



Christoph Weber
Clemens von Wedemeyer
Jan Wenzel

im Gespräch
2009

275 Christoph Weber
Clemens von Wedemeyer
Jan Wenzel
in an interview
2009

Die künstlerischen Avantgarden der Moderne waren von der Idee einer Tabula rasa begeistert, von einem Nullpunkt ästhetischer Produktion. Die Gegenwartskunst scheint davon zu träumen, sich die Vergangenheit einzuverleiben. In vielen künstlerischen Arbeiten der letzten Jahre findet man historische Verweise, Referenzen, Zitate oder formale Übernahmen. In der Zeitschrift *Texte zur Kunst* wurde diese Tendenz unlängst als „Referenzialismus“ bezeichnet. Ein Begriff, der mir etwas pauschal erscheint, denn er erlaubt keine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Motiven und Formen der Bezugnahme.

Deshalb möchte ich gleich zu Anfang nach der Verweiskette in deiner Arbeit fragen: The First Minutes of October bezieht sich auf die ersten Einstellungen von Sergej Eisensteins Film Oktober, der sich wiederum auf ein welthistorisches Ereignis – die Oktoberrevolution – bezieht. Von welchem Referenzpunkt bist du bei der Arbeit ausgegangen: von Eisensteins Filmsprache oder vom „Roten Oktober“ als historischem Faktum?

Von Eisenstein, denn nur bei ihm beginnt – historisch gesehen falsch – der Rote Oktober mit dem Schleifen der Statue des vorletzten Zaren. Der unmittelbare Anstoß zu dieser Arbeit war die Entdeckung, wie Eisenstein die Montage der Szene um die Insignien der Macht konstruiert hat.



Deine Arbeit verdeutlicht, wie stark Eisenstein auf das Monument fixiert ist. Das Kameraauge kommt nicht davon los. Zwar wird in der Anfangssequenz die Zerstörung des Monuments gezeigt, aber die Konzentration auf diesen symbolischen Akt wirkt selbst eher wie ein retardierendes Moment. Wie interpretierst du diese Sequenz?

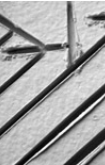
Treffer, versenkt! Potemkin. – Du sprichst die wichtige Konzentration auf das Monument an. Wo bei Potemkin dezentral auf dem Schlachtschiff wegen madigen Fleisches revoltiert wird, fokussiert gleich zu Beginn von Oktober alles auf die Mitte, auf das Zentrum der Macht. Mich fasziniert wie Eisenstein die BetrachterInnen immer dramatischer um die Statue herumführt, sie Teil haben lässt an den Handlungen der Menschen, die die Statue stürzen. Die Sequenz wirkt auf heutige Augen vielleicht übertrieben didaktisch, so als würde Eisenstein versuchen, die Insignien Zepter und Reichsapfel sowie das Symbol des Adlers der russischen Landbevölkerung näher zu bringen. Herausgekommen ist jedenfalls eine geniale Filmszene, die viele historische Facetten berücksichtigt. Zum einen wird die Statue nicht einfach umgerissen, sondern nach und nach demontiert, was den historischen Verlauf von der Februar- bis zur Oktoberrevolution vermitteln soll. Zum anderen mag die holzschnittartige Didaktik auch Ausdruck der Zwänge sein, denen Eisenstein ausgesetzt gewesen sein muss. Aber auch ohne historische Hintergrundanalyse ist die filmische Umsetzung der Konzentration auf die Mitte durch viele kleine „Shots“ eine sehr starke Geste.

Du entwickelst aus einem Film, in dem eine Skulptur zerstört wird, eine neue skulpturale Arbeit. Eisenstein will loskommen von einem althergebrachten und festen Kunstbegriff und eine neue Form der Repräsentation schaffen. Eisenstein hat den „Klebstoff“ der Filmmontage mitentwickelt und praktisch erprobt: Zwei Bilder verbinden sich durch den Schnitt zu etwas Neuem – ein neuer Begriff entsteht. Gibt es bei deiner Arbeit an konzeptuellen Skulpturen eventuell eine ähnliche Theorie?



