

**GESPRÄCH ELFI FRÖHLICH - KLAUS ELLE - KAI UWE SCHIERZ
AM 8. AUGUST 1997**

*anlässlich der Ausstellung „Im Doppelpack – Klaus Elle – Elfi Fröhlich“, Kunsthalle Erfurt, 1997
Das Gespräch wurde in dem Katalog „Im Doppelpack: Elfi Fröhlich und Klaus Elle“, 1997 veröffentlicht.*

Schierz (S): Welche Bedeutung meßt ihr dem Biographischen für eure Arbeit bei?

Fröhlich (F): Ich finde den Zusammenhang, aus welchen Sozialisationschritten zu bestimmten Zeiten welche künstlerischen Strategien erwachsen sind, für meine Arbeit wenig erhellend, wenn nicht irreführend.

S: Wo siehst du dann Voraussetzungen für deine subjektiven künstlerischen Entscheidungen? Wo liegen z.B. Motivationen für dich, als Künstlerin zu arbeiten und ganz bestimmte Methoden dabei zu entwickeln? Ich persönlich glaube z.B., daß eine bestimmte Lebens- und damit auch künstlerische Haltung sich auch daraus entwickeln kann, wofür oder wogegen man sich im Aufwachsen einsetzte, welche Positionen im Prozeß der Sozialisierung man schließlich eingenommen hat. Vielleicht auch bestimmte ästhetische Initialerlebnisse ...

F: Im Grundsatz hast du natürlich recht, wobei ich jedoch denke, daß das für meinen künstlerischen Erlebnisprozeß nicht mehr relevant ist. Mir erscheint eine Konstruktion wie z.B. zwischen einem Kindheits-erlebnis und Gewaltmotiven in der späteren Arbeit zu kausal. Ich denke, daß die Art und Weise, wie ich heute arbeite, indem ich versuche, meinen unbewußten Strukturen und Eingebungen zu folgen, diesen einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, daß dieser Vorgang immer komplexer in seinen Inhalt-Form-Bezügen wird und daß so die gestellte Frage nicht mehr einfach nach dem Schema Ursache-Wirkung zu beantworten ist. Natürlich kann ich fragen, was ist dieses individuelle Unbewußte in mir, wie ist es in meiner künstlerischen Arbeit präsent, wo gibt es eine Verbindungslinie zum Biographischen. Aber ob man auf diese Weise dem Verständnis der Werke näher kommt, das bezweifle ich doch sehr. Es wäre wohl eher die Aufgabe eines Psychoanalytikers und Symboltheoretikers, diese Frage zu beantworten.

S: Ich muß sicher auch meine Frage etwas präzisieren. Was mich interessiert, ist eher das Woher deiner ästhetischen Wertmaßstäbe als biographische Details, vielleicht Vorbilder

F: Also wenn du mich schon darauf festlegst - ich sage es ungern, weil es verkürzt erscheinen mag - aber ich denke, und das ist auch etwas, was Klaus und mich vermutlich total in der Herangehensweise unterscheidet: Für mich ist die Kunst wie eine zweite Realitätsebene. Ich glaube, daß ich durch die Arbeiten, die Motivwelten, die ich schaffe, in der Lage bin, auch in dieser zweiten Realitätsebene zu leben. Ich meine, ich gehe wie auf einer surrealen Ebene damit um. Ich sehe in meiner Kunst ein ganz bestimmtes fiktionales Moment, daß mich in dieser Hinsicht sehr zufriedenstellen kann, weil hier Grenzen, die mir in der Realität gesetzt sind, aufhebbar sind. Die Kunst ist für mich ein Übergangsbereich, in dem ich z.B. semantische Bezüge, wie ich die Realität zu interpretieren hätte, einfach aufheben kann. Das war nicht immer so in meiner künstlerischen Biographie, denn zunächst habe ich dokumentarisch gearbeitet, z.B. an Projekten wie Punk-Porträts oder in der Auseinandersetzung mit Pathologie. Im Laufe dieser Arbeit habe ich gemerkt, daß ich das, was ich eigentlich sagen wollte, für mich in dieser Form nicht auszusprechen war. Natürlich gab es auch an diesen dokumentarischen Arbeiten Momente der Interpretation, doch das war mir nicht genug an künstlerischer Haltung. Also begann ich mit erzählerischen Sequenzen zu arbeiten, in denen ich verschiedene Gegenstände aufeinander beziehen konnte, also ein sehr viel freieres Arbeiten. Dann kam eine experimentelle Phase, mit Polaroids und deren Überzeichnung, bis schließlich ein wichtiger Schnittpunkt erreicht war, ich glaube 1987. Ich begann, mich mit der Frage was eigentlich Fotografie ist, zu beschäftigen, ich stellte mich der Reflexion meines Mediums. Kann ich mit den Mitteln der Fotografie z.B. etwas schaffen, das die Gegenstände nicht abbildet, sondern eine eigene Welt schafft, in der neue Bedeutungen gebildet werden können? Man erkennt dann zwar noch etwas Abgebildetes wie ein Stück Tisch oder Tier, aber dieses bedeutet nun etwas ganz anderes. Dieses Vorgehen nannte ich Inszenierung der Authentizität. Meine Frage war, was passiert, wenn ich die von der Fotografie erwartete Authentizität inszeniere? So suchte ich mir aus meiner Erlebniswelt und meinen assoziativen Gedankengefügen, die mich damals beschäftigten, eine Art fotografische Meta-Realität zu erzeugen, also ein Gebäude von Fotoarbeiten, welche eine neue Geschichte erzählten, die es vorher so noch nicht gab. Eine theoretische Stütze war mir dabei Baudrillard, sein Buch „Die Agonie des Realen“, seine Auffassung von der möglichen Auflösung

herkömmlicher Gegenstandsbezüge, indem sie keiner Ebene mehr entsprechen, auf die sie referieren, weil sich das, was wir abbilden, sich auf nichts mehr bezieht, was tatsächlich existiert, sondern nur noch auf Imaginäres oder Virtuelles. Das war für mich der Punkt, an dem mein praktisches Wollen und mein theoretisches Verstehen für mich zur Deckung kamen. Hier mache ich jetzt einfach mal einen Punkt. Ich weiß nicht, ob so mein Woher etwas transparenter geworden ist.

