

Gerlinde Förster

Interview mit Heike Stephan

Aus den Wurzeln kommen neue Triebe*

Gerlinde Förster: Am 18. März 1990, dem Tag der ersten und letzten freien DDR-Volkskammerwahl haben Sie Plakate und Aufschriften unterschiedlichster politisch-sozialer Aussagen und den Umgang mit ihnen im Prenzlauer Berg mit dem Fotoapparat festgehalten. Was hat Sie daran interessiert?

Heike Stephan: Rückschau war mir wichtig. Wenn man früher zur Wahl ging, bekam man den Wahlzettel, kreuzte kaum etwas an und steckte ihn in die Urne, oder man ging gar nicht hin. Interessante Plakate gab es kaum in der Öffentlichkeit. Und bei diesen Wahlen war das ganz anders. Überall klebten die Parteien ihre Plakate, die von anderen überklebt wurden. Das passierte ständig wieder neu. Interessant war, wo und wann sie klebten, wie die Leute auf der Straße die Plakate abrissen und ihre Kommentare dazu schrieben. Das war Straßenwahlkampf. Die Leute haben praktisch öffentlich auf der Straße mit Sachen, wie „Rainer ... Kohl bläht“ angekreuzt. Erstaunlich war, daß die PDS ziemlich viel zum Schluß geklebt hat, zwischendurch weniger. Es war gut zu sehen, wie die Parteien gearbeitet haben und die Leute auch. Mit dem Runterfetzen von Plakaten entstanden Grafiken auf der Straße. Die Bilder, die so in Straßenbahnen, in Wartehäuschen, an Plakat- und Häuserwänden zustande gekommen sind, haben mich fasziniert. Wo man genauer hin guckte, sah man die Witze und kleinen Bösartigkeiten oder auch das, was die Leute wollten. Bewußt erst am Wahlsonntag wollte ich fotografieren, was als Resultat aus der Zeit vorher

geblieben war. Das waren Decollagen. Meine Wahrnehmungen wollte ich nicht nur im Siebdruck als Plakat wiedergeben, sondern den in den Arbeiten liegenden Gedanken weiterführen. Gelegenheit dafür bot mir das Kieler Dialog-Projekt „Die Kunst, Übergänge zu gebrauchen“. Wichtig war der Ort, an dem ich die Arbeiten zeigen konnte. Es war die Brücke zum Kieler Hafen mit Blickrichtung vom Ostufer zum Westufer. Dieser Ort und die Transparenz der Fotofolien ermöglichten eine Weiterführung des Gedankens Durchsichtigkeit: dieser schwarz-weiße Osten, die Folien und dahinter der bunte Westen.

Was wollten Sie transparent machen, einen Zustand?

Ich habe schon früher mit Folie gearbeitet, um jene Doppelwirklichkeit, das Draußen und Drinnen im Menschen, zu zeigen. Zurückgekommen bin ich darauf, weil für mich die Möglichkeiten des Materials inhaltlich wichtig waren, um zu erfassen, was hier passiert ist. Mit diesen neuen Arbeiten bin ich das erste Mal in die Politik gegangen. Das lag für mich nah, weil die Befindlichkeiten auch auf Politik zurückzuführen sind. Welcher Art die Befindlichkeit war, welche Konfrontation Frau/Mann es gab, welche Beziehungen da waren, alles das hatte doch mit dem Land zu tun. Durch den Umbruch wollte ich dieses Innere auch politisch darstellen.

Wie wurden Sie während der Projektarbeit in Kiel als Künstlerin aus dem Osten angenommen? Was haben Sie dort wahrgenommen? Äußerte sich Differenz, wenn ja, wie?

Für mich war die Einladung zum Kieler Projekt der erste Kontakt mit Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen von drüben. Ich habe erst einmal gehorcht und geguckt, was wird gesagt, welche Problematik steht an. Psychologische Momente, die für mich eigentlich nebensächlich waren, wurden wichtig genommen. Die ganze Zeit war eine Supervisorin dabei, die den Verlauf des Projektes begleitete und auch solche Selbstfindung-Trainings durchführte. Das, was mir und noch drei anderen Frauen wichtig war, nämlich zu überlegen, wie geht es produktiv mit unserer Arbeit weiter, spielte in diesem psychologischen Ansatz keine Rolle. Eine für mich erstaunliche Erfahrung war, daß wirklich unterschiedliche Sprachen gesprochen werden, nicht nur unter den Deutschen, sondern auch zwischen Österreicherinnen und Schweizerinnen. Obwohl man die Worte versteht, ist es schwierig, zueinander zu finden. Von der Grundhaltung her gab es die meiste Übereinstimmung. Da fühlte ich mich auch zugehörig. Sobald es aber um spezifische Dinge ging, veränderten sich die kommunikativen Beziehungen oder brachen ganz auseinander. Ich habe deutlich gemerkt, was Osten und was Westen heißt, wie weit man sich äußern kann und wie weit einem geglaubt wird.

