Helmut Draxler, Michael Dreyer

Asoziale Plastik.
Dialektik der Selbst-Subversion.
(Gespräch)

1.

HD: Douglas Huebler hat in den 1970er Jahren einen Comic über „Signature Artists“ gemacht. Wenn ich mich recht erinnere, diente ihm Roy Lichtenstein als Beispiel für einen Künstler, dessen Stil zur Signatur wird. Deine Arbeit scheint mir so ziemlich das Gegenteil davon zu sein. Es geht um eine konsequente Vermeidung der Identifizierung und der stilistischen Wiedererkennbarkeit der einzelnen Arbeiten, und damit auch um die Vermeidung von Erfolg, zumindest im herkömmlichen Sinn.

MD: Eine Signatur würde ich für meine Arbeit durchaus in Anspruch nehmen, und zwar keine, die nur ich selbst erkennen kann. Es geht um eine Signatur „des Denkens“. Das ist natürlich etwas angeberisch. Klar sieht das von außen aus, als ob da einer alles sein will: Maler, Regisseur, Bildhauer, Kurator, Installationskünstler, Performer, und das verhindert dann die „Förmigkeit“ des Gesamtwerks, um nicht Warenförmigkeit zu sagen. Das heißt ja nichts anderes, als dass man auch das Gesamtwerk als solches in Frage stellen kann. Den Erfolg will ich allerdings nicht vermeiden; ich rechne nur mit den Bedingungen des Betriebs, und dem Betrieb ist inhärent, sich selbst zu behindern. Entweder man stellt also ein Verkehrszeichen her „Da bin ich wieder!“, oder man muss warten. Das heißt aber auf Ausdauer zu setzen. Natürlich bedeutet etwas Formales ein zweites und ein drittes Mal zu machen nicht, dass man „sich wiederholt“, also etwas aufführt, obwohl es dazu keinen Grund mehr gibt. Es ist mir aber vielleicht etwas zu schnell langweilig geworden, ein Material und ein Vokabular, das ich entwickelt habe, anzuwenden. Als ich vor einigen Jahren mit dem großen Stangenzirkel die ersten Kreise zog, hast du mir geraten, ich solle davon jetzt mal 100 Stück machen. Ich habe, deine Bemerkung im Ohr, andere Dinge in Angriff genommen. Kannst du dich daran erinnern? Wie hast du das eigentlich gemeint?

HD: Falls ich das wirklich gesagt haben sollte, hat es ja funktioniert. Mir schien ja auch nur, dass du dich sehr wohl nach der konventionellen Form von Erfolg sehnst, und die besteht eben im Labeln, Wiederholen und Durchkneten eines imaginären Publikums!

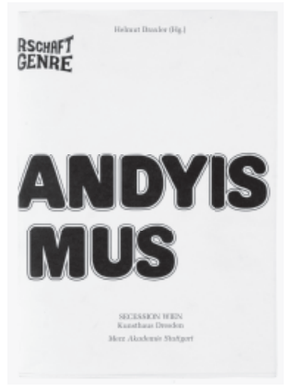
MD: Was ich mit meiner Arbeit erreichen wollte, das habe ich auch erreicht. Wenn es nun auch noch ein paar Leute gibt, die sich damit auseinandersetzen wollen, freut mich das, selbst wenn ich sie sanft zwingen muss. Soweit ist die Sache ganz einfach. Kompliziert wird es erst, wenn ich mich frage, was ich tatsächlich getan habe, um Ruhm zu verhindern. Wie Sartre in „Die Wörter“ schreibt, dachte ich immer, dass man nur als Toter so richtig wahrgenommen wird. Meine Signatur wäre in diesem Sinne also das Torsohafte, das kategorisch fragmentierte Gesamtwerk. Du magst das als Mangel sehen, ich sehe es als Schutz. Denn ich weiß, wie gefährlich es ist, sich mit Arthur Schnitzlers Figur eines Mannes, der sich dem späten Ruhm, der ihm zuteilwird, entzieht, anzufreunden.

HD: Dein Werk, wenn man also davon sprechen kann, ist vielleicht sogar noch mehr als fragmentiert. Es scheint mir so disparat zu sein, dass man dahinter eine psychopolitische Strategie vermuten muss, eine Strategie der Abweichung von dem, was der eigene Weg sein könnte: einen Weg finden, der eben kein Weg ist. Kannst du dich dieser Beschreibung anschließen oder würdest du doch einen bestimmten Stil für deine Arbeit beanspruchen?

MD: Die Idee zu meinem Stil der Selbsthistorisierung hatte ich in den 1980er Jahren. Ich hatte damals bereits eine Karriere als erfolgreicher Künstler hinter mir, in gewisser Hinsicht zumindest. Bis in die mittleren 70er Jahre hatte ich nämlich wie besessen an einem Werk gearbeitet. Als ich dann Grafik studierte und mit Politik in Berührung kam, lehnte ich es ab Künstler zu werden und wollte mit mir als Künstler nichts mehr zu tun haben. Ich hatte aber alles aufgehoben inklusive der Notizen und Briefe. Vielleicht waren es dann Prefab Sprout oder ABC, die mich darauf brachten, mein eigenes verworfenes Werk zu bearbeiten, zu datieren, und das etwas krude Pop-Art-Konzept/Zeug noch mal durch eine Art von Monty Python-hafter Selbstanamnese zu adeln. Ich schrieb Kritiken meiner eigenen Werke. Das führte jedoch zu nicht viel – ein Meta-Künstler seiner selbst zu sein, das musste eben auch mal gemacht werden. Immerhin war damit aber wenigstens die Brücke nach hinten abgerissen. Ich konnte ab diesem Punkt nicht mehr sagen „schon als Kind habe ich“ oder „schon als Jugendlicher habe ich“. Ich finde den Begriff „Weg“, den du hier bemühst, zu kitschig. Auf einer André Butzer-Ausstellung sagte mal ein Sammler: „Der André, der macht seinen Weg.“ Abgesehen von diesem patriarchalischen Ton ist „der Weg“ immer eine Linie, selbst noch in der Abweichung der Situationisten war dieses Bild enthalten.

vorhergehende Seite:
Ausschnitt aus 'Signature Artist', 1986, Comic von Douglas Huebler, copyright: Douglas Huebler und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

v.l.n.r.
Filmstills aus Atelier, *Peter Ott, 2012*
Buchcover Helmut Draxler, 'Gefährliche Substanzen', Reihe PoLYpeN, Berlin 2007
Buchcover Helmut Draxler (Hg.) 'Shandyismus – Autorschaft als Genre', Wien/ Stuttgart 2007;



HD: Aber du kannst doch nicht einer reinen Desorientierung frönen?

MD: Da gebe ich dir recht – einer Desorientierung kann man tatsächlich nicht frönen, denn das wäre ja dann nicht Methode oder Haltung, sondern eher Symptom und Unterwerfung. Aber das Unterlaufen dieser mit Weg und Wegen verbundenen Determiniertheit, die selbst noch in Hilfsbegriffen wie cultural production oder cultural producer anklingt, wirft Vielheit ab, und die fühlt sich für mich gut an. Die muss zuallererst ich selbst ertragen. Und dann würde ich sagen, dass du selbst damit doch auch ein Stück weit sympathisieren müsstest, weil in deiner Arbeit eine ähnlich Vielheit und viele abgebrochene Wege stecken, die Münchener kuratorischen Projekte, eine Kompetenz in der Psychotherapie, die Hochschullehre, die Arbeit als Herausgeber der Polypen, der Shandyismus, also die Ausstellung und das Buch, das wir zusammen gemacht haben, und die Show zur Generali-Collection – letztere waren keine Gruppenausstellungen, sondern Rockzirkus von und mit Helmut Draxler und so weiter. Warum lässt sich zum Beispiel das nicht fortsetzen und zu einer Signatur machen? Du schreibst Bücher über Themen, die du selbst setzt, wie Substanz oder Vermittlung, du organisierst Tagungen zu Geschichtlichkeit und zu Phantasma, die Theorie und Performance mit einschließen. Aber wenn deine Fans überlegen, für welchen der einschlägigen Preise man dich nominieren könnte, fällt uns keiner ein.

HD: Bitter, aber wahr. Da scheint uns ja tatsächlich etwas zu verbinden, was mir so nicht klar gewesen ist. In meinem Selbstverständnis integriere ich nur, will aber die Spaltungen, die das voraussetzt, nicht wirklich wahrhaben. Vielleicht liegt darin auch der Unterschied zwischen uns beiden. Ich genieße diese Vielheit nicht, von der du sprichst. Vielmehr klebe ich immer wieder an Ideen, dass das alles doch noch in einem Bau verankert werden kann, aber wie und wann soll das geschehen, wenn jeder Baustein sich sofort selbst wieder verselbstständigt?

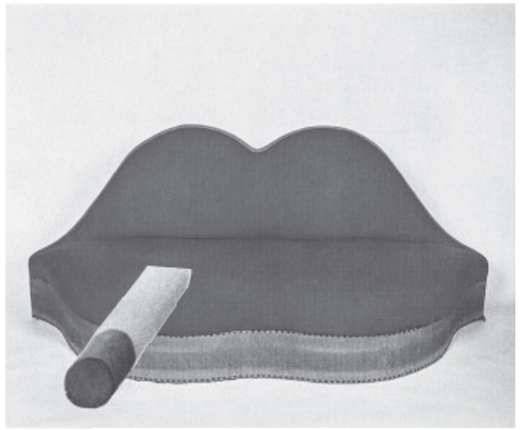
MD: Jedenfalls steckt in dem Comic von Huebler schon eine gute Ausgangsfrage für uns beide, und zweifellos auch eine Altersfrage, gerade das fände ich interessant. Denn je später man nach Signatur strebt, desto vergeblicher ist es – sie wird einem nicht mehr abgekauft, und je früher, desto unentrinnbarer wird sie. Vielleicht ist die jeweilige Neigung zu entweder Signatur oder Situationsgebundenheit und deren jeweiliger Rolle als Werkvoraussetzung wirklich eine von biografischen, soziokulturellen Dispositionen abhängige. Mit Anfang zwanzig bist du noch am Schwelgen; Mitte zwanzig kommt vielleicht eine Episode gesunder Selbstablehnung. Wer sich dann immer noch nicht festlegen kann, kommt zu keiner Signatur, außer er oder sie hat einen Produzenten wie im Musikgeschäft.

