

# INTERVIEWS

# INTERVIEWS

Andreas van Dühren

## INTERVIEWS

©  
2020

TEXT – Zeitschrift und Verlag  
Berlin

978-3-94 1207 - 18-9

Michael Krebber	4	Attitüden
Diedrich Diederichsen	16	Nostalgie
Jonathan Meese	40	Rauschendes Manifest
Christoph Steinmeyer	74	Ideal und Modell
Harun Farocki	88	Fröhliche Wissenschaft
Marina Abramovic	102	Executing One Self
Gerd de Vries	110	Geschichtsschreibung
Daniel Richter	138	Coolness
Jörg Sasse	160	Ahnung einer Revolte
Beatrice von Bismark	180	Resümee
Angela Schanelec	194	Handlung, Erzählung
Albert Oehlen	208	Geschmacksfragen
Valérie Favre	218	Eine Geste
Laura López Paniagua	222	Iconography
Maki Na Kamura	228	Übergangszeit
Christa Dichgans	232	Die Mittel der Malerei
Hannes Schüpbach	240	Die kinematographische Geste
Elena Agudio	252	Berlin
Bill Laswell	256	On Bass
Christopher Williams	258	Something
Hubertus von Amelnxen	260	Explication
Madeleine Bochan	268	Gegenständlich, Anschaulich
Barbara Probst	276	Dialog über die Unteilbarkeit
Niklas Goldbach	288	Sinnbilder und Klarstellungen
Melanie Manchot	296	The Reality of the Reality
Bill Beckley	308	Terminology
Lucia Love	330	Moving Images
Trevor Paglen	340	NEXT
Magnus Plessen	348	The Lost World
Evan Nesbit	358	Open Air
Manuel Gnam/Taslima Ahmed	364	The Drawing-Room Artist
Ayumi Paul/Jia	376	Room 625
Bernhard Martin	384	Mind Games
Karlheinz Lüdeking	394	The Hidden Curriculum ...
Axel Haubrok	402	This is the End
Daniel Kurjacovic	408	Matter and Discourse
Charles Hersperger	416	The Differential Factor of Creativity
Luigi Grosso	422	Before the Revolution ...
Alexander Koch	428	Declaration of Performance
Tim Plamper	440	Mapping the Real Thing
Ioana Sisea	452	Dealing with the Aftermath
Julian Schnabel	462	Thinking about Painting
Benoît Delhomme	472	Colours Assembled in a Certain Order

## GEGENSTÄNDLICH, ANSCHAULICH

AvD: Ich glaube, man kann sagen, daß es in der Bildhauerei keinen Bildträger gibt. Demnach müßte es der Künstler in besonderer Weise auf eine Evidenz des Objekts abgesehen haben (auch wenn der jeweilige Raum und ein möglichst spezifisches Verhältnis zu den räumlichen Gegebenheiten die Funktion des Bildträgers *ersetzen* mag). Was muß für dich hinzukommen, damit das Bild abgeschlossen ist?

MB: In der Malerei ist der Bildträger eine Projektionsfläche; ich arbeite im und mit Raum. Ein plastisches Werk ist lediglich dreidimensional erfahrbar, womit der Betrachter selbst aufgefordert ist, seinen eigenen Ort der Betrachtung zu finden. Das aber kann er nur allein in der Zeit seines Aufenthalts im Raum – und in der Unterbrechung seiner eigenen Bewegung selbst ein Bild schaffen. Dies will und kann ich nicht choreographieren. Das »plastische Ding« (Rilke) kann so sehr wohl im Sinne eines *stills* als einzelnes Bild erfahrbar sein, obgleich dies immer nur ein Aspekt bleibt. Die Bewegung ist es, die das eigene Bild auf die »plastischen Dinge« hin erweitert, aber nie abschließt. Der Gesamtzusammenhang und die unterschiedlichen Perspektiven erschaffen kontinuierlich und individuell neue Bilder.

