oder Théodore Géri-

cault? Was ist mit Gustave Courbet? Was mit Édouard Manet? Was mit Joseph Beuys? Das sind doch politisch ambitionierte Künstler, die Kunst und Politik aufs Beste verbunden haben, ohne die eine oder andere Seite zu beschädigen ...

PG So habe ich das nicht gesagt, jedenfalls nicht gemeint. Ich habe nur erst einmal sagen wollen, dass ich glaube, dass es für unsere Diskussion gut ist, wenn wir den Unterschied machen. Ich fand, was Thomas Demand sagte, bezeichnend. Also, es hat seine konkrete Arbeit mit Kunst und Politik zu tun, aber er geht nicht auf das zugehörige Podium. Und das ist eigentlich genau die Grenze, die ich finde, die man berücksichtigen sollte. Ich habe zu Beginn gesagt, so eine Aussage wirst du von mir nicht hören, dass ich sage: Kunst darf das nicht. Oder: Kunst muss politisch sein. Ich finde sowohl interessant als auch konsequent, Herr Ruch, zu sagen, die Politiker sind eigentlich die Künstler. Aber dann haben wir natürlich alle Grenzen derart aufgeweicht, dass überhaupt nicht mehr klar ist, worüber wir hier noch sprechen sollen. Wenn wir sagen, die Politiker sind die eigentlichen Künstler, dann ist mir nicht klar, warum wir das dann hier in Hamburg an der Kunsthochschule machen. [Applaus im Publikum]

PR Nehmen wir vielleicht ein sehr bekanntes Beispiel: Das Gorki Theater wurde bei einer unserer Aktionen von Hundertschaften der Bundespolizei umstellt und von Polizeihubschraubern umflogen. Was war passiert? Wir hatten gebeten, dass zwei Busse zu den EU-Außengrenzen fahren, um zum 25-jährigen Jubiläum des Mauerfalls die europäische Außengrenze zu Fall zu bringen. Wie eine Zeitung zu Recht bemerkte, wurden an diesem Tag die Außengrenzen der EU am Maxim Gorki Thea-

ter in Berlin verteidigt. Wer hat in diesem Moment die Macht, das Kunstwerk abzurechen? Das wäre für mich der Begriff des Künstlers. Und in diesem Moment sind das 300, 400, keine Ahnung wie viele Bundespolizisten, die auf die Bühne gerannt sind – aus Versehen natürlich, keine Frage.

Aber ich will noch kurz Herrn Wyss beipflichten und seine These radikalieren und Michael Diers bitten, seine verkürzte Zusammenfassung zu vergessen. Die höchste Form aller Künste ist gute Politik, schöne Politik. In diesem Sinne ist für uns der Akt, den beispielsweise Willy Brandt in Warschau vollzogen hat, sein Kniefall vom 7. Dezember 1970 am Ehrenmal für die Toten des Warschauer Ghettos, eine großartige künstlerische Leistung. Zu behaupten, dass das eine Performance gewesen sei, würde sie unnötig verkleinern. Man muss Politik und Kunst nicht trennen. Und man muss auch keine Sympathie dafür haben, sie nicht zu trennen. Wichtiger ist doch, dass in dem Moment etwas passiert, bei dem wir einfach diese Schubladen Kunst und Politik – oder was wir sonst noch so alles mit uns herum-schleppen können – einfach mal weglassen und kurz sehr genau auf diesen konkreten Akt schauen, der sich und wie er sich dort im Kniefall vollzieht. Eine Initialzündung. Sie berührt alles, worauf wir stolz sein können: den Holocaust, den Umgang mit der Vergangenheit, die Selbstgewissheit eines Untergrundkämpfers vor seinen Genossen, die Demut eines Kanzlers.

BW Darf ich vielleicht noch einmal daran anknüpfen? Natürlich, wie Michael Diers gesagt hat, wenn Sie plötzlich Viktor Orbán zu einem Performance-Künstler machen, dann fallen irgendwie alle Spezifitäten zwischen Kunst und Politik weg. Wie wäre das? Mein Vor-

schlag, um diese Grenzabsprache festzuhalten: Kunst ist Politik. Und das ist vielleicht *common sense*. Und Politik ist die Kunst des Möglichen. Man verhandelt und argumentiert im Parlament vor Publikum. Dagegen ist die Kunst die Politik des Unmöglichen oder des Noch-nicht-Möglichen. Und das ist ein Statement für das Noch-nicht-Sein. Ein großes Problem taucht immer auf, wenn Künstler von der Realpolitik korrumpiert werden. Wenn sie quasi von einer »Revolution« vereinnahmt werden – denken Sie an Bertolt Brecht in der DDR, wie er dort als Künstler in politische und ästhetische Konflikte hineingerät. Und ich denke, da sollte man unbestechlich bleiben und als Künstlerin, als Künstler wirklich der Wegweiser sein und nicht die Umsetzung eines politischen Programms verfolgen. Daran haben sich die Avantgarden zum Teil auch die Finger verbrannt. Kunst ist gewissermaßen eine Lackmusprobe in der heutigen Zeit, die Lackmusprobe der offenen Gesellschaft. Und wenn ich die Gesellschaft konkret ändern will, dann muss ich tatsächlich zu den Grünen oder zu den Linken gehen und dort Politik machen. Der Job einer Künstlerin, eines Künstlers ist etwas anderes. Und darum gefällt mir auch Ihre *langue de guerre* »Politische Schönheit«. Das bringt es in besagtem Sinne auf den Punkt. Es ist die Kultur, wie Jacques Rancière es sagt, des Dissenses, des Widerspruchs in Schönheit.

PR Ich habe mir im Vorfeld unserer Diskussion noch einmal die alten Volksbühne-Debatten, also nicht aus der Tiefe des 20. Jahrhunderts, sondern aus den 1990er Jahren, am Ende des Jahrhunderts, vergegenwärtigt. Und da haben Sie dieses Problem den »Einbruch der Wirklichkeit in die Kunst« genannt. Wenn man sich das anschaut, bei Christoph Schlingensiefel, Carl Hegemann

und Matthias Lilienthal, fühlen Sie sich heute wirklich wie ein Einbrecher in diese Kunstwelt. In meinen Augen schwingt da eine gewisse Arroganz mit. Ich sehe es umgekehrt: dass Poesie und Kunst in die Politik oder Wirklichkeit einbrechen. Und um das noch stärker zu machen: Kunst und Theater sind die fünfte Gewalt im Staat. Also nach der Presse die fünfte Gewalt, um wirklich etwas verändern zu können. Wenn Sie da eben den Diktator Erdoğan oder Putin oder sonst wen nennen: Sie haben mit Kunst eine zwingende Macht, mit der gerade die totalitären Staaten, mit ihrem doch wesentlich besseren Verhältnis zur Gewalt als zur Kunst, nicht umgehen und hantieren können. In diesem Sinne ist der Sturz der totalitären Regime viel näher, als wir alle glauben – wenn die Kunst einbricht.

MD Aber heißt das, dass die Kunst überhaupt keine Chance hat, sich tagesaktuell zu artikulieren, sondern immer auf die lange Zeit und das Sankt Nimmerlein setzen und abwarten muss? Kann ich nicht gleich morgen beginnen oder gleich im Anschluss an das Symposium z.B. als Künstler, Künstlerin losziehen und die Welt verändern? Ist das völlig unmöglich?

PR Natürlich ist das, also hoffentlich ist das möglich.

AB I just want to ask a simple question. As artists, as educators, as critics, as activists, is there any possibility that we have some complicity in having got us into this political situation that we are in right now? The fact that Art Basel Miami Beach can take place days after Trump is elected and the business is as usual. The fact that the Venice Biennale can go ahead in its very colonial structures. I think, it's just a simple question. Is there any degree to which way we are complicit in having created this situation?

MB Ich denke, die Leute in der Türkei wissen ganz genau, wen sie da haben und sie wissen auch ganz genau, wie sie es ändern können. Ich weiß nicht, was ein paar Flugblätter da tatsächlich bewirken? Die Aktion hat so etwas Moralisches. Es ist sicher eine lustige und gut gemeinte Aktion, die in Deutschland viel Presse bekommen hat. Die Menschen in der Türkei brauchen das aber nicht unbedingt. Das braucht man ja eher hier. Zu deiner Frage, Adam: Das weiß ich nicht. Ich bin nur einmal auf der Kunstmesse in Miami gewesen. Und ich habe danach gedacht: nie wieder. Und ich dachte, das ist der beste Ort, um total allein und besoffen zwischen Glitzer und nackten Models auf dem Boden, voll mit Kokain, zu sterben. Nicht die schlechteste Art, wenn man so will. Aber es ist natürlich eine Realität, der das Machen und die Erfahrung von Kunst total fremd ist. Und das ist auch ein Aspekt des heutigen Turbo-Kapitalismus, in dem sich der Markt so superschnell dreht und die Politik genauso wenig weiß, was als Nächstes zu tun ist. Und mit den Wahlen, die es im September hier in Deutschland geben wird, ist ein Rechtsruck zu befürchten. Das ist schon sehr, sehr gruselig. Ich weiß nicht, was Kunst machen kann, aber jeder von uns kann etwas machen.

MD Wenn die Istanbul-Biennale im September startet, dann gehen wieder Künstler ans Werk und einige werden sich sicherlich nicht davor drücken, auch auf die problematische Situation in der Türkei Bezug zu nehmen mit Arbeiten, die wir im weitesten Sinne politisch nennen können. Aber warum ist dann die Flugblatt-Aktion von Philipp Ruch im Vorfeld der Biennale nicht zumindest ebenso wichtig wie das, was in diesem abgegrenzten, von Michael Elmgreen und Ingar Dragset kuratierten Kunstraum stattfindet ...

MB Ich habe nicht gesagt, dass es unwichtig ist. Ich kann aber mit dieser Aktion wenig anfangen. Man fährt in ein anderes Land und man wirft dort Flugblätter aus dem Fenster, wo draufsteht: Stoppt die Diktatur! Und dann reist man gleich wieder ab. OK, fine, funny.

PR Dieser Akt, Flugblätter gegen das Regime auf dem Boden der Diktatur zu verteilen, steht für sich und braucht Ihre kunsttheoretische Aufladung doch gar nicht. Das ist einfach mutig und steht in einer guten Tradition mit dem politischen Widerstand. Wollen Sie jetzt ernsthaft kritisieren, dass wir nicht bis zu unserer Verhaftung geblieben sind? Dann machen Sie es doch besser, statt für das Regime irgendwelche Biennalen auszurichten. Hören Sie auf, die Diktatur zu adeln.

MB Aber Ihre Aktion hat doch mit der Biennale in Istanbul gar nichts zu tun. Es ist wahnsinnig wichtig die Biennale zu unterstützen, indem man ein Ticket kauft und hinfährt. Seit rund 15 Jahren ist die Biennale eine funktionierende und etablierte Organisation, die sowohl lokal als auch international tätig ist. Es wäre schlimm, sie zu schließen. Die Biennale von Elmgreen und Dragset fliegt nicht in einem goldenen Käfig nach Istanbul und verschwindet schnell wieder. Es gibt seitens der Kuratoren und des Biennale-Organisationsteams intensive Recherchen und eine eingehende Auseinandersetzung mit der lokalen Szene, nicht nur in Istanbul, sondern in der ganzen Türkei. Ich finde es im Allgemeinen immer etwas schwierig, die Frage nach der Politik zu beantworten. Im Februar hatte ich eine Ausstellung in New York, in der ich Arbeiten gezeigt habe, die sich mit privaten, öffentlichen und institutionellen Wänden befassten. Das hat selbstverständlich etwas mit der politischen Lage zu tun. Natürlich habe ich auch an Trump gedacht, als ich

die Ausstellung vorbereitet habe und sicherlich hatten alle Arbeiten etwas damit zu tun. Das hat man allerdings nicht unmittelbar und auf den ersten Blick gesehen.

MD Wie aber dann?

MB Wenn man mich und meine Arbeiten kennt und wenn man es wollte, hat man es gesehen. Es ist nicht meine Art, Arbeiten zu machen, die sich nur auf das aktuelle Geschehen berufen. Für mich ist es immer wichtig, den historischen Blick im Hintergrund zu bewahren und darauf zu bauen. Ich finde auch, Künstler können die Welt nicht ändern, und die Revolution braucht mehr als ein Jahr Vorbereitung. Das ist schon ein komplexeres Thema, wie mit Kunst die Kultur in einem ganzen Land unterstützt werden kann. Ich glaube jedenfalls, das kann nicht funktionieren, indem man einfach sagt: Stoppt die Diktatur! Da sind wir wieder bei der Citibank-Anzeige von vor 10 Jahren.