HD: Ja, aber wie lernt man dann, dieses Sich-nicht-festlegen-können als etwas Produktives zu begreifen?

MD: Den ersten Sprung weg von diesem Imperativ und den dazugehörigen Metaphern der Kohärenz machte für mich die Schizoanalyse, die ich damals nicht ganz genau verstanden habe, weil ich von einer romantischen Nietzsche-Lektüre herkam und das dann anschlussfähig war, genauso wie an Punk. Das Wichtigste: Es war eine Befreiung vom Maoismus. Diese damals mittels Anti-Ödipus erfahrene Grundierung durch die Aufkündigung und Zurückweisung der autoritären Muster, die ich vorher gesucht hatte – ich denke dabei an Immendorf –, und das Sich-auflösen-dürfen mittels Texten und Theorien und nicht mit Drogen, ist für mich bis heute wichtig, auch wenn die damaligen Pole Arbeiterklasse, Determinismus und Geschichte auf der einen Seite, und die Antipsychiatrie und die Bataille'sche Ökonomie der Verschwendung auf der anderen Seite überwunden und historisch vielleicht überlebt sind. Wie war das denn bei dir? Warst du Maoist oder warst du into some drugs und wie bist du zur Kunstgeschichte gekommen und wie davon wieder weg?

HD: Nein, ich bin eher von der Kunstgeschichte zum Maoismus gekommen. Und die Droge, die mich zur Kunstgeschichte geführt hat, war eher der toskanische Rotwein als das Zeugs, das wir zu Hause genommen haben. Und Deleuze war tatsächlich auch die Droge, die mich zwar nicht von der Kunstgeschichte weg, aber gleichsam durch sie hindurch führte. Das lag allerdings nicht am Anti-Ödipus selbst, sondern an dem Moment der Überraschung, als ich Deleuze 1981 in seinen Vorlesungen als vollkommen un-schizoide Persönlichkeit erfahren konnte, die brillant und tatsächlich unglaublich kreativ mit den Begriffen spielte. Deshalb meine ich immer noch, ihn vor seinen Adepten in Schutz nehmen zu müssen. Bis dahin hatte ich jedenfalls noch kaum eine Ahnung, wer ich sein wollte, mit ihm hatte ich dann sicherlich ein sehr gut idealisierbares role model zur Hand.

MD: Ich glaube ja, dass man sich als Kind sehr gut versteht. Dann hört das auf und zwischen 15 und 25 hat man keine Ahnung, wer man ist. Später setzt es wieder ein. Aber genau in der Phase, in der man am wenigsten von sich versteht, trifft man eine Berufsentscheidung. Dieses Mich-Verstehen hat



v.l.n.r.
Titelillustration zu Helmut Draxlers Beitrag 'Jenseits von Mangel und Fülle' in: Texte zur Kunst, 2007, Nr. 68;
Plakat zur Premierentour von Shorty, *1995*
Plakat zu Happening/Ausstellung Pianistin, eine Aufnahme 'elektronischer Klänge' von Stockhausen anhörend, *2006*

bei mir zu spät eingesetzt. Es war kein heller Moment, kein kairos; vielmehr habe ich mir anhand von Memoiren ausgerechnet, was das Richtige für mich sein könnte. Ich musste die ganze Inquisition, die ich gegen mich inszeniert habe in der imaginierten Unterwerfung unter die Arbeiterklasse erst verstehen, diese Form von klassenspezifischer Schuld. „Shorty" ist die entsprechende Arbeit hierzu, und die kam erst fünfzehn Jahre später. Vielleicht müsste man sich alle fünf Jahre seine eigene Geschichte von Kindheit an vorerzählen. Das kann man in zehn Minuten machen und könnte wirklich helfen, einen von der Chimäre der Kohärenz zu heilen. Man wird ja nicht einfach vom Kind zum alten Mann, da sollte es ja auch andere Optionen geben. Obwohl einem Sartre in seinen autobiografischen Skizzen mit diesem ungebrochenen Narzissmus auf die Nerven gehen kann, leistet er doch, uns zu zeigen, dass man schon als Kind altert, dass das aber nicht zum Fetisch des Alterns werden darf, dass das Werden, pardon, geiler ist als das Sein in Weisheit. Sich selbst erledigen hat also durchaus etwas. Also raus aus der Zustandsgebundenheit, hinein in die „Zustandsentbundenheit", wie Felix Enßlin neulich kalauerte. Und anstatt „Weg, der keiner ist", wie du sagst, sage ich lieber „die Zeit, in der ich das gemacht habe und das gemacht habe und das gemacht habe".

Also zum Beispiel die Zeit von Prefab Sprout, die Zeit meiner olivgrünen Cordhose, die Zeit meiner Schluckbeschwerden. Zugegebenermaßen steckt da auch eine Lust an der Heteronomie drin. Wenn man so arbeitet, sieht das dann eben auch so aus.

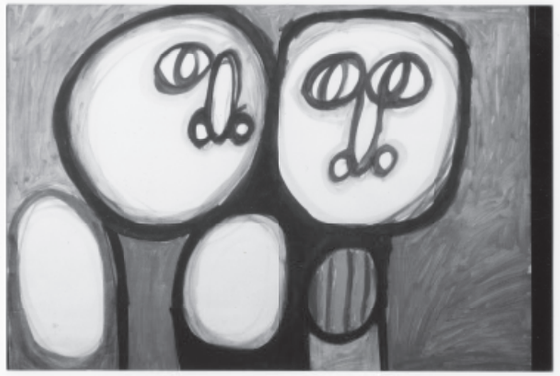
HD: Dagegen würde ich den Weg und die Weisheit durchaus verteidigen. Die olivgrüne Cordhose setzt ja schon immer eine bestimmte Form der Weisheit voraus, die etwas anderes ist als cooles Wissen, und auch die Schizoanalyse zeigt erstmal einen Weg an, der längst gegangen ist, sonst würde ja der Begriff selbst gar keinen Sinn mehr machen. Sinn lässt sich nur im Zusammenhang behaupten; worin also liegt dieser?

MD: Ich habe bei Thomas Bernhard aufgeschnappt, dass Selbstbeschreibung eine permanente Aufgabe ist. Selbstbeschreibung allerdings nicht als Induktion und Projektion, wer bin ich, wem will ich ähnlich sein, sondern umgekehrt: Was determiniert das Milieu, das mich hervorgebracht hat, was hätte anders laufen müssen und wie gestalten sich meine Kongruenzen und Differenzen zu diesem Milieu. Ich bin also nicht so sehr „psycho" als vielmehr „sozio", und hätte das zu verteidigen. Tatsächlich war mein Vater Soziopath, und aufgrund dieses Vakuums bin ich versessen auf Fassbinder-Filme, auf Alfred Lörchers

Spätwerk und auf afrikanische Gruppenimprovisationen. Die Soziopathie verlangt jedoch eine bestimmte Form des Eingreifens, des Korrigierens der je eigenen Selbstbeschreibung. So kann ich etwa das Kunstmachen und das Biografiemachen nur unterscheiden, wenn ich die Regie in diesem Prozess der Aufklärung, also die Sprechakte, die Introspektion und den Griff zum Pinsel oder in den schlammigen Ton, relational verstehen und steuern kann, indem ich Impuls, Kontrolle, Fehllesen und Fehlleistung zulasse und bändige. Die Co-Regie hat das Unbewusste, der Produzent in meinem Hollywood aber bin ich. Der Sinn, auf den du bestehst, stellt sich dann strukturell rückbezogen ein. Meine performativen Arbeiten, also die Videos, haben sich als so etwas wie ein Speicher der Soziopathie, des Kollektivwillens, der Ängste, der Verachtung, gewisser Rachebedürfnisse und so weiter erwiesen. Meine Seele ist dabei manchmal ein ziemlicher Primitivling. Mein Speicher ist aber auch euer verdammter Speicher. Schließlich habe ich auch keine anderen Quellen als alle anderen, nämlich die Public Domain des „großen verschütteten Schizo-Sozio", über den sich gemeinsam eher ausgeschwiegen wird seit Ende der 1980er Jahre, weil sich viele der Praxen diversifiziert und professionalisiert haben in Musiksparten, Pressesparten, Fankulturen, Therapiesparten, Literatursparten.

HD: Die Co-Regie des Unbewussten, das sagt sich so leicht. Sitzt du hier nicht einer allzu bequemen Illusion auf?