Die meisten Westfrauen hatten Männer, die ihre künstlerischen Unternehmungen finanzieren konnten, große Häuser und phantastische Wohnungen, wie ich selber sehen konnte. Die wenigsten, und das waren die, denen es wie mir um Arbeit und um Resultate ging, hatten allein für sich oder auch für ein Kind zu sorgen. Das waren Frauen, die zeitlich befristete Studienaufträge an Kunsthochschulen haben oder Sozialhilfe bekommen. Manche leben von der Finanzierung ihrer Projekte. Alle diese Frauen müssen ziemlich hart arbeiten, um sich einigermaßen über Wasser zu halten. Dort, wo der Background des Mannes vorhanden ist, wird auch ein richtig gesetztes Familienleben, ziemlich bürgerlich, gelebt. Das waren im Projekt diejenigen Frauen, die sich der Thematisierung von Befindlichkeit mit mehr Interesse öffneten als ich.

Ich denke, wenn man auf diese Befindlichkeitsbetrachtungen abfährt, dann ent-

Rein erfundene Bilder nach der Wirklichkeit
105 x 160 cm, Fotofolie, März 1990



spricht man genau den Meinungen von Männern. Und wenn sich Frauen so verhalten, wie die Männer sie sehen wollen, dann finde ich das einfach bescheuert. Ich selber will diese Erwartungshaltung von Männern mit einer rationalen Komponente in meiner Arbeit durchbrechen. Als Frau ist man doch ohnehin durch Emotionen viel mehr geprägt, vieles geht tiefer und wird auch differenzierter empfunden.

Können Sie nach der Arbeit in dem Frauenprojekt etwas sagen über weibliche Ästhetik? Gibt es sie, und wie zeigt sie sich?

Möglicherweise gibt es partielle Momente einer weiblichen Ästhetik. Wenn davon ein wenig da ist, wird eine größere Offenheit erreicht. Aber das ist selten. Die Frauen, die keinen Geldhintergrund haben, müssen enorm viel Kraft aufwenden. Mitunter geht sie den Arbeiten selbst verloren, fließt aber auch wieder zurück.

Ihr Sohn Sebastian ist achtzehn. Wenn Sie zurückdenken an die Zeit in der er auf Sie angewiesen war, wie haben sie es damals geschafft, Ihre künstlerische Arbeit mit Muttersein zu verbinden?

Jetzt ist er selbständig. Damals hat er von mir Selbständigkeit frühzeitig anerzogen bekommen, weil wenig Zeit war. Er hat für sich gemalt und gespielt, war in der Lage, sich selber zu beschäftigen und hat genau gespürt, wann ich Zeit hatte und für ihn da sein konnte und auch, wenn das nicht so war. Das funktionierte ganz gut. Als Belastung habe ich ihn nicht empfunden. So einen gepflegten Haushalt hatte ich nicht, wo er nichts beschmutzen durfte. Insofern hatte er seinen Raum, in dem er sich ausleben konnte. Vielleicht war ich auch gar keine richtige Mutter, so im Verhältnis zu anderen

Müttern mit Mann. Ich nehme an, es war auch mein Egoismus, daß ich ihm Selbständigkeit beibringen konnte. Ich wollte nicht meine ganze Kraft ausschließlich in das Kind stecken; denn ich bin eine Person und habe mit mir zu tun, und er ist eine Person und hat mit sich zu tun.

Wie hat sich für Sie im Künstlerverband und in der DDR-Gesellschaft die Stellung von Mann und Frau dargestellt? Empfinden Sie sich als Künstlerin mit Ihrer Arbeit akzeptiert?

Früher habe ich das Mann/Frau-Verhältnis nicht als dominierendes Problem empfunden. Natürlich kam es vor, daß ein Mann für ein Projekt den Vorzug erhielt, weil er gerade mehr gefördert wurde oder einfach mehr Beziehungen hatte als ich. Ich bekam dann eben ein anderes. Akzeptiert gefühlt habe ich mich.

Ich bin als Autodidaktin gleich beim ersten Versuch in den Künstlerverband aufgenommen worden. Das war etwas Besonderes. Manche Männer haben sich vier-, fünfmal bewerben müssen. Eigentlich war da Gleichberechtigung. Ich kann das nicht anders sagen.

Interessant war, wie es zur Aufnahme in den Künstlerverband kam. Da ich niemals nur gemalt oder fotografiert, sondern mich immer mehrerer Mittel bedient und auch Aktionen gemacht habe, wurde ich weder bei den Fotografen noch bei den Malern aufgenommen. Mir wurde zunächst gesagt, daß ich zu keiner Sektion gehören würde. Die Kunstwissenschaftler von Erfurt bekannten sich dann zu so einem bunten Vogel wie mir und nahmen mich als Kandidatin auf. Was man während der Kandidatenzeit vorhatte, interessierte erstmal weniger. Schwieriger war die Aufnahme als Mitglied, weil deutlich wurde, was ich wirklich machte, und das war sektionsübergreifend. Es waren neue, in der DDR damals unübliche Wege, die ich ging und die den Verbandsstrukturen nicht entsprachen. Nach zwei Jahren Verlängerung der Kandidatenzeit wurde ich 1982 aufgenommen. Für mich war das bemerkenswert, weil diese Aufnahme in gewisser Weise für das Akzeptieren neuer Wege in der Kunst der DDR stand.