S: Wenn du eine Werkgruppe abgeschlossen hast, ist es dann wichtig für dich, diese mit deinen Stimmungen zu vergleichen, z.B. zu spüren, ob du in der Lage warst, etwas von dem ins Bild zu bringen, was dich innerlich angetrieben hat? Ist dann eine Sache für dich gelungen?

F: Die Arbeitsweise, die ich als Inszenierung der Authentizität beschrieben habe, war auch mit Schreiben verbunden. Insofern gab es eine Anregung bzw. positive Besetzung von André Breton und seiner Literatur, seinen theoretischen Schriften, des psychischen Automatismus. Darauf habe ich mich eingelassen und ich merkte, daß das Zulassen, Sich-führen-lassen durch die inneren Bilder und eben nicht das Gestalten-wollen wichtig waren. Die äußeren Bilder, die ich nun fotografierte, folgten einem Faden, der in mir angelegt war. Wenn ich fühlte, daß dieses Verhältnis von innen und außen deckungsgleich war, ob es Ausdruck meiner inneren Zerrissenheit war oder meiner Homogenität, ohne daß zu werten, dann hatte ich den Eindruck „das bin ich“ und so war es in Ordnung.

Elle (E): Mir ist beim Zuhören einmal mehr bewußt geworden, wie verschieden unsere Herangehensweisen und künstlerischen Intentionen sind. Du siehst z.B. Kunst als eine zweite Realitätsebene, du willst eine eigene Welt schaffen. Was mir dabei durch den Kopf ging war Folgendes: Wenn du im Arbeiten dein Lebensthema nicht erlöst, so kommt es zu einer unerlösten Scheinwelt, die du aufbaust. Die Kunstebene als Fluchtwelt, die jedoch nie wirkliche Flucht in ein Bewahrtsein oder was auch immer ermöglicht und darin eben unerlöst bleibt.

F: Dagegen würde ich mich wehren wollen ...

S: Vielleicht kann ich kurz vermitteln: Ich meine auch nicht, daß die Arbeitsweise von Elfi Flucht in eine Scheinwelt bedeutet. Gerade Prozesse des psychischen Automatismus, wie sie die Surrealisten in Anlehnung an ältere Strategien entwickelt haben, haben eine Art therapeutischen Charakter, bedeuten also auch eine Form von Lebensbewältigung.

E: Sicher...

S: Ein Lebensprogramm kann m.E. auch darin bestehen, daß man sagt, ich lebe in einer physischen, pragmatisch operierenden Welt und weiß trotzdem um eine zweite Ebene, diese erfühle und erträume ich. Die Fotografie könnte im besten Sinne dann ein Vermittler sein, indem sie der zweiten Ebene Sichtbarkeit verschafft. Diese materielle Präsenz ist eigentlich das Antimittel gegen Flucht, deshalb würde ich deinem Argument Flucht nicht zustimmen wollen. Indem Elfi versucht, Inneres an die Oberfläche zu bringen, für andere sicht- und damit auch angreifbar zu machen, stellt sie sich doch der Wirklichkeit, begibt sie sich in einen Konfrontationsraum und weicht nicht aus. Dieser Raum ist eben für sie der Raum der Kunst, nicht der einer psychologisch-lebenspraktischen Bewältigung, denke ich.

E: Ich kann nachvollziehen, was du sagst, weil es auch ein Stück meines eigenen Weges bedeutet. Ich meinte mit Flucht, wenn die ganze Lebenshingabe nur darin besteht, Kunst als neue, zweite Ebene zu schaffen, worin ich dann eine Art Heimat finden könnte.

F: Aber das ist doch immer so im Symbolisierungsprozeß, das machst du doch auch in deiner Arbeit. Kunst schafft doch immer eine zweite Ebene.

E: Mir geht es mehr um die Zielrichtung eines künstlerischen Prozesses. Ob ich also die künstlerische Anstrengung auf mich nehme, um letztlich in der Symbolebene zu leben, oder ob für mich die Kunst ein Weg ist, ein Werkzeug, um Lebensprozesse in ihrer Tiefe zu verstehen und daraus eine Harmonisierung oder Bewußtseinserweiterung des gesamten Lebens zustande zu bringen. Hier setze ich den Unterschied an.

S: Vielleicht erläuterst du uns deine Strategie, so daß wir besser vergleichen können. Mitunter sind es eher

begriffliche Probleme, die zu klären sind, und auch bei euch glaube ich nicht, daß ihr so stark in eurer künstlerischen Intention verschieden seid.

E: Das ist möglich. Mir kommt es sehr auf die Zielrichtung des Schaffens an, auf die Vision, die große Vorgabe, die ich verfolge und der ich künstlerischen Ausdruck geben will. Das sehe ich als die wesentliche Form an, an der ich zu arbeiten beginne, auch wenn sich das nicht sofort und unmittelbar in den konkreten Arbeiten zeigt. Diese Sehnsucht scheint mir doch eine wesentliche Unterscheidung zwischen meinem und Elfis Vorgehen, zumindest im Gespräch. Auch für mich hat Kunst therapeutische Momente, wenn ich mein Unbewußtes fließen lasse und wenn ich ihm gefolgt bin, doch ich habe Kunst stets als ein Instrument aufgefaßt, um Wirklichkeit im Bewußtsein zu verstehen. Anfangs habe ich z.B. entsetzlich unter der Ungerechtigkeit der Welt gelitten, warum ist einer glücklich, ein anderer unglücklich. Ich wollte einfach Welt begreifen, auf religiöse Begriffe gebracht - denn ich war immer sehr gläubig - z.B. die Frage, warum Gott dieses oder jenes zugelassen hat, z.B. angeborene Mißbildungen oder unheilbare Krankheiten. Also Zustände, die sich unserem normalen Verständnis von Leben, von einer göttlichen Ordnung zuerst einmal entziehen. Das war ein Forschungsmoment in meiner Kunst, ein Moment der fortgesetzten Selbstbefragung.