Ich habe meine Arbeitsweise einmal als „methodologischen Nachvollzug“ bezeichnet. Ich suche nach einer bestimmten Technik der Umsetzung oder nach einem gewissen Material, um eine Arbeit an einen Punkt zu bringen, wo sich zwei Dinge zu einer Einheit verbinden – ähnlich wie bei dem von dir angesprochenen Phänomen der Filmmontage. Ein einfaches Beispiel dafür sind die Wandschlitzungen, bei denen das Ausgangsbild – das Foto einer zerstörten Architektur – die Technik der Zeichnung vorgibt, nämlich das Fräsen von Linien in die Wand – ein zerstörerischer Akt.

Bei The First Minutes of October gibt es mehrere solche Verbindungen: Methodologisch ist die Rekonstruktion von Eisensteins Kamerastandpunkten ein Nachvollzug der konstruktivistischen Zeit. Wenn ich die Arbeit letztlich aus einfachem Stahl fertige, beziehe ich mich auf Tatlin; und die Entscheidung das Ganze – obwohl in 3D modelliert – flach auszugeben, schafft wiederum eine Verbindung zum Film als abbildendes Medium. Nicht immer wird aus dem Ausgangsmaterial aber etwas völlig Neues. „Klebende“ Verbindungen zwischen Komponenten meiner Arbeitsweise gibt es hingegen häufig. Die Denkweise wäre dann vielleicht, innerhalb eines Arbeitsansatzes Klebstoffe hinzuzufügen oder existierende wegzubrennen, um Neues zu generieren, das fähig ist, auch bei objekthafter Arbeit, einen Inhalt zu transportieren, der ohne allzu viel Zusatzinformation auskommt.



Ich würde gern noch einmal auf das Monument zurückkommen: Mein Eindruck ist, dass Eisenstein, der seinen Film Oktober zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution mit einem für damalige Verhältnisse gigantischen Budget drehte, die Absicht hatte, ein neues Monument zu schaffen. Insofern würde in der Eingangsszene nicht die Zerstörung des Monuments thematisiert, sondern ein Medienwechsel hin zu einer zeitgemäßen Form des Monuments.

Bei dem französischen Urbanisten Henri Lefebvre findet man eine Beschreibung, die die Dialektik des Monuments sehr genau erfasst. In seinem 1970 erschienenen Buch *La révolution urbaine* schreibt er:

„Gegen das Monument. Das Monument ist seinem Wesen nach repressiv. Es ist der Sitz einer Institution (Kirche, Staat, Universität). Wenn es um sich her einen Raum organisiert, dann, um ihn zu kolonisieren, zu unterdrücken. Alle großen Monumente wurden zum Ruhme von Eroberern, zu Ehren der Mächtigen errichtet. Seltener zu Ehren von Toten oder der toten Schönheit (das Tadsch Mahal...). Sie waren Paläste oder Grabmäler. (...) Die Pracht der Monumente ist ja eine formale. Und da ein Monument stets überaus symbolträchtig ist, bietet es diese Symbole dem sozialen Bewußtsein und der (passiven) Betrachtung an, und zwar zu einem Zeitpunkt, da sie nicht nur bereits überholt sind, sondern ihren Sinngehalt verloren haben. Man denke nur an die Revolutionssymbole auf Napoleons Arc de Triomphe.
Für das Monument. Es ist die einzige Stätte eines Kollektivlebens (Gesellschaftslebens), die man sich vorstellen kann. Es beherrscht zwar, aber um zu versammeln. Die großen Monumente reichten über ihre Funktionen (Kathedralen) und sogar über die Kulturen (Grabmäler) hinaus. Daher rührt ihre ethische und ästhetische Macht. Monumente projizieren ein Weltbild auf den Boden, so wie die Stadt eine Gesellschaftsordnung (die Gesamtheit) auf die Erde projizierte und projiziert. Im Herzen eines Raumes, wo die Merkmale einer Gesellschaft zusammentreffen und zur Banalität werden, bringen Monumente eine Transzendenz, ein Anderswo. Immer schon waren sie utopisch.“