Dennoch war es auch weiterhin unmöglich, Aktionen öffentlich anzukündigen und zu zeigen. Meine erste, richtig angekündigte Aktion konnte ich erst im Frühjahr 1989 während der „Permanente Kunstkonferenz“ in der Berliner Galerie Weißer Elefant machen. Allerdings war das neue Medium „Aktion“ für Männer eher offen als für Frauen. Das Aufeinanderbeziehen von Film, Tanz und Bild in der Aktion, wie es z.B. Lutz Dambeck mit dem „Herakles“-Projekt gemacht hat, wurde eher angenommen als Aktionsformen, in denen einzelne Ausdruckselemente ineinander übergehen und zu Neuartigem verschimmen. Neu ist eigentlich falsch, denn die Aktion ist kein neues Medium. Aber in der DDR war sie es in gewisser Weise, wenn man von wenigen früheren absieht.

1983 habe ich in Dresden am „Blauen Wunder“ eine Performance durchgeführt. Gleichzeitig hatte ich in der „Villa Marie“, unterhalb dieser Brücke, auch eine Ausstellung. Mit dieser Performance war ich die erste Künstlerin in der DDR, die am „Blauen Wunder“ ungenehmigt in der Öffentlichkeit so etwas gemacht hat. Die Polizei stand dabei, und es war möglich.

Was bedeutet Ihnen die bei einer Performance oder Aktion entstehende Interaktion?

Mich interessiert die Reaktion der Leute. Aber vor allem geht es mir darum, eine Assoziation zu setzen und zu beobachten, wie sie dann für jeden einzelnen funktioniert. Das ist wichtig, denn in der Interpretation ist es immer etwas anderes, denn

nichts ist durch das Wort vorgegeben. Das Bild des Handlungsablaufs ist da, das Anstöße auslösen soll, die auf irgendeine Weise mit der eigenen Erfahrung, Empfindung und Wahrnehmung wie auch dem eigenen Befinden in Verbindung stehen. Bei der Performance am „Blauen Wunder“ ging es um Natur, um die Brücke, um den Fluß und den Schlamm überall dort.

Die 1983 von Ihnen initiierte Anspielung auf drängende Probleme fand 1988 in der Dresdner Ausstellung Junger Künstler „Blaues Wunder“ eine Fortsetzung. In den Fučikhallen waren aus vielen Holzstämmen eine mächtige, begehbare Brücke und eine Arche aufgebaut worden. Geholfen haben dabei Soldaten der sowjetischen Garnison. Weitere Objekte und Installationen, wie die „Fluß-Uferzone“ von Steffen Fischer und Angela Hampel, die „Quelle“ von Gudrun Trendafilov und Lutz Rericha lösten einzeln wie in ihrem Aufeinanderbezogensein Assoziationsketten aus: Starre und Beweglichkeit – Geschwüre brechen durch eine intakt-glatte Oberfläche hindurch – Brücke zu neuen Ufern oder Brücke zu künstlerischen Traditionen der Vergangenheit und, und... Auch die Absicht der Initiatoren, die „Brücken“-Installation nach der Ausstellung abzubauen und die Holzstämmen mit veränderter Funktion auf einem Dresdner Kinderspielplatz als Spielgerät wieder aufzubauen, verwies innerhalb des gesamten Vorhabens auf eine bestimmte Denkhaltung.

Sie sagen Vergangenheit. Für uns ist Vergangenheit: die Mangelwirtschaft. Ihr entspringt ein Denken, das u.a. nach Nützlichkeit sucht. Ein soziales Verhalten zeigt sich, wenn „Die Brücke“ auf den Kinderspielplatz kommen soll. Aber es ist nicht mehr die Brücke, nur noch das Material, und auch das ist nicht mehr verbunden mit den ursprünglich assoziationsauslösenden Momenten. Was in dem nachfolgenden Zusammenhang entsteht, ist dann etwas anderes. Darum ging es mir mit der Performance am „Blauen Wunder“ nicht, im nachhinein sozial zu handeln.

Die Beschwerlichkeit vieler Künstler war damals, immer über irgendwelche Institutionen zu gehen, um etwas zu machen, damit von ihnen abhängig zu sein und nicht einfach zu machen. Wenn es verboten wird, dann gehört das eben dazu. Diese Erfahrung hat mich immer gereizt.

