

# DI∞G

Dialog zwischen Alan Cicmak *AC* – Mathias Pöschl *MP* – Annika Lorenz *AL* – Julie Mueller *JM*  
Im Rahmen der Ausstellung **VENEER** veröffentlicht am 20.03.2014

AL: Ich fand das ganz schön, wie wir damals das Gespräch zwischen Theresa und Julie begonnen haben, indem wir erst mal darüber geredet haben, wie es zu den Arbeiten gekommen ist bzw., dass ein bestimmter Fokus in den Arbeiten vorhanden ist. Ihr beide habt ja auch eine Art von rotem Faden in euren Arbeiten – thematisch, vom Material her, von der Herangehensweise, oder der Technik. Ich würde es spannend finden, zu untersuchen, wie ihr dazu gekommen seid, bzw. was eure Hauptfragen sind, die euch so fesseln.

MP: Bei mir ist der rote Faden sicherlich mehr thematischer, inhaltlicher als medienpezifisch, technischer Art. Natürlich gibt es Medien, die ich nicht verwende, weil ich sie nicht verstehe. Aber ich habe das Gefühl, dass konkrete Arbeiten von mir immer ein bestimmtes Medium verlangen. Wenn die Arbeit als Photo gemacht werden will, dann muss ich eben ein Photo dazu machen. Es ist nicht so, dass ich mich auf dieses *eine* Medium festlegen wollte. Und die Thematik, die sich bei mir schon seit echt langen Jahren wälzt, findet dann ihre Ausformungen in verschiedenen Techniken.

AL: Und was ist die spezifische Thematik? Wenn man zum Beispiel einen Blick auf deine Ausstellung im *21er Haus* wirft, beziehst du dich auf die Black Panther Bewegung.

MP: Das würde ich eher als sehr oberflächliche Betrachtungsweise sehen. Für mich ist diese ganze historische Thematik, auf die ich mich beziehe, eine Art Ebene, anhand derer sich sehr leicht visualisieren lässt, oder untersuchen lässt, was mich interessiert, nämlich die Übersetzung von politischer in popkulturelle Alltagssprache und Ästhetik.

AL: In Trivialkultur?

MP: Ja.

AC: Was ich ganz spannend finde, ist die Ebene der Untersuchung bei Dir, zum Beispiel in der *Kargl Box*, wo du das Symbol des Stuhles verwendest, beziehungsweise die Symbolhaftigkeit von Dingen in unterschiedlichen Wertungen und unterschiedlicher Benutzung zeigst.

MP: Dieser Stuhl, wie auch gefundenes Bildmaterial oder Portraits, die ich verwende, sind Punkte, an denen sich gewisse Entwicklungen, die mich interessieren, gut darstellen und untersuchen lassen.

AL: Deine Ausstellungen haben darin ja auch eine Art von didaktischem Konzept in sich, weil sie sehr stimmig und sehr rund sind.

MP: Ja, sie wollen eben auch ein bisschen die Frage nach der Möglichkeit der Vermeidung von Didaktik in einer zeitgenössischen Kunstaustellung beantworten. Die Frage ist für mich nicht mehr relevant, weil es unmöglich ist, eine Kunstaustellung ohne didaktische Aspekte zu machen.

AC: Wunderbar, das gefällt mir absolut. Das ist so eine totgeschlagene Phrase: „*Das ist aber sehr didaktisch.*“

MP: Ja.

AC: Zumindest wäre das etwas, was alle belobigen, dass man diesen roten Faden in der Arbeit sieht, das wäre ja die Grundlage des Didaktischen, richtig?

MP: Ja.

AC: Also ein Widerspruch in sich. Den roten Faden betreffend, von deiner Frage, Annika, ausgehend,

muss ich sagen, dass ich eher ein bisschen überrascht war, als zu einer meiner ersten Ausstellungen nach so etwas wie einem kleinen Katalog gefragt wurde. Zu der Zeit hatte ich noch nicht versucht, meine Arbeiten zusammenzufassen. Während ich dann alles wieder angeschaut habe, was bis dahin entstanden ist, ist mir dieser rote Faden aufgefallen, der aber für mich selbst nie im Vordergrund stand.

MP: Es hat dann eines Ansporns von Außen bedurft, um den zu entdecken?

AC: Genau. Mir war es gar nicht so bewusst, dass ich da schon so nah an der Thematik war, an der ich heute arbeite. Das fand ich ganz interessant, unbewusst oder ungewollt das dann zu entdecken. Man hat diesen Konnex zwischen den einzelnen Arbeiten – das war augenscheinlich, wenn man es zusammengeführt hat.

MP: Also kann man nicht sagen, dass es ein bewusster Akt der Themensetzung ist, wo das eine logisch auf das andere folgt, sondern dass du erst später realisiert hast, wie die Arbeiten zusammenhängen.

AC: Die Voraussetzung war ja immer, dass man nach etwas sucht. Wenn ich reflektiere, was mich interessiert, muss ich damit beginnen, dass ich zuerst mit Video gearbeitet habe und dazu muss ich sagen, dass ich es gehasst habe, im Team zu arbeiten, was ja beim Film unumgebar ist...

MP: Ich würde da ganz kurz was dazu sagen, weil ich finde – wenn man nicht unbedingt die Differenzen suchen wollte – dass das eine Parallele sein kann, die vielleicht etwas nebensächlich erscheint, die aber glaube ich viel darüber aussagt, wo unsere Arbeitsweisen Ähnliches teilen. Nämlich, dass ich überhaupt kein Teamarbeiter bin – in anderen Bereichen vielleicht. Wenn es um meine künstlerische Arbeit geht – null. Ich glaube, dass ist eher so dieses Bild des „eigenbrötlerischen Tüftlers“, wenn man es überspitzt sagen will.