MD: Das Unbewusste wirkt immer mit, das hast du einmal eingeworfen. Ich meine ja auch nicht die Ressource sondern den Widerstand, den das Unbewusste einem abfordert. Der Co-Regisseur darf die Duschszene gestalten wie es Saul Bass bei Hitchcock getan hat. Leider wurde durch den Surrealismus, der lange das Monopol auf das Unbewusste in der Kunst zu haben hatte, das Unbewusste in Verruf gebracht. Ein kitschiger Effekt. Asger Jorn konnte das dann etwas zurechtbiegen, Mike Kelley hat dann da weitergemacht. Du hast aber grundsätzlich schon recht: ohne Zusammenhang kein Sinn. Aber ohne Unbewusstes kein Material und ohne Selbstbeschreibung kein Zusammenhang. Das Politische in der Kunst ist also nicht vom Engagement herkommend, sondern von der Intelligenz der Eingeweide, Darwin variierend – bei ihm sind es die Regenwürmer. Und vielleicht reagiere ich ja auch auf den Begriff „Weg" tatsächlich etwas allergisch. Wenn ich hier argumentieren müsste, würde ich sagen, dass weil der „Weg" eine Allegorie ist und Wege mit Determination und nicht mit Überdetermination, also dem Unbewuss-



v.l.n.r.
ohne Titel, ca. 1968
Videostills aus Abschaffung von Prügelsprache, *2000-2004*

ten, gleichzusetzen sind, ich das Bild nicht mag. Allegorien dienen der Kommunikation, aber Schreiben kommt zunächst ohne Kommunikation aus, es verarbeitet Kommunikation und es stiftet Kommunikation, wenn's hoch kommt. So funktioniert auch Kunstmachen. Das Nachdenken mittels Reden hat dagegen Kommunikation zur Voraussetzung, aber so funktioniert das Kunstmachen nicht. Und mit Allegorien wie „Weg" habe ich also das Problem, dass sie als Bild schon besetzt sind. Es ist vorgedacht. Da ist dieses Buch von Otto Muehl, „Weg aus dem Sumpf", wo er seine verdrehte Ideologie vom Bekämpfen der Kleinfamilie bringt, die Maoisten sprachen in den 1970er Jahren vom „Neuen Weg" und sahen alt aus, strategisch altmodisch und so weiter, ohne etwas Neues anbieten zu können. Ist es besser, wenn man dann stattdessen vom Rhizom oder vom dritten Tisch spricht? Ja und nein. Ja, weil man eine neue, unideologische Allegorie setzt, nein, weil es einen gewissen althergebrachten Denkkitsch bedient. Es ist meine Empfindlichkeit gegen Schließungen und Gesten des Verabsolutierens. In den 80er Jahren wurden wir zur Gegenwehr dessen als Subjekte allegorisch und in diesem Zug traten viele Figuren auf, die mit dem verabsolutierenden Nimbus spielten. Das richtete sich gegen die ehemals neue Innerlichkeit, gegen Genügsamkeit, den sozialdemokratischen Relativismus.

Obwohl etwa Rainald Goetz „Das Gewicht der Welt" von Handke las, schrieb er doch wie Brinkmann und Bernhard, und obwohl Diedrich Adorno las, schrieb er doch wie … tja, wie denn? Das war ein toller Kitzel. Es war da viel Aggression im Spiel, die einem wohltat. Als ich dann aber Mitte der 1990er Jahre dich kennenlernte, fiel mir deine mir damals völlig neue Art des Relativierens ungemein angenehm auf. Plötzlich war da einer, der nicht apodiktisch und nicht ironisch und nicht zwanghaft spritzig war, und dabei nicht langweilig, sondern der die Reibungshitze in den Debatten erzeugte durch etwas, was nur auf den ersten Blick als Einerseits-Andererseits-Rhetorik rüberkam, was nicht patronizing war, aber auch nicht repressive Toleranz, sondern ein Interesse an Lösungen für mich verkörperte, ein Konzedieren von Problemen, wo Probleme waren, tastendes Hinweisen, aber dabei vorstoßend und zurückziehend in einem. Du nimmst ja selten das Wort „ich" in den Mund und gehst sorgsam mit Argumenten um, indem du parallelisierst, um direkter sein zu können, und gehst auf die Hervorbringer ein, und nicht nur auf deren Argumente, wie früher in der linken Debatte, und bist, bevor du mal ungerecht bist, eher am Um- und Gleichgewichten. Wie aber überbrückst du für dich die Spanne zwischen diesem moderierenden drive einerseits und deiner politischen Vibration und deiner

Ungeduld mit dem Kollektiv und dessen Versagen andererseits?

HD: Meine Frage galt ja einem Weg, der kein Weg ist, also zumindest kein geradliniger und gut ausgetretener Pfad. Der Holzweg, von dem Heidegger sprach, wäre vielleicht so ein Weg; aber wir bewegen uns ja nicht durch den Schwarzwald, sondern durch einen Dschungel aus urbanen Codes, Verhaltensregeln und Bedeutsamkeitsanmutungen. Und gerade hier sehe ich wenig Sinn, eine Bresche zu schlagen. Der verbalradikale Durchsetzungshabitus war mir immer schon suspekt, ob nun in der subkulturellen Form der 80er Jahre oder im Aktivismus seit den 90ern. Er ist mir zwar selbst gar nicht so fremd, wie dir das erscheinen mag, aber zumindest seit Mitte der 90er Jahre bin ich dagegen tatsächlich massiv angegangen. Heute bedaure ich die 35- bis 45-Jährigen fast, die ihm so knallhart ausgesetzt sind. Das heißt, es sind weder inhaltliche Bestimmungen noch theoretische Einsichten, die mich zu einer veränderten Einstellung gebracht haben, nicht die psychoanalytische oder die Gender-Theorie, sondern die psychoanalytische Erfahrung, das Erfahrungsmoment von Beziehungen verschiedenster Art oder auch von politischer Arbeit, in der plötzlich das angehäufte kulturelle Kapital nichts mehr zählte. Ich habe diese grundsätzliche Relativierung als unglaublich befreiend empfunden hinsichtlich der möglichen Rollen, die sich hierbei eröffnen. Und diese Relativierung nimmt auch etwas Druck aus einem der Bereiche, der nicht mehr die gesamte Last der Sinnstiftung tragen muss. Man kann das natürlich auch kompromisslerisch nennen, aber ich denke, mein Interesse am Moderieren, an der Ambivalenztoleranz und an den Zwischenräumen des Symbolischen hat mich auch theoretisch zu Fragen gebracht, die sich den dumpf Kompromisslosen gar nicht erst stellen.

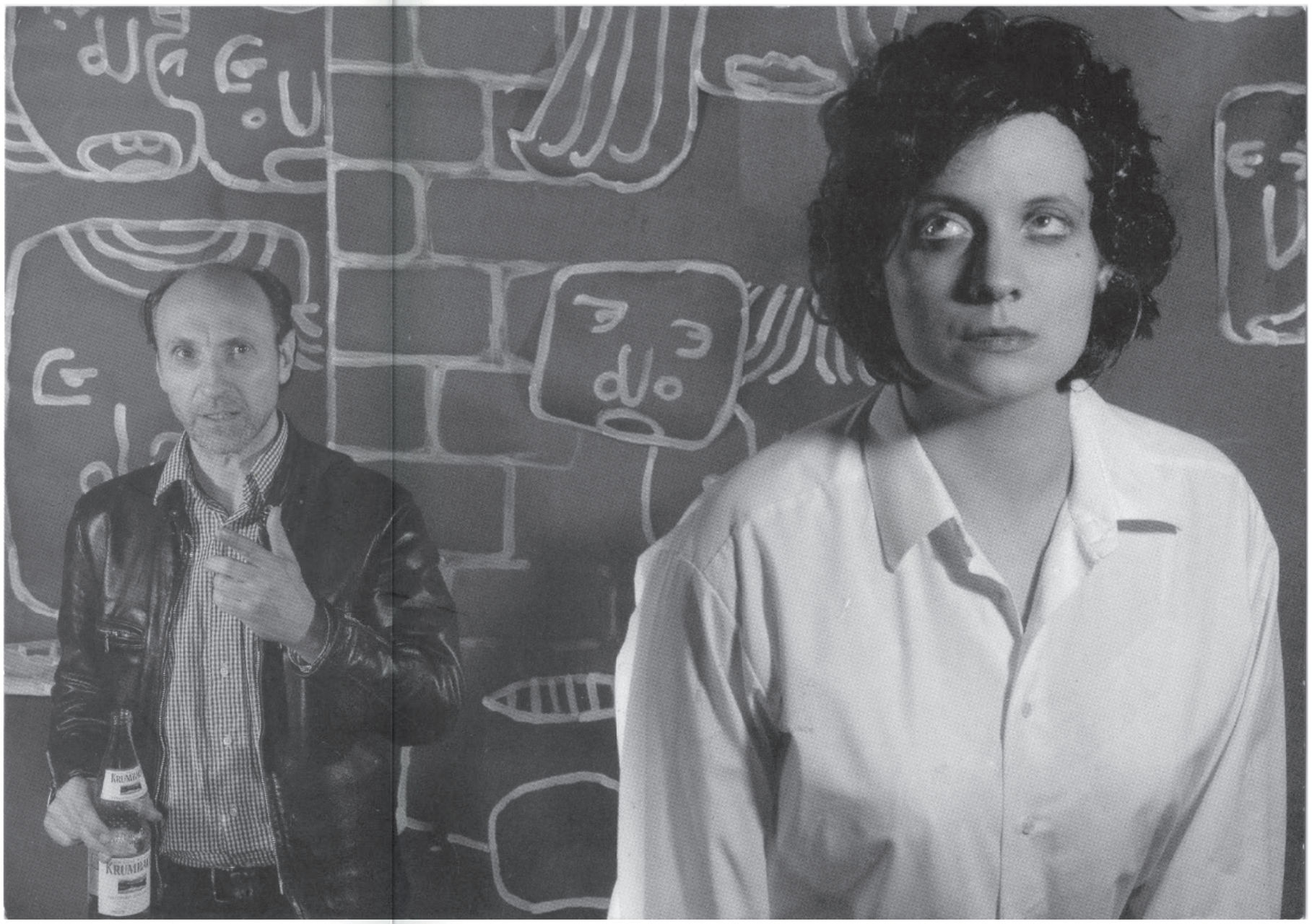
MD: Es kommt also Sinn bei dir auch im Großen und Ganzen, und nicht nur beim Schreiben, mittels deines komparatistischen, dialektischen und wägenden Schwenkmodus zustande. So wenig wie mir persönlich ein „Weg" fehlt, mit dem ich – möglichst konsequent verfolgt – Sammler überzeugen könnte, damit sie an mich glauben, fehlt dir ein Wille und die Bereitschaft, etwas mehr Texte auszuschütten und zu verschütten und uns zuzuschütten wie etwa Luhmann. Das würde aber helfen, dann würden dich mehr Leute kennen und lesen. Man muss sich in deinem Metier wiederholen können und dabei Spaß haben. Autorenlesungen, Bücher in Folge mit dem gleichen Design.