Ich denke zum Beispiel an meine Aktion mit Seide, Anfang der 80er Jahre am Galgenhügel in Erfurt. Ich hatte in Berlin 100 Quadratmeter chinesische Seide gekauft, die ich zu einer großen Fläche zusammengenäht habe. Mit zwei anderen bin ich auf den Galgenhügel an den trigonometrischen Punkt gegangen, habe dort die Seide oben und unten befestigt, einer hat gehalten und dann wurde in dem Tuch agiert. Das habe ich fotografiert und gefilmt. Es war ein phantastischer Eindruck vom Licht her und von der Gewalt der Luft, die in das riesige Seidentuch gefahren ist. Es sah wie Flugversuche aus. Und es dauerte nicht lange, da kamen Polizisten und wollten wissen, was ich denn hier mache. Als ich ihnen sagte, ich sei Künstlerin und mich auswies, suchten sie mir zu erklären, daß das so aber nicht ginge. Von Weitem habe es ausgehört, als würde ein Ballon gestartet und das sei verboten. Klar, dahinter stand die permanente Furcht, jemand könnte illegal das Land verlassen. Ich habe mit den Polizisten diskutiert und auf sie eingeredet, daß ich hier meine künstlerische Arbeit mache. Schließlich sind sie gegangen. Hinterher erfuhr ich, daß in der nahegelegenen Ortschaft die Leute mit Ferngläsern standen und guckten, ob da wirklich einer starten will.

Ich meine, unter den Künstlern war viel zu viel Hörigkeit, auch Angst. Das hat dann dazu geführt, vieles abseits von der Öffentlichkeit zu machen, es geheim zu halten

oder nur einem Kreis von Freunden und Vertrauten bekannt zu geben. Meine Performance am „Blauen Wunder“ habe ich anders vorbereitet. Ohne direkt zu den Behörden zu gehen, wußten die Leute Bescheid, denn ich habe einfach nur meine Absichten ausgesprochen, beim Zeichnen oder bei anderen Gelegenheiten. Und die Stasi war ja dabei. Lediglich in der Dresdner Hochschule war die Ausstellung mit Plakat angekündigt. – Dafür hat WANDA gesorgt, die hier die Kantine führte und bei sich in der „Villa Marie“ Künstler ausstellen ließ. Obwohl ihr das untersagt worden war, hat sie trotzdem weitergemacht.

Als hier im Lande nach der Maueröffnung in rasender Geschwindigkeit ziemlich alles anders wurde, was haben Sie empfunden und was ging Ihnen durch den Kopf?

Ich muß von der Situation ausgehen, daß ich schon im Dezember 1988 eine Einladung für das Festival „200 Jahre Revolution“ nach New York erhalten hatte. Meine Idee war es, in Assoziation zur Geschichte eine Performance „Revolution und Erotik“ zu machen. Nie zuvor habe ich ein so deutliches Verlangen empfunden, die Grenze dieses Landes zu überwinden, um dort bei diesem Festival arbeiten zu können. Ich wollte außerhalb des Landes mit Körperkunst unser andersartiges weibliches Selbstverständnis, unseren anderen Status der Selbständigkeit und des Akzeptiertwerdens zeigen. Deshalb drängte es mich, diese Performance in New York zu machen. Den Paß habe ich mir selber besorgt, nicht über den Verband, weil ich von anderen wußte, daß man dort nur einen für einen bestimmten Zeitraum bekommt. So bin ich zum Kulturministerium gegangen. Es gelang mir, den Ministeriumsmenschen zu überzeugen, daß er auch mit mir Geld verdienen kann, nicht nur mit den Schreibern, die ständig hinausgelassen wurden, weil es ja doch insgeheim ein Interesse an ihrem Wegbleiben gab. Ich habe ihm die Idee im Zusammenhang mit meinen Ausstellungen nahe gebracht, die 1989 in Moskau, am Berliner Fernsehturm und in New York – alle zum gleichen Thema „Revolution und Erotik“ – stattfinden sollten. Es ging mir um die Verbindung dieses Themas mit genau diesen drei Zentren in der Welt. Nach ungefähr einem Vierteljahr sollte ich den Paß bekommen. Es klappte, und ich konnte schon im Sommer 1989 nach West-Berlin. Eingeladen war ich vom Castillo-Center. Das ist ein kulturelles und politisches Zentrum, zu dem eine Partei gehört, die sich für die Minderheiten in New York einsetzt, also für Puertorikaner, Schwarze, Schwule, Lesben u.s.w. Bei den Wahlen haben sie 2% der Stimmen bekommen.

Sie wollten etwas über Sozialismus und marxistische Haltung wissen, denn ihr erklärtes Ziel war es, die Revolution in den Bronx durchzuführen. Der Boss vom Ganzen, Fred Newman, war für sie wirklich wie Lenin. Ich habe in New York eine Dokumentation von „Niemandland“ und einen Film über den Umgang der sechzehn-, siebzehnjährigen Leute bei uns mit den Denkmälern von Marx, Engels, Lenin und Thälmann gezeigt. Dieser Film geht der Frage nach: haben sie eine Beziehung oder haben sie keine zu diesen Denkmälern. Während der Aufnahmen entdeckte ich: sie waren nur noch für sich da, hatten nur noch ihre eigene Befindlichkeit im Kopf, gucken nur noch nach Innen. Marx ging sie einfach nichts mehr an. Seine Gedanken sind ihnen überhaupt nicht bewußt.