„Gegen das Monument. Das Monument ist seinem Wesen nach repressiv. Es ist der Sitz einer Institution (Kirche, Staat, Universität). Wenn es um sich her einen Raum organisiert, dann, um ihn zu kolonisieren, zu unterdrücken. Alle großen Monumente wurden zum Ruhme von Eroberern, zu Ehren der Mächtigen errichtet. Seltener zu Ehren von Toten oder der toten Schönheit (das Tadsch Mahal...). Sie waren Paläste oder Grabmäler. (...) Die Pracht der Monumente ist ja eine formale. Und da ein Monument stets überaus symbolträchtig ist, bietet es diese Symbole dem sozialen Bewußtsein und der (passiven) Betrachtung an, und zwar zu einem Zeitpunkt, da sie nicht nur bereits überholt sind, sondern ihren Sinngehalt verloren haben. Man denke nur an die Revolutionssymbole auf Napoleons Arc de Triomphe.

Für das Monument. Es ist die einzige Stätte eines Kollektivlebens (Gesellschaftslebens), die man sich vorstellen kann. Es beherrscht zwar, aber um zu versammeln. Die großen Monumente reichten über ihre Funktionen (Kathedralen) und sogar über die Kulturen (Grabmäler) hinaus. Daher rührt ihre ethische und ästhetische Macht. Monumente projizieren ein Weltbild auf den Boden, so wie die Stadt eine Gesellschaftsordnung (die Gesamtheit) auf die Erde projizierte und projiziert. Im Herzen eines Raumes, wo die Merkmale einer Gesellschaft zusammentreffen und zur Banalität werden, bringen Monumente eine Transzendenz, ein Anderswo. Immer schon waren sie utopisch.“

Christoph Weber

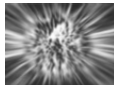
Sergei Eisenstein hat nicht das Filmmonument geliefert, das Stalin erwartet hatte: Die Sache war zu kompliziert für die Massen. Monumental ist der Film trotzdem. Denn auch das Kino ist eine Stätte des Kollektivlebens. Gegen Oktober spricht, dass die Symbole der Oktoberrevolution ihren Sinngehalt 1927 bereits verloren hatten. Für dieses Filmmonument spricht, dass auch die politische Ikonografie einer Kathedrale schwer zu entschlüsseln ist. Und vielleicht gehört es ja zur Charakteristik eines Monuments, dass es zunächst einmal einfach da ist.

253

Es ist da, um auf ein Ereignis zu verweisen. – Nach Gilles Deleuze müsse man bei einem großen historischen Ereignis wie einer Revolution, das in ihm enthaltene virtuelle Element von seiner Verwirklichung unterscheiden. Mit anderen Worten: Man müsste zwischen der Wirklichkeit der Revolution, also ihren letztlich katastrophalen Folgen, und jenem magischen emanzipativen Ausbruch kollektiver Freiheit – ihrer virtuellen Dimension – einen Unterschied machen. Meine These ist, dass deine Arbeit genau diese virtuelle Dimension, von der Deleuze spricht, berührt. Wer den Entstehungsprozess deiner Arbeit nicht kennt, könnte die Form, die du aus der Analyse von Eisensteins Kameraeinstellungen generierst, auch als visuelle Metapher für das verstehen, was Tonio Negri und Michael Hardt als Multitude bezeichnen. Die Vielen müssen – angetrieben durch ihre Unterschiedlichkeit –, das Gemeinsame, das die Voraussetzung politischen Handelns ist, erst entdecken. Dieses Gemeinsame aber ist bei Negri/Hardt nichts anderes als der Schnittpunkt individueller Perspektiven. – Was hältst du von einer solchen Interpretation? Hat sie noch etwas mit deinen eigenen Intentionen bei dieser Arbeit zu tun? Würdest du The First Minutes of October als visuelle Metapher für einen utopischen politischen Akt bezeichnen? Oder tritt bei einer solchen Interpretation der methodologische Nachvollzug von Eisensteins Kameraeinstellungen zu stark in den Hintergrund?