AC: Ich wollte ja erst mal Dinge herausfinden, wie etwas funktioniert. Welchen Eindruck gewinne ich, wenn ich durch diesen „seltsamen“ Apparat Videokamera schaue. Wie sieht das, was ich im Raum sehe aus, wenn ich es filme, was bleibt in dem Apparat hängen.

MP: Was macht dieses Ding.

AC: Wie weit kann ich damit gehen, was kann ich damit rausfinden.

MP: Das Interesse an ganz basalen Dingen – in deinem Fall ist es das Medium Film oder das Interesse am Wahrnehmungsprozess. Dieses forschende Interesse am ganz Grundlegenden teile ich auch, nur eben nicht in dieser Wahrnehmungs – Medien – Schiene, sondern für mich sind es eher so...

AC: Es ist ja bei dir immer ziemlich stark ein Storytelling drin.

AL: Die Kombination von einzelnen Dingen, die dann eine große narrative Geschichte ergeben.

MP: Von mir aus Geschichtsschreibung und die Struktur der Geschichte...

AL: Die du dann ja brichst und neu zusammenstellst zu einer eigenen Geschichte.

MP: Ich versuche alternative Wege der Geschichtsschreibung zu unterbreiten.

AC: So stark hat sich jetzt keiner mit den Arbeiten des anderen auseinandergesetzt. Das ist ja das Spannende an dem Projekt DI∞G, dass unterliegende Layer und Arbeitsprozesse im Gespräch aufgedeckt werden und dass man eventuell auf eine Gemeinsamkeit kommt, die nicht offensichtlich war.

MP: Ja. Thematisch liegt natürlich vieles auseinander, ich setzte zum Beispiel überhaupt keinen politischen Anspruch, im Gegensatz zu dir, weil du mit Figuren der Zeitgeschichte arbeitest und das...

MP:... unvermeidlich ist.

JM: Würdest du sagen, dass deine Arbeiten politisch sind oder eine starke politische Konnotation haben?

MP: Ich würde nicht sagen, dass die Arbeiten politisch sind, sondern dass es Arbeiten über Politik sind, oder Arbeiten, die Mechanismen der politischen Bildsprache, der politischen Ästhetik aufzeigen. Was ich meiner Meinung nach nicht mache, womit ich aber schon öfter konfrontiert worden bin, war dieser Ausspruch von der „Ästhetisierung der Politik“ und quasi der Inhaltsleermachung von politischem Bildvokabular.

AC: Ist das nicht aber genau das, was spannend ist: Der Moment des Aufdeckens. Jemanden in eine Idee reinzulocken, dass etwas offensichtlich wäre. Und damit hinterfragt man dann (auch ein nettes Wort) – den ästhetischen Aspekt.

AL: Ich finde es geht gar nicht um Ästhetik – klar machst du keine kritische, politischen Arbeiten die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen und diese beurteilen...

MP: ...politisch kritische Arbeiten würde ich schon sagen. Politik – kritische.

AL: Kritisch sind sie bis zu einem gewissen Punkt schon, aber ich meinte, dass du prinzipiell „nur“ einen historischen, einen politischen Zusammenhang zeigst, und die Symbolkraft, die damit verbunden ist. Das siehst du eigentlich kritisch, diese Verwendung von politischen Symbolen, aber nicht das politische Argument, das tust du ja nicht kritisch in deiner Kunst verarbeiten, sondern es ist eher eine Übersetzung.

MP: Es ist auf keinen Fall so, das ich da jetzt missionarisch politisch tätig sein will.

AL: Genau.

MP: Vielleicht verstecke ich mich da, das wäre vielleicht eine Möglichkeit wie man das sehen könnte – was ich dann aber aktiv zu wenig mache – dass ich mich hinter so einer politisch – missionarischen Figur verstecke, die da aufklärend wirken will.

AC: Aber das bist du doch gar nicht.

MP: Das bin ich überhaupt nicht.

JM: Du hast ja immer diese eine Thematik, die dich stark beschäftigt und die zeitlich in die 60er, 70er Jahre geht. Was ich seltsam bei deinem letzten Ausstellungstext fand war, dass du als Basketballspieler referiert wirst und damit der Kontext zu dieser Thematik hergestellt wird.

AL: Das macht jeder.

MP: Das wird gerne gemacht, um das biographisch zu erklären. AC: Aber das ist doch eine Sackgasse.

MP: Natürlich finde ich nicht, dass das notwendig oder überhaupt möglich ist, Interessen zu begründen.

AC: Das ist mir auch aufgefallen: in jedem Text ist zu lesen, Mathias Pöschl hat Basketball gespielt und deswegen interessiert er sich für afroamerikanische Rassenkonflikte. Ich habe zehn Jahre

Baseball gespielt, bin ich deswegen a white scumbag?

MP: Ich habe mich einmal fälschlicherweise dazu hinreißen lassen das zu erwähnen, dass das ein biographisches Detail ist, aus dem sich ein Kern von Interesse vielleicht entwickelt haben könnte. Das Interesse für diese Thematik ist auf jeden Fall stark da, woher es kommt sei dahingestellt. Diese Thematik bietet sich für mich eigentlich an, um – es ist eine Art Selbstbeschränkung auf einen Themenkomplex, der sich sehr gut anbietet, um solche Fragen der Didaktik und Fragen nach politischer und künstlerischer Aktivität und dann auch Fragen nach der politischen und ästhetischen Bildsprachenkultur zu untersuchen.

AC: Vergiss den kontemporären Moment nicht: da wäre wieder der Vorwurf, wieso setzt du dich schon wieder mit den 60ern auseinander. Es gibt ja diesen Satz: *history will repeat itself*.