Dadurch muß doch aber allen klar geworden sein, daß sich die Idee nach den vielen Jahren Sozialismus als nicht verinnerlicht, damit als nicht lebensfähig erwiesen hat, weil sie von den Jungen als ihre Sache nicht angenommen wurde oder werden konnte.

Ja, das wurde aber nicht aufgenommen, weil das vom Castillo-Center vertretene

ideologische Konzept auf den Ideen des Marxismus/Leninismus basiert und auch eine ganze Menge Anhänger gefunden hat. So war ich diejenige, der man diese Wirklichkeit nicht glaubte. Sie wollten eine Bestätigung, damit ihre Arbeit einen Schritt weitergeht. Diese Blauäugigkeit dort war sehr merkwürdig. Von Heiner Müller, Gerd Sonntag, Jochen Berg und mir wollten sie auch Auskunft über das Leben von Künstlern in der DDR. Sie wollten wissen, wie das Leben im Theater ist, ob Theater wirklich eine Möglichkeit ist, Menschen neue Ansatzpunkte aufzuzeigen, und inwieweit man im Theater und als Künstler revolutionär arbeiten kann? Da spürte ich doch Enttäuschung, als sie erfuhren, was wirklich bei uns gelaufen ist.

Sie mußten demnach Erwartungen enttäuschen, daß man mit und durch Kunst verändernd wirken könnte?

Wenn dies vereinfacht gesehen wurde, mußte ich das wohl. Ich war im Oktober '89 dort, zu einer Zeit, wo in der Schönhauser Allee und in der Gethsemanekirche alles anging. Den Umbruch hier habe ich in New York miterlebt. DDR war dort plötzlich DDR und nicht Deutschland. Für Amerikaner war das gewöhnlich alles eins. Unterschieden wurde da nicht weiter. Und mit einem Mal wußte man, was DDR ist. In Kneipen liefen Fernseher und übertrugen Bilder und Berichte aus diesem anderen Deutschland. Ich spürte lebendiges Interesse am Schicksal dieses Sozialismus. Man wollte wissen, was mit diesem anderen Weltsystem los ist. Um auf die Frage nach meinen Gedanken und Empfindungen in dieser Zeit zurückzukommen, so betrafen sie die ganz andere Rolle, die das Geld jetzt spielt. Auch wenn es meist nicht zugegeben wurde, war für viele Künstler in der DDR Geld wichtig. Und ich kenne viele, die sich regelrecht verkauft haben, um Geld zu verdienen. Nur bei denen, die wirklich mit sich selbst klar waren, spielte das Geld keine so vordergründige Rolle. Vor der Wende habe ich nicht konform nach Geld gearbeitet, und ich lasse mich auch jetzt dadurch nicht vereinnahmen. Ich möchte mir absolut nicht um der Existenz willen, auf Kosten dessen, was ich machen will, Geld beschaffen. Das habe ich früher auch nicht gemacht. Dadurch, daß so viel aufreißt, gibt es auch viele Möglichkeiten, um künstlerisch zu arbeiten. Aber das war vorher auch so. Nur jetzt bekommt man dafür Geld. Früher habe ich dagegen für Nichts gearbeitet, kein Geld bekommen. Da mußte ich auf Umwegen versuchen, etwas zu kriegen.

Aber wo kommt das Geld her?

Für mein neues Projekt „Jugend und Gewalt“ konnte ich Mittel beantragen. Vorher konnte ich das nirgends für meine Projekte. Wenn ich z.B. gekommen wäre mit einer Kostenaufstellung für das Projekt „Revolution und Erotik“, hätte mich jeder im Verband oder im Ministerium ausgelacht. Es gab die Auffassung, daß es schon großzügig sei, einen Paß zu beschaffen. Möglichkeiten der Projektfinanzierung für situationsabhängige Vorhaben mit Verlaufsstruktur bestanden nicht. Projektfinanzierung war im Gegensatz zur Auftragsfinanzierung weder üblich noch gewollt und damit auch nicht geregelt.

Sie erwähnten das Projekt „Jugend und Gewalt“. Ist es richtig, wenn ich daraus schließe, daß Sie Vorgänge interessieren, die mit gegenwärtigen problematischen sozialen Entwicklungen zusammenhängen?

Das ist richtig. Was jetzt zu beobachten ist, sind aber Konsequenzen auf Vorgänge, die viel früher einsetzten. Mich interessiert, wie dieses deutsch-deutsche Bewußtsein gewachsen ist, ob es durch die Ablehnung der Schule schwelend Eingang finden konnte, denn Skins, Hooligans und Reps gab es schon vor dem Umbruch, sie waren

nicht plötzlich durch die Wende da. Ich möchte wissen: Was nimmt Jugend noch an, woran glaubt sie, wo hat sie noch Hoffnung, wo hat sie eine Utopie, wie wird sie sich weiter verhalten und wie sieht dann einmal unsere Zukunft aus?