HD: Danke für den Rat, ich werde ihn beherzigen. Nicht umsonst geht es in

Vorderseite der Einladungskarte zu 'Abschaffung von Prügelsprache', 2004, Grazer Kunstverein

folgende Seiten:
Installationsansichten 'Abschaffung von Prügelsprache', 2004, Grazer Kunstverein

meinem Vermittlungs-Buch um die „Abdrift des Wollens". Der Wille zum Wollen wäre ja tatsächlich faschistisch. Aber auch die Abdrift setzt noch einen Weg voraus, von dem sie eben abdriften kann. Das ist nicht einfach schwereloses Schweben und Umherirren im Raum. Da sehe ich schon auch einen Unterschied zwischen uns. Sich mit dem Phantasma von Erfolg auseinanderzusetzen heißt ja nicht, keinen zu wollen. Entscheidend scheint mir ja zu sein, zumindest soweit erfolgreich zu sein, dass man das eigene Projekt weiterhin vorantreiben kann. Und das besteht eben darin, das Situative in seiner theoretischen, politischen und persönlichen Potenzialität auszuschöpfen und nicht mit Slogans zuzumüllen. Insofern würde eine Signatur tatsächlich die inhaltliche und politische Dimension der Arbeit erstmal verstellen; gleichzeitig zeigt sie natürlich immer auch einen Weg an, an dem ich die eigenen Abdriften ausrichten kann. Das heißt, Ich sagen finde ich schon wichtig, aber eben nicht andauernd und vollkommen paranoid Ich sagen. Die anderen sollen auch eine Chance haben herauszufinden, was dieses Ich sagen bedeuten kann.



2.

HD: Wir wollten ja eigentlich über deine Arbeit sprechen. Lass uns also ganz konkret von einer Vielfalt der Medien in deiner Arbeit ausgehen, aber vielleicht auch von einer Einheit ihres Gebrauchs. Sind für dich alle Medien strukturell gleichartig oder wie würdest du den Unterschied benennen, der darin besteht, eine Keramik, eine Kleinskulptur, ein Happening, einen Film oder ein graphisches Konzept oder Malerei zu machen? Geht es um intertextuelle Bezüge zwischen den Medien oder um eine Haltung, die jedes Medium in einem bestimmten Sinn verwendet?

MD: Was meinst du mit intertextuellen Bezügen zwischen den Medien?

HD: Wenn wir alle Medien als Texte auffassen, dann könnte es Elemente geben, die sich zwischen ihnen hin und her bewegen, sagen wir ein Element der Malerei, das als Element in der Performance auftaucht.

MD: Ich habe mal einen Text über Charline von Heyl geschrieben, und sie hat mir im Vorfeld von ihrer Zeit in Immendorfs Atelier erzählt. Verstellung, das hat Immendorf bei Beuys sich abgeguckt und perfektioniert. Ob aber Charline damals idiosynkratisch oder intertextuell vorging, blieb mir immer ein Rätsel. Und genau deswegen war sie meine Heldin damals und ihre Arbeit für mich der Anstoß, Oldtimer zu malen, denn ich ging auf die Vierzig zu und war tendenziell old nobody , und in diese Oldtimer meine frühen „Faces“ von 1971 reinzusetzen: Ich kopierte mich selbst. Das ist ja der Punkt in Douglas Hueblers Comic-Fließband. Meine Kopiervorlagen waren aber alte und noch dazu zustandsgebundene Psychozeichnungen, die ich nun 25 Jahre später als stark symptombehaftet einordnen konnte. Die Bilder sind ein geheimer Selbstkommentar an meine eigene Adresse, ein Kassiber an mich selbst, aber theatralisch und stilisiert, sodass ein Soßenbinder für das Prekäre daraus wird. Was die Einheit im Gebrauch der Medien angeht, das ist schon ein ganz guter Begriff; darauf bin ich selbst noch gar nicht gekommen. Ich kann mich darin wiederfinden, kein Wunder, denn du schmeichelst mir mit dieser Frage, würde aber diese Einheit, die das „Inter“ stiftet und gewährleistet, angesichts meiner tendenziell leider manischen Nostalgiemethode also quasi empirisch als diachrones „Inter“ sehen. Dadurch wird Aufgreifen und Vorgreifen und Zurückgreifen zu einem Spiel mit Heterogenem, das im gleichen Dialekt, ich würde aber nicht von Privatsprache reden, geschrieben ist.

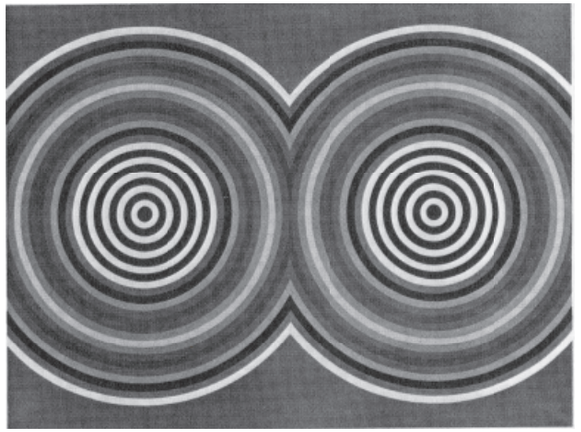
HD: Du weichst meiner Frage aus. Dass du immer wieder die alten Sachen aufgreifst, ist ja etwas anderes als in und mit verschie-

v.l.n.r.
ohne Titel, ca. 1968
Videostills aus Abschaffung von Prügelsprache*, 2000–2004*
Untitled, 1964, Atsuko Tanaka
Lollypop', 1969, Bernhard Engert, aus:
Rolf-Gunter Dienst, Noch Kunst,
Droste Verlag, Düsseldorf 1970;

denen Medien zu arbeiten!

MD: Ich will vielleicht mit dem, was ich herstelle, von mir ablenken. Konkret heißt das, wenn man ein Happening plant, ist man am Schreiben und Skizzieren. Wenn man eine keramische Kleinplastik macht, ist man am Kneten. Wenn die Figur aber fertig ist, komme ich ins Schreiben und Skizzieren: Wo soll ich sie aufstellen? Auf einem Sockel in der Galerie oder im Büro des Oberbürgermeisters? Was ist die Repräsentationsebene der Kleinplastik? Die Präsenz oder die Fotografie? Und umgekehrt: Wenn ich ein Happening vorbereite und schreibe, bin ich letztendlich doch auch wieder am Rumkneten. Weil ich den Kram selber arrangieren muss und das niemandem überlassen kann und alles an seinen Ort gestellt werden will. Was ich sagen will ist, dass bevor ich mir die Finger schmutzig mache, ich mich lieber acht Tage hinsetze und alles gedanklich durchgehe, aufschreibe und skizziere. Intertextualität könnte ich mir ganz buchstäblich zuschreiben, denn ich schreibe tatsächlich sehr viel. Und in den Unterbrechungen des Schreibens werden die Dinge hergestellt. Die Lücken und die Pausen, das „Inter", stellen sich mir als Kommunikationsmomente dar, die ich in mir trage und die das Phantasieren anstiften. In meinen Gedanken streite ich gerne mit allen und jedem. Jede Arbeit, auch noch die kleinste, ist von einem inneren Dialog begleitet; dabei gehen mir die Sachen letztendlich leicht und vor allem schnell von der Hand. Asger Jorn hat einmal gesagt, er müsse zunächst alle Stimmen im Atelier zum Schweigen bringen, bevor er anfangen kann zu arbeiten. Naja, bei mir ist es gerade umgekehrt. Erst wenn alle ausgeredet haben, fange ich mit dem ersten Strich an. Deswegen geht mir auch so wenig schief. Ich muss Dinge nur wegschmeißen, wenn der Brennofen sie mir verdirbt. Aber selbst dieser Brennofen kann einen Torso produzieren, den ich mögen kann. Gerade wenn ich mich so gehen lasse, weiß ich, dass ich nicht dazu verdammt bin, wie eine Flipperkugel von einer Bande zur nächsten geschossen zu werden; ich kann kreisen und mäandern, nur die Gesamtspur zählt.
HD: Kannst du diese kreisende und mäandernde Gesamtspur noch näher erläutern? Was haben die Gestalten, die du immer wieder aufrufst, damit zu tun?

MD: Ich möchte Eindringliches zeigen und benötige diese Gestalten, die Zirkelbilder, die getöpferten Dorfdeppen, die Fratzen auf Briefmarken, die Höhlenfische ohne Fischhöhlen, die Oldtimer, die LSD-Fresser, Schaustellerproleten, die frühen Kopffüßler, die Leute in den Videos von Shorty über Stockhausen bis zu Christian in „Atelier" als



Handpuppen. Diesen Begriff hat Dietmar Dath in einem Text über „Abschaffung von Prügelsprache" einmal verwendet. In jeder dieser vorgezeigten Gestalten oder Medien ist irgendeine Erzählung, die diffus oder konkret aus der Literatur, dem Alltag, aus der Theorie oder aus meinen eigenen Beobachtungen kommt. Diese Erzählungen enthalten stets Drehmomente, wenn du so willst. „Oberst Chabert" etwa, die Figur von Balzac, ist ein Mann, der nicht verrückt ist, aber dafür gehalten wird, weil er eine unglaubliche Geschichte erlebt hat, und der nur entlassen wird aus dem Irrenhaus, weil er aufhört, seine wahre Geschichte zu erzählen, nur um sie draußen im Leben wieder aufzunehmen. Generell könnte man auf das Zirkelmotiv verweisen, ein von ganz vielen Künstlern und Künstlerinnen wie Atsuko Tanaka und Bernhard Engert Mitte der 1960er Jahre immer wieder gezeichnetes Pattern von zwei sich ineinanderschiebenden Kreisen, die eine Gesamtform ergeben, wie der Grundriss einer Doppelmanege in einem Zirkus, den ich als Kind einmal gesehen habe. Vielleicht gibt es also ein solches formales wie ein inhaltliches Drehmoment in fast allen Arbeiten. Man könnte das als eine Art von „Subsignatur" begreifen. Meine zustandsgebundene Früh- und Vorkunst kommt aus dem Kreisen, und dieses kommt vielleicht von meinen Jaktationen, die wiederum mit meiner visuellen Sinnesbeeinträchtigung zu tun haben. Es sind also Kreise und Halbkreise immer dann, wenn ich einen Stift in die Hand nehme.