MP: Die Fragen die immer wieder kommen sind: was hast du damit zu tun? Was geht dich das an? Es ist halt schwierig sich nur damit zu beschäftigen, was man im Alltag sieht, es ist teilweise auch langweilig.

AL: Es ist doch glaube ich mit allem so, dass man ein Thema findet, das einen fesselt. Und wenn man bloß zufällig darüber fällt; das sind so Reize die einem zufällig begegnen und die man dann ganz lange verarbeitet, weil sie so intensiv waren.

MP: Ich würde fast sagen, die Frage nach einer letztgültigen Begründung von Interessen ist weder zielführend noch sonst was, das sollte man eigentlich streichen und eine Stufe darüber anfangen und dann den Prozess, der sich entwickelt, beachten.

AC: Was ich gut finde, ist, etwas wie einen Boden zu etablieren, von dem wir grundsätzlich sprechen können, um dann zu verstehen wo wir jetzt gerade sind. So ein Nährboden, aus dem alles erwachsen ist, und wo das Interesse wirklich geblieben ist.

MP: Das Wachsen des Nährbodens, dieses Keimen in die eine oder andere Richtung, was dann eben das Destillat im Jetzigen ist.

AC: Ja und wie weit kann man Ideen treiben. Das ist genau das, was mich interessiert: wie weit kann ich mit der Struktur, die ich über die Jahre hinweg aufgebaut habe, gehen? Außer ich setze mir selber Grenzen – die ich so in dem Bereich Film, Raum und Skulptur nicht gefunden habe. Wenn wir wollen, ziehen wir natürlich noch Photographie mit rein. Meine grundlegende Frage ist: wie lässt sich filmischer Raum in realen Raum übersetzen. So gesehen versuche ich eigentlich, dieses ganze Universum der Bildgebung zu bearbeiten und ins Räumliche zu übersetzen. Was ich dabei spannend finde ist, mich in diese Thematik „reinzufressen“, da die Zusammenhänge zwischen Film und Skulptur immer interessanter werden, mit all den Fragen: wie stark kann man das verknüpfen im Raum? Was passiert mit dem Film, wenn er sich an der Skulptur bricht? Wie soll die Skulptur aussehen? Was ist wichtiger, ist es wichtiger den Film vorher zu haben, etc.

MP: Wenn ich dich in dem einen Nebenstrang jetzt nicht ganz falsch verstanden habe: Je tiefer du dich in deine Thematik hinein begibst, desto interessanter wird es – dann ist aber eben die Gefahr, die ich bei mir selber auch sehe. Nicht das sich selber einschränken, das wäre ja noch nicht so schlimm, aber diese Art von Betriebsblindheit oder automatischer Produktion in angenehmen Bahnen. Da fällt irgendwann das brechende Element weg.

AC: Ist das die Frage, ob ich das bei mir als problematisch betrachte?

MP: Ja, ich sehe das bei mir sehr stark.

AC: Das sehe ich eher nicht. Da wo ich drinstecke, ist die Herausforderung, immer den nächsten Schritt zu machen. Ich versuche das zu portionieren, schrittweise zu gehen; ich rede nicht von Größe, sondern nur von der Form. Eine Form kann ich nur über die Zeit entwickeln. Was eventuell einen

Bruch bedeuten könnte, wäre, dass ich zuerst die Skulptur auf den filmischen Inhalt hin komponiert habe – ich sage absichtlich komponieren, denn durch die Projektion müssen der Film und die Skulptur zusammen passen. Weil ich dann auch in dieser Idee, die du ansprichst, gefangen war, habe ich mir die Aufgabe gestellt: mach erst die Skulptur und lass dir dann den Film darauf einfallen. Und das ist, wie es sich herausgestellt hat, extrem schwierig.

MP: Solche Aufgaben finde ich, muss man sich stellen, auch wenn sie nach außen hin lächerlich wirken. Kleine Schritte, die man sich setzt im Arbeitsprozess, wo man auch schwierige oder schlechte Erfahrungen macht oder dann wieder den Blick von außen quasi aufs eigene Tun bekommt. Was ich bei unserem letzten Gespräch gesagt habe, was ich in der letzten Zeit bei mir etwas vermisse, dieses jugendlich, dumme Herangehen an Sachen und was ich mir dann selber auferlege: Ich muss das jetzt im Geist eines „überambitionierten Gymnasiasten“ machen.

AC: Wahrscheinlich ist das dann genau dieser Schritt, den ich versucht habe anzuwenden: alles wieder umzudrehen in etwas noch Komplexeres. Was einem Film inhärent ist, ist ja ein kontinuierlichen Ablauf, egal wie du was schneidest oder was du filmst. Ich habe dann versucht, mich darauf zu konzentrieren, diesen Prozess zu invertieren und zu sagen: Den Film gibt es noch gar nicht, was es gibt ist die Skulptur – denk also über die Skulptur nach und versuche, diese Idee der Skulptur im Raum bildnerisch zurückzusetzen im Kopf, was das für ein Film sein muss, der dann über die Flächen ablaufen soll. Das ist eine unbefriedigende Aufgabe, extrem anstrengend und absolut nicht beliebig.

JM: Wenn du dann diese skulpturale, also körperliche Form, die keine reine Fläche ist, hast, wie stark ist dann die Bedeutung der Narration im Film? Du würdest ja nicht nur, sagen wir „Regen“ auf die Skulptur projizieren, den du davor gefilmt hast.

AC: Wenn ich das beantworten könnte, hätte ich alles schon vorgefertigt hingelegt, dann hätte ich überhaupt kein Interesse mehr daran, an dem weiterzuarbeiten, wo ich drin bin.