F: In deiner Kunst?

E: Sicher, in meiner Kunst. Die Fotobiographie ist z.B. eine der intensivsten Formen, die ich dafür gefunden habe, also meine Familie, mein Eingangstor in diese Wirklichkeit zu befragen. Später ist für mich deutlich geworden, daß es eine Art kosmische Lebensgesetze geben muß, in die ich eingebunden bin. Das habe ich durch meine Kunst mittlerweile, zumindest an einigen Stellen, begreifen können. Also daß es eine Art von Energie oder auch Karma gibt, das ich mir selbst gewählt habe, um eine Aufgabe zu bewältigen. Das ist mir deutlich geworden durch das Erkenntnismittel meiner Kunst, indem ich mich habe fließen lassen, aus der Perspektive des Surrealismus gesehen. Darin habe ich begriffen, daß das analytische Befragen unglückliche Lebensprozesse nie bereinigen kann, sondern ich bleibe in einer beinahe neurotischen Verfangenheit am Objekt meiner Untersuchung haften. Ich war immer überzeugt, daß es eine Art tieferes Lebensgesetz gibt, das ich mit Kunst als meinem Werkzeug enthüllen kann.

S: Was du das Lebensgesetz nennst, kann das nicht auch diese zweite Ebenesein, von der wir sprachen?

F: Ich glaube nicht. Ich denke, Klaus meint es anders. Meine Kunst, also den Output, den ich habe, das ist für mich ein Werk, dem ich Eigenständigkeit und ein Eigenleben einräume. Es ist für mich nicht mehr ein Vehikel, obwohl ich mich natürlich dadurch auch persönlich weiterentwickle. Aber ich würde nicht sagen, die Kunst sei nur mein Transportmittel, um mich selbst zu reflektieren oder größere Zusammenhänge kennenzulernen oder mein Unbewußtes. Das ist mindestens 1:1 für mich. Wenn ich schon Kunst mache, dann soll sie einerseits mein Unbewußtes berühren, andererseits aber auch absolut präzise sein, auf die Form bezogen stimmen. Ich denke, daß wir uns hierin einfach unterscheiden. Oder?

E: Was heißt z.B., Kunst muß 1:1 sein? Du hast gesagt, dein Fühlen muß sehr präzise sein?

F: Was du mir z.B. geschrieben hast in unserem Dialog, daß ich auf das Millionstel genau überlege und präzisiere, wie das Format sein muß, wie die Körnigkeit, wie muß eine Arbeit auch von der formal-ästhetischen Seite her stimmen. Davor liegen die inhaltlichen Fragen, also einen Ausdruck zu erreichen, der aber nicht zuviel sagt, offenbart.

S: Was meinst du mit formal-ästhetisch? Schließt „ästhetisch“ nicht schon beides ein, Bedeutung und ihre spezifische Gestalt?

F: Wenn ich im Arbeitsprozeß mein Motiv bestimmt habe und beginne, es zu vergrößern, es zu präsentieren, dann gehe ich daran ganz anders heran als Klaus. Um diesen Unterschied kenntlich zu machen, betone ich also die Formseite. Für mich ist es z.B. gerade sehr spannend zu untersuchen, wie bestimmte Größen wirken und bestimmte Herkunftsweisen der Fotografie. Wie ist die Stofflichkeit einer Arbeit und welche Auswirkungen hat das auf die Ebene der Bedeutung, wenn ich z.B. Stahlplatten benutze oder Stahlrahmen.

S: Klaus, gibt es bei dir ähnliche wirkungsästhetische Überlegungen? Also im Sinne der Überprüfung, wie

die Dimension gelungen ist oder ob die Präsentation der vorausgegangenen Idee entspricht?

E: Das spielt bei mir weniger eine Rolle. Ich denke, soetwas entscheide ich vollkommen aus dem Bauch heraus. Das konkrete Nachfragen in dem Sinne, wie du es beschrieben hast, macht in meinem Vorgehen vielleicht nur 5% des Gesamtprozesses aus. Das Reflektieren geschieht bei mir wohl zu über 90% zu inhaltlichen Fragen. Z.B., als ich mich an einem Projekt beteiligte und ein Jahr bei einem Bio-Bauern mitgearbeitet habe. In dieser Zeit habe ich mich ganz intensiv mit ökologischen Fragen auseinandergesetzt. Also wie funktionieren die Mikroorganismen in der Erde, welche Bedeutung hat das für eine alternative Landwirtschaft und auf einen größeren gesellschaftlichen Kontext bezogen. Oder Themen wie Meditation oder naturwissenschaftliche Grenzgebiete. Daß ich über Kunst reflektiere, geht daneben fast unter, das interessiert mich im Moment fast überhaupt nicht.

S: Aber schon in deiner „Erleuchtungen“-Serie reflektierst du doch über die Grundlagen der Fotografie, das Licht, die Bewegung ...

E: Ja sicher, aber das ist nicht so, daß ich mir z.B. über die künstlerischen Wirkmechanismen Gedanken mache. Entscheidung dazu treffe ich eher unbewußt. Grundlegend ist der inhaltliche Anspruch, also mein Körper muß wie eine Art Seismograph sein und spüren: Das ist die Arbeit, die ich jetzt machen muß. Auf „Erleuchtungen“ zurückbezogen: Das war eine Arbeit, die als Spielerei mit Lampen begann, wie man das eben so tut. Plötzlich merkte ich, daß diese Arbeit im Halbdunkeln eine am Unterbewußten war. Das Licht ist weg, ich inszeniere eine Art Geisterwelt, eine unwirkliche Welt, die nur in der Fotografie so existieren kann. Das Mittel war zwar wieder die Fotografie, denn nur diese kann derartige Vorgänge auf dem Film „archivieren“. Aber die eigentliche Arbeit, die stattfand, lag in meinem Unterbewußtsein. Ich habe mein Unterbewußtsein ausgeleuchtet, habe es nach außen verlagert. Ich könnte auch Gedichte schreiben, bin aber ein visueller Mensch und habe es deshalb in dieser Form realisiert, mittels Fotografie. Die Frage nach der Medienreflexion dabei - gut, das passiert, ist aber nicht das Eigentliche ...