PR Das ist doch jetzt die Glorifizierung des goldenen Kulturkäfigs. Schauen wir einmal kurz: Was tut denn Deutschland für den Widerstand in der Türkei und für die Protestierenden? Der Fokus der Öffentlichkeit – nicht nur im journalistischen Sinne, sondern gerade auch im zivilgesellschaftlichen – liegt zurzeit auf einem einzelnen Journalisten, auf der Freilassung von Deniz Yücel. Es gibt da Autokorsos und lauter Konzerte. Ändern Sie damit etwas in der Türkei? Natürlich bekennt sich gerade in der Türkei niemand öffentlich zu den Flugblättern, wenn er nicht absolut irre ist, weil er andernfalls tags darauf in Haft sitzt. Die Türken fahnden im Moment nach denen, die diese Flugblätter verteilt haben, mich übrigens eingeschlossen. Und Sie sitzen hier rum und rümpfen die Nase von Ihrer hohen Kunstwarte aus, weil es nicht zu Ihren fruchtbaren Be-

ziehungen mit dem Regime passt. Man kann jetzt die große Keule des Neo-Kolonialismus schwingen und sagen: Ja, das ist alles so schrecklich bevormundend. Das müssen die doch selber wissen. Man könnte es aber im Lichte der Autokorsos und einer völlig schweigenden deutschen Öffentlichkeit gegenüber der Diktatur in der Türkei als Akt der Solidarität mit dem Widerstand lesen. Und bevor ich irgendwelche Biennalen glorifiziere, will ich noch einmal ganz kurz darauf drängen, dass wir alle mehr tun können. Gerade wenn wir das Erbe der Geschwister Scholl anschauen, finden Sie das in jedem Flugblatt. Das ist das Hauptthema der Weißen Rose: Das Schweigen der Öffentlichkeit brechen, die Gleichgültigkeit der deutschen Öffentlichkeit. Deutschland ist der stärkste und mächtigste Mitgliedsstaat der EU. Und während der deutsche Botschafter in der Türkei nach einem Monat endlich einmal vorgelassen wird zu Yücel, wird parallel in Ankara ein neuer Wirtschaftsdialog verhandelt. Ich kenne kein Land, also gerade Demokratien, die sich so etwas antun dürfen und Verhandlungen starten mit Diktatoren, bevor nicht alle Geiseln frei sind. [Applaus im Publikum]

MD Aber wenn ich in einer Welt lebe, die sich globalisiert nennt, und wir heute in Los Angeles und morgen in New York oder Istanbul sind, dann sind mir die Städte doch fast genauso nah wie Berlin, Hamburg oder Köln. Kann ich da wirklich noch sagen: Ich habe mit New York oder den USA nichts oder wenig konkret zu tun?

TD Ich verbringe viel Zeit in Los Angeles. Und ich lese beide Zeitungskulturen, sowohl die amerikanische als auch die deutsche. Und ich kann gerade gar nicht zustimmen, dass die deutsche Öffentlichkeit schweigen würde. In jedem Artikel über die Türkei lautet der erste

und der letzte Absatz, dass da Unterdrückung herrscht, es keine Wahlmöglichkeiten gibt und immer wieder Verhaftungen. Dass da Schweigen herrschen würde, kann ich nicht sagen. Ich glaube natürlich, je mehr desto besser ...

PR Nennen Sie mir doch bitte einmal einen Namen von den über 200 Journalisten, die in Haft sitzen. Einen außer Deniz Yücel. Das ist doch ein ziemlich grundsätzliches Problem, dass uns deren Namen alle ziemlich egal sind.

TD Nur weil ich sie nicht alle beim Namen nennen kann, sind sie mir nicht egal. Und wenn Sie einmal die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* durchschauen, aber auch andere Zeitungen, die geben Journalisten durchaus die Möglichkeit, ihre Artikel zu veröffentlichen. Heute habe ich gerade gelesen, dass 40 Forscher aus der Türkei Stipendien bekommen haben, um hier in Deutschland zu arbeiten. Das ist ja auch staatliches Geld. Ich meine, je mehr desto besser, natürlich. Ich würde jetzt nicht sagen, das eine spielt das andere aus, aber ich glaube nicht, dass man sagen kann, dass das hier nicht wahrgenommen würde. Während es in Amerika tatsächlich kein Thema ist. Das interessiert dort niemanden. Also das Einzige, was die Amerikaner in diesem Zusammenhang interessiert hat, war das Verprügeln der Protestierenden in Washington durch die Leibwächter von Erdoğan. Aber ich glaube, man kann der deutschen Öffentlichkeit nicht unterstellen, dass sie darüber schweigen würde.

PG Herr Ruch, darf ich einmal etwas sagen? Ich glaube, was Sie hier vorführen, ist genau, wie ich es eben gesagt habe. Wir sind hier an einer Kunstakademie, und es ging um das Verhältnis von Kunst und Politik. Und Sie machen Statements, die Sie eigentlich in Gesprächsrunden bei Reinhold Beckmann oder Sandra Maisch-

berger auch machen könnten. Und wenn wir jetzt hier in einem Zusammenhang mit Politik wären, wenn hier jetzt lauter Politikerinnen und Politologen säßen, dann würden Sie bestimmt die Kunstkarte spielen. Dann würden Sie sagen: Ich bin ja kein Politiker. Ich bin da zwar in dem Bereich drin, aber das, was wir machen, hat mit Form zu tun und mit Schönheit. Das war das, was ich eben mit dem Taschenspielertrick meinte. Natürlich klingt das immer gut, zu sagen: Wir müssen aus diesen Schubladen herauskommen. Aber es gibt ja auch manche Schubladen, die vielleicht gar nicht so schlecht sind oder die zumindest auch etwas mit Spezifizierung zu tun haben. Ich denke, es ist kein Modell, alle Schubladen herauszuziehen und dann zu sagen: Ich kann mich dann wahlweise da oder dort oder hier verorten. Und die Stellungnahmen, die Sie abgeben, sind Stellungnahmen, wie sie eher in einem Politfernseh-Zusammenhang gut untergebracht wären, aber nicht, wenn es hier in irgendeiner Weise noch um Kunst gehen soll. [Applaus im Publikum]

MD Aber die Aktion in Istanbul fällt demnach nicht unter den Aspekt der Kunst, sei es als Performance oder meinetwegen auch als *Concept Art*, oder? Du sprichst ja jetzt über die Statements, aber du könntest auch über die konkrete Arbeit selbst sprechen.

PG Das ist genau das, was ich meine. Ich würde viel lieber mit Herrn Ruch über die Aktion sprechen. Ich würde viel lieber etwas darüber wissen, was da gemacht wird. Aber darüber haben wir bisher gar nicht gesprochen.

PR Ich finde das ganz schwierig, die Regeln festzulegen, was man hier auf diesem Podium sagt und wann man – ich war übrigens noch nie bei Maischberger, aber Sie wahrscheinlich – zu Maischberger gehört und wann man

zur Kunstakademie gehört. Ich kann verstehen, dass Sie wirklich ein Problem damit haben. Sie werfen mir, oder auch den anderen, Bequemlichkeit vor. Und das heißt im Umkehrschluss, dass es für Sie einfach furchtbar unbequem ist. Und das finde ich jetzt wiederum nicht so dramatisch, muss ich Ihnen ganz ehrlich sagen.

PG Ich kann es noch ganz gut aushalten ...

PR Ich bin gerne Ihr kunsttheoretisches Problem. Sie behaupten, das sei ein Taschenspielertrick. Aber wer spielt denn dieses Spiel? Wer fragt sich denn die ganze Zeit: Ist das jetzt Kunst oder Politik? In welche Schublade muss ich das packen? Wer sagt, dass wir hier überhaupt etwas in Schubladen packen? Von mir kriegen Sie keine Lizenz zur Beruhigung, wenn es Ihnen darum geht. Ich kann Ihnen nur gestehen, dass ich mich das dabei nicht frage. Dass sich das bei uns überhaupt niemand fragt. Sie fragen sich das offenbar permanent. Und wenn Sie uns Bequemlichkeit vorwerfen, müssen Sie sehen, dass wir diese Frage einfach stinklangweilig finden im Gegensatz zu dem, was wir in Gang setzen und was vielleicht auch die Aktionen inhaltlich und substanziell behandeln, in dem konkreten Fall jetzt die Diktatur und der brennende totalitäre Staat. [Applaus im Publikum]

MD Gibt es da vielleicht etwas Versöhnendes von deiner Seite, Thomas? [Lachen im Publikum]

TD Dazu vielleicht zweierlei. Einerseits: Wenn man zum Beispiel an Künstler wie Joseph Beuys denkt, weil wir vorhin über die 68er sprachen, da würde man ja sagen, Beuys hat deutlich Stellung bezogen. Aber ich glaube, die Wirkung von Beuys, die größte politische Wirkung, die Beuys hatte, war, dass er damals bei der Hitparade im Hintergrund »Sonne statt Reagan« mitgesungen hat. Seine Kunstwerke haben diese Wirkung nie gehabt.

Und da hat er sich in der Disco leider vollkommen der Lächerlichkeit preisgegeben, muss man ehrlicherweise dazu sagen. Und er ist in diese Situation auch nur gekommen, weil er eben als Künstler anerkannt war. Aber genauso steht es mit Ai Weiwei, eine ähnliche Lächerlichkeit, wenn er den kleinen syrischen Jungen, der im September 2015 tot nahe der türkischen Stadt Bodrum an den Strand gespült worden ist, persönlich nachstellt. Das hat etwas Verzweifeltes. Ob das jetzt künstlerisch wertvoll ist oder nicht, das finde ich müßig zu fragen. Und das finde ich auch bei der Diskussion, ob das Kunst ist oder nicht. Karlheinz Lüdeking, ein Kunsthistorikerkollege von Ihnen, hat das damals sehr gut dargelegt: In dem Moment, wo Sie sagen: Das ist Kunst, kommt der nächste und macht genau das Gegenteil, einfach nur, um zu beweisen, dass der Avantgarde-Begriff noch existiert. Das ist das Prinzip von Kunst, dass in dem Moment, wo man zu wissen scheint, was es ist, ich das Gegenteil mache und dann trotzdem unter den Begriff Kunst subsumiert werden kann. Eher umgekehrt lautet die Frage: Ist es wirklich so, dass man die Dinge miteinander gleichsetzen kann? Ist es nicht eher so, dass sich die Kunst um die Folgen von Politik kümmert? Und vielleicht die Politik sich eher um die Organisation von Einfluss und Verantwortung kümmert in der Gesellschaft? Ist das nicht eher die Aufgabe von Politik? Die Kunst hat damit glücklicherweise überhaupt nichts zu tun. Ich will ja gar nicht mächtig sein. Ich will übrigens auch nicht für Deutschland sprechen – nie. Und ich glaube, dass das eher ein Problem unseres Diskurses ist. Dass wir die Dinge gleichsetzen, obwohl sie überhaupt nichts miteinander zu tun haben.

MD Dann gibt es aber immer noch die Position des poli-

tischen Zeitgenossen, die wir – ich vermute, wir sind uns darin einig – alle innehaben. Und auf dieser Ebene könnten wir agieren, sei es als Künstler oder als Kunsthistoriker oder Kritiker, ohne dass wir das Produkt, was wir da ausgeben Kunst, Kunstgeschichte oder Kritik nennen. Und ist das nicht, gelegentlich jedenfalls, ein Konflikt, dass man als Zeitgenosse agieren möchte, aber im Augenblick nicht die richtigen Instrumente besitzt, weil es mit dem Schreiben oder mit der Kunst einfach immer etwas länger dauert. Aber heißt das auch, dass wir nichts tun können, dass wir weder als politische Zeitgenossen noch als Künstler oder Wissenschaftler in der Lage sind, die Welt – ein wenig zumindest – zu verändern, ausgenommen Philipp Ruch. Ist das tatsächlich so?

TD Ich fände es, ehrlich gesagt, anmaßend, wenn ich mit dem Anspruch antreten würde, dass ich die Welt verändere als Künstler.

MD Aber im Publikum sitzen doch beispielsweise Studierende. Müssen wir als Lehrende nicht irgendein Vorbild, einen Maßstab in die Welt setzen und diesen gemeinsam diskutieren? Meine Idee war das eigentlich immer.

TD Ich kann natürlich etwas dazu sagen, aber es bringt uns nicht der Wahrheitsfindung näher. Trotzdem gibt es ja so etwas wie Anstand. Dass man einfach sagt, wenn zum Beispiel die Frage der Ökonomie ins Spiel kommt: Soll ich meine Kunst an einen Waffenhändler verkaufen oder nicht? Dann würde ich sagen: Nein. Aber ich kann im Umkehrschluss natürlich nicht herumlaufen und versuchen herauszukriegen, wo alle meine Sammler ihr Geld herbekommen. Das ist wiederum naiv.

MD Aber wir wissen es von so mancher Großgalerie, welche Gelder, z.B. aus Waffengeschäften, tatsächlich dahinterstecken, wir wissen es auch von der Istan-

bul-Biennale, dass es dort natürlich Kapital gibt, das nicht notwendig auf dem unbedingt moralischsten oder politisch integersten Weg akquiriert worden ist.

TD Erstens muss man ja nicht mit solchen Galerien zusammenarbeiten. Zweitens gibt es andere Mittel, die Istanbul-Biennale zu unterstützen, als einfach dahinzufahren oder abzusagen. Ich meine, ein sehr interessantes Dilemma hat 2014 die Manifesta in St. Petersburg aufgezeigt, indem sich der Kurator Kasper König plötzlich politisch so vollkommen zwischen allen Stühlen wiederfand – hier Freiheit der Kunst, dort Zensur und Boykott. Und wie er mit dieser Situation umgegangen ist. Oder, um auf das eingangs erwähnte Beispiel von Sam Durant und dem Ende seiner *Scaffold*-Skulptur zurückzukommen. Mit voller Überzeugung hat hier der Künstler gesagt, einverstanden, ihr Protestierer habt recht, ich habe einen Fehler gemacht, dann brennt die Arbeit nieder, vernichtet sie.

MD Es gab bei der Präsentation der *Scaffold*-Arbeit von Sam Durant im Skulpturenpark des Walker Art Center in Minneapolis in diesem Jahr Protestplakate, auf denen sogar der Skalp des Künstlers gegen eine Belohnung von 200.000 Dollar gefordert wurde. Sehr heftige Reaktion, wie ich finde. Am Ende hat der Künstler entschieden, den Nachfahren der Dakota die Skulptur samt Copyright zu schenken. In Kassel, aber auch in Den Haag oder in Schottland, wo die Arbeit zuvor zu sehen war, hat es keinerlei Proteste gegeben. Man hat sie als ein Lehrstück aufgefasst, als ein Werk, das über die Geschichte öffentlicher Hinrichtungen in den USA von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart unterrichtete. Monica, willst du jetzt vielleicht deinen Kom-

mentar zu den Vorgängen um Sams Installation geben?