AL: Du hast gerade beschrieben, dass du die Skulptur zuerst machst – die Plastik, um mal den Begriff richtig zu formulieren. Du nimmst also eine Plastik, die du in den Raum stellst und projizierst dann das Narrative darauf – lassen wir es mal so stehen, und bei Mathias ...

AC: Aber das ist zu einfach, weil das ist es eben nicht.

AL: Sondern?

AC: Es ist nicht einfach nur eine Skulptur, die ich in den Raum stelle, um dann darauf zu projizieren.

MP: Das hört sich so an als wären es zwei unabhängige Dinge.

AL: Das gehört schon zusammen.

MP: Aber das Narrative entsteht ja aus der Form der Plastik.

AC: Genau, das ist der Punkt, und der andere Punkt ist natürlich der, das es nicht beliebig sein kann, was ich darauf projiziere.

MP: Eben, es kann ja nicht der Regen sein, sondern es muss reagieren oder bedingt sein durch die Form.

AC: Die Idee des Films muss sich aus der Skulptur generieren.

MP: Du machst praktisch nicht den Fußabdruck im Schnee mit dem Schuh, sondern du hast den Abdruck und du konstruierst den Schuh dazu.

AC: Ich denke noch komplexer: Weil Film ein Medium ist, dem der Faktor Zeit inhärent ist, muss ich mir Gedanken über den Umgang mit der Kamerafahrt machen: Wie gehe ich mit der Kamera in der Hand um, wenn ich eine Photographie abfilme – was ja in der hier ausgestellten Arbeit passiert ist. Die Kamerafahrt beschreibt eine Linie, die ich vorher festgelegt habe. Die Skulptur, die da steht als freie Information, als Gedankenskizze, wirkt zurück auf die Hand, die mit der Kamera die Photomontage abfilmt.

MP: Ist es ein direkter Übersetzungsprozess sozusagen?

AC: Der sich räumlich verdoppelt, genau.

AL: Gut dann versuche ich, es anders zu formulieren: Du hast zwei Einzelteile, die sich bedingen und ein Gesamtwerk ergeben, weil unabhängig würden sie nicht funktionieren– würden sie auch aber anders.

AC: Von der Erklärung her würde es natürlich funktionieren.

AL: Ich weiß auch nicht, ob ich komplett falsch liege in dieser Überlegung, aber ich sehe in diesem Zusammenhang gerade auch eine Parallele zu dir, Mathias.

MP: Eine Parallele in einer gewissen Dialektik der Arbeiten – zwei Sachen, die dann zusammen ein „Mehrding“ ergeben?

AL: Genau und das ist ja bei dir auch so ähnlich, denn du machst ja nicht nur ein Werk, das für sich alleine steht – das geht sicherlich auch, aber dann ist es wieder nicht das, was es ist, in dieser Verbindung wie es ausgestellt ist und, dass die Ausstellung eigentlich auch so ein komplettes...

AC: Ist es dann nicht ein *natürlich* dialektischer Moment?

AL: Ja, darauf wollte ich eigentlich hinaus: zu dem Moment, dass, wenn man sich Mathias' Ausstellungen anschaut, die sind ja eigentlich immer raumfassend, du würdest ja nicht ein Werk „distanziert“ hängen.

MP: Gäbe es die Beschränkung hier bei dem Konzept DI∞G nicht, über die ich aber ganz glücklich bin, würde ich dem eher zustimmen.

AL: Das war letztendlich nämlich die Frage – funktioniert das dann überhaupt für dich, wenn du nur ein Werk ausstellst?

MP: Ich habe eine Arbeit ausgewählt, die meiner Meinung nach auch alleine stehen kann, aber trotzdem auch im Zusammenleben mit anderen besser aufgehoben wäre.

AC: Was mir extrem gut gefallen hat war der eine Satz von dir: das Eine muss mit dem Anderen nicht unbedingt zusammenhängen, das darf auch schon so im Raum stehen. Ich habe das so verstanden, dass es bei dir im skulpturalen eher Konflikte gibt, als bei dem, was an der Wand hängt.

MP: Ja, auf jeden Fall. Das ist das, wo ich eben im Moment dabei bin – auch Dank des Gesprächs das wir hatten – *mehr* zu sehen. Das wäre so was wo ich mich dann drüber trauen würde und ich mir sage, ich muss da mal ein bisschen „blöder“ ans Werk gehen.

AC: Aber wovon hängt das ab? Wo würdest du dann so eine Freiheit sehen?

MP: Das ist auf jeden Fall etwas, was auch mit Zeitökonomie zusammenhängt.

AC: Danke, da würde ich mich sofort mit einschließen.

MP: Mit der Zeit, die so was verlangt – die ich nicht immer habe.

AC: Was ich auch interessant finde, ist so eine Idee des Kontemplativen, von der du gesprochen hast. Was in der Wiederholung, also bei dir im Prozess des Zeichnens stattfinden würde. Ich denke, das ist ein wichtiger Punkt bei dir.

MP: Das ist auf jeden Fall so.

JM: Da geht es dann um die Zeichnungen, die du machst?

MP: Ja, um dieses zwölf Stunden sitzen und einen Quadratzentimeter bearbeiten und es schaut nicht so aus, wie es ausschauen soll.

JM: Ich erinnere mich an diese eine Zeichnung von dir, die in ein Bretterensemble eingearbeitet war, wodurch man sie nicht wirklich aus der Nähe betrachten konnte. Trotzdem konnte man dein zeichnerisches Können sehen. In der *Kargl Box* habe ich dann zuerst auf die ausgedruckten Papiere geschaut, mit dem Verdacht, ob die gezeichnet sind oder nicht.

MP: Das ist nicht etwas das mir am Herzen liegt, dass ich Verblüffung herstellen könnte.