HD: Wie sieht nun dein Verhältnis zu diesen Figuren aus, was bedeuten sie für dich?

MD: Ich bin natürlich selbst auch so eine Figur, und habe mich filmen lassen bei der Lesung eines mich denunzierenden Briefes eines Schülers von Max Bense, den ich in „Texte zur Kunst" unter der Headline „Ekeltheorien" porträtiert habe. Generell sind die Gestalten in meiner Arbeit tendenziell semi-toll, verfehlt, verkorkst, nicht aber verkannt. Genau das Gegenteil. In ihrem Popularitätsstatus spiegelt sich etwas, das mich unruhig werden lässt, und ich habe die Fans von Stockhausen oder der Baker Gurvitz Army oder des Living Theatres im Auge und weiß nicht, ob ich sie befreien oder mich über sie lustig machen soll. Ich bringe sie bestenfalls dazu, über sich selbst zu lachen, und dann sind sie befreit. Leider sind sie schon zu alt oder zu tot, um zuzuhören.

HD: Aber es scheint ja doch auch einen Unterschied zu geben zwischen solchen Figuren, die du in dein Universum einbauen kannst, und solchen, bei denen das nicht so leicht möglich ist. Wo liegt hier die Grenze?

MD: Ich würde erstmal sagen, dass ich angesichts falscher Führer empfindungsmäßig an einer Grenze zwischen Ohnmacht – der Empfindung infolge der Einsicht, dass uns „die Welt nicht gehört“ – und Zorn angesiedelt bin, von dem ich nicht genau weiß, wohin damit. Mit meinen Arbeiten suche ich vielleicht eine Mitte zwischen diesen beiden Extremen, oder ich versuche ein Selbstgespräch bei euch anzustiften. Zum Glück kommen alle meine Gestalten aus der Vergangenheit. Sie sind aus diesem Grund schön, selbst ein Ekel wie Ronald D. Laing. Über Otto Muehl würde ich aber nie etwas machen, weil er sich selbst zerlegt hat. Ich könnte zu Zeitgenossen wie Badiou oder Žižek weder künstlerisch noch sonst wie Stellung nehmen, ich könnte nur „Maß nehmen“. Umgekehrt kann ich keine künstlerische Arbeit zum misslungenen Verhältnis von Ironie und Didaktik bei Hito Steyerl machen, ich kann aber etwas darüber schreiben. Momentan arbeite ich an einer Porträtbüste von Harun Farocki, den ich kritisch verehre und der nun tot ist. Das fällt mir schwer und es ist eine prekäre Plastik. Warum? Wie wäre es denn, wenn ich eine künstlerische Hommage an Isa Genzken mache? Kann man eine Arbeit über eine Zeitgenossin machen, ohne selbst in den Ring zu steigen? Da ist es zweifellos immer einfacher zu wissen, wie es früher einmal nicht gegangen ist. Vielleicht geht ja so Geschichte? Haben nicht auch in der Kunsttheorie zum Beispiel Martin Warnke, T.J. Clark und Didi-Hubermann das zeitgenössische Politische innerhalb von Theoriebildung bezüglich des geschichtlichen Politischen zumindest mit-herausgearbeitet, auch weil es übersichtlicher und frei von Interessenskonflikten mit Lebenden ist? Die Toten können sich nicht mehr wehren. Wie schwer oder wie leicht tust du dich damit, zeitgenössische Modelle künstlerischer Praxis zu diskutieren? Was hat es mit der Thematisierung flämischer Malerei auf sich? Ist die Opportunität von Theorie und Philosophie am Gegenstand kanonischer Werke gesichert und deshalb wieder attraktiv?

HD: Ach, der Kanon. Natürlich geht es nicht ohne ihn, aber in dem Moment, in dem du ihn aussprichst, wird er hohl und falsch. Das liegt aber nicht daran, dass die Toten sich nicht wehren können. Sie warten vielmehr darauf, aufgerufen zu werden, aufzuerstehen, wenn du so willst, und damit wehren sie sich durchaus gegen das Vergessen. Das Problem sind immer nur die Lebenden, die in ihrem ebenso fanatischen wie phantasmatischen Durchsetzungswillen verkennen, wie sehr sie von der historisierenden Pflege der nachkommenden Generationen abhängig sind. Ich

v.l.n.r.
Bank im Park der Rheinhessen-Fachklinik Alzey, (Foto: Bernd Bootz, 2016); Albrecht Dürer, auf seine Milz zeigend, um 1528, ('Da, wo der gelbe Fleck ist und worauf ich mit dem Finger deute, da tut es mir weh') Albrecht Dürer, auf seine Milz zeigend

finde es immer gut, wenn das konzeptuell, politisch, taktisch anerkannt wird, wenn dafür Zeit und Raum geschaffen wird. Kerstin Stakemeier etwa integriert in ihren Konferenzen stets ein solches intergenerationelles Moment, und das finde ich super. Vielleicht, weil es mir in meinem eigenen beschränkten ödipalen Horizont stets so schwer gefallen ist. Und es hat auch inhaltliche Konsequenzen; es kann dann nämlich durchaus auch mal spannender sein, über flämische Malerei nachzudenken als über die neuesten Medienereignisse oder Theoriehypes. Der Aktualismus ist heute so überzogen, strukturell erbärmlich und im Kern konservativ. Ich denke, der Aktualismus und die Sehnsucht nach dem Kanon entsprechen einander; sie repräsentieren die beiden Seiten der falschen Antwort auf die Herausforderung, die das Problem der Geschichtlichkeit für uns darstellt. Geschichtlichkeit in der Form der Geprägtheit des eigenen Daseins, des Denkens und des Fühlens ebenso wie in der Form der vorhersehbaren eigenen Vergänglichkeit. Beides ist schwer auszuhalten. Freud würde von einer narzisstischen Kränkung sprechen.

MD: Aber wie willst du mit dieser Kränkung umgehen?

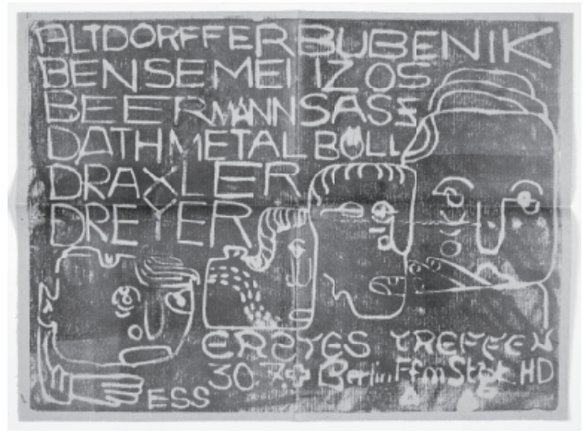
HD: Ich hatte dich ja eingangs nach dem Begriff der Haltung gefragt. Es würde mich interessieren, wie du ihn verstehst. Lass uns doch da weiter machen.

MD: Haltung scheint mir zuallererst Kontrolle zu implizieren, zumindest wenn der eigene Vater Soldat war. Künstler haben Vertrauen in ihren Haltungsschaden, könnte man – Lenin zum Trotz(ky) – sagen. Der Begriff Haltung im Bereich der Kunst ist zwar total ideologisch, aber dennoch brauchbar. Was meinst du?

HD: Haltung impliziert eine gewisse Beziehung zu den Gegenständen, um die es geht. Man kann mit der Haltung eines Fans, eines Historikers, eines Konkurrenten an die Dinge herangehen. Jeweils müssen bestimmte Interessen artikuliert, ein Begehren oder eine Neigung ermessen werden. Wie drücken sich etwa die psychologischen Bedingungen der Recherche in deiner Arbeit aus? Denn lange bevor Artistic Research zum Schlagwort wurde, hat sich deine Arbeit an Recherche und Referenzialität orientiert. Wie würdest du die Entwicklung deiner Arbeit in dieser Hinsicht beschreiben? Hat sich deine „Haltung“ dazu irgendwie verändert?