MB Ich weiß nicht, ob ich objektiv sein kann, weil ich Sam sehr lange kenne. Er hat zehn Jahre lang an dieser Skulptur gearbeitet. Aber das war das erste Mal, dass sie in Amerika ausgestellt wurde, also sozusagen zuhause. Ich weiß gerade nicht, was ich genau erzählen soll ...

MD Ich kann das kurz machen. Es gab ein Interview mit Sam Durant in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Daher habe ich in der Hauptsache meine Kenntnisse.³ Auf besagte Proteste hin, hat der Künstler sich insofern »schuldig« bekannt, dass er gesagt hat – ich paraphrasieren: Ich habe den Umstand, dass sich jemand durch diese Arbeit angegriffen, beleidigt oder gar traumatisiert fühlen könnte, überhaupt nicht vorhergesehen. Und auch nicht reflektiert, dass bestimmte Arbeiten in bestimmten topografischen oder aktuellen Kontexten eine neue Dimension erhalten können. Im Kunstzusammenhang gehen sie beinahe wie unpolitische Arbeiten durch, aber in Minnesota, dort wo die Dakota zuhause sind (und immer waren), sieht die Situation plötzlich ganz anders aus. Sie haben meine Arbeit als Angriff auf ihre Geschichte begriffen. Sie fühlten sich von diesem weißen Künstler attackiert, weil er eine Hinrichtungsstätte, auf der ihre Vorfahren sterben mussten, zum künstlerischen Monument gemacht hat. Das konnten sie überhaupt nicht verstehen, nicht zuletzt auch deswegen, weil ihnen der Begriff Kunst nichts sagt oder bedeutet. Daraufhin hat der Künstler gesagt: Gut, dann schenke ich euch diese Arbeit. Ihr könnt sie verbrennen oder vergraben. Das war die Lösung. Und damit ist das Kunstwerk dann aus der Welt geschafft bzw. in die Verantwortung der Dakota gegeben worden. Wenn das jetzt *state of the art* ist, dann ist das *the state of the political state of*

the art und dann wächst einer Arbeit, die durchaus eine historisch-politische Natur hatte, unversehens durch neue Kontexte eine ganz andere politische Statur zu. MB Ja, aber das ist etwas komplexer. Wie es immer ist. Wie ich bereits erwähnt habe: Wir leben in einer Zeit, in welcher sich viele Gruppen endlich emanzipieren, glücklicherweise. Das führt aber gleichzeitig dazu, dass sich die Dakota-Repräsentanten wahnsinnig empört haben, weil sie sich durch die Skulptur von Sam Durant verletzt gefühlt haben. Und es macht doch einen wesentlichen Unterschied, dass Sam dahin gegangen ist, mit den Protestierern gesprochen und selber entschieden hat, was er zu tun hat oder nicht. Er hätte natürlich genauso gut eine ganz andere Entscheidung treffen können.

TD Man sollte vielleicht dazu sagen, was zuerst wie ein Leitfaden für Konfliktbereinigung klingt, ist eigentlich eine – Bankrott ist das falsche Wort – also, ich sage es dennoch, Bankrotterklärung. Sam hat nämlich praktisch seine ganze Karriere genau in der Auseinandersetzung mit diesen und ähnlichen politischen und historischen Themen verbracht. Auch fast alle anderen Arbeiten haben damit zu tun. Viele seiner Werke haben mit der Unterdrückung indigener Völker in den USA und der Vorherrschaft der Weißen zu tun. Das heißt, wenn er dann von denen, für die er sich eigentlich stark gemacht hat, angegangen wird, dann muss er einfach feststellen – und das muss ganz furchtbar sein, richtiger: Ich weiß, dass es furchtbar ist –, dass es sich um einen vollständigen Zusammenbruch handelt. Was für uns, glaube ich, interessant sein mag, ist der Vorschlag, die Arbeit zu verbrennen. Wenn man das mit Wildwest-Filmen zusammendenkt, dann kommt man plötzlich in so eine Bilderfolge hinein, die dann den Stamm der Dakota

doch wieder zurückwirft auf die Klischees des westlichen Films. Zum Beispiel die Vorstellung, dass sie dann ein Lagerfeuer daraus machen würden oder Ähnliches. Das ist natürlich furchtbar. Im Grunde ist es das Gleiche wie bei der Forderung, das zitierte Gemälde von Dana Schutz zu zerstören. Denn wenn das schon alles ist, was an Repertoire bleibt, um solche Auseinandersetzungen zu führen, dann können wir uns bald gar nicht mehr unterhalten. Dann hat das nicht nur zur Folge, dass ich nicht über das Leiden der Türken in der Türkei sprechen kann, sondern dann muss ich auch sagen, dass es folglich keinen Sinn hat, dass die Türken mit mir über ihr Leiden sprechen. Denn ich kann es dann angeblich ebenfalls nicht verstehen. Das heißt, wir verlieren gerade – und das ist, was an der Kunsthochschule wichtig ist – die Fähigkeit, über die Dinge zu sprechen, ohne dass wir uns selbst dabei demontieren. Das ist die Implosion von öffentlichem Diskurs. Man kann auf Trump sehr leicht mit einem kritischen Finger zeigen, weil es so einfach ist. Aber wir betreiben dies die ganze Zeit selbst auch. Und wir betreiben das dadurch, dass die Kommunikation keine öffentliche Plattform mehr hat.

MD Die Hochschule ausgenommen ...

TD Bis auf die Hochschule. Aber du gehst ja jetzt. Damit werden wir sehr viel ärmer werden. Aber, ich meine, es ist wirklich ein ernstes Problem. Und ich hätte nie gedacht, dass es passieren kann. Das ist wirklich überraschend. [Applaus im Publikum]

MD Das ist die Beschreibung eines Dilemmas, in dem wir stecken. Und ziehen wir uns also der Einfachheit halber in die Schneckenhäuser zurück und warten auf bessere Tage? Dann kommen wir wieder hervor, können wieder als strahlende Sieger agieren und unsere

Heldenrollen übernehmen. Oder sollten wir lieber das Schneckenhaus verlassen und uns auf den freien politischen Markt begeben?

TD Naja, also der Marktbegriff in diesem Zusammenhang ist, glaube ich, deplatziert. Aber das Problem der Künstler ist, sie können ja gar nicht anders als kommunizieren. Sie sehen ja nur – und das ist dann, was Adam Broomberg vorher gesagt hat –, dass die Art und Weise zu kommunizieren, von den Gegnern derart diffamiert wird, dass sie wirkungslos wird in der öffentlichen Diskussion. Ich glaube übrigens, dass so etwas wie *gender discussions* oder *racial issues* an Hochschulen, so sehr sie möglicherweise das Gelände verminen, dringend notwendig sind – man hört es wirklich von Hochschullehrern aus den USA, dass man dort fast nicht mehr frei über solche politischen Belange sprechen kann. Möglicherweise kann man irgendwann auch Homers *Ilias* nicht mehr lesen, weil darin so viele furchtbar grausame Szenen vorkommen. Es gibt inzwischen Rückzugsräume für traumatisierte Jugendliche, die sie zur Wiederherstellung oder Genesung aufsuchen können. Man muss als Lehrer vorher ankündigen, was in der *Ilias* alles vorkommt, um diesen Stoff überhaupt noch unterrichten zu können. Das nimmt inzwischen wahrlich sehr groteske Züge an. Aber als Künstler können Sie ja gar nicht anders, als zu kommunizieren. Sie müssen dies tun, denn das ist der Punkt der ganzen Operation. Das heißt, wir können uns hier nicht in einen Elfenbeinturm zurückziehen, den gibt es ja gar nicht. Aber man muss gleichzeitig feststellen, dass die Kunstwelt gar nicht anders operiert als der Rest der Welt, der sich im Augenblick gerade wirklich um seine Kommunikationsmöglich-

keiten bringt. Und das ist durchaus deprimierend. Ich kann jetzt auch keine Lösung dazu anbieten.

AB A few of the experiences I've had over the last few months: I was invited to Brussels and had to sit among policy makers and ministers of culture from various European countries, as a radical artist representing our coalition. And that's truly depressing and horrifying. And if you think this is a stilted conversation, it's unbelievable to sit to the table of people sitting on pots of gold, whose understanding of culture is, how it can be instrumentalized to de-radicalize the disenfranchised youth living in the suburbs of all of our urban centers. That's the end of the interest in cultural production or art, right? You started with a personal anecdote and I want to end with one, which is, I think, the reason I got into this strange life. What I mean is, I grew up in South Africa in the 80s at the height of apartheid and I had a history of our professor in 1998. She brought to our attention a series of minimal sculptures that were being built in all townships across South Africa. In order to control at least all these environments, the state had built these kinds of 120 foot high, huge lights that would come on when a riot was about to break out. They also had cleaned all the environments of all the rocks or all potential things used as weapons. And the communities were building these gorgeous, beautiful modernist looking sculptures. And in fact, what they turned out to be, were armaments. People would run out and because there was no concrete, they would grab a brick from the sculpture and it became a weapon. And the way my teacher turned the reading of art history on its head, gave me such optimism, which I'm still living with. This was what I wanted to say, something positive.

MD Thank you very much. [Applaus im Publikum]
Vielleicht gibt es ja Lösungsvorschläge aus dem Publikum ...

Publikum (Johannes Lothar Schröder): Herr Demand hat eben gerade Beuys denunziert, indem er behauptet, er habe keine Wirkung gehabt. Das Gegenteil ist der Fall, denn er wurde ja verstanden. Also, ich meine, er war jener Künstler in Deutschland, den alle kannten. Und allein dadurch hatte er schon eine große politische Wirkung, weil er sich nicht gescheut hat, sich zum Clown zu machen. Vielleicht ist das auch eine Möglichkeit.

TD Ja, das habe ich aber gerade gesagt, genau das! Er konnte ja nur in der Disco auftreten als Beuys, nur das hatte eine Signifikanz, weil er als Künstler so bekannt war. Aber ich glaube, dass seine Kunst – man kann darüber diskutieren, das können wir auch alle machen, wir sind ja Fachleute – keinen direkten politischen Einfluss hatte, jedenfalls nicht so viel wie seine Präsenz im Disco-Kontext der – wie hieß die Band damals? – BAP, glaube ich. Das hatte plötzlich eine Verbindung, eine Möglichkeit aufgewiesen für die Grüne Partei, dass nicht nur alles Unsinn ist. Und dafür hat er sich zum Clown gemacht, dafür verdient er auch größten Respekt. Ja, Sie können das jetzt sagen. Aber sagen Sie doch, was hat er denn politisch durchgesetzt? Nennen Sie doch ein Projekt, das er politisch durchgesetzt hat. Denn darum geht es doch. Um diesen direkten politischen Einfluss. Der politische Einfluss von Beuys war größer in der einen Minute, in der er sich entschlossen hat, dort mitzusingen, als auf dem Gebiet seiner Kunst. Es ist im Übrigen doch vollkommen unbestritten, dass Beuys ein großer, wichtiger Künstler war. Er hat nur keine politischen Prozesse durchgesetzt.

MD Wir wissen aus dem Beuys-Film von Andres Veiel [*Beuys*, 2017], der gerade in den Kinos läuft, wie beschämend es für Joseph Beuys auf dem ersten Treffen der Grünen, als sie ihre Abgeordneten gewählt haben, gewesen sein muss. Er saß da in der Ecke und hat an der Seite von Johannes Stüttgen darauf gewartet, nominiert zu werden. Wer aber wurde schließlich nominiert? Unter anderem Joschka Fischer, also der politisch Aktive, der Profi. Beuys als Künstler blieb draußen. Dass man dem Künstler die Rolle eines Politikers offenbar nicht zuge-
traut hat, ist bezeichnend. Sie haben ihn anscheinend als Künstler und eine Art Kasperlefigur akzeptiert, der im Rahmen der Gründung der Partei der Grünen für viel Aufsehen und Öffentlichkeit gesorgt hat, aber ihn dann, als es ernst wurde, schlicht in der Ecke sitzen lassen. Und insofern ist er auch tatsächlich mit den unmittelbar politischen Projekten gescheitert. – Eine weitere Frage?
Publikum: Keine direkte Frage. Aber Sie hatten ja danach gefragt, was vielleicht Kunsthochschullehrer tun könnten. Ich habe hier vor zehn Jahren studiert. Zugegeben, ich wurde unterrichtet von Alt-68ern, die ja keinen künstlerischen Geschmack haben, aber was sie hatten und was sie uns vermittelt haben – und ich glaube, das Wort wurde zwar hier nicht genannt, es wurde aber bereits umkreist – ist die Maßgabe, eine Haltung zu entwickeln. Und ich glaube, das ist das, was man überhaupt an einer Kunsthochschule tun kann. Nämlich denjenigen, mit denen man zusammenarbeitet, eine Haltung zu vermitteln, mit der man sich dann später die Welt erklärt und auch anderen die Welt zeigt. Und selbstverständlich werden bestimmte Haltungen vorgelebt oder man lehnt sich gegen eine Haltung auf. Aber genau durch diesen Prozess entwickelt man selbst eine Haltung. Und ich

finde, dass dies das Wesentliche an einem Hochschullehrer ist, das zu ermöglichen. Ich denke, das wird nach wie vor zumindest an dieser Hochschule, soweit ich weiß, aber auch an anderen Orten getan. Und das ist ein politischer Akt, durch den Kunst auf eine vermittelte Art politisch wird.

MD Bei Bertolt Brecht heißt es dazu ungefähr, jede Idee sei falsch, wenn sie die Haltung nicht vormache, in welcher man ihr nachkommen könne.

Publikum: Ich hätte auch eine Frage. Und zwar bin ich in der Diskussion nicht ganz mitgekommen. Wir haben über die Flugblatt-Aktion gesprochen und über die *Scaffold*-Debatte und dann über die Reaktion innerhalb der jeweiligen *communities* und dann lautete die Antwort des Podiums, soweit ich das mitbekommen habe, sich entweder das Maul nicht verbieten zu lassen oder sich ins Schneckenhaus zurückzuziehen. Waren das die Alternativen?