JM: Es ist schon auffällig, dass du Zeichnungen, die dir ja sehr wichtig sind, demnach, wie du es beschreibst, durch den starken Zeitaufwand, die Methode, neben ausgeplotteten Papieren, Werbeanzeigen, etc. zeigst.

MP: Photos gefundener Dinge.

JM: Die stellst du ja alle nebeneinander.

MP: Ja, die sind für mich gleichberechtigt.

JM: Wieso solltest du überhaupt noch zeichnen?

MP: Auf der einen Seite mag es sein, dass diese kontemplative Geschichte wichtig ist, bei der sich andere Ideen entwickeln. Auf der anderen Seite geht es wieder um das Nachforschen nach der Basis von den Dingen: dass ich gerne verstehen würde, wie so ein Bild funktioniert. Und eine Möglichkeit, zu erkennen, was ein Bild ist (für mich als sehr simpel gestrickten Menschen), ist, sehr lange daraufzuschauen und zu versuchen, das genau zu reproduzieren.

JM: Da liegt eventuell eine Parallele zu dem, was Alan vorhin meinte: durch die Kamera schauen und sich dessen bewusst zu werden – also des Mediums, das an sich technisch ist. Den Aspekt Technik zeigst du ja auch in deinen Ausstellungen: du zeigst die ausgeplotteten Papiere, gibst aber gleichzeitig ein Indiz dafür, dass du das händisch, persönlich nachvollziehen kannst.

MP: Und das ist etwas, wo man dann immer mehr darauf kommt, je präziser die Reproduktion wird und je länger das dauert: desto mehr kommt man darauf, wie relativ so ein Photo ist, wie wenig festgelegt da etwas ist. Die Zeichnung schaut dann der Photographie relativ ähnlich, aber sie ist ganz etwas anderes. Nicht nur dadurch, dass sie händisch erschaffen worden ist, sondern die Materieverteilung ist ganz eine andere als die im Photo. Und wenn ich einmal hinschaue und was zeichne, schaue ich am nächsten Tag wieder hin und es schaut ganz anders aus, also es ist so eine Art „Bewusstwerden von“.

JM: Ich finde immer noch, dass das ein seltsamer Moment ist, die photorealistischen Zeichnungen Ausgeplottetem gegenüberzustellen.



MP: Für mich ist es eben gleichberechtigt, oder gleichwertig.

AL: In welchem Bezug – in der Ähnlichkeit ?

MP: Von der Wichtigkeit.

AL: Wichtigkeit ist in dem Punkt relativ.

MP: Für die gesamte Ausstellung ist ein über's Internet gekauftes Photo ebenso wichtig wie die Zeichnung.

AL: Aber warum transferierst du sie in deine persönliche Handschrift, denn du schreibst dich ja auch mit ein dadurch.

MP: Das ist es eben, ich möchte, dass es keine persönliche Handschrift hat.

AL: Wird es aber immer haben.

MP: Das ist eben das, was quasi dieser Kampf gegen Windmühlen ist.

JM: Das finde ich interessant, das Paradox, dass das in sich trägt: es soll gleichbedeutend sein, aber das kann es nicht sein.

MP: Ja, und warum ich es dann übersetze ist letztendlich, um was über Photographie zu erfahren.

AL: Passt ja zum Titel eurer Ausstellung VENEER.

AC: Ich fand das ganz passend: sehr offensiv hinter die Oberfläche zu schauen.

MP: Ja, und das ist auch das, was uns dann doch wieder eint.

AC: Das muss auch so sein. Vielleicht wäre es auch gut, wenn wir uns über das unterhalten, was du da zeigst, vielleicht starten wir damit lieber.

MP: Die Arbeit die ich im Dialog zeigen werde?

AC: Ja, wie viele Teile sind das?

MP: Es sind zehn Stück. Es stammt aus dieser ominösen Zeit, die mich interessiert „weil ich Basketball spiele“. Es ist von 1970 und zeigt ein Werbesujet. Und es bringt eben sehr schön anhand dieser politischen Thematik zum Ausdruck, wie schnell politische Ästhetik in kapitalistische Werbeästhetik amöbenartig aufgenommen wird. AN: Es geht ja um diese Newport Zigarette.

MP: Es geht um diese Zigaretten, die relativ billig waren, Mentholzigaretten, die größtenteils von Afroamerikanern geraucht wurden.

AL: Das war die erste Zigarettenmarke, die Afroamerikaner in der Werbung abgelichtet haben?

MP: Das Sujet war spezifisch auf den afroamerikanischen Kundenmarkt abgestimmt. Es war aber kein afroamerikanisches Produkt, das der afroamerikanischen Community oder einem afroamerikanischen Unternehmer gehört hätte.

AC: Die Werbung hat die Black Community entdeckt. Das ist sozusagen die Grundformel des

Kapitalismus.

MP: Ja, genau. Im Original ist diese einseitige Zeitschriftenwerbung blau, um den coolen Mentholcharakter zu unterstützen und ich habe per digitaler Bildbearbeitung die Farbe in Regenbogenfarben durchdekliniert.

JM: Hat aber nichts mit der Gay Community zu tun?

MP: Darf damit zu tun haben, muss nicht. Es ist ein bisschen eine verspielte Beliebigkeit, die da zum Ausdruck kommen kann.

AC: Hat das im Endeffekt einfach nur einen ästhetischen Moment?

MP: Das hat einen ästhetischen Moment, der aber meiner Meinung nach so eine gewisse Beliebigkeit widerspiegeln oder ausdrücken soll, mit demselben Sujet. Die Beliebigkeit revolutionärer Bildsprache, für gegensätzliche Thematiken Geld zu machen.

AC: Verschwimmt da nicht was?

MP: Es verschwimmt sowieso. Das ist ja so ein Moment natürlicher Dialektik wieder, natürlich verschwimmt das.