MD: Ob man von Entwicklung sprechen kann, weiß ich nicht. Woraus man sich zusammensetzt, das kann man schon als Kind merken. Es geht um eine Art der

v.l.n.r.
Ronald Kolb mit Jonathan Meeses Jacke, Scherzartikel (Oldtimer-Flasche) haltend, 2004, (Foto: M.D.);
Liza Minelli/The Sterile Cockoo, *1999, Öl auf Leinwand;*
Bense, *2004, Monotypie;*
Erstes Treffen, *2006, Monotypie*



intuitiven Selbstbeschreibung, und davon habe ich persönlich eine ganze Menge: Zeichnungen, die ich machte, nachdem ich an meinem rechten Auge in Essen mit einer Laser- oder Xenon-Kanone operiert worden war. Darauf war ich sehr stolz und wurde auch von meinem Vater mit Pfeffersteak und Pommes belohnt. Zehnmal war ich innerhalb eines Jahres in der Klinik. Schon dort im Krankenzimmer begann ich mit einem Vierfarbkugelschreiber Bilder zu malen. Mein Operateur war Meyer-Schwickerath, ein Kunstsammler. In seinem Sprechzimmer hingen Bilder von Gernot Bubenik an den Wänden und es lagen Bildbände von Saul Steinberg aus. Dies war, neben dem Einfluss meines Vaters, mein künstlerisches Erweckungserlebnis: Einäugig zu sein, denn die Operationen hatten keinen klinischen Erfolg, dafür aber all diese wundervollen Nebeneffekte. Im Panoramawagen des TEE Rheinpfeil das Tal rauf und runter, einmal mit meiner Oma, einmal mit meiner Mutter. In der Schule galt ich einerseits als krank, andererseits als Künstler, denn ich war der Liebling des Zeichenlehrers. Als ich dann aber Probleme in der Schule bekam, begann ich zu schreiben. Briefe an Schüler und Schülerinnen, die ich nur zum Teil abschickte bzw. die ich mir alle wieder zurückgeholt habe. Es ist also vor allem mein eigenes Referenzmaterial, das ich wie einen Trophäenschatz gehütet habe. Daraus entstand mein erstes Kunstwerk: ein Text über den Freund meiner Schwester. Es gibt also keine Entwicklung der Haltung. Die Haltung ist eher das, was die Zufälligkeiten der Lebensumstände zur Entwicklung anordnet.

HD: Aber in welchem Verhältnis stehen denn nun Recherche und Werk, wie werden die Referenzen in die Arbeiten eingebracht? Werden sie zum Inhalt der Werke oder eher zum Hintergrund, der sich erst im Akt der Rezeption erschließen mag?

MD: Ich denke jetzt an die aktuelle Ausstellung „Anpassungsarbeiten“. Auf den Titel kam ich durch die Faszination über die Mehrdeutigkeit und den Wandel des Begriffs der Anpassung. Er war nur scheinbar früher ein politischer und ist nur scheinbar jetzt ein therapeutischer Begriff. Vor 60 Jahren diente der Vorwurf der Angepasstheit als argumentativer Hammer. Heute ist Passungsarbeit eine differenzierte Praxis, und sicher hat das was mit dem shift von Disziplin zu Kontrolle zu tun. Ich nehme das aber buchstäblich, was so ein typischer Künstlerscherz ist. Das ist der Gegenstand der Arbeit. Ich arbeite hier mit Mimikry über den Fetisch Mimikry. Aber es geht um umgekehrtes, reziprokes Mimikry, also die Anpassung der Umwelt an ein invadierendes Subjekt. Das erleben wir ja dauernd in der Politik und in den Medien. Mimikry kann man intuitiv verstehen, mit der Umkehrung von Angepasstem und Anzupassendem habe ich aber eine Entdeckung gemacht. Die will ich darstellen und zeigen. Und ich will in diesem Zug auch zum Denken über Denkanregungen mittels Form anregen. Rezipienten gewinnen auf diese Weise den Abstand zurück, den sie vor der Begegnung mit meinem Kunstwerk zum Allegorischen hatten. Heute einen Scherz über Mimikry zu machen, über die Art brut, die Op-Art etc., ist dieselbe Geste wie in alten Zeiten einen Scherz über Abstraktion zu machen. Zeigen, was sich erübrigt hat. Polkes Bild „Moderne Kunst“ revisited und damit Atavismen vorführen anhand verhallter Debatten, die wiederkehren im Konservatismus des Kunstmarkts, des Kunsthypes. Das Benutzen und Entweihen von ehemaligen letzten Sicherheiten einer intuitiven oder halbintellektuellen Kunstbetrachtung, wie das Picabia, Jorn und Polke schon machten. Das Innere von Maschinen auf Leinwand zu malen, ein Bild „Echter Kobold“ zu nennen und eine Ecke schwarz anzumalen – das sind historische Formen des Humors, deren Historizität mich interessiert. Meine Bänke aus Ton sind die Bänke in den Gärten der Anstalten, hingestellt für die, die hart an ihrer Anpassung arbeiten müssen. Der Dorfdepp am Brunnen ist ein lebendes Menetekel, an das die Gemeinde ihre Behindertenförderung anpassen muss. Das Mimikry in den Collagen in dieser Ausstellung ist ein Buchstäblichkeits-Scherz, der die Old-School-Rhetorik von Polke und Co. als die verlorene Schlacht der Erziehung durch Ironie darstellt. Vielleicht ist die Ausstellung insgesamt ein Schlachtengemälde. Ich habe mir Mühe dabei gegeben, es schön und ansehnlich zu machen. Aber es ist voller Kassiber. Die Referenzen werden eingekocht und man kann sie herausschmecken, wobei es aber auch ohne das Wissen von der Provenienz der Ingredienzen geht. Ist das nicht auch eine gängige Haltung beim Schreiben? Man kann schließlich in einem Text nicht jedes Wort erklären.

HD: Auf keinen Fall. Das Schreiben wird ja auch erst dort interessant, wo der Sinn sich entzieht und zur Spur wird, so haben das die Poststrukturalisten genannt. Das bedeutet nicht notwendigerweise ein hermetisches, raunendes und anspielungsreiches Schreiben. Auch die kristalline Klarheit kann kommentarbedürftig sein, wenn die Klarheit der Sprache auf die Komplexität oder auch Unerträglichkeit der Sache verweist. Für die schwierigen Texte gibt es ja immerhin das Format der Lesegruppe, in der man sich wechselseitig versichern kann, dass man nichts versteht.

v.ln.r.
Plakat für eine interne Veranstaltung an der Merz Akademie Stuttgart, 1995;
Plakat 'Erster Kongress zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels', Wohlfahrtsausschuss, 1993

Das gibt es ja leider bei Ausstellungen noch nicht. Das heißt, man muss wohl die Bedeutung der Referenzen für deine Arbeit von der Bedeutung für das Publikum unterscheiden?

MD: Was sie für mich bedeuten, dazu kann ich schon etwas sagen. Etwas beschäftigt mich an mir, und ich stoße anderswo wieder darauf. Von daher ist das Vorgehen also doch induktiv. Das sind dann literarische, theoretische oder filmische Quellen. So entdeckte ich den Film „The Sterile Cuckoo" mit Liza Minnelli über ein verhaltensgestörtes und sehr aufdringliches Mädchen. Ich habe mich in ihr erkannt, ich wollte so sein wie sie und heulte, als ich den Film sah, weil es so schlimm ist, aufdringlich zu sein und nicht anders handeln zu können. Ich bin ein Stalker, aber ich fühle mich auch viel zu schnell gestalkt und kann das überhaupt nicht ertragen. Oder ich entdeckte Kafkas „Brief an den Vater" und die Schriften von Foucault über Kafka. Das indirekte Sprechen über jemanden in seiner Anwesenheit hat mich fasziniert. Zunächst glaubte ich, ich bin Opfer dieser Art von Sprechakt gewesen, und ich machte die Arbeit „Abschaffung von Prügelsprache". Bei den Dreharbeiten und beim anschließenden Schnitt zusammen mit Ronald Kolb bemerkte ich allerdings, dass ich diese Situationen äußerst lustgesteuert wahrnehme, eine seltsame Aggressivität zwischen passiv und aktiv besetzt mich. Diese ist einmal produktiv als Witz und einmal destruktiv als Verachtung, mit dem Ergebnis, dass ich damit vielleicht etwas anbiete, was ich selbst erst im Verlauf der Arbeit durchschaut habe. Von daher fühle ich mich sehr mit Fassbinder verwandt. In seiner Haut möchte ich aber nicht gesteckt haben. Eher schon in meiner eigenen.

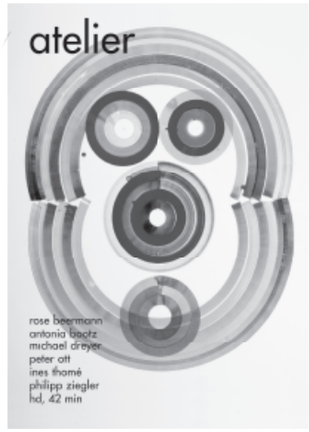
HD: In einer Haut stecken heißt ja nichts anderes als einen Weg zu beschreiten, ein Werk abzuliefern. Ich will hier nicht locker lassen. Worin besteht der Weg und taugt der Werkbegriff hier überhaupt? Oder lassen sich deine Arbeiten nicht eher als installative und situative Ensembles beschreiben, in denen das Moment des Hyper-Referenziellen jede konkrete Setzung aufzuheben sucht?

MD: Okay, ich fuchtele schon mit jeder Menge Referenzen herum, ohne genau zu wissen, was es damit auf sich hat. Wenn ich nicht mehr weiter weiß, weil ich zu viel heranziehe, mache ich schon mal eine Installation daraus, wie bei der Ausstellung, „Der Schatten des Körpers des Kutschers", die Clemens Krümmel kuratiert hat. Installationen sind oft Ausreden. Und Installation ist Kontrollwahn. Kontrollwahn ist aber nicht schlimm, er muss sich nur als solcher outen. Wenn ich an einem Sockel eine Treppe für Kinder oder kleinwüchsige Leute anbringe, dann habe ich den Sockel vorher auf eine bestimmte Höhe gebracht, so dass nur der europäische Durchschnitts-Mensch à la Le Corbusier sehen kann, was auf ihm steht. Installative Kunst ist ja nicht zum Wohlfühlen da. Sie ist eine einzige Bevormundung. So wie eine Reihe Stühle in einem Theater, nur dass das Dispositiv undurchsichtiger ist. Zwang ist aber in jedem Fall im Spiel. Beide, Künstler und Publikum, stehen unter einem Zwang. Das Schlimmste ist vielleicht wirklich der Werkzwang. Man kann das zwar nicht endgültig wegwischen und ersetzen durch Situationskomik, und so hast du es ja auch nicht gemeint, aber die Tendenz zur Auflösung von Werk und Fetisch ist die richtige. Diesen Zwang kann man aufgreifen und einen Scherz darüber machen. Und Scherze sind ja nie nur lustig, sondern meistens auch blöde, weil man sich ja immer gleich mitentschuldigen muss für das, was man gerade tut. Das Lachen mache ich meinem Publikum vielleicht etwas zu schwer, weil ich nicht so lustig wie Kippenberger bin und weil ich immer das Gefühl habe, mit meinen Scherzen zu weit zu gehen. Ich modelliere also Sarkasmus in etwas Literarisches um, so kommt es mir vor.