AvD: Ich bin nicht sicher, ob es vor allem der Raum ist (um genauer zu sein: die räumlichen Gegebenheiten, die ja auch nicht in jedem Fall einzuplanen sind), die ein plastisches Werk zu einem Bildwerk bestimmen. Ganz pragmatisch besehen, ist es doch das Objekt selbst, an dem du arbeitest, das du schlicht und einfach herstellst – wie auch immer in Hinblick auf Umgebung und *einfließendes* Sehverhalten, das wiederum zunächst dein eigenes ist. Und es ist dieses entstehende Objekt, das in erster Instanz vor deinen Augen zum Bild wird – auf das sich alle bildnerischen Maßnahmen, jedes In-Augenschein-nehmen und Hand-anlegen beziehen. Dieses Objekt ist selbst bereits eine räumliche Instanz.

MB: Was sind das für Dinge, »die für sich allein bestehen, um die man aber herumgehen kann«? Die elementare Dinglichkeit gegenüber der immateriellen Virtualität der Malerei hat Rilke schon an Rodin gesehen und für die Moderne wiederentdeckt. Da sind wir bis heute im selben Raum, seit zweitausend Jahren übrigens. Geht man auf die Anfänge der Malerei zurück, etwa die frühen Grabreliefe, so gab es da einen klaren Träger, dem etwas appliziert wurde, was gewissermaßen mit Aufkommen der mobilen Leinwände beibehalten wurde. Verloren ging dabei allerdings der räumlich-architektonische Bezug – zugunsten einer ungegenständlichen Virtualität. Vielleicht läßt sich sagen, daß Gemälde doppelte Projektionsflächen sind, *an und für sich*, aber auch für uns Betrachter. Im Gegensatz dazu besitzt das »plastische Ding« nach wie vor eine ausgesprochen räumliche Erfahrungsdimension. Es formuliert oder bildet seinen eigenen Ort. Indem er einfach dasteht, stellt der Körper zugleich eine Umgebung, einen Bezugsraum her, in dem wir uns verhalten müssen. Raumerfahrung ist damit erst einmal physische Erfahrung. Und die *Raumkünste* sind nicht einfach etwas, das im Raum stattfindet, sondern Raum überhaupt erst herstellt. Allerdings gab es mit dem Sockel auch für die Bildhauerei lange Zeit ein Problem mit der Trägerstruktur. Bei Rodin war das noch Anlaß für einen Streit, bei Brâncuşi oder

etwas später bei David Smith sind wir schon weiter. Eine Plastik gewinnt wieder von sich aus Stand. Zunächst wurde der Sockel ins Werk integriert und erledigt sich schließlich, da das Ganze von selbst mitten unter uns steht. Das spezifisch Dingliche entsteht, indem materielle und gedankliche Form in eins gehen, untrennbar. In den letzten Jahren gibt es auch in der Malerei solche Versuche, eigentlich schon seit Palermos *Stoffbildern*, nur spräche man spätestens seit Franz Erhard Walters *Laken* tatsächlich besser von Objektkunst. Um die Virtualität, die nicht gleich Illusionismus sein muß, kommt man in der Malerei nicht herum. Die körperliche Dimension der Bildhauerei ist hingegen etwas Unmittelbares. Grundlegend ist, daß die Plastik ihren Raum und die daran gebundene Erfahrung erst erzeugt – womit der Betrachter in besonderer Weise gefordert ist, seinen eigenen Ort zu finden. Dieses Gesamtbild kommt zum Glück an kein Ende.