MD Ja, davon war jedenfalls die Rede, aber provozierend gedacht. Wenn allerdings die rhetorische Provokation nicht ankommt, geht sie leider ins Leere. Sie müssen einfach widersprechen und sagen: Ich mache aber Kunst, die politisch wirksam ist. Und Tag für Tag und jede Nacht raube ich mir den Schlaf bei dem Gedanken, wie ich morgen die Welt durch meine Kunst verändern oder zuvor meine Kunst verändern kann. Die beiden Möglichkeiten gibt es doch nur. Und verändern heißt, einfach nur qualifizieren. Und die Form finden, von der Peter Geimer gesprochen hat, in welcher Kunst zum Ausdruck kommt, die sich aber nicht einfach über einen propagandistischen oder politischen Leisten schlagen lässt, sondern die eben durch ihre – ja, davon war auch die Rede – künstlerischen und poetischen Er-

findungen und Neuerfindungen eine Alternative eröffnet, über die zumindest nachgedacht werden kann.

Publikum: Für mich wird dabei der eigene soziale Standpunkt nicht wirklich mitgedacht. Und ich finde, wenn man über die Türkei spricht oder die *Scaffold*-Arbeit benutzt, dann kommt man ganz schnell in einen ziemlich imperialen Modus, indem wir uns anmaßen und auch die Notwendigkeit spüren, über andere Regionen, andere soziale Zusammenhänge zu sprechen und darüber gleichzeitig eine öffentliche Aussage, eine politische Aussage zu machen. Ich finde, das sollte schon beim eigenen künstlerischen Handeln mitbedacht werden.

MD Vielen Dank. Gibt es darauf eine Antwort?

PR Ja. Also, in letzter Konsequenz läuft der Vorschlag, den wir natürlich des Öfteren hören, darauf hinaus, dass wir im Prinzip in einer Welt leben, in der nur – und das hat Thomas Demand schon angeschnitten – Opfergruppen für sich sprechen dürften und in der eigentlich dieser hehre Begriff der Uneigennützigkeit, der Uninteressiertheit, des Nicht-Zweckmäßigen keinen Platz mehr haben kann. Dass wir als Künstlergruppe nicht eintreten dürfen und im Namen von Flüchtlingen gegen etwas protestieren, weil wir deutsche Pässe haben. Aber in Wahrheit ist es doch so, dass wir wegen der deutschen Pässe viel besser loslegen können. Während unsere Mandanten komplett ihrer Rechte beraubt werden und in Deutschland in der Regel noch nicht einmal irgendeine Möglichkeit haben zu protestieren, weil sie nämlich gerade im Mittelmeer ertrinken. Die Geschichte lehrt uns, dass wir aus ihr lernen können. Ich bin nicht dafür zu haben, dass die sogenannten Betroffenen alleine irgendwo campieren und, sagen wir mal, die Flüchtlingspolitik der Bundesregierung aus einem

Zelt auf dem Oranienplatz heraus bedrängen. Die gesamte deutsche Öffentlichkeit muss sich an diesem Widerstand beteiligen. Wir können so viel mehr tun als jeder, der direkt betroffen ist. Ich möchte hier nur das eine Beispiel nennen: Varian Fry. Wenn der es für eine Anmaßung gehalten hätte, für die verfolgten Intellektuellen in Europa zu sprechen und stattdessen an seiner Doktorarbeit einfach weitergeschrieben hätte, dann wäre die Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts kollabiert. Dann säßen wir alle gar nicht hier vor Scham und würden spielerisch die Kolonialismus- mit der Stilkritik vermengen. Im Übrigen ist politische Kunst einfach nicht politisch korrekt und wird es auch nie sein.

MD Vielen Dank. Jetzt Frau Stahl bitte.

Publikum (Antje Stahl): Sie haben vorhin, Herr Geimer, von diesem Taschenspielertrick gesprochen. Was ich da raushöre und genauso von vielen anderen Kollegen immer wieder vernehme, ist eine unglaubliche Wut und ein Zorn und auch ein Bedürfnis, dass es keinen Taschenspielertrick gibt bzw. dass Sie sich eigentlich wünschen, dass die beiden Bereiche Kunst und Politik diskret getrennt bleiben. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie das einfach einmal erklären, dieses Bedürfnis. Was bringt es uns, wenn wir das trennen? Ist das ein eher theoretisches Bedürfnis, das Sie gewissermaßen ausführlicher schriftlich klären müssten? Oder woher kommt das?

PG Nein, das Missverständnis habe ich vermutlich sogar selbst verschuldet, weil ich die Metapher mit den Schubladen falsch aufgenommen habe. Also, es geht, glaube ich, nicht darum, irgendwelche Grenzen theoretisch zu definieren, um sauberer diskutieren zu können. Das interessiert, denke ich, niemanden. Was mich aber schon interessiert, ist etwas, was man vielleicht auch

Spezifik nennen könnte. Das heißt, jeder und jede soll das machen, was er oder sie gut kann. Und das ist eigentlich das, was ich meine. Übrigens kann man da immer nur über konkrete Kunstwerke reden und nicht über die Kunst im Allgemeinen. Ich finde, man muss bei jedem einzelnen Kunstwerk, das uns mit dem Anspruch präsentiert wird, politisch zu sein, fragen: Wie verhält es sich damit? Oder was ist das Politische daran? Und da kam ich eben auf diesen Taschenspielertrick, wobei man da auch noch einmal sagen muss, das ist vielleicht tatsächlich eher ein Problem des Redens über Kunst. Integraler Bestandteil des Redens über Kunst und der Diskussion über Kunst und Politik ist die ganze Textproduktion über diesen Gegenstand. Und dabei habe ich den Eindruck, dass zum Teil ein Anspruch an die Kunst gestellt wird, politisch sein zu sollen, den ich nicht in allen Fällen oder per se für sinnvoll halte. Wo ich mich weiter frage, ist die Kunst da die richtige Adresse? Ich meine, wir können die gleiche Diskussion zum Thema Wissenschaft führen. Darüber kann man das genauso gut sagen. Ich würde da einfach unterscheiden: Wer redet mit welcher Kompetenz über welche Sache? Oder wer macht mit welcher Kompetenz was? Also das ist eigentlich das, worum es mir geht. Ich bin überhaupt nicht dafür, irgendwelche Grenzpfähle einzurammen. Mir geht es einfach nur um eine spezifische Rede. Deswegen sagte ich eben, dass Form, soweit man den Begriff auch fassen kann, dasjenige ist, was mich an Kunst interessiert. Es geht mir nicht um eine Diskurspolizei, die sozusagen klar sagen kann, das ist Kunst und hier hört sie auf und da beginnt die Politik. Das ist überhaupt nicht meine Vorstellung. Nur habe ich oftmals den Eindruck, dass dieser zu Recht irgendwann begonnene Dis-

kurs über die Widerständigkeit der Kunst oder über die Nicht-auf-die-Deutung-Festlegbarkeit der Kunst, dass diese Auseinandersetzung mittlerweile zu einer Rhetorik geworden ist, die einfach so mitläuft. Und in jeder Ausstellung, die man sieht, läuft diese ganze Rhetorik immer mit. Ich habe vor zwei Wochen eine Arbeit – die fand ich gar nicht einmal schlecht als Werk – von Willem de Rooij gesehen in der Kestnergesellschaft in Hannover, ein Blumengebinde, das von einem Floristen vor Ort jeden Tag neu zusammengestellt wird. Da sind zehn verschiedene Pflanzen drin. Und der Kommentar dazu lautet: Das ist eine Arbeit über aktuelle Fragen zu Identität und Gemeinschaft und zur Flüchtlingsthematik. Und das wäre für mich ein klassisches Beispiel dafür, dass ich den Eindruck habe, da ist ein Diskurs leergelaufen. Der wird jetzt irgendwie als Rhetorik des Politischen über diese Werke gegossen und der tut weder den Werken gut noch unserem Reden über Kunst. Der ist vielmehr einfach eine Haltung, die, ich würde fast sagen, als Jargon mitläuft. Genau das ist eigentlich mein Problem. Es geht nicht um Grenzpolizei. Es geht mir um Spezifik.

MD Aber geht es nicht hier auf dem Podium auch darum, uns an die eigene Nase zu fassen? Der Verweis auf die schlechten Texte, die in der Welt sind, zu denen wir selber vermutlich fortlaufend beitragen, bringt uns in unserem Selbstverständnis und der Selbstkritik nicht weiter und die Bösen sind schließlich immer die anderen. Das ist in mancher Hinsicht eine Falle. Ich habe sicherlich auch gelegentlich falsch mit meinem Kunsturteil geurteilt und etwas hochgeschätzt, was vielleicht doch nicht der Rede wert war. Aber das können die Kolleg*innen Kunsthistoriker in 50, in 60 oder in 500 Jahren korri-

gieren. Wir liefern ihnen aber jedenfalls einen entschiedenen, vielleicht sogar entscheidenden Standpunkt, für den wir hier und heute tatsächlich eintreten. Und für den wir dann durchaus verantwortlich gemacht werden können, indem wir uns der Kritik stellen.

PG Es geht ja gar nicht darum, sich nicht zu äußern. Was du sagst, würde ich denken, gilt für die Universität genauso. Auch da geht es eigentlich darum – das Wort Haltung hat vielleicht so ein bisschen eine militärische Konnotation, aber ich würde in die Richtung gehen –, eine Position zu vermitteln. Aber das ist eine sehr allgemeine Rede, mit der wir noch nicht konkret über Kunst oder über Wissenschaft oder sonst irgendetwas sprechen können. Ich habe kürzlich in einem anderen Zusammenhang noch einmal die Rede von Peter Handke zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises gelesen. Und die beginnt damit, dass er sagt, er sei vor einigen Tagen angerufen und gefragt worden: Was sagst du denn zum Waffenstillstand in Vietnam? Das war bald nach dem Pariser Abkommen [1973]. Und Handke schreibt, er konnte dazu nichts sagen, weil er den Eindruck hatte, jede Äußerung, die er machen könne, hätte genauso gut eine Maschine hersagen können. Denn es wäre jetzt sehr leicht gewesen, im Kommentatorenstil irgendein aufgeschnapptes Statement zu machen. Und Handke sagt: Aber das ist nicht meine Aufgabe als Schriftsteller, sondern die Aufgabe der Literatur ist es, die Kraft des Begriffsaflösenden zu nutzen – oder was du, Beat Wyss, eben auch mit der Politik des Unmöglichen gemeint hast. Und das halte ich nach wie vor für wichtig. Kunst ist nicht dazu da, Dinge auf den Begriff zu bringen und eine Weltanschauung zu illustrieren. Wenn ich den Eindruck habe, die Künstler reden

als Statthalter irgendwelcher Weltanschauungen, dann können sie das natürlich machen, dann kann ich mich jedoch nicht mehr über Kunst unterhalten. Dann reden wir über Weltanschauungen, das ist etwas anderes. Über Weltanschauungen kann ich aber im Übrigen auch mit einer Versicherungskauffrau oder einem Banker sprechen, weil jeder andere dazu genauso etwas zu sagen hat. Dass die Künstler jetzt per se besonders aufgerufen wären oder stärker seien als wir zum Beispiel, das würde ich nicht sagen.

MD Jetzt möchte ich zum Schluss Beat Wyss einmal quälen und ihn um ein kurzes Resümee bitten, und zwar möglichst eines, das uns zugleich wieder etwas Optimismus verschafft ...

BW Ja, eben. Ich meine, ich kann einfach Marcel Reich-Ranicki zitieren und sagen, Vorhang zu und alle Fragen offen.

MD Nein, bitte nicht.

BW Es lässt mich ein bisschen ratlos zurück, weil wir weder definiert haben, was politisches Handeln ist, noch was Kunst ist. [Applaus im Publikum] Ich werde das aber im Anschluss in meinem Vortrag [siehe S. 87 ff.] versuchen. Ich glaube, es ist wirklich Zeit für Grundlagenforschung, um diese Dinge einfach *sine ira et studio* auseinander zu bringen. Ich finde, statt jetzt am Schluss noch eine erpresste Versöhnung einfach so in den Raum zu werfen, ich – ein fossiles Exemplar aus dem 20. Jahrhundert – finde, ich bin eigentlich ganz überrascht, und ich finde es gut, dass diese Fragen wieder aufkommen und quasi ganz in einem ähnlichen Sinne wie vor vierzig Jahren. Und dass das eine virulente Geschichte ist.

MD Weniger vehement allerdings als damals ...

BW Ja, es ist auf jeden Fall ziviler. Und was Sie eben

auch sagten, es ist stärker ein Konsens im politischen Handeln und im künstlerischen Handeln. Da gibt es sehr viel mehr Übereinstimmungen als in den 60er Jahren. Beuys – da bin ich ein verbrannter Agent, weil ich mich vor einigen Jahren ins Abseits gesetzt habe mit meinem Essay über den Hitlerjungen Beuys⁴ –, aber Beuys hatte ja wirklich Probleme mit seinen besten Studenten, die damals völlig maoistisch waren. Da war ganz eine große Zwietracht vorhanden, denn Beuys – und das muss man schon sehen – war ein absoluter Anti-Marxist, und er war ein Anthroposoph. Und diese 68er-Radikalen waren ihm generationsmäßig einfach verdächtig. Denn er war im Zweiten Weltkrieg auch Freiwilliger im Kampf zusammen mit der Ustascha in den Karpaten und im Balkan gewesen. Nur um darauf hinzuweisen, dass da nicht nur einfach Friede, Freude, Eierkuchen mit den damals jungen Künstlern rings um Beuys war.