F: Ich gehe natürlich auch so heran, doch dann geht es bei mir weiter, daß ich dann wohl stärker als du frage, stimmt das jetzt. Z. B., ich stelle ein vergrößertes Foto aus und zeichne daneben mit Graphitstift einen einfachen, leeren Rahmen auf die Wand, oder ich präsentiere eine Fotoarbeit neben einer Stahlfläche. Dabei folge ich natürlich auch dem Impuls, daß ich die Festigung brauche, den Halt, also nehme ich eine Stahlplatte. Oder ich bin in einer anderen Phase und habe konzeptionelle Fragen an das Medium. Also löse ich die Motivfülle auf durch einen leeren Rahmen. Das sind natürlich Dinge, die aus mir herauskommen und dann tue ich sie einfach. Aber damit ist der Fall für mich noch nicht erledigt. Dann fange ich erst an, mich total zu zerfleischen und zu fragen, ist das jetzt richtig, ist es die adäquate Form, kann ich die jeweilige, für mich sehr schwierige Fragestellung in der Form wiederfinden, also ist das jetzt die richtige Form etc. ...

S: An welchem Normativ gemessen triffst du deine Entscheidung, ob es nun die richtige ist? Ist das nicht trotzdem sehr subjektiv? Also im Sinne der Antwort: Doch, das bin authentisch ich? Oder suchst du andere Normative, z.B. Vorbilder?

F: Ja, das ist eine ganz komplizierte Frage. Ich glaube, daß es für diese Entscheidungen gar keine Sprache gibt. Man kann das nur bedingt versprachlichen, die Frage, warum stimmt die eine Arbeit jetzt und die andere nicht, wie kann ich dieses oder jenes Material kombinieren und es geht einfach auf? Das läßt sich nicht verallgemeinern, man müßte sehr konkret darüber diskutieren. Es ist dieses Deckungsgleiche oder es sind unbewußte analogische Dinge, die eine Rolle spielen, die mir das Gefühl geben, ja, das geht, das stimmt, das ist richtig.

E: Ich habe mich gerade gefragt, warum du dir diese, wie du sagst, selbstzerfleischenden Fragen stellst. Und damit komme ich auch noch einmal auf die zweite Ebene, die Kunst-Ebene. Du versuchst, dir eine zweite Realitätsebene zu schaffen und einen Weg zu finden, die dir diese Welt fast unangreifbar macht. Eine Welt, die dir niemand nehmen kann und die dir das Gefühl vermittelt, das ist richtig, wie ein Gesetz. Da diese zweite Ebene aber immer nur du bist, kannst du nie über dich hinaus eine Objektivität erreichen, als Welt, die unantastbar wäre. Du stellst die Fragen immer nur auf dieser Ebene. Ich habe mich also gefragt, was bringt dir das, dieses Zerfleischen, es gibt ja doch immer nur das eine Kriterium, das Ich. Das ist meine Resonanz. Wenn das Bild stimmt, das kann niemand erklären, es ist einfach toll, es hat diesen speziellen dialogischen Charakter. Um noch einmal auf die „Erleuchtungen“ zurückzukommen: Nach etwa 4 bis 5 Jahren hatte ich das Gefühl, als habe ich das Thema ausagiert, die Kraft läßt nach, die Intensität der

inneren Fragestellung. Dann werden die Bilder schlechter, sie wiederholen sich und ich muß irgendwann sagen: Schnitt, Aus, Ende. Ich mußte diese Etage meines Unterbewußten verlassen, bin aber durch dieses Bearbeiten in eine nächste Bewußtheits- oder Erlebnisstufe gelangt. Schließlich beginnt man sich im nächsten Schritt der Bearbeitung zu etablieren, der ganz andere Formen haben kann. Hier nutzt es mir wenig, die bisherigen ästhetischen Erkenntnisse herüberzubringen, vielleicht nahe ich sie unterbewußt gelagert. Mit einer neuen Bewußtseinsstufe betrete ich auch eine neue formale Ebene. In meinem Fall waren das die „Weltbilder“.

S: Das Verhältnis vom Mikrokosmos zum Makrokosmos spielt in deinen Bildwelten eine dominierende Rolle. Du benutzt z.B. Fotografien, die andere Menschen aufgenommen haben, wie wissenschaftliche, astronomische und dergleichen Bilder, um sie in deine Bildzusammenhänge einzubeziehen. Insgesamt gesehen habe ich den Eindruck, daß dich die Goethesche Frage umtreibt, was die Welt im Innersten zusammenhält. Also Arbeit am Welträtsel, während Elfi eher am Rätsel des Selbst arbeitet. Spannend an beiden Positionen finde ich, daß sie sich auf einer zweiten, gemeinsamen Ebene treffen, bei der Frage der Authentizität. So müssen wir uns doch auch fragen, bevor wir uns den Welträtseln zuwenden, wie sicher unsere Wahrnehmung ist, können wir uns auf sie verlassen? Ist die Fotografie ein geeignetes Medium, verlässliche Wahrnehmungen von Realität zu ermöglichen? Ob nun der inneren, also der eigenen psychischen Dispositionen, Vorstellungen etc., im Sinne des Fixierens innerer Bilder, oder der äußeren, durch die Sinne erfahrbaren. Es gibt ja einige Indizien dafür, daß wir sowohl unserer Wahrnehmung als auch der der Apparate mißtrauen sollten. Gibt es so etwas wie Authentizität außerhalb unserer jeweiligen subjektiven Verfassung? Kann man also mit fotografischen Mitteln den Welträtseln auf die Spur kommen.