AvD: Ich möchte ein wenig insistieren – wohlwissend, daß eine Künstlerin, die sich vornehmlich als Bildhauerin versteht, dazu tendiert, das spezifisch Räumliche zu betonen: einmal darauf, daß jegliche Wahrnehmung in erster Instanz eine räumliche ist (auch die zeitliche braucht, um irgendwie dingfest zu werden, Anhaltspunkte, welche die Dauer strukturieren, und muß sich gewissermaßen situativ orientieren) – daß also eine Hervorhebung des Räumlichen nicht genügt, um die Bildhauerei von der Malerei kategorisch zu unterscheiden; und daß, mit Blick auf unser Thema, das spezifisch Bildnerische vielleicht eher in einer Gemeinsamkeit von Bildhauerei und Malerei zu finden ist. Mit anderen Worten: Natürlich kann man die allmählichen und sprunghaften Veränderungen (anhand der sekundären Merkmale wie Sockel/Rahmen bzw. deren Aussparung) von Cellini bis Judd, Watteau bis Tillmans nachvollziehen und die subtilsten Theoreme daraus ableiten – ohne jedoch das eigentlich Bildnerische berührt zu haben. Um zwei Beispiele zu nennen: Wie kommt es, daß ich das Besondere eines Dieter Roth sowohl an dessen Installationen als auch, und gleichermaßen, an dessen Graphiken erkennen kann, während mein Eindruck vom Werk eines Richard Avedon durchaus von den – naturgemäß zunächst räumlichen – Ausstellungsbedingungen entscheidend beeinflusst wird?

MB: Unsere Wahrnehmung ist räumlich, klar. Aber sind wir uns dessen auch bewußt? Eher selten. Wie du sagst – es braucht Anhaltspunkte, in die wir etwa beim Bilderanschauen hineinlaufen und uns Laufmaschen und blaue Flecken holen. Ganz einfach gedacht: Was steht wo? Dort, wo irgendein Ding steht, kann ich nicht stehen, und so fort. Erst in solch situativem Innehalten und Nachdenken werden die Dinge und wir selbst ins Verhältnis zueinander gebracht. Ich würde behaupten, daß wir zumeist kaum eine Vorstellung von *Raum* haben, daß er für uns in den meisten Fällen bewußtseinsmäßig nur sehr vage faßbar ist. Raum ist nicht einfach da, sondern entsteht zwischen Orten, Dingen, uns. Ohne derartige Konstellationen würden uns wahrscheinlich die wenigsten Bezüge klar. Auf und ebensogut vor einem Bild ist dieser Prozeß abstrakter. Da müssen wir die virtuelle bildliche Situation erst in unsere eigene übersetzen. Fragt man nach dem spezifisch Bildnerischen, reichen

die Gemeinsamkeiten auf der Ebene des Materials oder der materiellen Erscheinung gewiß nicht aus. Denn weder ein Gemälde noch eine Plastik erschöpfen sich darin – wobei das Bildnerische sehr verschieden vom Darstellenden ist. Bei Roth sprechen wir über eine individuelle künstlerische Geste oder Handschrift, die in gleich welchem Material wiedererkennbar ist, bei Avedon ließe sich annehmen, daß eine Photographie, als reproduzierbares, zeitbasiertes und abbildhaftes Medium andere Voraussetzungen hat und andere Voraussetzungen erzeugt als Malerei und Bildhauerei. Eine Photographie vermittelt etwas Abwesendes, das nicht sie selbst ist, ein Gemälde oder eine Plastik sind etwas unmittelbar Anwesendes, das zunächst einmal allein sich selbst zeigt, nichts anderes als es selbst ist. Dies sind vollkommen unterschiedliche Erfahrungsräume.