MD Ich erinnere mich an deinen Artikel über den Hitlerjungen Beuys in der Zeitschrift *Monopol*. Ich wurde damals von der Redaktion gebeten, zum politischen Ausgleich einen komplementären bzw. einen Gegenartikel zu schreiben. Das weißt du vielleicht gar nicht. Ich habe dann einen Artikel abgeliefert, den sie nicht gedruckt haben, weil er dir nicht wirklich widersprochen hat, indem ich deiner These aus dem Weg gegangen bin und einen völlig anderen Weg eingeschlagen habe. Ich habe insofern einen ausweichenden Artikel geschrieben, dass ich versucht habe, nicht von der Person, sondern von der Kunst des Joseph Beuys zu sprechen. Ich habe damals ein Ausfallhonorar bekommen und den Artikel anderswo veröffentlicht. Aber das ist ein Streit, den ich jetzt nicht neu eröffnen möchte, auch wenn ich deine Ansicht in manchen Punkten nicht teile. Auf der

documenta 14 wird Beuys übrigens von einem Künstlerkollegen, Piotr Uklański, in dessen fotografischem Riesentableau der Nazi-Größen angegriffen bzw. desavouiert, indem Beuys, wieder in seiner Fliegeruniform porträtiert, umstandslos in diese Gruppe eingereiht wird. Eine ziemlich geschmacklose Form der Diskriminierung, meine ich, aber eben auch ein politisches Bild, das Presse gemacht und gebracht hat. Doch zurück zur Sache, das heißt zum Schluss. Wir haben die Fragen »Was ist politisches Handeln?« und »Was ist Kunst?« einfach deswegen nicht ausreichend beantwortet, weil wir deinem Vortrag, lieber Beat Wyss, über die »Westkunst als Leitkultur wider Willen« nicht vorgreifen wollten. So könnte ich höflich, aber ausweichend schließen. Jedenfalls bin ich nicht sicher, ob nicht jeder hier auf dem Podium doch zumindest Teilantworten auf die zentrale Frage beigesteuert hat, die sich allerdings nicht unbedingt auf einen Nenner bringen lassen. Wie denn auch? Über die aufgeworfenen Fragen wird seit der Antike gestritten. Eine bündige oder gar verbindliche Antwort kenne ich im Übrigen nicht. Man wird sich die eine oder andere Position durch den Kopf gehen lassen, ihr zustimmen oder sie verwerfen. Wichtig ist vielleicht nur, sie ernst zu nehmen, das heißt, überhaupt Fragen zu stellen und aufzuwerfen. Was ich allerdings ändern, oder besser, ergänzen würde, wäre der Titel unseres Podiums. Es hätte besser heißen sollen: »Kunst und/oder Politik, oder: Wie politisch kann/darf/muss Kunst (heute) sein?« Während das »müssen« auf Propaganda und Zwang, das »dürfen« auf Zensur und Kontrolle verweist, hätte das »können« eher auf das ureigene Vermögen der Kunst abgezielt, ein formvollendetes Statement in eigenem Auftrag zu sein.



Ein Podium mit Barbara Albert (Regisseurin und Mitbegründerin des Produzentenkollektivs coop99, Professorin für Spielfilmregie, Filmuniversität Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg), Thomas Heise (Dokumentarfilmer, Autor und Theaterregisseur, Professor für Kunst und Film, Akademie der bildenden Künste Wien), Michael Baute (Autor, Dozent und Medienarbeiter, Berlin) und Angela Schanelec (Regisseurin, Professorin für Narrativen Film, HFBK Hamburg). Moderation: Luise Donschen (Filmmacherin und künstlerische Mitarbeiterin an der HFBK Hamburg).

Luise Donschen: In den Vorgesprächen für das Podiumsgespräch hat sich herauskristallisiert, dass es zwar verschiedene Zugänge zur Lehre gibt, aber dass gleichzeitig alle von Filmen ausgehen, die bereits existieren. Der erste Zugang zur Lehre ist damit das Filmeschauen. Deshalb möchte ich heute mit der Frage beginnen, in welchen Formen man Filme schauen kann und wie man dann über diese Filme sprechen kann. Michael, du hast mir gegenüber ganz klar formuliert, dass es für dich sehr wichtig ist, in deiner Lehre in ein Sprechen über Film zu kommen. Und deswegen würde ich dich bitten zu erzählen, wie du das betreibst.

Michael Baute: Ich bin der Einzige hier auf dem Panel, der kein Filmmacher ist und der außerdem keine kontinuierliche Stelle an einer Institution hat. Ich bin jemand, der sporadisch an Institutionen unterrichtet. Das heißt, ich habe anders als ihr wahrscheinlich weniger kontinuierlich und über längere Zeiträume mit Studenten und deren Projekten zu tun. Bei mir sind es immer Blockseminare: An der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) dauert das Seminar zwei Wochen, jeden Tag acht Stunden. An anderen Institutionen – an medien-, film- oder kulturwissenschaftlichen Institutionen – sind es häufig zwei, drei Tage geblockt. Ich versuche immer nur über einen Film zu sprechen in dieser Zeit. Das ist ein Konzept der Seminare von Helmut Färber, die er in den 1980er und 1990er Jahren an der DFFB gegeben hat. Man lässt sich mit den sechs bis fünfzehn Studenten komplett auf einen Film ein und schaut ihn immer wieder. Im Schauen finden sich dann Beschreibungsmodi, die diesen Film begreifbar oder beschreibbar, erfahrbar machen. Und in diesem wiederholten Schauen, Beschreiben und auch Streiten

formulieren sich Positionen und eigene Haltungen zum Filmemachen. In den Haltungen anderer Filmemacher, die sich beim Film in ganz, ganz vielen Entscheidungen manifestieren und äußern, kann man seine eigene Haltung zum Filmemachen am besten herausfinden – in Differenz oder in Affirmation. Mir erscheint das ein besonders vielversprechender Weg zu sein, sich selbst einen Begriff vom Kino zu machen.

LD Thomas, du betreibst es anders. Du lässt deine Studenten zunächst über Filme schreiben, die sie gesehen haben. Warum entscheidest du dich im Gegensatz zu Michael dazu, nicht die Gruppe als ersten Zugang zu nehmen, sondern jeden einzelnen in seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen Filmen?

Thomas Heise: Mir geht es darum, zum Beginn des Studiums dafür zu sorgen, dass die Studenten einen richtigen Bruch erleben. Die Erfahrungen, die man bis dahin gesammelt hat, kann man sich merken, aber die legt man jetzt eine Zeitlang weg und beginnt etwas Neues. Wir machen es so, dass wir im Herbst, wenn bei uns die neuen Studierenden anfangen, nach Duisburg zum Dokumentarfilmfestival für den deutschsprachigen Film fahren. Wer das kennt, der weiß, dass es ein besonderes Festival ist. Dort folgt auf jeden Film eine Diskussion. Es gibt keine sich überschneidenden Veranstaltungen, man hat sozusagen eine konzentrierte Woche, in der man Filme sieht und diskutiert. Die neuen Studierenden sind angehalten, über mindestens zwei Filme pro Tag zu schreiben, und die Texte werden sofort im Netz veröffentlicht. Anders als bislang gewohnt sind sie gezwungen, sich mit dem Medium auseinanderzusetzen. Man macht sich dabei selbst verwundbar, wenn man vielleicht etwas Falsches ins Netz stellt, wenn man et-

was zum Beispiel nicht gesehen hat. Außerdem bietet das Festival die Gelegenheit, die anwesenden Filmemacher kennenzulernen. Auf diese Weise fangen wir an, über Film zu reden.

LD Und diese Texte werden nicht noch von jemandem gegengelesen, sondern selbstständig hochgeladen?

TH Nein, das machen wir dann zusammen mit dem Festival. Das Einzige, was an Gegenlesen stattfindet, besteht darin, auf die Rechtschreibung zu achten. Das ist eine allgemeine Schwäche.

LD Das ist eine sehr individuelle Auseinandersetzung mit den Filmen der Duisburger Filmwoche. Gibt es, wenn ihr wieder zurück seid, eine Art Gruppenauseinandersetzung mit dem Gesehenen?

TH Das ganze Programm geht über drei Semester. Es fängt wie gesagt mit dem Festival-Besuch in Duisburg an. Wenn wir danach zurückkommen, findet ein 16-mm-Analogfilm-Unterricht statt, denn die meisten haben noch nicht mit einer 16-mm-Filmkamera gearbeitet. Dann gibt es eine Beobachtungsübung. Das ist ein kleines Porträt mit einer Rolle 16-mm-Umkehrfilm. Der wird von Hand entwickelt, analog geschnitten, und am Ende entsteht ein kleiner Porträtfilm. Das ist auch neu für die meisten, weil sie bis dahin digital gearbeitet haben, aber nicht analog. Es ist wichtig, zumindest sagen das die Studierenden, sich mit dem Material anders auseinanderzusetzen. Mit dieser festen Beschränkung von Material, bloß diese zehn, zwölf Minuten, die man mit so einer Rolle hat, etwas zu erzählen. Und dazu kommt, dass die Themen so gestellt sind, dass sie außerhalb ihres bisherigen Erfahrungsbereichs liegen. Das heißt, sie sollen das Porträt von einer ihnen bis dato unbekannt Person machen, meinetwegen aus dem Bereich der

Verwaltung der Hochschule. Nun ist es so, dass meine Studierenden zumindest sehr oft gar keinen Kontakt zu dem Verwaltungspersonal haben, sondern sich in anderen Kreisen bewegen. Das heißt, sie müssen aus ihrem Erfahrungsbereich heraus und in einen anderen hinein, und in dieser Richtung arbeiten wir dann weiter. Wenn dieser Stummfilm abgeschlossen ist, machen wird dasselbe noch einmal mit Ton. Es handelt sich dann um ein Hörspiel oder Feature, welches auf eine ähnliche Weise erstellt wird. Und danach kommt der erste Film.

LD Angela, du zeigst einen Film und sprichst anschließend mit einer Gruppe von Studierenden über diesen Film.

Angela Schanelec: Das, was Thomas Heise hier eben beschrieben hat, ist mehr oder weniger das, was bei uns im ersten Jahr passiert. Das ist mit dem, was Katharina Pethke im Grundjahr mit den Studierenden an der HFBK Hamburg macht, weitestgehend vergleichbar. Wenn die Studierenden dann im zweiten Semester zu mir kommen, ist das schon ein Unterschied. Ich wähle pro Semester mehrere Filme pro Treffen aus. Das sind vor allem Filme, die mich interessieren. [lacht] Von denen ich glaube, dass die meisten sie noch nicht kennen, was auch oft der Fall ist, und über die ich das Bedürfnis habe, mit ihnen zu sprechen. In dem Sinne, als dass ich glaube, es könnte die Studierenden inspirieren.

LD Und wie kommst du mit den Studierenden ins Gespräch? Von welchem Punkt kann man ausgehen, wenn man einen Film gerade als Ganzes – vielleicht zum ersten Mal – gesehen hat? Anders als Michael gehst du nicht Einstellung für Einstellung durch.

AS Die Filme schauen wir uns unter einem bestimmten Aspekt an. In diesem Semester war das Thema Park. Die

Erzählung beginnt also mit der Entscheidung für einen bestimmten Ort. In diesem Fall war das der Park. Letztendlich dient das Thema dazu, einen Beginn zu finden, weil es am Anfang oft schwierig ist, die eigene Wahrnehmung zu formulieren. Meistens fange ich an, Fragen zu stellen über das, was sie gesehen haben, und dann versuchen wir, gemeinsam herauszufinden, wodurch die Wahrnehmung entstanden ist, wie sie produziert wurde. Alle Fragen, die ich stelle, haben im Grunde das Ziel, – ähnlich wie Michael das bereits formuliert hat – über die eigene Arbeit nachzudenken, vielleicht auch etwas zu provozieren.

LD Auf die Unterschiede kommen wir noch zu sprechen. Barbara, auch du hast als ersten Bestandteil deiner Filmlehre die Filmanalyse beschrieben, wobei das schon eine Setzung ist, das als »Analyse« zu bezeichnen. Kannst du einmal beschreiben, wie du vorgehst?

Barbara Albert: Ich muss ein bisschen ausholen, vielleicht ist es bei mir durchaus anders als bei euch. Ich betreue die Studierenden nicht von Anfang und wie in einer Klasse über drei oder vier Jahre hinweg. Es ist bei uns so, dass ich einzelne Inseln habe, in denen ich etwas vermitteln kann. Auch wenn ich das in Momenten schade finde, hat das für mich seine Berechtigung. Mit vier Professorinnen und Professoren in der Regie und einer Professur für Stoffentwicklung, die alle unterschiedliche Ansätze haben, ist es wichtig, dass die Studierenden diese unterschiedlichen Professor*innen ebenfalls kennenlernen. Das bedeutet aber gleichzeitig, dass ich das, was ihr schon beschrieben habt, nur in geringerem Maße tun kann, ganz einfach, weil es zu wenig Zeit gibt. Eines meiner besten Seminare als Studentin bestand darin, ein Jahr lang den Film *China Town* zu analysie-

ren. Jede Woche ein paar Minuten. Da kann man in die Tiefe gehen. Aber ich merke, dass wir diese Zeit heute nicht haben, auch weil das Studium sehr praktisch ausgerichtet ist. Alle Studierenden wollen unbedingt Filme machen und weniger darüber sprechen und deswegen gibt es im Curriculum zu wenig Raum, um Analysen zu machen. Darunter verstehe ich eine erweiterte Analyse, also eigentlich genau das, wovon du, Angela, sprichst. Es geht um die Fragen: Wie wirkt ein Film, ein Moment, eine Szene auf mich, warum bewegt oder inspiriert sie mich? Und wie kann ich das beschreiben? Das ist oftmals das Schwierigste. Worte für das zu finden, was ich sehe und höre. Das klingt so einfach, aber das ist eben nicht einfach, und ich merke, da gibt es ein Manko.