F: Klaus sagte vorhin, ich würde danach streben, über die Kunst eine zweite Welt zu bilden, die ganz und gar meine sein könnte. Dem würde ich widersprechen wollen. Weil es den Anschein erweckt, ich sei künstlerisch nur in einer speziellen, fiktionalen Welt zu Hause und betreibe dort die Bildung einer individuellen Mythologie, in der die Bilder und Zeichen, die ich schaffe, eigentlich nur noch mir selbst verständlich sind. Also ein hermetisches System. Auch ich gehe, und darin treffen wir uns, von ganz bestimmten Fragestellungen aus, von Ängsten, Leben, Tod und dergleichen existentiellen Themen. Ich würde mich auch nicht unbedingt als einen unpolitischen Menschen bezeichnen. Mich interessieren ebenso Phänomene, auch irrationale, auf der gesellschaftlichen Ebene, also wie Gesellschaft funktioniert. Ich nehme Welt durchaus wahr und empfinde sie in ihrer komplexen Widersprüchlichkeit, die mich auch zerreißen kann, als Gesamtperson und nicht nur als Künstlerin. Indem ich versuche, diese ungleichzeitigen Phänomene darzustellen, z. B. in meiner Arbeit über Tokyo „Das unfaßbare Gleichzeitige“, schöpfe ich aus dieser Wirklichkeit. Was ich persönlich nicht mehr fassen konnte, versuchte ich künstlerisch zu bearbeiten: So kam ich aus einem Tempel, in dem ich einem shintoistischen Rituals beiwohnen durfte, fuhr dann mit der U-Bahn ins Hotel und sah dort im Fernsehen Szenen aus dem Golfkrieg laufen, diesem virtuellen Krieg, zwischendurch wurden Börsenberichte eingeblendet, habe aber einen Vortrag vorzubereiten, in dem ich über meine Arbeit spreche und bestimmte kunstgeschichtliche Zitate verwende. Damals fühlte ich, entweder ich werde jetzt verrückt oder ich begreife das Ganze für mich als eine Herausforderung, als Künstlerin dieses unfaßbare Gleichzeitige darzustellen. Also der Versuch, es in bestimmten Arbeiten zu fassen. Ich glaube, daß es in einigen Fotoarbeiten herüberschwingt bzw. in der Konstellation, der Gegenüberstellung von Arbeiten. Daß es also durchaus nicht so ist, daß nur ich es verstehe, sondern daß es auch auf andere überspringt. Trotzdem und gerade auch, weil man das Problem nicht adäquat versprachlichen kann. Und daran arbeite ich auch, daß die Sachen nicht eindeutig sind, daß sie nicht metaphorisch sind, daß man also nicht sagen kann, hier ist die und die Aussage getroffen. Hier sehe ich eine starke Verschiedenheit zu dir, Klaus. Trotzdem gibt es Möglichkeiten, meine Arbeiten zu verstehen und ich denke, daß gerade diese Uneindeutigkeit gesellschaftsrelevante Aspekte transportiert, dieses Irrationale, das eine unheimliche Macht in den zwischenmenschlichen Beziehungen, in unserem Leben hat, jedoch in der Öffentlichkeit stark verdrängt wird. Dafür gibt es keine offiziellen Bilder, sie müssen also immerwieder neu entwickelt werden.

S: Natürlich ist genauso auch das Irrationale gesellschaftlich geprägt. Also die Träume, die wir träumen, die Ängste, die wir ausstehen, die Hoffnungen und Wunschbilder, die wir imaginieren, all dies ist durch unsere Sozialisation geprägt und somit ist Wirklichkeit auch in den Bildern vom Unbewußten bei dir, Elfi, präsent. Meines Erachtens befragst du aber ebenso intensiv die medialen Zugangsmöglichkeiten zu bestimmten Erscheinungen, zu bestimmten Welten, ob zu den inneren oder den äußeren Bildern. Im Sinne von Reflexion darüber, wie angemessen bestimmte künstlerische Mittel einerseits den jeweiligen Erscheinungen, andererseits den jeweils intendierten Wirkungen sein können. Mich interessiert dieser Realitätsbezug, der thematische wie der mediale, auch in deiner Arbeit sehr, Klaus. Ich sagte vorhin, daß ich glaube, daß du z.B.

in der „Erleuchtungen“-Serie ebenfalls das Medium, hier als bestimmte Form des Fotografierens, thematisierst, auch wenn du jetzt im Gespräch der Meinung bist, daß dich das Gemacht-Sein nur wenig interessiert.

E: Ich glaube, daß generell gute Kunst auf verschiedensten Ebenen wahrnehmbar ist. Du kannst vergleichen, was zeitlich parallel dazu passiert, wie geht jemand mit dem Medium um, arbeitet jemand gegen eine gängige Meinung von Fotografie oder nicht, was findet sich von der Künstlerpersönlichkeit im Werk etc. Je intensiver künstlerische Werke sind, desto mehr Ebenen stehen zur Verfügung, sie zu betrachten. Ich denke da an mittelalterliche religiöse Kunst, in der du auf der Zeitebene ebenso viel findest wie auf der ikonografischen oder formalen, also bezüglich der Frage, wie es gemacht ist, wie ist der Bildaufbau etc. In diesem Sinne denke ich, daß für mich einfach die Prioritäten beim Schaffen andere sind als bei Elfi, die sehr darüber grübelt, wie wirkt etwas, wie wird es rezipiert, wie kann man mit dem einzelnen Material umgehen. Alles das spielt wohl für Elfi eine wesentlich größere Rolle als für mich. Das wirklich Relevante ist für mich, daß in einer Arbeit der tiefe energetische Kontakt, fast im Sinne von Besessenheit, spürbar ist. Also ein tiefes, elektrisierendes Gefühl, das mich an bestimmte Arbeiten bindet, daß ich fühle, etwas hat so viel mit mir zu tun, daß ich nicht weiter darüber nachzudenken brauche, ich muß es einfach tun. Das hat natürlich mit Obsessionen zu tun. Ich arbeite also Dinge ab, als wenn ich Lebensanteile auf diese Weise erledigen müßte. Somit bildet vielleicht die Kunst eine Stellvertreterebene in meinem Leben in dem Sinne, daß ich nicht alles im alltäglichen Leben tun muß, sondern die Möglichkeit nutze, es auf einer Kunstebene, die vielleicht der angesprochenen zweiten Realitätsebene entspricht, abzuarbeiten. Natürlich schaue ich mir die entstehenden Bilder sehr intensiv an, erspüre, was machen sie mit mir, wie bewegen sie mich. Ich versuche, wie bei einem Rätsel herauszubekommen, was bedeutet das wirklich für mich, was sind die Botschaften für mich, die ich aus meinem Unbewußten heraus in diese Arbeiten hinein formuliere. Z.B. in dem Fotoprojekt, das ich „Gedankengänge“ nenne. Ich nehme also den Fotoapparat, gehe eine oder zwei Stunden durch die Stadt und versuche, ganz „unbewußt“ zu fotografieren - natürlich nie ganz unbewußt. Dann entwickle ich die Fotos, schaue sie an und frage mich, was habe ich getan, was war eigentlich das Thema, das ich fotografiert habe. Ich schließe also einen nachfolgenden Reflexionsprozeß an um zu überprüfen, um was es mir im Moment eigentlich geht. Oft ist unser Bewußtsein so blockiert, so festgefahren, daß ich bestimmte Themen nicht begreife, also Dinge, die in mir noch stecken. Ich provoziere also bestimmte Erfahrungen, erweitere so meinen Horizont.