Beide Interpretationen sind zutreffend. Der methodologische Nachvollzug ist vielleicht nur der Weg zur visuellen Metapher der virtuellen Dimension. Deine Assoziation der Multitude finde ich spannend, weil man die Sehpyramiden wirklich als jene „gemeinsam handelnden Singularitäten“ verstehen könnte, die kreativ, simultan und unkontrollierbar gegen das Empire ankämpfen. – Vielleicht ist es eine Frage, die sich aus der zeitlichen Distanz schwer beantworten lässt, aber mich würde interessieren, wie du die Form meiner Arbeit beim ersten Anblick empfunden hast?

Ich kenne The First Minutes of October bisher nur von Bildern. Meine ersten Assoziationen waren: verpanzert, martialisch. – Es gibt in mittelalterlichen Rüstkammern Ritterhelme mit einer seltsamen Schnabelform. Eine Form, deren Funktion wahrscheinlich eher in der Abschreckung der Feinde als im Schutz des Kopfes lag. An eine Vervielfachung dieses Effektes dachte ich, als ich deine Skulptur das erste Mal sah. – Bei Heiner Müller gibt es eine Formulierung, die in diesem Zusammenhang sehr treffend ist: „Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen“. Der Schrecken, den deine Skulptur ausdrückt, ist der eines Comics – naivphantastisch (so wie Ritter oder Vogelfiguren) und dennoch unheimlich Gewalt gesättigt. Überlagert wurde diese Assoziation von einer zweiten, die durch den Titel motiviert war. Ich versuchte die Form nicht als Raum-, sondern als Zeitdiagramm zu lesen. Sie funktioniert ja wie eine Verkehrung jener Form, mit der der Urknall oder eine Explosion bildlich dargestellt wird. – Bei deiner Skulptur geht die Kraft nicht von einem zentralen Punkt aus und jagt dann in alle Richtungen auseinander, sondern sie zieht sich in einem Zentrum zusammen. Es ist kein Stern, der Licht aussendet, sondern einer, der jegliches Licht mit seiner ungeheuren Gravitation aufsaugt. Womit wir auch wieder bei der Frage wären, warum Eisenstein so viel Filmenergie in diesem Denkmalkoloss gebündelt hat?



Ist es nicht so, dass der zentrale Punkt, auf den diese Skulptur zujagt, der Punkt des Denkens zu der Zeit Eisensteins ist? Dein ganzer Aufwand, die Kreation der ersten Minuten von Oktober zu analysieren, führt zu einer Nacherzählung der Gedanken Eisensteins – als Urknall. Als Filmemacher kann man sich vorstellen, dass ein Regisseur eine Zeichnung vor dem Dreh der Szene anfertigt, um seinem Kameramann begreiflich zu machen, was man später in der Montage visuell herstellen will: einen kubistischen Blick aus vielen verschiedenen Richtungen. Man zeichnet die Winkel der Perspektiven, der Kameramann sucht dann die verschiedenen Blickpunkte um die Skulptur. In diesem Sinne ist deine Skulptur vielleicht eine Denkskulptur, und zwar eines Denkens von Filmenergie, von Verschmelzung, Veränderung, Montage etc. Daher auch meine Frage zu deinen Gedanken in Bezug auf deine Arbeiten, im Gegensatz zu Eisenstein. Das martialische Material, die Energie des 20. Jahrhunderts, wird ja hier zum Zitat, denn du arbeitest ein Jahrhundert nach Eisenstein anders. In diesem Sinne wirkt der metallische, vielzackige Stern als ein Ding aus einer anderen Zeit und erinnert uns heute in seiner Form unter anderem an Preisschilder! – Oder liege ich da falsch und du willst Eisensteins Energie wieder heraufbeschwören?