AvD: Allerdings, dies unterscheidet die Photographie von den übrigen Künsten – daß sie, indem etwas abgelenkt wird, mit diesem Etwas, sei es auch nur das Licht selbst (dessen Einfall auf das Papier als einziger *Gegenstand*), ein vorgängiges Außerhalb postuliert und in der Reflexion auf jenes Außerhalb-des-eigentlichen-Artefakts ein Vermittlungsmoment enthält, das die anderen Künste erübrigen können; in diesem Sinne ist Photographie (immer auch) *bedingte* Form. Dies mag zur These verleiten, daß eben ihre Disposition zur Authentizität die Photographie naturgemäß zu einer höheren *Kontextualität* bestimmt (ein unschöner Ausdruck, ich weiß), die dann auch meinen Eindruck von jener Ausstellungssituation im Falle von Avedon erklären könnte. Wichtiger aber scheint mir zu sein, daß jene Bedingtheit (oder: Bezüglichkeit) es umso schwerer macht, an einem photographischen Werk, sobald man die aktuellen Konventionen der Kunstbetrachtung abzieht, eben das Bildnerische zu erkennen. Ich bin hier natürlich in einer Erklärungsnot und müßte das Wort »bildnerisch« erläutern. Was ich wohl im Sinn habe, ist etwa dies: das Gemachte, das also vom Gegebenen abzulösen, oder das Bild, das nicht mehr Abbildung ist, oder das Gegenständliche in einem Für-sich, das seine besondere Evidenz nicht mehr von einer allgemeinen Objektivität bezieht. Das Bildnerische wäre demnach – und denkbar einfach – das Künstlerische. Und ich glaube sogar, daß diese Formel auch noch gilt, wenn man eine gewisse modernistische Ideologie (die in meinen Formulierungen anklingen dürfte) auf weitaus ältere Kunstformen überträgt – womöglich noch auf die anderen Künste. »Denkbar einfach« darf man hier auch »trivial« nennen. Doch die vermeintlich allzu bekannten Wirkzusammenhänge werden heutzutage zunehmend ignoriert, wann immer sie bewußt gemacht werden sollen – und einen Diskurs in Frage stellen, der das Wörtlich-nehmen fast so sehr scheut wie das Wirkliche selbst. Die *coolness* jenes »What you see is what you see« ist schnell verflogen, wenn ein Bild einmal so unvermittelt erscheint wie der Monolith vor den Menschenaffen.

MB: Ich mag Stella ja. Aber lustig ist, daß die Photographie so bedürftig sein soll – kontextbedürftig und eben nicht aus sich heraus kontextbildend. Nur, wenn die Photographie eine verdinglichte Leerform ist, dann ist ihr Evidenzcharakter dahin.

Was bliebe, wäre die vollkommen fiktionale Evidenz unseres individuellen Projizierens, Deutens und Urteilens – in aller Unzulänglichkeit. Diese Fiktionalität wäre zugleich eine Chance. Fraglich ist trotzdem, ob die Photographie überhaupt bildnerisch sein kann? Woran ich bei Kubricks Monolithen denken mußte, ist die Auseinandersetzung zwischen Herbert Read und Clement Greenberg über die Bildhauerei in den 1950ern. Read, von Henry Moore kommend, betonte das Taktile, Berührbare, Physische. Greenberg wollte den klassischen »Monolithen durchstoßen«, und in David Smith sah er die modernistische Verschiebung hin zu einer rein optischen Bildhauerei. Außer zur Begriffsklärung aber hilft einem diese Leib/Geist-Spaltung kein Stück weiter.