S: Also versuchst du, mit dem fotografischen Medium dir neue Zugänge zur Welt zu schaffen?

E: Auf jeden Fall.

S: In deinen Arbeiten spielen auch Bilder eine Rolle, die du nicht selbst aufgenommen hast, die aber auch auf fotografischem Wege entstanden sind, also mikroskopische bzw. makroskopische Aufnahmen. Steht nicht hinter der Nutzung dieser Ready-made-Bilder ein gewisses Zutrauen in die Möglichkeiten dieser Apparate, Teile des Welträtsels adäquat abzubilden?

E: Ich möchte diese Frage vielleicht mit einem Rückgriff auf tantrische Wahrnehmung beantworten, die ja eine von unserer Wahrnehmung verschiedene kultiviert hat, nämlich eine innere, durch Meditation, durch Trance etc. Auf diese Weise konnten sie ihre äußeren Wahrnehmungsbilder so weit „herunterschalten“, daß sie vielleicht einen intensiveren, gültigeren Zugang zur Wirklichkeit bekamen als ohne diese Technik. Ihre Kunst hatte eine klare Funktion, die darin bestand, dieses Sinnkonzept, ihr Lebenskonzept zu visualisieren. Es gab in der Gesellschaft die Übereinkunft, daß jedes Mitglied ähnliche Bewußtseinerfahrungen machen und sich deshalb in dieser Bildwelt auskennen könne. Es war in diesem Sinne eine sehr ritualisierte, allgemein akzeptierte und so auch kanalisierte Kunstwelt, jeder wußte, was damit gemeint war. Die Brücke, die ich von hier zur zeitgenössischen wissenschaftlichen Fotografie der mikro- und makrokosmischen Ebenen schlage, besteht für mich in der allgemeinen Akzeptanz, diese Aufnahmen als wahr, gültig zu bewerten. Ob ich die Aufnahme eines Zellkernes habe oder einer Galaxie, es wird allgemein anerkannt, daß es so sei, diese Sicht besitzt allgemein Gültigkeit.

S: Also vertraust auch du der Fähigkeit dieser Bilder zur objektiven, adäquaten Widerspiegelung von Wirklichkeit bzw. der verschiedenen Wirklichkeiten?

E: Ich vertraue dem Medium so weit, als ich denke, daß wir auf einer anderen Ebene, die wir über hunderte von Jahren entwickelt haben, bezüglich der Frage nach dem inneren Zusammenhang unserer Welt wieder zu ähnlichen ganzheitlichen Problemansätzen gefunden haben wie z.B. die Tantriker in Asien. Deshalb

benutze ich diese Abbilder, aber nicht roh als wissenschaftliche Fotografie, sondern ich ziehe sie in einen künstlerischen Dialog hinein, bringe sie mit anderen Elementen in Kontakt und spüre den Zusammenhängen zwischen diesen disparaten Elementen im Kontext der Sinnfrage nach.

S: Auf der einen Seite arbeitest du mit tradierten Systemen wie tantrischen, alchemistischen, kabbalistischen Weisen der Weltdeutung, die generell der Sinnenerkenntnis, dem Sensuellen, skeptisch gegenüberstehen. Auf der anderen Seite arbeitest du mit dem Fotoapparat, das die sinnlichen Erscheinungen, das Licht, fixierende Medium par excellence und vertraut den fotochemisch erzeugten Bildern der modernen Wissenschaften. Kannst du diesen Widerspruch auflösen?

E: Das Interessante an diesem Verhältnis ist ja folgendes: Ich verlasse mich nicht einfach auf diese modernen, wissenschaftlichen Bilder, ich konfrontiere sie permanent mit mythischen und alchemistischen Symbolen und Bildwelten und entdecke dabei eigentümlich starke Übereinstimmungen, also eine Konstanz der Vorstellungen und Bilder, die sich über Jahrtausende entwickelt hat. Die modernsten Bilder bestätigen auf faszinierende Weise die alten. Diese alten, spirituellen Bildwelten, denen das wissenschaftlich aufgeklärte Bewußtsein nicht mehr trauen wollte, erfahren meines Erachtens durch diese neuesten Einsichten eine Rehabilitierung und verweisen darauf, daß der Weg, der damals eingeschlagen wurde, auch heute Gültigkeit besitzen kann. Über das künstlerische Bildmedium der Fotografie realisiere ich diesen Vergleich, eine Betrachtung und Synthese, die mir Bestätigung meiner Ahnungen/ Vermutungen und damit persönliche Befriedigung bringt.