Zeitlich gesehen ist mein Arbeitsprozess ja eine Verdichtung, die die bereits vorhandene Energie bündelt. Dass die entstandene Form diesen zwischen Explosion und Implosion oszillierenden Effekt haben würde, war beim Auftauchen der Idee schwer abzusehen. Aber, dass es ein seltsam unregelmäßiger Stern wird, hatte ich schon beim Betrachten der Filmszene vor meinem geistigen Auge. Mir kam die formale Gewalt in den Sinn, die eine solche Form evoziert, und deren Potenzial – revolutionäre Ereignisse zu versinnbildlichen: Unkontrollierbarkeit, plötzliche Aktion, radikale Veränderung, Ausbruch des Volkszorns. – Ich wollte aber nicht nur die Energie Eisensteins heraufbeschwören, denn auch wenn die Szene symbolisch hoch aufgeladen ist, bleibt das Symbol der gekippten Statue – bezogen auf dein Zitat über die virtuelle Dimension einer Revolution – eher ein reelles: Das Volk zerstört ganz real ein Monument des vorigen Regimes. Der Beginn der Revolution wird eingeläutet. Der Knalleffekt der Revolution aber ist in meiner Skulptur eigentlich viel umfassender dargestellt. Da fällt mir ein, dass du, in einer deiner Arbeiten, den Schnitt Antonionis angewendet hast! War das Silberhöhe? Kannst du vielleicht ein wenig davon erzählen? Und siehst du Parallelen?

Für Silberhöhe habe ich mich der Schnittweise aus Antonionis L'eclisse bedient, einer Art, das Material zu montieren, wie es in den 60er Jahren „modern“ war; nun denke ich, man kann bestimmte Techniken in der Kunst als Zeitmaschine benutzen, denn wenn man eine andere Arbeitsweise versucht zu verstehen und anders anzuwenden, kann man in sie eintauchen und vielleicht besser die Unterschiede zwischen den Zeiten begreifen. Mir ging es dabei darum, eine Technik zu finden, mit der man eine Geisterstadt am besten darstellt. Zu der Zeit sah ich gerade viel Antonioni. So fand ich eine Filmtechnik für die Tristesse, die eine andere als die in Italien ist. Wenn man ein Remake macht, werden die Kontexte umso präsenter. Bei der Übernahme der Technik, ohne den Inhalt, zieht man sich quasi einen anderen Körper, andere Augen an. Von daher sehe ich Parallelen, da bei dir ja die Statue des Zaren genauso wenig auftaucht, wie bei mir die 60er Jahre in Rom ... Aber der Blick Eisensteins ist präsent. Allerdings wechselst du in ein anderes Medium, in eine andere Materialität. Doch zurück zu deiner Frage nach der Form: Du hast schon vor dem Nachvollzug gewusst, dass ein seltsam unregelmäßiger Stern das Resultat der Rekonstruktion sein würde. Wie lässt sich deiner Meinung nach eine solche Form ikonografisch erklären?

Dass der unregelmäßige Stern in zwei so konträren politischen Kontexten verwendet wird, also als anarchisches und kapitalistisches Symbol, macht mich stutzig. Die einfachste Erklärung wäre: Ist dieser Stern nicht zunächst Ausdruck eines heftigen Aufpralls, z.B. einer Faust auf den Tisch, eines Hammers auf ein Stück Holz, eines Geschosses auf eine Wand? Sind nicht alle Anwendungen auf einen Aufprall zurückzuführen? Tatsächlich ist es jedoch kein anarchisches, sondern eher ein linkes Symbol: das Logo der NGBK in Berlin sowie der Zeitschrift *Stern* bzw. deren Plattform „Mut gegen rechte Gewalt“. Es gibt neben dem bekannten A-Symbol auch ein anarchisches Stern-Symbol, aber das ist schwarz und regelmäßig fünfzackig. Seit ich die Arbeit begonnen habe, hat mir da meine Wahrnehmung immer wieder einen Streich gespielt. Vielleicht weil die Form anarchisch ist? Oder weil regelmäßige Sterne häufig auf Flaggen benutzt werden und der unregelmäßige Stern gewissermaßen dazu in Opposition steht? Die kapitalistische Ikonografie ist allerdings recht eindeutig: Wenn ein Produkt „on sale“ ist, wird der Preis oder „Sale!“ in einem unregelmäßigen Stern ausgezeichnet – häufig mit grellen Farben in rot und gelb. Es kann als Preisknaller gemeint sein oder als marktschreierischer Ausruf.