AC: Ich versuche ja nicht, dich in irgendeine Idee zu treiben, aber was ich dabei sehe ist, dass rein physisch die ganze Reihe recht lang ist – von was sprechen wir?

MP: Wir sprechen von knapp drei Metern.

AC: Ich habe die Arbeit nie live gesehen. Ich kann mir das jetzt nur vorstellen: Das „von bis“, den Überblick, die Farben, etc. kann ich ja nur aus der Entfernung betrachten. Wenn ich es aber aus der Nähe anschau spielen die Farben für mich schon wieder gar keine Rolle, weil ich immer von einem zum anderen wandere und sich die einzelnen Ausdrücke graduell ändern. Da sind ja keine harten Brüche drin.

MP: Das wäre vielleicht ein Zugang von einer malerischen Fragestellung, die ich da jetzt nicht so sehe.

AC: Darauf wollte ich nicht hinaus, sondern ich meine diesen verwischenden Moment. Schlussendlich sollte die Frage darauf hinausgehen: Wie denkst du über den Betrachter, wie tust du sie/ihn miteinbeziehen, während sie/er sich das anschaut. Warum hängt das in einer Reihe, wieso ist es nicht anders verteilt, als Schachbrettmuster, etc.

MP: Weißt du, womit ich das beantworte? Mit persönlicher Vorliebe.

AC: Was heißt das?

MP: Die Arbeit hat, glaube ich, im Kopf zuerst als Reihe existiert, dann ist das Sujet gekommen und dann sind die Farben gekommen.

AL: Aber warum die Vermehrfachung?

MP: Da geht es eben um – ich weiß nicht, ob das klar zum Ausdruck kommt...

AC: ... ist es nicht beliebig dann?

MP: Ja, die Beliebigkeit, genau darum geht's mir.

AL: Die Beliebigkeit steht wiederum dem Thema quer gegenüber.

MP: Um eben die Beliebigkeit der Bildsprache aufzuzeigen.

AC: Sind wir nicht wieder bei diesem Moment des Aufdeckens?

MP/AN: Ja, total.

AL: Aber innerhalb dieser Bildsprache, dieser Werbesprache, geht es nicht um Beliebigkeit, absolut nicht.

AC: Das macht es ja spannend. Das ist ja genau der Punkt.

MP: Das macht es ja erst interessant. Dem setze ich ja die Beliebigkeit entgegen. Ich möchte aber trotzdem sagen, dass auch die Werbesprache in ihrer Art beliebig ist.

AL: Das glaube ich nicht, denn Werbesprache ist extrem spezifisch, sie hat ja eine Aufgabe.

MP: Ich meine Werbesujets, die durch tausende Tests mit Personengruppen der Zielgruppe durchgegangen sind, usw., bleiben dennoch beliebig.

JM: Dann würde ich das schon als Agitation deinerseits verstehen, dass du dieser ganz klar nicht willkürlichen Bildsprache gegenübertrittst und mit deiner Arbeit eine Art impliziter Beliebigkeit aufzeigst.

MP: Die Beliebigkeit, die mir da als Motiv vorgeschwebt ist, war die Beliebigkeit einer politischen Aussage und die Möglichkeit, solche Aussagen innerhalb kürzester Zeit in etwas Geld generierendes zu verwandeln.

AC: Was da wirklich stattfindet ist doch zum einen die Überlegung: Was sehe ich: Ich sehe eine Werbung. Dann gibt es die spezifischen Hintergründe, den wirtschaftlichen Gedanken, etc. Aber irgendwie glaube ich nicht, dass das die wirkliche Intention der Arbeit war. Ich glaube, es gibt auch Momente in einer künstlerischen Arbeit – obwohl man konzeptuell arbeitet, die nicht als Prämisse im Raum stehen. Weil es auch etwas gibt, von dem man sagt: das möchte ich sehen. Ich möchte das so sehen, in der Reihenfolge.

MP: Das ist das, was ich mit persönlicher Vorliebe gemeint habe. Und natürlich entstehen Arbeiten nicht von a nach b.

AC: Ja, weil sich alles einschreibt im Laufe der Zeit.

MP: Es ist ja nicht ein ideal geschmiertes Fahrrad, bei dem die Kette über die Ritzel rollt, ohne, dass Steine dazwischen kommen oder dass die Kette nicht mal rausspringt.

AL: Aber die Frage ist ja, wenn man jetzt mal wieder die Betrachterrolle einnimmt, ob du solche Sachen mitdenkst, ob es ein Ausgangs --- oder Entwicklungspunkt ist, dass du sagst, das hat eine Bedeutung für mich, die politische Hinterfragung der Farben usw., dass du das mitreinst. Gerade bezogen auf diese Werbung, in diesem Kontext: wenn du die aufkaschierst in Regenbogenfarben, ob das dann zusammenhängt, denn wenn das nicht so ist, bekommt es eine andere Bedeutung. Ist es also mitgedacht von dir: als entscheidender Punkt, als Aussage.

AC: Aber versuchst du nicht gerade den Betrachter festzulegen, mit seinem Blick?

MP: Ja – und das geht nicht.

AL: Eben nicht. Es geht mir primär nicht um den Betrachter.

MP: Ich habe jetzt zwei Vorwürfe mehr oder weniger – von der einen Seite: das ist relativ plump und so eine Kalenderblattweisheit: Ah, da geht's um Werbung und um Kapitalismus und um Geld: der Vorwurf, zu einfach zu sein. Und dann gibt's den Vorwurf: was soll der Betrachter, der keine Informationen...

AL: Mir geht es nicht um den Betrachter, sondern mir geht es darum, was du dir dabei denkst – ob es eine Intention war, die man als Betrachter im nachhinein mitdenken muss oder ob du sagst – nein, eigentlich will ich mich davon distanzieren. Das ist meine Frage.