HD: Ja, das Lachen kann einem schon mal im Halse stecken bleiben. Das Gefühl für die Angemessenheit von Scherzen ist ja selbst ein historisches. Worüber wir früher noch gelacht haben! Lässt sich das vielleicht noch ins Allgemeine wenden? Ein entscheidender Punkt deiner Arbeit betrifft nämlich die Historizität einzelner Referenzen, also das, was wir für gewöhnlich als „retro" bezeichnen. Wurzelnd im Design und der Popkultur ist damit eine Fan-bezogene Aneignungskultur gemeint. Wie lässt sich dieses kulturelle Moment, das ohnehin äußerst wechselhafter Bewertung ausgesetzt ist, in der Kunst einsetzen? Wird es hier reflexiv zum Thema, etwa im Sinne eines Retro des Retro?

MD: In „Shorty" tritt eine Beatkapelle auf, die ein Instrumental von „The House of the Rising Sun" spielt. Die Leadstimme übernimmt der Bass. In „Pay with me" kommt Ginger Baker vor, wie er besoffen von seinem Schlagzeughocker fällt. Ich spiele hier mit der Häme über die Miserabilität. Aber das ist nicht alles. Diese Produkte von Ginger Baker, Tower of Power, Stockhausen, von denen ich immer wieder spreche, kommen aus einer Organisationsform, in der körperliche und geistige Arbeit noch auseinandergehalten werden konnten. Ingenieure entwickelten die Maschinen, Künstler und Künstlerinnen handhabten sie. Und wenn man mit diesen vorgestrigen Produkten

v.l.n.r.
'Sixpack mit Geistern', um 1993, Fotograf unbekannt, zur Verfügung gestellt von Thomas Drechsler
Plakat von Peter Ott zur Stuttgarter Premiere von 'Atelier', 2012



arbeitet, macht man Kunst mit Kunst. Mir geht es aber überhaupt nicht um Retro, Zelluloid und Stopmotion. Keramik dagegen ist zu alt, zu vorindustriell, zu verrufen als Therapiemedium, um Retro zu sein. Retro bezieht sich immer auf Repro, also auf die Reproduktionsmedien des 20. Jahrhunderts. Von daher ist es bei meiner Arbeit gleichgültig, ob ich mit den Strukturprinzipien und den figurativen Modellen von Alfred Lörcher arbeite, oder mit dem Design von Plattencovern aus alten Zeiten. Mich hat auch eher das Fantum der anderen interessiert. Mein eigenes Fantum zum Thema zu machen finde ich ja langweilig. Mit Krebber hatte ich einen Streit über Kriwet. Er machte mich wegen eines Textes an, den ich über diesen Künstler geschrieben hatte. „Warum beschäftigst du dich nicht mit den guten Leuten?" Ich glaube, ich habe gesagt, dass das doch alle machen. Das ist die Inflation der Gegenmobilisierung, der Massendandyismus. Jetzt geht bei dir das Syberbergglöckchen an. Ich würde jedenfalls eher von Fan-Fan und nicht von Retro-Retro sprechen. Das geht aber nur mit bestimmtem Kram.

HD: In deiner Arbeit greifen ständig private und öffentliche, psychologische und soziale Faktoren ineinander. Innenwelt und Außenwelt werden miteinander verschränkt. Was geht uns dein Privatleben an?

MD: Auf diese Frage war ich nicht vorbereitet, auf alles andere ja. Danke. Ich finde aber, dass du nicht genau hingeschaut hast. Mein Privatleben spielt überhaupt keine Rolle in meiner Kunst, eher mein vergangenes, mein „Privatvorleben", auf jeden Fall aber mein sozusagen politisches Leben. Ich bin einigermaßen geprägt von der Idee meiner Generation, das Private und das Politische aufeinander zu beziehen, bei allem Misstrauen gegen diese billig zu habende Formel. Wir haben aber nicht gesagt „aufeinander beziehen", sondern „nicht trennen". Das war ein ziemlicher Terror. In der Wohngemeinschaft hat man sich fertig gemacht, indem man sich gegenseitig die bourgeoise Herkunft vorhielt. Ich wäre ja auch um ein Haar Schriftsteller geworden, und welchem Schriftsteller würdest du denn den Vorwurf machen können, dass er seine Leser mit seiner Privatheit behelligt? Es gäbe keinen Kafka, es gäbe nur Flaubert. An Kafka hat sich Foucault abgearbeitet und an Flaubert Sartre. Mit welchem Ergebnis? Foucault plädiert für eine „kleine Literatur", Literatur als Therapie. Sartre dagegen kommt zu überhaupt keinem Ergebnis in „Der Idiot der Familie". Wenn wir aber im Leben Persönliches und Politisches aufeinander beziehen und wenn wir dann auch noch künstlerisch arbeiten, dann bleibt es nicht aus, sich zu exponieren. Die Arbeit ist dann wie eine diagnostische Zeichnung, eine Information an den Arzt, ein Brief in Bildform: Hier tut es weh. Das Gegenteil davon wäre das Beuys'sche „Zeige deine Wunde", denn dort tut ja gerade nichts weh. Da will alles nur ganz fürchterlich geheilt werden.

HD: Oft setzt du aber didaktische Mittel ein. Was offerierst du hier den Betrachtenden? Willst du das Publikum nicht doch auch heilen und in welcher Form interessiert dich überhaupt das Publikum?

MD: Ich möchte das Publikum eigentlich überflüssig machen. Meine Arbeiten sind so durchdacht, dass sie von mir aus keiner mehr anschauen muss. Ganz hart hat diese Haltung Thomas Bernhard beschrieben. Er sagt, er träume davon, dass sein Buch nur in einem einzigen Exemplar herauskomme, ein Exemplar nur für ihn: das Belegexemplar für den Autor. Da ich aber weiß, dass das eigentlich nicht gut ist, versuche ich dem Publikum den Anblick meiner Arbeiten so angenehm wie möglich zu machen. Das Publikum soll sagen „schön" und weitergehen, oder heute anfangen, über meine Arbeit zu schreiben. Das nehme ich dann und drucke es ab, und zwar unzensiert, und ich mache daraus ein weiteres Kunstwerk von mir. Die Pose von Bernhard ist dermaßen narzisstisch, und sie funktioniert sozusagen nur als ostentativer performativer Widerspruch. Ein alter Künstlertrick, glaube ich. Hierzu im Widerspruch steht das, was du Didaktik nennst. Wenn man sich aufführt wie Bernhard in diesem Zitat, ist man letztendlich auf der ironischen Schiene. Ironie und Didaktik – ist das ein Antagonismus? Kann man damit strategisch agieren oder ist man ein Stümper und Opportunist, wenn man gleichzeitig lieb und böse sein will? Vielleicht kannst du mir jetzt weiterhelfen?

HD: Ironie und Didaktik bilden nun keineswegs einen Antagonismus; im besten Fall könnte man von einer Polarität sprechen, wobei beide Seiten strukturell aufeinander bezogen bleiben. Und tatsächlich ist ja Didaktik nicht ohne ein Quäntchen Ironie zu haben, insbesondere hinsichtlich des eigenen Unvermittelten – auch das ist ein Thema meines Vermittlungs-Buches.
Und umgekehrt kann man zwar einerseits richtigerweise mit Paul de Man sagen, dass Ironie dort am besten ist, wo sie als solche gar nicht erkannt wird – und es deshalb keine „Rhetorik der Ironie" geben kann – andererseits jeder konkrete und bewusste Versuch, sie einzusetzen, eine solche Rhetorik und somit Didaktik verlangt. Es geht also um das Abwägen des Verhältnisses von Ironie und Didaktik. Das ist die Grundfrage der Postmoderne. Bist du daher ein post-

moderner Künstler? Oder ein post-post-moderner? Oder ein … ein Künstler-Künstler vielleicht?

MD: Was die Postmoderne anbelangt: Es ist derzeit schon schwer, nicht an das Zyklische der Geschichte zu denken. Mit diesem Gedanken im Kopf könnte man sagen, dass post erstmal post heißt, und wir fangen wieder von vorne an. Den gängigen Retromodernismus finde ich das scheußlichste überhaupt. Ich bin tatsächlich sehr postmodern. Je postmoderner ich bin, desto mehr muss ich mich mit der Moderne befassen, ich muss in sie hineinkriechen, wie in den Lörcher. Ich muss dabei aber zeigen, wie ich in ihn hineinkrieche, das heißt, ihr müsst meinen Arsch immer noch sehen. Wo ich mit dem Kopf dabei herauskomme, das ist dann die Installation. Dylan war für mich so eine Urfigur der Postmoderne, der immer schon durch alles durchgegangen und so dem Zappa immer eine Schallplatte voraus war. Persönlich eher unangenehm, aber doch ein Signifier und kein Monkey. Wenn du aber jetzt mich fragst, dann würde ich sagen, ich hatte nicht das Zeug zum Signifier. Ich bin aber auch kein Monkey, gerade das vermeide ich ja, wie vielleicht wir alle. Um das besser zu verstehen, müsste man an einem neuen Krankheitsbegriff arbeiten. Einem Krankheitsbegriff, der einen davor schützt, das man Fragen gestellt bekommt, wie du sie stellst, wenn du fragst: „Was geht uns dein Privatleben an?“

HD: Worin liegt dann der Sinn der Krankheit und der Identitätsverweigerung: im reinen Fließen der Intensitätspartikel, in reiner Differenzialität oder in einer Form der Subversion? Meine These wäre, dass es sich um eine Form der Selbst-Subversion handelt, in der das Selbst selbst zur Disposition steht.