Das alles sind Fragen, deren Beantwortung aber um das Freilegen der Wurzeln von Gewaltbereitschaft im Denken und Verhalten Junger Leute nicht herumkommt. Das heißt, Sie müssen die Spuren zurückverfolgen.

Mir geht es um die wirkliche Spur, nicht um eine vorgemachte. Die Deutschen haben doch mit ihrer Vergangenheit so viel zu tun, daß sie gar nicht gern darin graben und sich Fragen stellen, wo eigentlich die Gründe für die Schuld, die sie für die Schuld, die sie in der Geschichte auf sich geladen haben, herkommen.

Diese Arbeit ist wichtig, denn es braucht keine besondere Beobachtungsgabe, um zu bemerken, daß aus Feigheit, Selbstgefälligkeit, wie auch immer, Geschichte wieder verdrängt wird, egal ob mit unsachlichen und undifferenzierten Beurteilungen und Wertungen oder durch emotionsgeladenes bzw. gedankenloses Bedienen von Klischees.

Ein anderes Projekt, an dem ich dran bin, betrifft die Denkmäler, die jetzt überall abgerissen werden sollen. Auch das ist nichts anderes als ein Zeichen dafür, daß die Deutschen mit ihrer Vergangenheit gern schnell Schluß machen und gar nicht Trauerarbeit leisten wollen. Man könnte auch über diese Haltung schreiben: Mein Vergessen ist mein Erinnern. Das ist eigentlich das Wort der Deutschen. Sie wollen nichts wissen von dem, was gewesen ist. Nichts anderes ist es, wenn Denkmäler fallen und Straßen neu benannt werden sollen. Die Tatsachen vergessen machen, nach denen es 40 Jahre und länger gegangen ist. Aber sie sind Teil der Geschichte.

Sehen Sie in der Zukunft aller Deutschen Chancen für das Entstehen eines sozialen Gemeinwesens, in dem Erfahrungen wirtschaftlicher Effizienz mit sozialer Gerechtigkeit zusammenfließen, und wo das Gefühl des Gebrauchtwerdens mehr Menschen als jetzt erfaßt?

Das zu hoffen, ist eine glorreiche Illusion. Genau das wird nicht passieren. Jetzt herrscht das Geld, und die Macht ist auf Geld ausgerichtet. Keiner ist auf seiten der Macht zu größeren Veränderungen bereit.

Können Sie sich erinnern, was Sie in den letzten zwei Jahren besonders wütend gemacht hat?

Mein Beinbruch im Umbruch. Mir ist das aus Angst und Übervorsicht passiert. Aus eigener Nachlässigkeit war ich Anfang diesen Jahres noch nicht neu sozialversichert. Seitdem kostete aber die medizinische Behandlung Geld. Ich hätte alles mögliche umschreiben lassen müssen. Mir war dieser ganze Behördenkram zuwider. Prompt war's geschehen. Ich glaube fest, daß dieser Beinbruch eine Folge der gesamten Situation psychischer Überforderung durch das viele Neue und überhaupt von allem war, was passierte, all der Auseinandersetzungen und auch der Wahrnehmung, wie sich die Menschen verändert haben und die Gespräche.

Wovon sich viele Künstler nun betroffen fühlen, war so neu und überraschend für mich nicht. Ich habe immer nur mit dem leben können, was ich mir irgendwo verdient habe. Nicht, daß ich Aufträge bekommen hätte, ich mußte sie mir holen. Eigentlich genau, wie es jetzt auch ist. Insofern hat sich für mich nichts einschneidend geändert. Ich habe nie Sozialhilfe hier gekriegt. Wenn ich nichts verdient habe, hatte ich eben monatlang nichts, mußte zu Freunden gehen und borgen. Jetzt habe ich wenigstens die Sicherheit von 435 DM im Monat.

Sie nehmen Veränderungen bei den Menschen wahr. Gibt es da etwas, das Sie traurig macht?

Traurig macht mich nichts. Ich glaube aber, daß diese Ich-Bezogenheit jetzt viel stärker ist als vorher. Früher konnte man auch so richtig gute Gespräche über philosophische Probleme, über Literarisches oder bis in Bildgeschichten hinein führen. Jetzt geht es auch in meinem Kreis mehr um Alltägliches. Es gibt keine richtigen Angriffspunkte mehr. Jetzt geht es nur noch um Kohle... Wer macht welches Buch mit wem und kommt man da mit rein? So sind die Gespräche, nicht mehr aber darüber: Was wollen wir eigentlich mit dem Buch machen?

Gibt es da Solidarität?

Die bildenden Künstler, die sonst miteinander waren und sich gut kannten, sind solidarisch. Bei ABM-Stellen sorgen die Gruppen für alle. In der Sredzkistraße gibt es die offene Kunstwerkstatt. Da arbeiten Leute, die miteinander können. Und so gibt es viele Projekte unter den bildenden Künstlern, die sich zusammengeschlossen und einen Verein gegründet haben und nun gemeinsam arbeiten und produktiv sein wollen. Das finde ich gut, obwohl ich selber nicht dazu gehöre. Ich möchte das verwirklichen, was ich will und mich nicht bestimmten Vorgaben anpassen. Jetzt erst suche ich mehr Kontakte, aber auch projekt- und zweckgebunden, wie z.B. für das Projekt „Jugend und Gewalt“. Das kann ich nicht alleine machen, denn das Projekt ist zu groß. Wir werden eine gemeinsame Konzeption aufstellen. Die Arbeit selbst wird durch das Interesse der Beteiligten und davon bestimmt, was angenommen wird.