MP: Ich schwebe dazwischen, und deshalb ist die Arbeit auch entstanden, weil sie sich zwischen zu einfach und zu komplex irgendwo findet und dann von mir so ein OK kriegt.

JM: Ich habe eine Frage: hast du eine Vorstellung einer Wunsch – Betrachter Position? Ich habe das so oft in Interviews gelesen, das Künstler gefragt werden, ob, und wenn ja, auf was für ein Publikum sie zuarbeiten (ich selbst würde sagen, dass mich das überhaupt nicht interessiert) aber diese Frage würde ich dir stellen: willst du eine bestimmte Reaktion wecken, hast du einen Wunsch, was gerne gesehen sein sollte?

MP: Überhaupt nicht, und ich finde auch, dass das jeder künstlerischen Arbeit extrem abträglich ist, einen idealen Betrachter zu haben. Wenn ich Arbeiten sehe, die darauf angelegt sind einen Endpunkt zu haben bei dem der Betrachter dann sagen kann: „jetzt habe ich es entschlüsselt“, dann ist das ziemlich schade und flach und ist dann eine Erwin – Wurm – Arbeit.

AL: Und darum geht's eben: zu wissen ob du eine fixe Aussage hast oder einen Punkt, wo du hinwillst.

MP: Ich habe eine Aussage, die ich für mich behalte, was das für mich bedeutet, als Arbeit. Aber die ist überhaupt nicht gleichzusetzen mit der, die ich mir vom Betrachter wünsche denn ich stelle keine Wünsche an den Betrachter. Über den idealen Betrachter haben wir eh schon letztes im Atelier relativ lange gesprochen und über Arbeiten, die dann so einen Moment der Klarheit am Schluss stehen haben, so einen Moment des „Aha – jetzt habe ich es“.

AC: Ich glaube, das wäre mit das Langweiligste, was man generieren kann.

MP: Ja, ich nehme dann immer als Beispiel den Wurm. Der hat halt den einen Schmah, und wenn ich den verstanden habe, dann ist es das halt.

AC: Es zieht sich halt durch. Um so eine Kunstrichtung zu beschreiben, was mir gefallen würde, wäre ein Zusatz, also ein Wort und das würde heißen *Piktogramm*: also etwas, das du auf den ersten Hinweis erkennst, so wie dieses Männchen in weiß auf grün, sprich *exit*. Was ich problematisch finde, ist, wenn du zuerst mit so etwas wirbst und sich dann schlussendlich dahinter alles aufbaut, so was wie eine Falle in die du reintrabst. Es kann ja nicht darum gehen, etwas künstlich zu verschlüsseln. Darüber mache ich mir gar keine Gedanken – und ich denke du ebenso wenig.

MP: Nein, überhaupt nicht.

JM: In sich sind die Dinge glaube ich schon genug verschlüsselt.

MP: Ja eben, man muss es ja nicht komplizierter machen, als es eh schon ist.

AL: Aber es ist eine grundsätzliche Frage, die Frage nach der künstlerischen Herangehensweise.

AC: Aber die liegt ja ehrlich auf der Hand. Die Herangehensweise wäre ja dann auch die, dass ich nicht sage, ich hab etwas einfach so gemacht, sondern es ist aus einem bestimmten Interesse heraus gewachsen. Wenn jemand etwas darüber wissen will, kann er gerne fragen. Was ich

problematisch finde, ist, einfach dazustehen und zu sagen: naja das ist dann halt mal so, oder das folgt einer Tradition von X. Künstlerisches Schaffen ist für mich immer noch etwas extrem Persönliches.

MP: Das Persönliche, was ja jetzt wieder mal scheinbar so im Trend liegt, sich als Künstler diese persönliche Mythologie zu erschaffen. Das ist was, was mich überhaupt nicht interessiert – ich glaube, dich auch nicht.

AC: Davon rede ich gar nicht. Ich rede nur davon, was mich antreibt. Ich versuche mich ja eher bei allem herauszunehmen. Wenn ich das Gefühl habe, das es zu kühl ist was ich mache sieht man dann ab und zu meine Hände in einer Videoarbeit.

MP: Das ist wieder so etwas, was feststeht: ich kann meine Person nicht aus dem Ganzen komplett rausziehen. Ich glaube aber nicht, dass deine Arbeiten zu kühl sind.

AC: Um nochmal auf die Rolle des Betrachters zu sprechen zu kommen: Ich sehe den Betrachter ein bisschen anders: Ein abgeschlossenes System ist nicht gut, weil es keinen Platz für Interpretationen und freie Gedanken lässt. Ich sehe den Betrachter tatsächlich in einer Auseinandersetzung. Denn so kommen bestimmte Aspekte, die ich vielleicht nicht mitgedacht hatte, die aber für sie/ihn relevant sind zum Ausdruck. Wenn wir von „entschlüsseln“ reden wollen, wie sie/er die Arbeit für ich selbst liest. Und das ist das Schöne, das ist der Mehrwert. Was ich so gesehen „ideal“ finde, ist, wenn jemand was mitnimmt – eventuell eine Fragestellung.

AL: Worauf ich auch gerne noch eingehen würde, ist die Leerstelle, von der du gesprochen hast, Alan, was auch eine sehr gute Überleitung zu deiner Arbeit wäre; wir wären dann wieder bei der Arbeit im Kontext: wie deine Arbeit *DENOTE* ausgestellt wird.

JM: Meinst du mit Leerstelle, dass Alans Photomontage nicht in Kombination mit der Skulptur ausgestellt wird?

AL: Genau.