F: Was du zuletzt angesprochen hast, löst für mich aber nicht den Widerspruch auf, den Uwe ansprach. Du zitierst mythische Bilder, Medienbilder und wissenschaftliche in dem Sinne, wie du einmal formuliertest: Ich bediene mich am Überfluß der Informationsgesellschaft. Ich betreibe eine imaginäre Bildagentur. Also du arbeitest sehr stark mit vorgefundenem Bildmaterial. Meine Frage wäre dazu, wie es mit der libidinösen Besetzung dieses Ursprungsmaterials bei dir aussieht. Ich befürchte mitunter, daß deine subjektive Botschaft unter Umständen wenig Chancen hat, gegen diese Fasziniertheit den Bildmedien gegenüber zu wirken. Formbewußtsein begreife ich z.B. als Möglichkeit der Überprüfung, ob sich die eigenen Vorstellungen gegen die genutzten Bilder durchsetzen können.

S: Die Frage zielt wohl darauf, ob du der für dich anonymen Wahrnehmungsmaschine der Medien und Wissenschaften ebenso traust wie deiner eigenen, subjektiven Sicht auf die Rätsel der Welt? Ist in diesem Zusammenhang die Konfrontation des scheinbar Disparaten, der mögliche Zusammenprall mit dem Ziel einer höheren Einsicht der Prüfstand? Für mich bauen sich z.B. intensive Spannungen auf zwischen deiner Verwendung beinahe roher, urmaterieller Ingredienzen wie korrodierendes Metall, unbehauene Steine, verwittertes Holz, zersplittertes Glas, Putzlappen und ähnliches und den zeitlos wirkenden Lichtpunkten, immateriellen Erscheinungen der jeweils eincollagierten Fotografie. Das Licht der Fotografie als Metapher des Erkenntnisstrahles in den dunklen Niederungen der Materie?

E: In unser Verständnis von Fotografie ist nach wie vor das Moment des Dokumentarischen, des Sichtbeweises eingepreßt. Die modernen Medien, ob Tagesschau oder Stern, vertrauen darauf, daß diese Formen der Dokumentation und des Transports von Informationen „Wie es war“ gewollt sind, nachgefragt werden. Ich vertraue der Fotografie vor allem als einem künstlerischen Transportmittel. Ich kann in einem Bildzusammenhang vielleicht bestimmte Erlebnisse evozieren, ohne den Dokumentanspruch des Fotos zu strapazieren, also auch unsichtbare. Also z.B. einer Erfahrung der Tantriker in der Meditation, dieses berühmte „durch den langen Lichttunnel gehen“, die auch durch Experimente mit LSD gemacht werden konnte. Es gibt hier wohl einen archetypischen Weg, eine Art Grundmuster des Erlebens, das uns eingepreßt ist. Dieses Erlebnis kann zur allgemeinen Erfahrung von Vielen werden, die ich in einem Bild, einer Fotocollage z.B., visualisieren kann. Ich nutze das allgemeine Wissen, wie ein Chromosom aussieht oder eine Zelle oder Galaxie bzw. ich nutze die Vereinbarung, wie das alles üblicherweise auszusehen hat, im Sinne eines archetypischen Symbols, einer Metapher, die ja auch nicht in ihren Details verifizierbar sein muß, weil sie andere Aufgaben hat. Ähnlich wie die Symbole der Alchemisten bringe ich scheinbar Unvereinbares zusammen; ich versuche, aus diesem visuellen Alphabet mein Konzept zu entwickeln, meine Botschaft zu bauen und zu übermitteln. Ich nutze Fotografien als eine Art mystisches Bildvokabular.

S: Im Sinne von Lichtmystik? Ich habe mitunter den Eindruck, daß du gerade an der Strahlung in der Fotografie, Fixierung von Lichtstrahlen, Reflexion von Licht interessiert bist. Du akzentuierst am fotografischen Medium das Immaterielle. Also allgemein vertraute Medienzitate nicht nur als archetypische Metaphern

für das In-der-Welt-Sein, sondern auch als symbolisches Aufzeigen energetischer Strahlung zwischen den Dingen.

E: Ja, sicher.

S: Auch deine fotografischen Arbeiten, Elfi, die fotografierten Motive sind eigenartig entrückt, wenn man ihnen gegenübertritt, sie verharren in einer Art Schwebezustand zwischen Wiedererkennen des Motivs und völliger Abweisung dieses Erkennens, Behauptung von bildnerischer Autonomie. In welchem Verhältnis zum abbildhaften Realitätsverständnis von Fotografie bewegt sich deine Arbeit?

F: Ich arbeite daran, die eigentliche Bestimmung der Fotografie außerkraft zu setzen. Ich versuche das, was Fotografie im klassischen Sinne ist, nämlich eine abbildhafte Ebene herzustellen, versuche ich zu überlisten. Mich interessiert die Fotografie nicht als Medium, Gegenständliches wiederzugeben.

S: Du nutzt ja auch nicht die Fotografie, um wie Klaus allgemein anerkannte visuelle Setzungen, archetypische Symbole innerhalb einer eigenen Konzeption wirken zu lassen. Obwohl du durchaus mit dem ganzen Schatz kultureller Konnotationen umgehst, wenn du z.B. die gebrochene Bildhaut eines altmeisterlichen Bildes aufnimmst und in Zusammenhang mit menschlicher Haut bringst. Aber vielleicht zielst du weniger auf Bild- als auf Empfindungsarchetypen?

F: Empfindungsarchetypen ist vielleicht das richtige Stichwort. Eine Antwort fällt mir schwer, ich müßte an dieser Stelle wohl meine Arbeit, mein Vorgehen erklären, was mir irgendwie schwerfällt, ich weiß nicht warum. Ich müßte vermutlich meine Motivwelt analysieren, aber das ist mir unmöglich.

S: Ist nicht das, was Klaus Elle umschrieb mit Losgehen und einfach fotografieren, um zu erfahren, was man eigentlich möchte, mit deiner eigenen Motivauswahl, die sich eher vom automatischen Schreiben und Zeichnen herleitet, vergleichbar? Suchst du nicht auf ähnliche Weise Bildfolien aus, auf der dann überhaupt erst der Bearbeitungsvorgang beginnen kann?

F: Die Fotografie an sich interessiert mich garnicht. Obwohl ich mich sehr damit auseinandersetze, weil es zwangsläufig das Vehikel ist, mit dem ich meine Kunst umsetze, benutze ich die Fotografie eigentlich, wie ich vermutlich die Malerei nutzen würde.