Wann und wie soll dieses Projekt laufen?

Es hat schon angefangen. Wir machen jetzt die Organisation, versuchen Gelder und Häuser zu finden. Jugendsenator und Kulturbrauerei sind Stichworte. Wir wollen an die radikale und autonome Jugendszene herankommen und mit den jungen Leuten arbeiten, nicht in ihren, sondern in offenen Räumen. Es werden Rauminstallationen, Fotos und Dokumentationen gemacht, Gespräche werden geführt. Die Gespräche sollen aber nicht maßregelnd sein, sondern Gelegenheit, daß radikale Jugendliche über sich und das, was sie fasziniert, sprechen und dabei ihre Eitelkeiten und ihren Ehrbegriff zeigen können. Ich habe mir auch die Nibelungen hervorgeholt, denn ich möchte mit ihnen ganz tief hinunter in die germanische Geschichte.

Dieses Jugend-Projekt könnte etwas mit Biss werden und sich dadurch auch abheben von marktgängiger Beliebtheit in der Kunst. Mir scheint, mit der Idee des Projektes ist die Vorstellung nicht begraben, durch künstlerisches Engagement eingreifen zu können, weniger um etwas zu verändern, vielmehr um etwas zu zeigen, transparent zu machen, damit etwas in Gang gesetzt, durch andere aufgenommen und weitergeführt wird, selbst wenn dies von Ihnen nicht mehr mitverfolgt werden kann. Diese eigentlich interessanten, direkt in das Leben hineinführenden künstlerischen Arbeitsformen funktionieren aber auf dem Kunstmarkt nur bedingt. Das heißt aber doch, daß sich im Verhalten gegenüber dem Markt die persönliche Entscheidung der Künstlerin zeigt, ob sie mit dem, was sie macht, eher nach Brot gehen will, oder ob es ihr um mehr geht.

Man muß sich wie im Märchen, entscheiden, ob einem Ruhm und Ehre wichtiger sind oder Reichtum. Aber es gibt auch die Meinung: das gemalte Bild, eben das Tafelbild an der Wand sei tot, und es gäbe da nur noch Wiederholungen in den Ismen, aber keine neue Form mehr, die wäre nur noch mit Video, Computer-Art und diesen ganzen anderen Technikgeschichten möglich. Ich selber bin mir da gar nicht so sicher.

Auch wenn man eine Form wieder neu aufgreift, der Inhalt ist doch ein anderer. Natürlich spielt die Technik für die Kunst eine Rolle. Mit vielem, was drüben in der Kunst passiert, was an Installationen bedeutungsschwanger daherkommt, komme ich einfach nicht zurecht. Ich frage mich andauernd, was hat das für eine Bedeutung, warum wird das gemacht? Und das hat nichts damit zu tun, daß ich nicht verstehen könnte, wenn Leute z.B. auf Neoexpressionismus machen, um Kohle auf dem Markt zu verdienen. Aber für viele Sachen fehlt mir der Sinn.

Das erlaubt mir die Frage, wie Sie sich selbst als Künstlerin sehen, oder wie Sie Ihr Selbstverständnis beschreiben würden?

Hm, Künstlerin sein, was ist das? Über meine Aktionen bin ich dazu gekommen, auszurücken, was mit mir in einer bestimmten Situation passiert, was mit den Leuten passiert, was sie zu bestimmten Themen mit ihrer Körpersprache ausdrücken können. Das habe ich festgehalten, weil es mich interessiert hat. Identität? Wie ist sie zu fassen? In New York habe ich natürlich verteidigt, wo ich herkam, aber nicht kritikfrei und auch nicht als Künstlerin, sondern als die, die hier lebt und das Leben erlebt hat. Ich selbst hatte nicht wie viele andere, diesen so starken Drang von hier wegzugehen. Das war nicht Feigheit, die Kraft aufzubringen, um das zu beantragen. Für mich war einfach viel zu viel hier zu machen. Vielleicht zeigt sich darin so etwas wie Identität? Ich konnte nirgends derart spannungsreich die Reibungen, die auch unterschwellig da waren, thematisieren und ausdrücken. Und das konnte nur hier produktiv werden. Beamter in Sachen Kunst sein, Dinge organisieren, am Tisch sitzen, Schreibtischarbeit machen, um Geld für Projekte zu kriegen, um etwas machen zu können, das sind jetzt auch meine Erfahrungen. Da ist von der Identität ein Stück weg.

Wenn Sie den Vereinigungsprozeß der Deutschen betrachten, inwieweit sind Sie der Meinung, daß über Jahre im Osten gewachsenes kulturelles Selbstverständnis abbricht? Wie empfinden Sie sich selbst mit Ihrer Arbeit in diesem Prozeß?