AvD: Nun ja, natürlich handelt es sich bei jener Bedürftigkeit immer um ein Mehr-oder-weniger und ist »aus sich heraus kontextbildend« eben nur die sogenannte Natur, die nicht einmal den Begriff benötigt (und notfalls auch ohne uns auskommt); jedes Kunstwerk braucht zumindest die Prämisse, es gebe etwas wie Kunst, so daß wir im Einzelfall das Werk etwa von einem Wunder unterscheiden können. In diesem Sinne möchte ich deinen Hinweis, solche Fiktionalität (wie du sie beschrieben hast) sei auch eine Chance, sogar verlängern und fragen, ob in dieser Besonderheit der Photographie (Handicap oder Chance) nicht die Wahrheit des Bildes liegt – oder: jeglicher Form. Hypothetisch gesprochen, gibt es für einen Menschen mit dem höchstentwickelten Kunstverstand keinen Unterschied zwischen einem Baum und der Darstellung eines Baumes, da ein solcher Mensch sich immer dessen bewußt ist, daß er auch den Baum nur als Darstellung eines Baumes überhaupt wahrnehmen kann, so daß eben auch die als solche kenntliche Darstellung eines Baumes in ihrer Fiktionalität realistisch wie jegliche Gegebenheit erscheinen muß – daß ein solcher Mensch also in jeder Sekunde Rezipient ist und die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst lediglich als Konvention für Tischgespräche eine gewisse Gültigkeit behält: das Etikett »Kunst« besagt für ihn ebenso viel wie das Preisschild auf einer Messe. Übrigens – das heißt, sofern ich richtig informiert bin, medizinisch betrachtet – gilt der Tastsinn als sekundär; auch der Blindgeborene erfaßt (*begreift*) die Dinge über ein – gewissermaßen diskret disponiertes – Raumschema. (Daß dieses eigentliche Vorstellungsvermögen durch den notgedrungen intensivierten Tast- und Gehörsinn wiederum erhöht wird, bestätigt nur, daß es eine Vorstellung – man möchte fast sagen: eine Einbildung – auch ohne das Sehen gibt. Der womöglich durch Operation zum Sehen befähigte, ehemalige Blinde empfindet das nun mit dem neuen Sinn Wahrgenommene auch deshalb überwältigend *wie ein Wunder*, weil die übrigen Sinne zurückweichen. Man könnte hier von einer Ausgleichsverschiebung sprechen – zu der andererseits ein psychotisch Erkrankter eben nicht fähig ist, so daß er in dieser Verrückung des *Kontextes* befangen bleibt.) Und noch ein »übrigens«: eine Leib/Geist-Spaltung ist erst auf dem Sezier-tisch möglich; den Lebenden darf man daran erinnern, daß sein Gehirn auch nur ein Teil seines Körpers ist. Da der Geist bekanntlich keinen Sitz hat (er weht ja, wohin

er will), ist er, wenn wir ihn für uns in Anspruch nehmen, zumindest in einer Zwischeninstanz mit Herz und Lunge, Haut und Haaren verbunden. Aber hier weiß ich nicht, ob ich mich auf Greenberg oder auf dich beziehe. Die von dir zitierte Formulierung (»den Monolithen durchstoßen«) ist hübsch; doch – um im Bild zu bleiben – scheint es mir eher darauf anzukommen, seine Gegenwart auszuhalten.

MB: Das ist Greenbergs »pierced monolith«: die Aufhebung der dinglichen Materialität zugunsten des Optischen. Das ist aber der Punkt. Wir kommen nicht umhin, in aller physischen Begrenztheit und zugleich geistig immer schon ins Unendliche und Zeitlose hineinzureichen. Wir stehen der Welt denkend gegenüber und befinden uns doch mitten in ihr. Und das wäre wohl die Spanne, die ein Kunstwerk zu bewältigen hätte, um die ikonische Spaltung von materieller Verfassung und Bedeutung zusammenzuhalten. Denn spätestens seit Descartes geht uns doch permanent die Welt abhanden (inzwischen täglich – nimmt man das ganze lustige Zeug wie Instagram). Haben wir eine einseitige Virtualisierung, also bloß noch Bewußtseinsgegenstände, ist der drastischste Weltverlust sogleich mit eingeschlossen. Es braucht insofern immer beide Pole, die Gegenwart und ihr Voraus oder Vorher. Bildnerisch bekommt man dies allerdings nicht durch eine blumig oder auch kritisch affirmative Ab- oder Nachbildung in den Griff. Die Alltagserfahrung ist etwas vollkommen anderes als die künstlerische. Um dein Beispiel aufzunehmen, kann man durchaus sagen, daß ein Baum und seine Darstellung für uns identisch sind. Das sind sie jedoch nur als Bewußtseinsbilder oder in unserer Vorstellung. Über ihr individuelles Ansich-sein denken wir dabei nicht nach und lassen das Werk als Bezugsgröße außer Acht. Haben wir es aber mit etwas Bildnerischem zu tun, muß irgendwo zwischen Welt- und Kunsterfahrung eine *deformative Verschiebung* stattfinden, die auf eine Nicht-Identität zwischen Werk und Welt hinausläuft – eine andersartige Erfahrung von Welt, die uns überhaupt erst einen vergleichenden Bezug zur Welt ermöglicht. Das ist sogar Benns »Zusammenhangsdurchstoßung«, die Entfunktionalisierung von Wort und Ding, das Aufbrechen ihrer herkömmlich-normierten Bedeutungszusammenhänge, um sie für sich selbst freizugeben. Mir scheint, daß vor jeder künstlerischen Prämisse, heute mehr denn je, die spezifisch dinghafte, nicht-identische Qualität eines Werks wieder erfahrbar werden sollte. Gleich ob man dazu »Authentizität«, »Evidenz« oder »Wahrheit« sagt, ist jene Qualität künstlerisch relevant, da sie die Unwahrheit (Fiktion, Magie, Virtualität) nicht scheut, sondern durchsteht, aushält, ausstellt. Um auf deine erste Frage zurückzukommen: In dieser Auseinandersetzung muß sich gar nichts schließen, sondern mit Glück geschieht uns *Olive*.