LD Schaust du einen Film komplett, redest danach darüber und gehst noch einmal in bestimmte Situationen oder siehst du Einstellung für Einstellung an? Wie gehst du konkret vor?

BA Ein Lieblingsseminarformat von mir ist, dass jeder, inklusive mir, eine Filmszene mitbringt, die ihn oder sie begeistert hat. Diese Szenen schauen wir uns gemeinsam an. Und selbst wenn dann oft der Anfang des Films fehlt, ist es hilfreich, nur drei ausgewählte Minuten, einen Moment, zu beschreiben: Was sehe ich, was höre ich? Das ist ein Format, das einfach Spaß macht und uns gegenseitig inspiriert. Ich werde oft gebeten, eigene Filme mitzubringen. Das mache ich eigentlich nicht, weil ich ungern nur über meine eigene Arbeit spreche. Aber natürlich kann ich dann Fragen zur Herstellung eines Moments am besten beantworten und auch seine Wirkung kann man dann genauer überprüfen. Das finde ich schon sehr sinnvoll und es ist mir durchaus wichtig, in der Lehre mit meinen Filmen vorzukommen.

LD Jetzt sind schon mehrere Sachen zusammengekommen: Geht man nur von dem Film aus, nimmt man andere Quellen dazu, wie tatsächliche Erfahrungen über den Herstellungsprozess oder externe Texte, und in welcher Art und Weise nähert man sich dann dem Film? Meine Erfahrung in den Seminaren mit Angela ist, dass der Zugang zu den Filmen sehr emotional ist. Das ist eine Möglichkeit, von der Wirkung eines Filmes auszugehen. Michael, du hast in deinem Seminar, das du an der HFBK gegeben hast, jede Einstellung sehr genau beschrieben: Aus welcher Perspektive sehen wir den Protagonisten, wie ist der Schnitt zum nächsten Bild? Was ist dein Ausgangspunkt für das Sprechen über Filme?

MB Ich glaube, meine Herangehensweise hat mit der eingangs von mir erwähnten Tatsache zu tun, dass ich eben kein Filmemacher bin, sondern aus anderen Diskurspraktiken komme. Ich habe Literaturwissenschaften studiert, als Filmjournalist und als Autor gearbeitet. Dieser wirkungsästhetische Aspekt ist mir wichtig. Ich komme aus einer Metadiskurspraxis und weniger aus einer Produktionspraxis, auf die ihr mit den Studenten hinarbeitet. Ich versuche Beschreibungsmodi zu entwickeln. Mich enthusiasmiert es, zuallererst von dem Bild auszugehen: Warum sieht das genau so aus, was zeichnet das Bild aus, welches Bild folgt danach und was kommt bei mir an? Was passiert da gerade? Das interessiert mich. Und diese Beschreibungen will ich von Studenten hören, die Filmwissenschaftler werden wollen, aber auch von angehenden Filmemachern. Ich kann vielleicht noch ein Beispiel aus meiner eigenen Bildungsprägungsgeschichte erzählen: Als ich nach Berlin kam, bin ich zufällig an eine Gruppe von zehn, zwölf Personen geraten, die, im Gegensatz zu mir, größ-

tenteils an der DFFB studiert hatten. Diese Runde traf sich jeden Donnerstag, schaute sich einen Film an und sprach dann drei, vier Stunden lang über diesen Film. Das war eine sehr diverse Gruppe aus Kameraleuten, Drehbuchschreibern, Regisseuren, Schnittmeistern. In diesen zehn Jahren haben wir uns wirklich jeden Donnerstag getroffen, bis auf den Sommer, und ich habe dort wahnsinnig viel gelernt. Diese »Arbeitsgruppe Film« hat unter anderem deshalb so lange bestanden, weil es sehr spannend war zu hören, wie anders ein Filmwissenschaftler über einen Schnitt spricht als ein Schnittmeister und wie ein Kameramann die spezifische Perspektive eines Bildes anders deutet als ich, der damals als Filmjournalist gearbeitet hat. Es war gut, diese unterschiedlichen Sprachformen, Sprechweisen, Sprechsorten miteinander in Verbindung zu bringen, ohne sie zugunsten einer gemeinsamen Sprache einzu-ebnen, sondern sie alle gleichzeitig anwesend zu halten. Das ist etwas, was mich immer noch kickt, und obwohl ich jetzt seit dreißig Jahren ins Kino renne und auch immer was mit Kino mache, finde ich das sehr, sehr aufregend. Es ist eine zentrale Aufgabe von Filmen, dass man sich etwas ansieht und im Anschluss darüber redet.

LD Thomas, wie sieht deine Erfahrung vom Reden über Filme aus? Du hast eine Kooperation mit dem Filmmuseum in Wien, was sehr gute Voraussetzungen mit sich bringt. Ist es dir wichtig, einen Film im Kino zu sehen, so er denn unter kinospezifischen Produktionsweisen entstanden ist? Wie schaut ihr den Film, wonach suchst du ihn aus und wie kommst du dann ins Reden mit deinen Studierenden?

TH Die Kooperation mit dem Filmmuseum Wien ist praktisch noch am Anfang. Wir haben schon zusammen

Veranstaltungen gemacht, aber wir sind jetzt dabei, die Kooperation mit dem neuen Filmdirektor festzumachen und dann auch richtig in die Lehre einzubauen. Die haben sehr, sehr interessante Veranstaltungen in Wien und laden Leute ein, die ich gar nicht einladen kann, weil mir dazu die Mittel fehlen. Die Filme, die ich aussuche, haben meist damit zu tun, dass mir aufgefallen ist, dass die Filme, die ich kenne, und die Filme, die meine Studierenden kennen, sehr unterschiedlich sind.

Dadurch, dass ich in der DDR groß geworden und auch dort sozialisiert worden bin, habe ich einen anderen Vorrat an Filmen im Kopf als meine Studenten. Bei mir spielen russische, ungarische oder polnische Filme eine große Rolle. Die sind meinen Studenten aber in der Regel vollkommen unbekannt. Im Theoretischen ist es ähnlich. Es gibt viele Bezüge zu Filmen aus Amerika, zu einigen aus Frankreich, aber das war es dann auch schon. Ich habe noch nie ein Zitat aus Ungarn, Polen, Rumänien oder Russland gehört. Und das versuche ich aufzubrechen, weil mich zudem die Widersprüche interessieren und ich die Studierenden motivieren möchte, sich das zu holen, was man an Gewinn aus Konflikten ziehen kann.

LD Ganz einfache Frage: Bekommst du die Filme, die du zeigen willst?

TH Bisher haben wir fast alles bekommen. Mir ist aufgefallen, dass Filme mit einem Bezug zu der eigenen Geschichte von Filmemachern merkwürdigerweise nur in der DDR gedreht wurden. Die Filmemacher haben ihre Biografie als Vorlage für den Film genutzt. Das betrifft zum Beispiel den Film *Ich war neunzehn* von Konrad Wolf. Oder den Film *Der Aufenthalt* von Frank Beyer nach dem gleichnamigen biografischen Roman von Hermann Kant. Das hat es im westlichen Teil von

Deutschland in dieser Form nicht gegeben, mit Ausnahme von Helmut Käutner vielleicht. Und über diese verschiedenen Sozialisationen reden wir dann und kommen von dort auf viele andere Themen. Oder wenn die Genderfrage in Österreich gerade debattiert wird, dann zeige ich Filme von Egon Günther. Der Film *Die Schlüssel* ist im Grunde genommen frei improvisiert nach Vorlagen. Da gibt es beispielsweise eine Szene, in der sitzt Jutta Hoffmann in der Straßenbahn und hält einen Monolog an ihren Freund. Sie arbeitet im Glühlampenwerk im Drei-Schicht-Betrieb, und er ist ein Ingenieur, da ist also auch ein Konflikt zwischen den beiden, und sie versucht, ihrem Mann zu erklären, dass diese Frauen dort im Glühlampenwerk, die dort schon sehr lange arbeiten, jede Handbewegung und alles bis ins Feinste austariert haben, da ist nichts mehr zu verbessern. Die sind ganz perfekt, aber für Mathematik interessiert man sich nicht, das können sie nicht. Und dann ist das immer unterschritten mit Dokumentaraufnahmen aus diesem Glühlampenwerk, wo Jutta Hoffmann gearbeitet hat seinerzeit, um das zu lernen. Das ist für die meisten oder für viele Studierende absolut neu, so etwas haben sie noch nicht gesehen. Ich versuche, auf aktuelle Situationen zu reagieren und entsprechend Filme danach auszuwählen.

LD Barbara, habt ihr in Babelsberg eine Filmgeschichtsprüfung?

BA Ja.

LD Und könnt ihr als Regieprofessor*innen mitentscheiden, welche Filme gezeigt werden?

BA Nein, eigentlich nicht. Aber es gibt einzelne, von der Regie angebotene Veranstaltungen, die ähnlich konzipiert sind. Was ich als ein sehr bereicherndes Seminar

empfunden habe, war ein *Co-Teaching* mit Chris Wahl, aus dem Bereich Medienwissenschaft/Filmkulturerbe, und mir. Darin haben wir ein Semester lang Dokumentarfilme von Werner Herzog analysiert und diskutiert. Daran nahmen Medienwissenschaftler*innen, Regisseur*innen, aber auch Studierende der Cinematography und der Szenografie teil. Es war extrem bereichernd, unter anderem weil Chris und ich als Doppellehrende unterschiedlich über einzelne Filme oder darin enthaltene Momente gesprochen haben. Das war sehr intensiv, und es ist großartig, dass die Hochschule die Zusammenarbeit zwischen den Studiengängen ermöglicht.

LD Angela, ich würde mit dir gerne über ein konkretes Seminar sprechen, das eine Anfangserfahrung für mich hier an der Hochschule war. Du hast in einem Semester acht Filme gezeigt und, ausgehend davon, hast du im folgenden Semester das Seminar mit dem Titel »Kopieren« abgeschlossen. Ich fand, das war ein sehr guter Übergang vom Schauen zum Machen. Wie war deine Erfahrung mit diesem konkreten Seminar?

AS Das war eine gute Erfahrung. Wir schauen uns die Filme an und sprechen dann darüber. Aber das Besprechen ist nicht das Ziel, so wie du das beschreibst, Michael. Das Ziel ist, über das Sprechen zu der eigenen Arbeit zu gelangen, und das finde ich ganz entscheidend. Ich habe in den Einzelgesprächen mit Studierenden schnell gemerkt, dass sie, wenn sie über ihre eigene Arbeit sprechen, sich mit Fragen beschäftigen, die sie für schwer lösbar halten, aber in existierenden Filmen bereits gelöst sehen. Das finde ich ein interessantes Phänomen. Ein ganz einfaches Beispiel: Wie lang kann eine Einstellung sein? Ich merke in den Gesprächen über die Filme, die wir gemeinsam ansehen, dass es eine Faszination

für eine lange Einstellung gibt. Wenn die Studierenden aber darüber nachdenken, in ihrem eigenen Film eine Einstellung lange stehen zu lassen, dann haben sie Bedenken, dass es zu lang ist, dass sich keiner mehr interessiert. Es existiert eine Kluft zwischen dem, was man denkt, dem Zuschauer zumuten zu können, und dem, was man sich selbst als Zuschauer zumuten lässt. Um diesen Prozess zu forcieren, habe ich nach dem ersten Semester vorgeschlagen, dass die Studierenden Szenen aus den Filmen, die wir zusammen gesehen haben, »kopieren« sollen. Wir sprechen darüber, wie etwas hergestellt ist, nicht in dem Sinne, wie du das vorhin meinstest, Barbara. Du sagst, du nimmst oft deine eigenen Filme, weil du da am konkretesten sagen kannst, wie du es gemacht hast. Das meine ich eigentlich nicht. Ich gehe von dem aus, was sichtbar ist, wenn der Film fertig ist.

BA Ja, das meinte ich eigentlich genauso.

AS Wenn es um Inszenierung geht, kommt schnell die Frage: Aber wie hat er das wohl gemacht? Und das kann ich natürlich nicht beantworten, weil ich nicht dabei war. Ich denke aber, es geht eigentlich um eine andere Frage: Wenn mich dieses Ergebnis fasziniert oder interessiert, wie komme ich dazu? Wie kann mein eigener Weg dahin aussehen? Und in diesem Zusammenhang habe ich den Studierenden das »Kopieren«-Seminar vorgeschlagen. Die Ergebnisse waren wirklich sehr aufschlussreich. Denn egal, wie nah jemand an der Vorlage geblieben ist, waren die Unterschiede trotzdem so vielsagend und haben sehr viel über die eigene Arbeit erzählt. Das war sehr produktiv.

BA Was ich vorhin meinte, als ich über meine eigene Arbeit innerhalb der Lehre sprach, ist, dass ich davon erzählen kann, was ich bewirken wollte, und ich frage

danach, wie es bei den Studierenden angekommen ist. Wenn ich es anders gemacht hätte, wie hätte es dann gewirkt? Mich interessiert allerdings nicht, wieviel Geld das gekostet hat, wie viele Komparsen nicht zu sehen sind oder auf welchem Kran die Kamera befestigt war.

LD Barbara, du unterrichtest Spielfilmregie und hast damit eine sehr enge Berufsbeschreibung. Mir scheint, dass genau dieses »In die Arbeit Bringen« für dich sehr wichtig ist. Wie spricht ihr über eigene Arbeiten, macht ihr praktische Übungen? Kannst du dazu noch etwas sagen?