Ich glaube nicht, daß das abbricht. Ich denke, daß mit der Arbeit, die ich hier weitermache, auch die Wurzeln, die vorher klein da waren, weiter wachsen, und daß es auch mit neuen Trieben weiter geht. Wir werden jetzt zurückgeworfen, ob man die Abtreibungsgeschichte nimmt oder die Arbeitslosigkeit der Frau. Zurück auch so, daß wir uns verbinden müssen, um zu zeigen, wir sind Frauen. Ich meine, wir waren viel selbständiger hier. Vielleicht ist das eine Überheblichkeit, das so zu sagen, dennoch glaube ich, daß es durch das System und seine Organisation notwendig war, die Selbständigkeit der Frau höher zu heben, damit sie arbeiten gehen konnte. Deswegen interessiert es mich, wie sich die Frauen verhalten werden. Weichen sie zurück, oder werden sie sich wehren?

Sie sagten, daß es das Spannungsfeld DDR gewesen ist, das Ihnen Widerstandspunkte eröffnet hat. Gibt es aufgrund von Wahrnehmungen und Erfahrungen im Umgang mit der für uns doch neuen Gesellschaft wieder Bereiche oder Erscheinungen, die Ihren kritischen Einspruch anregen und Sie künstlerisch motivieren?

Dieser gesamten Bürgerlichkeit würde ich mich gern einmal annehmen, denn es ist doch sehr kleinbürgerlich, wo wir jetzt wieder versuchen hinzukommen. Dann wiederum das Machtpotential, das vorhanden ist. Das hat Spannung. Dann interessiert mich, was aus den Sicherheitsgeschichten wird. Mir geht es nicht darum, daß die Besiegten jetzt verurteilt werden, sondern ich möchte einfach sehen und zeigen, wie funktioniert das, was vor sich geht. Die neuen Überwachungsmechanismen funktionieren doch letztlich genauso. Dossiers sind von allen Leuten vorhanden, und sie sind

wieder in den Händen der Macht. Die Frage ist, wie der Überwacher damit umgehen wird. Er weiß ohnehin schon alles von demjenigen, der für ihn Bedeutung hat. Vorher war das Interesse breiter, jetzt ist es gezielter. Die Überwachung wird noch genauer sein. Weil noch mehr Wissen da ist. Jochen Berg thematisiert das in seinem Stück „Fremde in der Nacht“. Sinngemäß sagt er, wenn du gehst, weiß ich schon, wohin du gehst, und ich weiß, was du tun willst, und was du tun wirst. Selbst dein Geruch, alles das wissen wir von dir. Du kannst dir dein Gesicht verändern lassen, du gehst aber immer noch als Siegfried wie der Hans. So etwas möchte ich tiefer problematisieren. Wenn ich über all das weiter nachdenke, dann ist immer ein Dahinter vorhanden und wirklich ein Übergang wie bei einem Baum. Da ist ein Stamm und nun treibt er und ästelt wieder aus. Und so meine ich auch mein Verständnis mit mir – Identität. Es ist eine Umbruchszeit, die ist spannend. So etwas passiert alle hundert Jahre einmal. Das Jugendprojekt ist für mich nur ein Punkt, um weiter zu kommen. Es ist keine Hauptgeschichte. Denn, was ich damit machen werde, führt zu meinem eigentlichen Thema: 89 Möglichkeiten der Vereinigung. Sex ist damit nicht gemeint, obwohl so eine Darstellungsweise auch wahrscheinlich ist. Einer fickt den anderen, ob das nun in der Ideologie ist, ob das Deutsch-Deutsch ist, ob das Ausländerhaß ist, ob das die Dritte Welt ist, die hierher kommen wird, ob das dieser Hunger dort ist oder die Ausbeutung, an der wir auch schuld sind. Das alles interessiert mich. Ich glaube, daß mich dieser Umbruch in meiner Arbeit auf noch ganz andere Wege bringt.

Biographische Angaben

1953 in Blankenhain geboren

1972 Abitur

1972-1975 Bandnäherin

1973 Geburt des Sohnes

1975-1979 Studium an der Pädagogischen Hochschule Erfurt (Lehrerstudium Kunsterziehung/Deutsch), Diplom

seit 1980 freischaffend zunächst in Erfurt, später in Berlin; Leitung künstlerischer Zirkel, erste Aktionen, Fotografie, Rauminstallationen, szenen- und kostümbildnerische Arbeiten für das Theater in Erfurt

seit 1982 Beginn von Projektarbeit

(„Körper-Mann-Frau-Material“, „Gesichts-Ausschnitte“, „Yerma“, „Salomé“, „Seide-Wind-Körper“, „Abseits – innerhalb der Grenzen gehen“)

* in: Gerlinde Förster, Es zählt nur, was ich mache. Gespräche mit bildenden Künstlerinnen aus Ost-Berlin seit 1990, 2. Mitteilung des Vereins Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992