AvD: In meiner Vorstellung schließt eine vollkommene Gegenwart ein Voraus – oder das Vorgängige – aus und öffnet sich nur ins Künftige. Ich weiß aber im Augenblick nicht, inwiefern diese Auffassung zu einem tauglichen Bildbegriff beiträgt – es sei denn, ich spekuliere noch ein wenig weiter und sage: Wenn ich von einem Werk der bildenden Kunst all das abziehe, was mit »Werk« und »Kunst« gemeint ist, so bleibt etwas wie ein Integral des Bildes, das auf keine Herkunft mehr weist und nur noch

phänomenal zu erfahren ist. In diesem Sinne kann das *eigentliche* Bild ausschließlich das Unbekannte reflektieren – zu dem ich selbst in diesem Augenblick gehöre. Deshalb liegt das spezifisch kritische Potential des Bildes auch nicht in einem diskursiven Kontext, sondern im Paradox einer manifestierten Utopie. Dies mag wie eine ideologische Verbrämung recht profaner Wirkzusammenhänge klingen, aber ich halte es für die realistische Darstellung dessen, was tatsächlich geschieht – jedenfalls, wann immer es mir gelingt, den Monolithen auszuhalten.

MB: In unserer *bodenlosen* Gegenwart kann das so scheinen. Nur, meinst du nicht, daß selbst diese Bodenlosigkeit Geschichte hat? Insofern wären durch alle Zeiten die Kunstwerke Widerstände, um nicht einfach zu fallen.

AvD: Was du als Schein verstehst, ist eine Auffassung von Gegenwart, nicht diese selbst. Daß du in Reflexion auf den Begriff die Gegenwart auch geschichtlich situierst, liegt in der Natur jeder Reflexion. Es gehört vielleicht zu jenem Aushalten, nicht in einem Vorher oder Nachher sich die Genugtuung durchs Begreifen verschaffen zu wollen. Mir scheint eher, daß ein Kunstwerk *das Zeug hat*, Auslöser jenes Bodenlosen zu sein. Das Schwierige jeder Kunsttheorie ist deshalb, dem Bodenlosen noch im Begrifflichen gerecht zu werden.

MB: »... lautlos ist es im Gemüt/aber taumelnd, aber tropisch/tropisch, – wo die Orchidee blüht«. (Gottfried Benn) Das Blühen ist aber nicht einfach so da – zumindest, was uns betrifft. Inmitten unserer Irrnis setzen wir Aufenthalte, die Vorher/Nachher, Vorn/Hinten, Oben/Unten, Hell/Dunkel und so fort erst bestimmbar machen – ganz ohne zart-idealistische Entwicklungslogik.