AC: Die Arbeit *DENOTE* besteht ja aus mehreren Teilen, und die Leerstelle, die du ansprichst, ist wichtig zu erwähnen. Das, was wir bei *VENEER* zu sehen bekommen, ist so etwas wie der Drehplan. Also ein Plot, in Form einer Photographie, die durch drei Layer entstanden ist, eine Photomontage. *DENOTE* besteht aus drei Photographien, einer Skulptur, einem Gemälde und dem Begriff des Filmischen Raums. Aus diesen Elementen habe ich versucht, ein zusammenhängendes Werk zu schaffen. Ausgangspunkt bei der ganzen Idee war die Einladung zu einer Ausstellung der Akademie der Bildenden Künste in Verbund mit der Gemäldegalerie, wobei das Konzept beinhaltete, sich mit dem Depot der Gemäldegalerie auseinanderzusetzen. Während das stattgefunden hat, war ich ziemlich stark involviert in romantische Ideen.

MP: Mich würde die Faszination an der romantischen Idee interessieren.

AC: Was mich eigentlich an der Romantik interessiert, ist einerseits etwas sehr Liebevolleres, andererseits die extreme Verneinung – also etwas komplett auszublenden. Um das jetzt wieder kontemporär zu schalten, sprich zu mir persönlich, gefällt mir das sehr gut, gewisse Dinge auszublenden und in einem Fokus zu arbeiten, den ich selber bestimme. Ich habe mich dann mit der Sammlung der Gemäldegalerie auseinandergesetzt, beziehungsweise mit dem Katalog, der in den Siebzigern zusammengestellt wurde, und daraus drei Landschaftsgemälde ausgewählt, mit denen ich arbeiten wollte. Warum ich diese im speziellen ausgesucht habe: Es ging um etwas sehr Kompositorisches. Meine Grundidee war: Kann ich es schaffen, mehrere Landschaftsgemälde dieser Zeit zu einer neuen Landschaft zu kombinieren, zu einer Landschaft also, die es überhaupt nicht gibt. Außerdem habe ich nach einem Drehbuch für meinen Film gesucht, ich habe gleichzeitig sehr pragmatisch gedacht.

MP: Das wäre dann eine synthetische Ideallandschaft als Filmpilot.

AC: Über mehrere Schichten, genau.

AN: Hast du so eine Filmkulisse kreiert?

MP: Eigentlich ist es nicht eine Kulisse sondern der Protagonist.

AC: Es ist so etwas wie ein Plan, etwas untersuchen zu wollen. Natürlich ist es ein Protagonist, aber nicht in dem Sinne. Über die Photomontage bin ich ganz klassische Parameter mit der Kamera abgefahren, den Goldenen Schnitt, Horizontebenen. Und ich habe persönliche Mittel eingefügt, nämlich diagonal über das Bild zu filmen. Die Kamerafahrt habe ich dann mittels Nylonfäden nachgezeichnet, wodurch das Raster über dem Bild entstanden ist. Irritierend an der Montage ist, dass es zwei goldene Schnitte gibt, da ich ja mehrere Bilder verwendet habe.

AN: Aber ist dann nicht der Protagonist die Kamera?

AC: Da würde ich nein sagen, denn ich versuche, jedes Element immer gleichwertig zu behandeln. Die Frage könnte auch sein: warum projiziere ich überhaupt den Film in einen Körper im Raum?

JM: Vielleicht kannst du was zu der Skulptur sagen, die bei der Ausstellung jetzt die Leerstelle ist.

AC: Warum die Skulptur mit den vier aufgeklappten Flächen so aussieht: Es gibt ein Gemälde von Lorenzo Lotto *Ein Goldschmied in drei Ansichten*. Bei *DENOTE* habe ich den Betrachter als vierte Position mitgedacht, daher faltet sich die Skulptur in vier Ansichten auf. Ich fand das charmant, die Idee der Aufteilung im Raum und der Gleichzeitigkeit, die sich unheimlich gut kombinieren lässt mit etwas Filmischem. Worauf ich hinauswollte, war genau diese Idee, den Film über die Projektion und die Skulptur räumlich zu übersetzen, d.h. Filmisches in realen Raum zu transferieren, mit all den Fragestellungen die sich daraus ergeben. Natürlich lässt sich das nur nachvollziehen, wenn man die Skulptur tatsächlich sieht: Ein Film, der in einer einzelnen Zeitebene gefilmt wurde, bricht sich im Raum über unterschiedliche Ebenen, er bekommt unterschiedliche Geschwindigkeiten. Das lässt sich photographisch nicht festhalten.

MP: Aber die Arbeit jetzt alleine ausgestellt?

AC: Ist so, als ob ich ein Drehbuch zeigen würde.

MP: Du zeigst ein Skizzenbuch mit Einstellungen, von mir aus, oder mit Kamerafahrten.

AC: Nein, ich zeige den ganzen Film – auf einmal. Ohne Blick, ohne Fokus.

AL: Das ist so gesehen die Fassade vom Gesamten – wo wir wiederrum beim Titel eurer Ausstellung sind.

AC: VENEER. Das was „vorne“ steht, da gibt es mehr dahinter, daher dachte ich, das wäre ein toller Begriff für unsere Arbeiten.

AN: Das war glaube ich auch der Punkt, Alan, weswegen du mit Mathias ausstellen wolltest?

AC: Nicht wirklich, das hat sich anders ergeben. Es war eher so was wie: ich hätte gerne mit Mathias mal geredet.

MP: Ich glaube das war für mich auch eher auf dieser Gesprächsbasis als auf dieser Arbeits – wir müssen gemeinsam ausstellen – Basis.

JM: Was ja die Idee von DI∞G aufnimmt.

MP: Weil nicht so sehr eine Verwandtschaft in den Arbeiten besteht, sondern weil man gemerkt hat, dass man zu wenig solche Gesprächspartner hat.