Jan Wenzel

Wird mit dem unregelmäßigen Stern nicht immer ein Objekt mit hoher Dynamik assoziiert: also auf Himmelsobjekte bezogen eine vorbeirauschende Sternschnuppe oder ein kollabierender Stern, den es in alle Richtungen auseinandertreibt – in der Sprache der Astronomie ein roter Riese?

262

Christoph Weber

Ja, und neben der Dynamik wird auch Kurzlebigkeit konnotiert. Im Gegensatz dazu steht der regelmäßige Stern für Beständigkeit und wird vielleicht auch deshalb auf Flaggen gerne eingesetzt. Vor einigen Tagen war ich bei einer Eröffnung iranischer Kunst in der Galerie Thaddaeus Ropac, Paris. Einer der Künstler, Ramin Haerizadeh, präsentierte eine Serie großformatiger Collagen mit dem Titel Today's Woman, 2008, in der er mit einem unregelmäßigen Stern aus einer iranischen Werbung für Frauenschuhe, der in Farsi das Wort „Surprise“ bzw. „Geschenk“ umschließt, iranische Revolutionssymbole verdeckt – unter anderen auf einer Flagge das aktuelle iranische Wappen. Es verkörpert den Islam und wurde ein Jahr nach der islamischen Revolution von 1979 eingeführt.



263

Hier noch ein paar Vermutungen: Ein unechter Stern ist ein Kreuz, das nur vier Zacken hat. Dann kommen fünf, das ist lustigerweise ein Stern mit einer ungeraden Zahl Zacken; einen Stern mit 6 und 8 Zacken kann man sich auch noch gut vorstellen. Danach wird es unübersichtlich. – Aber wie kommt der Stern auf die Fahne? Ein Missverständnis sicherlich, denn der sollte ja eigentlich am Himmel sein! Er macht sich aber als Muster so gut, weil er doch nichts bedeutet, aber mit regelmäßigen Zacken sogar für Kinder schnell erkenn- und unterscheidbar ist: das erste Logo. Und da der Stern am Himmel eigentlich rund ist, ist es also ein Missverständnis der Menschen, überhaupt Zacken zu zeichnen. Nur die Japaner haben es verstanden, und zeichnen einen Kreis, übrigens genauso wie die DDR-Bürger, als sie ihren Staat herausforderten und symbolisch die Insignien der Macht aus ihrer Fahne kreisrund herausgeschnitten haben.



Weil du die Wende erwähnst: Es gibt einen Film Technik des Glücks, der die Zeit nach der Wende reflektiert und dessen Schlusssequenz wie eine paradoxe Wiederkehr von Eisensteins Anfangsszene in Oktober erscheint. Der Film handelt vom Kraftwerk Zschornowitz, das einst das größte Kraftwerk der Welt war. Im Zweiten Weltkrieg konnten es die britischen Bomber nicht zerstören, aber schon zehn Jahre nach der Wende erinnerte kaum noch etwas an dieses Monument des Industriezeitalters. Als die Kraftwerkstürme Ende der Neunziger Jahre gesprengt wurden, kamen viele der ehemaligen Kraftwerker zu diesem Ereignis und ließen die Videokamera mitlaufen. Im Film ist dieses Found-Footage-Material so aneinander geschnitten, dass man das Zusammenstürzen der Türme wieder und wieder aus unterschiedlichen Aufnahmewinkeln gezeigt bekommt. Würde man die Kamerastandpunkte der Arbeiter, die sich im Umkreis des Kraftwerks positioniert hatten, grafisch analysieren, dann würde sich eine ähnliche Form ergeben, wie du sie aus der Eisenstein-Sequenz herausgearbeitet hast. Explosion und Implosion fallen in dieser Sequenz tatsächlich in eins. Die Szene ist ein flüchtiges Monument. Die Zerstörung des Kraftwerks markiert – metaphorisch gesprochen – das Ende von Eisensteins Oktober: Die Sternschnuppe ist auf der Erde aufgeprallt. Das Einzige was von der Geschichte bleibt, sind Krater.