BA Wir machen verschiedene praktische Übungen, zum Beispiel Inszenierungsübungen oder Auflösungsübungen. Die ersten Übungen sind natürlich allgemeiner, einfacher. Es gibt einen Raum, Schauspieler*innen, und dann werden die Möglichkeiten, die ich mit der Kamera habe, erprobt. Was auch ich beobachte und was Angela eben schon geschildert hat, ist diese Diskrepanz zwischen dem, was selbst probiert wird, und dem, was gemocht wird. Vielleicht weil die Studierenden zu wenig Mut haben, sich selbst nicht vertrauen. In diesem Moment versuche ich, sie zu bestärken. Im Übrigen finde ich, dass Lehre nie etwas ist, was man von oben herab macht, und auch nichts, wofür es ein Rezept gibt. Insofern besteht mein Unterricht zu einem Großteil aus Einzelbetreuung und ist sehr spezifisch auf konkrete Projekte ausgerichtet. Der eine braucht mehr visuelle Anstöße von außen, die andere hat alle Bilder schon exakt im Kopf und braucht dagegen mehr Übung im Umgang mit Schauspieler*innen.

LD Thomas, bisher überwiegt hier der Grundton der Ermutigung der Studierenden. Das ist aber nicht deine Vorstellung. Vielleicht magst du etwas zu dem sagen, was du eingangs bereits angedeutet hast, dass es für dich eher

darum geht zu erden oder zu verunsichern. Wie sieht dein Umgang mit den Arbeiten der Studierenden aus?

TH Das ist ganz unterschiedlich. Ich beschreibe einfach mal zwei Projekte, an denen man das ganz gut sehen kann: Das eine habe ich noch in Karlsruhe gemacht, bevor ich nach Wien ging. Dort hatten wir über die Finanzierung durch die Henkel-Stiftung die Möglichkeit, die ganze Klasse in ein winziges Dorf zu bringen, sie dort sechs Wochen wohnen zu lassen. Sie hatten Zeit, gemeinsam das komplette Dorf zu untersuchen, im Hinblick auf seine Geschichte und auf die einzelnen Personen, die dort leben. Das Projekt hieß »Ortung«. Die lange Zeit hat den Studierenden auch reichlich Konflikte bereitet. Vor allem bei der Frage: Wie erzählen wir gemeinsam einen Film? Sie haben schnell gemerkt, dass das eigentlich nicht geht. Am Schluss ist dann doch ein Film entstanden, weil sich zwei Studierende für das Projekt verantwortlich gefühlt und es zu Ende geführt haben. Zunächst aber mussten sich alle hinsetzen und sich fragen: »Wo bin ich hier überhaupt und was kann ich darüber erzählen?« Aber dafür muss ich ein Interesse an den Menschen haben, muss versuchen, sie kennenzulernen, auf sie zugehen. Daneben haben wir letztes Jahr von Wien aus zwei Theaterprojekte realisiert. Denn viele Studierende wollen Spielfilme machen oder Erfahrungen mit Schauspielern sammeln.

Ich fand diese Theaterarbeit wichtig, weil ich selbst länger am Theater gearbeitet habe und auch noch arbeite. Für das Projekt haben wir mit Jugendlichen zusammengearbeitet, die schulfern waren, die eigentlich nicht mehr zur Schule gegangen sind, aber irgendwie einen Hauptschulabschluss machen mussten. Wir haben das *Lesebuch für Städtebewohner* von Bertolt Brecht

auf der Bühne aufgeführt. Jeder von den Studierenden war Pate für einen dieser Jugendlichen und sollte als Ergebnis ein Porträt über ihn erstellen. Das war auch eine dieser 16-mm-Filmübungen. Es hat zum Teil zu erheblichen Konflikten geführt, weil es nicht so einfach ist, mit Jugendlichen dieser Art umzugehen, weil die keine Verabredungen einhalten, man damit aber trotzdem umgehen muss. Wie reagiert man also darauf? Wie ist es, wenn jemand zum verabredeten Zeitpunkt nicht erscheint? Dann muss ich noch einmal hingehen, muss beweisen, dass ich mehr Geduld habe als mein Gegenüber.

LD Welchen Einfluss hat die Institution darauf, wie ihr unterrichtet? Michael, vielleicht fängst du noch einmal an, weil du einen weiteren Radius hast mit den auch filmwissenschaftlichen Seminaren. Wie ist deine Erfahrung im Unterschied von den Filmtheoretikern zu den Filmpraktikern?

MB Ich finde beides interessant. Für mich ist anstrengender und gleichzeitig spannender, an Kunst- und Filmhochschulen zu arbeiten, weil das Sprechen über den Gegenstand Film dort existenzieller ist. Es geht darum, im Sprechen auch sich selbst als werdende Autorenpersonlichkeit mitzuformulieren. Ich denke, dass ist in film-, medien- und kulturwissenschaftlichen Institutionen anders. Da geht es vor allem darum, ein Sprachspiel zu erlernen und als Vokabular zu verwenden. Ich bezeichne meine Seminare als *Audio-Visual-Film-Studies*. Die Hausarbeiten der Studenten, die sie in den film- und medienwissenschaftlichen Fakultäten erstellen, sind nicht textbasiert, sondern audiovisuell. Ich habe zwei Regeln: Wir schauen uns einen Film gemeinsam an und erarbeiten uns dann nach und nach Zugänge zu diesem Film. Die Manifestation dieser Zugänge, also die Hausarbeit,

ist am Ende ein Video, das sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene ausschließlich aus dem Original-Filmmaterial besteht. Ich habe gerade dreimal hintereinander Claire Denis' Film *Beau travail* von 1999/2000 unterrichtet, weil es so ergiebig war und so viel Spaß gemacht hat. Zunächst in Wien, in der Filmwissenschaft, dann in Lüneburg, bei den Kulturwissenschaftlern, und jetzt zum Schluss in Basel bei den Kunstwissenschaftlern. Es sind insgesamt 14 Videoarbeiten zu diesem Film entstanden, die auf der Bildebene nur Material aus diesem Film verwenden und auf der Tonebene mit Voice-Over arbeiten. Es werden verschiedene Aspekte dieses, sagen wir mal, sehr montage-intensiven, assoziativ-experimentell-narrativen Films herausgearbeitet sowie Text- und Artikulationsformen erarbeitet. Und alles in audiovisuellen Artikulationsformen: Im Medium des Films wird über einen Film gesprochen.

LD Angela, du hast mal in einem Vorwort in unserem Katalog zum Screening der Abschlussfilme, *Final Cut*, geschrieben, dass es in der Ausbildung vorrangig darum geht, dass jeder seinen eigenen Weg des Filmemachens findet. In der Grundübung, die Barbara beschrieben hat, bilden die klassischen Produktionsbedingungen des Films unhinterfragt die Grundlage. Das wird an der HFBK so nicht praktiziert. Trotzdem ist es meine Erfahrung, dass viele Studierende, wenn sie anfangen, schon sehr viele Credits in ihrem Leben gelesen und die Erwartung haben, dass es eine bestimmte Form des Filmemachens gibt. Wie wichtig ist für dich das Sprechen über solche Produktionsbedingungen?

AS Ich denke, dass diese Fragen irgendwann auftauchen. Spätestens in dem Moment, in dem man drehen will. Ich glaube aber, dass diese ganzen Fragen, nach

der Größe des Teams, wie ich mit dem Team spreche, in welchem Moment ich es einbeziehe, wie viel Raum ich dem Set-Designer gebe, umso leichter zu beantworten sind, je sicherer man mit dem ist, was man selbst versuchen möchte. Deswegen ist es für mich entscheidend, dass ich an einer Kunsthochschule bin und nicht an einer Filmhochschule, weil ich hier viel weniger mit Studierenden konfrontiert bin, die sich über diese Dinge sehr früh Gedanken und vor allem eben auch Sorgen machen. Bei der DFFB geht es – das sagt schon der Name – um Fernsehen, um Fernsehformate, die in jedem Schritt der Arbeitsprozesse etwas völlig anderes erfordern als ein Film, dessen Ausgangspunkt ein Satz sein kann, der sich zu einer Szene, einem Drehbuch entwickelt und Schritt für Schritt bestimmte Erfordernisse deutlich macht, die dann erfüllt werden müssen. Der Ausgangspunkt ist die eine Person, die den Film machen möchte. Es ist ja ganz klar, dass die Fragen kommen und es notwendig ist, sie zu beantworten, aber die Reihenfolge macht einen Unterschied.

LD Wie ist deine Erfahrung damit, Barbara? Ist es hilfreich, dass es diese Art von Grundsetting gibt, einfach durch die verschiedenen Gewerke, die bei euch unterrichtet werden? Oder gibt es aus deiner Perspektive eine Notwendigkeit, das zu hinterfragen und zu vermitteln?

BA Das zu hinterfragen ist natürlich immer gut, aber es ist, wie du sagst, eine Vereinbarung. Wenn ich mich an einer Film- und Fernsehakademie, einer Hochschule oder einer Universität bewerbe, dann weiß ich, was mich erwartet. Und wenn ich mich hier an der HFBK Hamburg bewerbe, dann weiß oder ahne ich in etwa, was mich erwartet, im Unterschied zu anderen Institutionen. Und wir sagen in den Einzelgesprächen wäh-

rend der Zugangsprüfung auch sehr klar, wer wir sind und was es hier gibt und was es nicht gibt. Und die Bewerber*innen können dann entscheiden, ob das die Schule ist, in der sie sich sehen oder verstanden fühlen oder sie sich ausprobieren wollen. Obwohl wir gewerke-orientiert sind, repräsentieren wir in der Regie sehr den Autorenfilm, weil die Lehrenden das zum Teil verkörpern. Diesen Ruf haben wir ebenso innerhalb unserer Institution. Ich finde es für die Institution dennoch wichtig, beides zu lehren und beides zu probieren. Wir haben sehr viele Drittmittelkooperationen oder Kooperationen mit Fernsehsendern. Das erscheint den Studierenden immer sehr verlockend. Aber wir versuchen den Studierenden zu vermitteln, dass an die Budgets von 20.000 Euro natürlich bestimmte Bedingungen gekoppelt sind. Sie müssen innerhalb eines gewissen Regelsystems funktionieren, es gibt einen Abgabetermin und so weiter. Wir vermitteln ihnen, dass sie genauso gut frei arbeiten können, und auch dafür lassen sich Budgets finden. Es gibt also die »unabhängigere« und die »abhängigere« Schiene in Kooperation mit Fernsehsendern. Interessanterweise wollen bei uns Studierende stärker unter diesem zweiten Aspekt studieren. Sie wollen hier bereits probieren, wie es ist zu kooperieren und zu »funktionieren«. Vielleicht fängt das manchmal auch schon zu früh an. Der Bachelorabschlussfilm ist meistens schon eine Kooperation.

LD Thomas, bei euch sitzen in der Aufnahmekommission alle Professoren aus allen Fachrichtungen zusammen und entscheiden über die neuen Studenten. Bei uns bewerben sich die Interessierten explizit für den Filmbereich. Wir bekommen an der HFBK nur die Mappen zu sehen, auf denen »Film« steht. Ich habe das Gefühl,

dass die Interdisziplinarität, die eine Kunsthochschule mit sich bringt, bei euch besonders deutlich wird.

TH Es wäre schön, wenn immer Film draufstünde. Bei Malerei oder Zeichnen ist es einfacher, da wird es klar gesagt. Ansonsten ist es »was mit Medien« und dann müssen wir, also die Kollegen, die mit Medien arbeiten, zusehen, wie wir uns um die Talente streiten. Das ist mitunter heftig, aber meistens geht es ganz gut. Andererseits sehe ich auf diese Weise oft Arbeiten, die ich interessant finde. Ich habe zum Beispiel bei den letzten Aufnahmeprüfungen eine junge Frau aufgenommen, die sich eigentlich für Zeichnen beworben hat. Was sie genau machen wird, ist noch nicht ganz klar, aber es könnte vielleicht ein Zeichentrickfilm werden. Es gab auch einmal jemanden in der Klasse, der ein abgeschlossenes Germanistikstudium hatte, der noch nie einen Film gemacht hatte. Auf die Frage, was er vom Film will, sagte er: »Was ich hier höre, habe ich noch nie gehört.« Als Diplomarbeit hat er eine Schallplatte abgegeben, mit der er die Probenarbeiten, die wir mit Heiner Müller gemacht haben, untersucht. Ich habe an einer Kunsthochschule mehr Möglichkeiten als an einer Filmhochschule, und ich finde es unglaublich spannend, wenn Menschen zu uns kommen, die nicht alle die großen Filmemacher werden wollen, sondern weil sie das Studium interessant finden. Vielleicht noch ein Satz dazu: Es geht bei uns nicht immer nur um Film, es geht auch um Allgemeinbildung, es geht um Geschichte, also um Kenntnisse von historischen Vorgängen. Außerdem habe ich vor zwei Semestern ein Benotungssystem eingeführt, weil es immer ganz fürchterliche Diskussionen darüber gab. Denn einerseits muss ich Noten vergeben, andererseits gibt es viele Studenten, die mit einer Zwei schon schwer

beleidigt sind. Ich will diese Diskussion nicht mehr führen und lasse jetzt Selbstbeurteilungen schreiben. Das heißt, die Studierenden müssen schreiben, was sich bei ihnen im letzten Semester an künstlerischer Arbeit getan hat. Sie machen auch einen Vorschlag für die Zensur, den ich annehmen oder ablehnen kann. Ich habe schon schlechtere Zensuren nach oben gewichtet und umgekehrt. Wenn man nach fünf Jahren Studium zehn handschriftliche Seiten vor sich hat, auf denen man zudem das Schriftbild sieht, und die Entwicklung eines Menschen über fünf Jahre nachvollziehen kann, dann ist das ein wunderbares Material. So kann man wirklich sehen, wie sich jemand entwickelt hat. Der Anfang ist leider oft schon vergessen oder die Kollegen kennen ihn nicht oder wie auch immer. Das ist, finde ich, ein ganz wichtiger Punkt, den wir stärken sollten.