MD: Ich nehme an, mit „Sinn der Identitätsverweigerung“ meinst du den sich ergebenden Sinn, und nicht den Sinn des Verweigerns. Ich möchte erstmal auf das antworten, wonach du zunächst nicht fragst. Es gibt da eine Asymmetrie. Auf der einen Seite begehre ich ein Grundeinkommen, und zwar ein recht hohes Grundeinkommen, also eher ein Luxuseinkommen. Ich will dafür aber nichts geben. Ich möchte nicht tauschen. Ich will dieses Luxus- Einkommen also bedingungslos. Und wenn du Professor bist, dann kannst du vor dir selber so tun als wärst du ein Künstler, ohne es einlösen zu müssen. Auf der anderen Seite will ich etwas geben, und will verschwenden. Ich weiß von Künstlern, die ihre Werke preiswert abgeben wollen, und die meinen, damit etwas Wertvolles zu machen. Das meine ich aber nicht. Ich will

v.l.n.r.
Filmstills aus 'Atelier'
(Ines Thome, Antonia Bootz)

den Tausch verweigern, und ich will vielleicht mit dieser Identität der Gabe überraschen, also der Verausgabung. Ich gehe mit meinen Arbeiten immer an meine Grenzen, auch an die körperlichen, aber ich will das immer von Neuem tun und mit etwas Neuem. Ich bin da vielleicht so primitiv wie meine Katzen, die sich angewöhnen irgendwo zu liegen und dann liegen sie da drei Tage. Danach verändert sich dieser Ort und sie liegen mit der gleichen Hingabe an einem anderen Ort, fünf Tage lang. Dann rennen sie zur Türe hinaus und kommen für eine ganze Woche nicht mehr zurück. Sie sind so konditioniert und diese Primitivität ist ein großer Luxus. Disposition und Subversion stehen uns nicht zur Wahl. Bloch beginnt eines seiner Bücher mit: „Man ist ohnehin.“ Das hilft gar nicht weiter. Was weiterhilft ist, die Frage an sich heranzulassen, ob man nicht genauso gut woanders weitermachen oder woanders weiterschlafen kann. Ornette Coleman hatte Probleme, als Instrumentalist ernst genommen zu werden. Er komponierte für Streicher, er spielte Saxophon, er spielte Geige. Wenn man so viel Verschiedenes macht, bringt man es in nichts zur Meisterschaft. Und jetzt kommt da auch kein „Aber“. Den Vorwurf der Miserabilität lasse ich mir nur im Denken machen. Meine, wenn du so willst, „Selbstsubversion“ kommt potentiell allen zugute. Wenn ich hingegen Märtyrer wäre, würde ich euch alle erpressen.

HD: In Köln musste man stets auf das Dominante reagieren und mit einer Gegenpositionierung antworten. Das setzte klare Hegemonien voraus und ist heute schwierig geworden. Wir leben im Zeitalter allgemeiner Gegenmobilisierung, gegen die man nicht mehr wirklich „dagegen“ sein kann. Wird die Dialektik der Positionierungskämpfe hier zur Falle?

MD: In „Abschaffung von Prügelsprache“ und vielleicht auch in Peter Otts „Atelier“ ist diese Falle zugeschnappt. Absolut. Diese beiden Werke haben Debatten und Konflikte evoziert. Ich habe einen Konflikt mit Dietmar Dath nie auflösen können, der mit der Veröffentlichung seines Textes über „Abschaffung von Prügelsprache“ in Zusammenhang steht. Dietmar ist damals etwas durchgedreht und hat alle möglichen Leute zu Protagonisten seiner Romane gemacht. Aus Gründen, über die ich nur Vermutungen anstellen konnte, hat er mir von einem Tag auf den anderen die Freundschaft aufgekündigt und mir Schläge angedroht. Ich war sicherlich nicht ganz unschuldig, aber er hat es einfach übertrieben. Wie ich höre, wirkte auch der Film „Atelier“ von Peter Ott ziemlich polarisierend bei Studierenden der Klasse Enßlin, weil er doch recht „gegendert“ ist. Peter Ott, dem

ich das erzählte, sagte mit dem ihm eigenen sardonischen Grinsen: „Klar, der ist ja auch frauenfeindlich." Ist er das wirklich oder eher verstörend, wie ich denke, weil ich mit meinem Auftreten an einer Grenze laboriere? Einmal bin ich Michael Dreyer, indem ich mich nämlich beim Michael-Dreyer-Kunstmachen filmen lasse. Begleitend dazu labere ich aber als „Christian", der Sohn des dauernd anrufenden Vaters, der als Greis noch seine Werke vom Louvre abgekauft bekommt. Laborieren und Labern im Atelier ist ein Topos des Künstlerfilms wie Pinselgeräusche und kammermusikalische Klangsplitter. Wenn aber die Sprechakte von keinem Kern herkommen in der narrativen Konstruktion, sondern es im Kaleidoskop scheppert, die Spiegel lose sind, fehlen die Marker für den jeweiligen Rahmen, im Sinne von Goffmans Rahmenanalyse, und der Film kommt erst gar nicht ins Tillen zwischen „Fraktus" und Abramović' schem Ernstfall, sondern eröffnet ein neues Problem: Mobilisierung des Ichs gegen das Ich bei gleichzeitiger Mobilisierung der Form gegen das Medium and back again. Das ist der Job.

HD: Wie muss man den Job als Künstler konkret erledigen, wenn sowohl das Selbst als auch die Künstlerrolle in Frage stehen? Hobby, Dienst nach Vorschrift, Durchhalten. Überbieten?

MD: Ich presche mal zwischen Durchhalten und Überbieten hindurch und sage Überwinden. Meine asoziale Plastik schiebt sich zwar leicht im Atelier hin und her, aber schwer zur Tür hinaus. Da gibt es eine Menge Haftreibung zu überwinden. Ich habe tatsächlich viele Helfer dabei. Und das ist dann auch das verdammte Politische daran.
Wer will denn das schon selbst überblicken können. Mit deiner Privatlebenfrage hast du mich schon gequält, aber die Tauschverhältnisse in diesem Prozess, in dem die asoziale Skulptur das Atelier verlässt, hergerichtet, verpackt, transportiert, vermittelt, fotografiert werden muss, sind vielleicht das Nächste, worum ich mich kümmern muss, worüber ich eine Arbeit machen muss. Pollesch hatte uns das ja versprochen, aber in „Du weißt einfach nicht, was die Arbeit ist" bleibt das Wichtigste offen. Fragen etwa wie: Was ist ein Kollektiv, was ist Tausch, auf der Basis welchen Mangels kann ich, können wir Verschwendung aufrechterhalten? Wie soll man das alles verdauen, ohne sich zu überarbeiten und selbst asozial zu werden?

HD: Gibt es eine Affirmation in der Subversion, ein Gelingen im Scheitern? Wie sieht deine Vorstellung des Nachruhms aus?

MD: Es gab hier in Stuttgart einmal eine Tagung über das Problem des künstlerischen Nachlasses. Die Frage war, wie verantwortlich muss ich mit meinem Müll umgehen. Was kann ich als Künstler meiner Nachwelt hinterlassen, wenn meine Kunst nicht mehr gewollt ist, weil ich der Einzige war, der sie vertreiben konnte? Ich finde, dass man sich diese Frage schon mit 20 stellen muss. Und nicht erst wenn man 80 ist. Diedrich hat in seiner ersten Ausstellung „Diedrich Diederichsen", ein Kuratorengong avant la lettre, ein Kurzporträt von Michael Krebber gegeben als einem Künstler, der alles wegschmeißt. Nun ist es ja so, dass man diese selbstverachtende, also selbstverräterische Geste von verkrachten Existenzen kennt und satt hat. Michael Krebber aber war jung und weit davon entfernt, ein Dandy und ein future role model zu sein. Ich habe seinem Ding viel zu verdanken. In jedem Fall: Nicht so viel arbeiten, damit nicht so viel übrig bleibt zum Wegschmeißen. Es gibt jedoch andere, die wesentlich eher „selbstsubversiv" sind als ich. Für mein Gefühl tun sich Künstlerkollegen und -kolleginnen keinen Gefallen, sich eine Signatur aufzuzwingen, ebenso wie die, die sich auf die Institution fixieren und sich extra fördern lassen für Kritik am Institutionellen, die also ihr Angriffsobjekt zur Eigenpositionierung benötigen und es damit quasi selbst mithervorbringen. Was bei Andre Cadere ein biografisch-künstlerischer Ernstfall war, seine Invasionen und Interventionen in das Pariser Galeriemilieu, wird dann eben genrehaft. Man kann sein Geld mit besseren Dingen verdienen als mit Signatur und freiwlliger Fixierung. Das Wichtigste ist, dass der Alltag, den man leben kann, ein guter Alltag ist. Alltag im Atelier oder ein Alltag, der nur in der Beschäftigung mit Kunst besteht, ist doch ein furchtbarer Alltag. Weil die Kunst ein Krake ist, ein Psycho- und Soziokrake, der uns im Nacken sitzt. Das hat etwas damit zu tun, dass das, was Kunst ist, von den Gesellschaften definiert wird. Kunst ist ein hässlicher ideologischer Staatsapparat. An ihm zu scheitern, ist eine Ehre.

v.l.n.r.
Filmstills aus 'Atelier' (Rose Beermann, Michael Dreyer)

(Stuttgart/Berlin, Dezember 2015)