Publikum: Es wurde in der Diskussion bereits auf den Unterschied in der Filmlehre zwischen dem Autorenkino oder Produzentenkino bzw. -film eingegangen. Wird auch der Weg des Films vom Kino in das Museum berücksichtigt? Wie arbeiten Sie mit bildenden Künstlern, die mit filmischen Medien arbeiten, die Installationen mit Bewegtbildern erzeugen? Spielt das bei Ihnen auch eine Rolle in der filmhistorischen Auseinandersetzung?

AS An der HFBK ist es in erster Linie so, dass in dem Moment, in dem Studierende mit eigenen Projekten kommen, die für eine Installation gedacht sind oder eben für einen anderen Raum als für das Kino, ich das mit ihnen zusammen thematisiere oder mitdenke. Ich selbst gebe das nicht als Thema vor, weil das eher in dem Bereich der zeitbezogenen Medien passiert.

MB An der DFFB bin ich mit drei weiteren Dozenten für Filmgeschichtsvorlesungen oder -veranstaltungen

zuständig, und wir versuchen miteinzubeziehen, dass es mittlerweile andere Distributionswege von Bewegtbildern gibt. Es gibt zum Beispiel Autoren wie den thailändischen Künstler Apichatpong Weerasethakul, der neben Arbeiten für das Kino, installativ gearbeitet hat und arbeitet. Diese anderen Möglichkeiten des Bewegtbildes versuchen wir mitzudenken und zu vermitteln.

Ich hätte noch eine Frage an meine Kolleg*innen hier auf dem Podium: Ihr wart alle auf Filmhochschulen, Thomas war in Potsdam, Barbara war in Wien und Angela hat in Berlin studiert. Wie würdet ihr beschreiben, was sich in den zwanzig, dreißig Jahren seitdem verändert hat in der Ausbildung? Also von der Perspektive als Studentin, Student und jetzt als Lehrende.

TH Ich habe die Filmhochschule, an der ich war, nicht so ernst genommen. Das Einzige, was ernst zu nehmen war, war der Unterricht in Filmgeschichte, der war wirklich toll. Das, was wir in Regie gelernt haben, war sehr begrenzt. Was wir an Schauspielarbeit gelernt haben, war wiederum gut.

BA Zu meiner Zeit war die Wiener Filmakademie sehr, sehr anders als heute. Und ich kann sagen, dass ich so gut wie keine Ausbildung im Filmemachen habe, außer, dass ich meine Kommilitoninnen und Kommilitonen kennengelernt habe und wir einfach zusammen Filme gemacht haben. Ich denke heute noch, dass es das Wichtigste war, dass ich meine Filme gemeinsam mit anderen machen konnte und dadurch gelernt habe. Und es war sehr gut, dass ich keine Autorität über mir hatte, das war für mich persönlich extrem wichtig. Es gab zu meiner Zeit fast nur interimistische Professoren. Und es ist interessant, dass ausgerechnet in dieser Zeit ein spannender Jahrgang mit mir studiert hat: Das wa-

ren Christine A. Maier, Valentin Hitz, Jessica Hausner und Antonin Svoboda, mit denen ich auch die coop99 gegründet habe, und es gab noch einige andere, die bis heute spannende Filme machen. Ich fand diese Leerstelle gut. Es gab niemanden, der gesagt hat: »So geht es!« Das war damals sehr ungewöhnlich, denn es wurde grundsätzlich von oben herab unterrichtet. Trotzdem weiß ich, was ich vermisst habe und wonach ich mich gesehnt habe, und ich frage mich jetzt oft: »Was hätte ich gern gehört, welche Inhalte haben mir gefehlt?« Das hilft mir in meiner eigenen Arbeit. Dieses gemeinsame Machen und durch das gemeinsame Arbeiten lernen, ist für mich nach wie vor das Wichtigste, was man ermöglichen muss an den Universitäten.

TH Ich muss kurz ergänzen: Das, was ich eigentlich gelernt habe, kam nicht von der Schule, sondern durch die direkte Zusammenarbeit mit anderen. Ich habe bei Heiner Müller am Theater und bei Heiner Carow assistiert. Ich habe das Filmen von der Pike auf gelernt. Nach dem Studium war ich bei der DEFA und habe als Telefonist gearbeitet, und irgendwann wurde ich von einem Produzenten, Volkmar Leweck, der später in Hamburg Fernsehserien drehte, mitgenommen. Ich musste eine Abfahrt für fünfzig Personen organisieren, die dann sechs Wochen irgendeinen fürchterlichen Fernsehfilm drehten. Ich habe durch die Anwesenheit und den ständigen Kontakt mit diesen Menschen, die einen durchaus überfordert haben, gelernt. Ich vermittele auch heute noch Studenten ans Theater. Ich sage ihnen: »Setz dich sechs Wochen in die letzte Reihe und schreib alles auf, was du siehst, schau einfach zu.« Das bringt sehr viel. Sie glauben es vielleicht nicht gleich, aber wenn man es dann selber ausprobiert, ist es anders.

AS Zusammenfassend können wir also sagen, dass wir über Lehre reden, aber eigentlich habt ihr selbst durch die Lehre nichts gelernt und interessiert euch auch nicht dafür. Und das kann ich ebenfalls unterschreiben.

BA Es interessiert mich, ich sage nur, ich hatte selbst keine Lehrer.

AS Ich will nur darauf hinweisen, weil ihr das alle ganz selbstverständlich formuliert. Das Interessante war offenbar, dass man in einem Team arbeitete, ob als Schnittassistent, Setrunner oder für die Regie am Theater. [lacht] Aber wir reden ja eigentlich über etwas anderes.

BA Ich versuche heute teilweise etwas herzustellen, was ich selbst in meiner Ausbildung nicht hatte.

AS Das ist völlig richtig, das stimmt auch. Ich würde aber niemals Regiestudenten raten, zum Lernen ins Theater zu gehen. Weil im Theater etwas komplett anderes stattfindet als vor der Kamera. Gleichzeitig kann es für Übungszwecke für das Regieführen von narrativen Filmen interessant sein, um Erfahrungen zu sammeln. Das macht schon Sinn. Aber es gibt noch andere Aspekte, die sich geändert haben: Als ich 1990 angefangen habe, an der DFFB zu studieren, lag der Altersdurchschnitt im Jahrgang bei 28. Das war genau mein Alter damals. Aber jetzt sind die Studenten viel jünger, wenn sie aufgenommen werden. Das finde ich extrem problematisch, in jeder Hinsicht. Das andere natürlich, was sich massiv geändert hat, ist der Umgang mit dem bewegten Bild. Der hat sich durch die technischen Entwicklungen stark verändert. Diese Entwicklungen beeinflussen maßgeblich, was jemand möchte, ganz einfach, weil sie das Material sind, mit dem jemand umgeht. Das Entscheidende beim Studium ist herauszufinden, wie der eigene Weg sein könnte. Das ist bis heute so geblieben. Aber das

Alter spielt dabei eine große Rolle. Es macht einen Unterschied, ob man ein Studium mit Anfang, Mitte oder Ende 20 beginnt.

LD Eine letzte Frage: Es gibt qualitativ unterschiedliche Jahrgänge und Formationen innerhalb einer Seminargruppe. Kann man das beeinflussen? Um noch einmal zu dem magischen Wort »Inspiration« zurückzukommen, das heute auch schon genannt wurde.

AS Ich finde die Exkursionen, die wir hin und wieder machen, produktiv. Dabei ist man über die normale Zeit, die man an der Hochschule verbringt, hinaus zusammen, auch abends. Und Studierende, die sonst nichts miteinander zu tun haben. Man ist befreit von dem Druck, produzieren, sich darstellen zu müssen. Das habe ich immer als fruchtbar wahrgenommen. Ansonsten finde ich es schwierig, in diesen großen Gruppen zu sprechen und zu einem Punkt zu gelangen, der allen Teilnehmern etwas bringt. Oft ist es so, dass die einen etwas sagen, was die anderen nicht verstehen, und dann sagen die anderen etwas, und es langweilt den Rest und dann geht man auseinander. Das ist sehr unergiebig. [lacht] Manchmal muss man einfach mehr Zeit miteinander verbringen.

TH Wir haben deshalb vor Kurzem etwas verändert: Wir haben einerseits diese Klassentreffen reduziert, in denen wir uns in der Regel Filme ansehen und besprechen. Daneben gibt es jetzt Kleingruppen mit zwei oder drei Studierenden, die sich überlegen, was sie genau mit mir besprechen wollen. Sie bereiten das ganz spezifisch vor, wir machen einen Termin aus, und dann arbeiten wir einen oder zwei Tage daran. Das funktioniert wunderbar und hat das Klassenklima extrem verändert. Die Diskussionen sind jetzt viel offener. Auf einmal ziehen die Studenten wirklich übereinander her, also auch im

Streit, und das ist sehr nützlich und macht ihnen zudem Spaß. Es war sehr gut, die großen Gruppen aufzulösen, damit die Gruppendynamik nicht zuschlägt.

MB An der DFFB habe ich in den letzten drei Jahren festgestellt, dass es Sinn macht, über das Seminar hinaus feste Termine herzustellen, die eine Kontinuität eines Gesprächs-, Arbeits- und Sozialzusammenhangs konsolidieren und eine Form von Gruppenidentität schaffen. Markus Nechleba, der mit mir Filmgeschichte unterrichtet, bietet, basierend auf einem Seminar über die französischen Filmemacher Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, alle sechs Wochen einen Nachmittagstermin an, bei dem er Filme von Huillet-Straub zeigt und Texte liest. Daran nehme ich auch oft teil, und es gibt eine über die einzelnen Seminare hinausgehende Kontinuität. Ich glaube, das ist wichtig. Ich habe ganz am Anfang von dieser Donnerstagsrunde erzählt, von der ich viel gelernt habe, und ich glaube, es ist eine Aufgabe von Dozenten, das zu initiieren.

LD Barbara, du hast das Schlusswort. Inspiration ist für dich ein wichtiger Begriff. Wie kannst du die in deiner Gruppe herbeiführen?

BA Inspirieren kann man beispielsweise, indem man andere Arbeiten zeigt – das meine ich mit dem Sich-selbst-Zeigen. So wie ich eine Regisseurin bin, die sich am Set, ich möchte fast sagen, körperlich einbringt. Und es gibt andere, die sich eher zurückhalten. Das spüre ich auch im Unterricht. Mir ist es wichtig, voll und ganz dabei zu sein. Ich hoffe, dass das automatisch auf die Studierenden überspringt. Mich haben andere Arbeiten und Menschen immer dann inspiriert, wenn sie sich als gesamte Person eingebracht haben und wenn sich ihre Haltung auf das Leben auf mich übertragen konnte.

Bildnachweis

- S. 1: Songtext Laurie Anderson, © 1981 by Difficult Music.
Mit freundlicher Genehmigung von Melodie der Welt GmbH &
Co. KG. Musikverlag, Frankfurt/M.
- S. 8, 14, 88, 190: Pia Schmickl / HFBK Hamburg
- S. 6, 24, 42, 64, 66, 128: Imke Sommer / HFBK Hamburg
- S. 35, 36: Laurie Anderson / MASS MoCa
- S. 54: Wim Wenders Stiftung
- S. 60: Universal Pictures
- S. 130: Dana Schutz und Petzel, New York
- S. 134: Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- S. 138: Rosa Maria Ruehling
- S. 146: Patryk Witt / Zentrum für politische Schönheit
- S. 156: Martin Mörck, Kopenhagen

Impressum

Diese Publikation dokumentiert das Symposium »O Superman« vom 11./12. Juli 2017 zum Abschied von Prof. Dr. Michael Diers und Prof. Wim Wenders im Rahmen der Festwoche zum 250. Jubiläum der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Herausgeber: Michael Diers

Mit Beiträgen von: Barbara Albert, Laurie Anderson, Michael Baute, Monica Bonvicini, Adam Broomberg, Thomas Demand, Michael Diers, Luise Donschen, Peter Geimer, Thomas Heise, Martin Köttering, Hans Ulrich Obrist, Philipp Ruch, Angela Schanelec, Antje Stahl, Wim Wenders und Beat Wyss.

Redaktion: Beate Anspach

Transkription / Textbearbeitung: Franziska Storch (Interviews von Hans Ulrich Obrist mit Michael Diers und Wim Wenders, Podiumsdiskussion »Kunst und/oder Politik«), Barbara Uppenkamp (Interview von Hans Ulrich Obrist mit Laurie Anderson), Luise Donschen (Podiumsdiskussion »Film und Lehre«)

Lektorat / Schlusskorrektur: Claudia Lazar

Gestaltung: JMMP – Julian Mader, Max Prediger

Druck: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2019 für die Texte: Autoren und HFBK Hamburg

© 2019 für die Bilder: Künstler, Institutionen, Fotografen und HFBK Hamburg

Materialverlag der HFBK Hamburg

material 398

ISBN-978-3-944954-47-9

Hochschule für bildende Künste Hamburg

Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg

www.hfbk-hamburg.de

O Superman

Gedanken über Film, Kunst, Politik (und Lehre)

Ein Symposium in Sachen Film, Kunst und Politik zum HFBK-Abschied von Michael Diers (Professor für Kunstgeschichte) und Wim Wenders (Professor für Narrativen Film). Der Songtitel von Laurie Anderson aus dem Jahr 1981 bot nicht nur den selbstironischen Hintergrund für die gemeinsam mit zahlreichen Gästen gestaltete Rückschau. Gleichzeitig widmete sich das Symposium Fragen nach der Aufgabe und Rolle von Kunst und Film sowie der Lehre in der aktuellen politischen Situation.

Mit Beiträgen von Barbara Albert, Laurie Anderson, Michael Baute,
Monica Bonvicini, Adam Broomberg, Thomas Demand, Michael
Diers, Luise Donschen, Peter Geimer, Thomas Heise, Martin Köttering,
Hans Ulrich Obrist, Philipp Ruch, Angela Schanelec, Antje Stahl,
Wim Wenders und Beat Wyss.