E: Finde ich wirklich spannend. Das interessiert mich sehr.

F: Ich will eigentlich damit nur sagen, daß es mir mehr auf die transportierten Inhalte ankommt, auf die Art der Verknüpfung von Motiven und die daraus resultierende Wirkung, nicht so sehr auf die besondere Abbildungsqualität des Fotografischen.

S: Aber das ist ja wiederum ziemlich genau auch deine Methode, Klaus?

E: Ja, im Prinzip schon. Wir müssen, auch dieses Gespräch zeigt es, immer zuerst versuchen, die Begriffsgrundlagen zu klären, auf der wir uns verständigen und Übereinkünfte bezüglich unserer Intentionen erzielen können. Was früher ein relativ klarer Sinnhorizont war, innerhalb dessen jeder wußte, was gemeint sein könnte, bedeutet heute stundenlanges Gespräch, um überhaupt die Basis der Verständigung offenzulegen. Indem jeder nur an seinem eigenen mikrokosmischen Rest Weltdeutung arbeitet, fabrizieren die Künste im Moment wohl eher Ratlosigkeit auf hohem Niveau als Verständigung.

S: Das kennzeichnet natürlich unsere gesamte moderne Kommunikationssituation. Stichworte Spezialistentum und subjektive Freiheit - im Denken, Spekulieren und Kommunizieren. Also, Elfi, wenn ich dich richtig verstanden habe, interessiert dich Fotografie nicht als Abbildmedium, sondern als Möglichkeit, zu Bildern zu gelangen, egal, woher diese im einzelnen kommen mögen, welche speziellen Referenzen sie haben oder ob diese Referenzen in ihrer abbildenden Qualität adäquat sind. Dein Ansatzpunkt liegt jenseits davon und wohl eher bei der Frage, was auf dem Film zur Weiternutzung vorhanden ist. Diese Bilder findest du als grundlegend vor und prüfst, welche Spannung zwischen dem Unbewußten, den inneren Bildern, und den sinnlich wahrnehmbaren gibt. Ist es also unerheblich, ob du das Bild von einem Kirchenfresko oder aus einem Museum oder aus einem Katalog beziehst?

F: Nein, das ist es wiederum nicht. Denn bevor ich mich irgendwo hinbewege, um Motive aufzunehmen, hat bereits früher etwas stattgefunden in meinem Kopf. Ich tue das aus einer Hoffnung heraus, daß mir dieses Bild, wie verfremdet es auch immer erscheinen mag, eine Antwort, eine Materialisierung bestimmter Fragestellungen, Ängste, Hoffnungen gibt. Es geht eigentlich immer um diese Spannung, mich selbst in diesem dann angeeigneten Gegenüber zu finden. Wenn ich Objekten, Bildern oder Situationen begegne, muß ich das Gefühl haben, daß ich sie bearbeiten, daß darin für mich etwas stattfinden könnte.

S: Der Auswahlprozeß der Bildmotive verläuft also doch eher bewußt, auch wenn er schlußendlich in der bildnerischen Arbeit nicht mehr transparent sein muß. Und auch in Fällen des Wiedererkennens eines Motivs, z.B. von einem Alten Meister, kommt es wohl dir auf diese ursprünglich für dich anregende Rückkopplung in der Phase der Rezeption, vielleicht in dem Sinne: aha, das ist das Bild soundso aus dem Museum soundso, aber die Farbe stimmt nicht ganz - nicht mehr an?

F: Im Falle eines solchen Rückbezuges hätte der Betrachter die Intention hinter meiner Arbeit nicht verstanden. Denn es geht mir um eine generalisierte oder universelle Aussage.

S: Hier sehe ich Parallelen zur Arbeit von Klaus Elle.

F: Ja, vielleicht zur Arbeitsweise oder zur generellen Haltung, aber nicht in der Bildsprache.

S: Er sammelt zuerst die Bilder und setzt sie schließlich in einen Kontext, in dem nicht mehr relevant ist, ob es sich um wissenschaftliche Bilder oder um private oder solche aus den Massenmedien handelt.

F: Der Unterschied ist, daß er heute hauptsächlich vorgefundene Bilder nutzt und weiter verarbeitet. Auch ich habe mit Medienzitatzen gearbeitet, aber hauptsächlich aus dem kunstgeschichtlichen Bereich.

S: Aber zählen zu den vorgefundenen Bildern nicht auch die in einer Kirche an der Wand oder im Museum, nur eben kein mediales?

F: Ja, aber im Prozeß des Aufnehmens wird es schon so bearbeitet, über Ausschnitt, Schärfe, Farbtemperatur, Filterung, daß da schon meine Haltung drin ist, bevor es auf dem Film fixiert wird. Ich gehe nicht einfach hin und fotografiere das Fresko ab. Es ist schon im Akt der ersten Aufnahme eine Umgestaltung. Ich fertige nie eine 1:1 Reproduktion des vorgefundenen Motivs an, auch nicht vor kunstgeschichtlichen Bildern.

S: Verstehe ich dich richtig, daß Du also zuerst Dias herstellst und diese dann weiterbearbeitest?

F: Ja, ich vergrößere diese bereits gestalteten Vorlagen vom Diafilm auf Papier.

S: Und dabei folgt noch einmal eine Bearbeitung, in der Dunkelkammer, filtern, verschatten oder aufhellen, Ausschnitt suchen?

F: Ja, sicher. Dabei stellt sich aber hier, auch im Unterschied zu Klaus, nocheinmal ein ungeheurer Spannungsbogen für mich her, da ich bei dieser Technologie, bei diesen Formaten, auf die Arbeit anderer Spezialisten angewiesen bin. Das heißt, von der Faszination für ein Objekt, das ich fotografiere, bis hin zur fertigen Arbeit ergibt sich mitunter ein Spannungsbogen für mich, der für mich kaum zu halten ist. Ich muß das Dia zur Entwicklung weggeben, ich muß Prozesse, die dazwischenliegen, delegieren, und ich muß auf eine Art und Weise mit diesen Spezialisten kommunizieren, daß sie es so umsetzen, wie ich es genau meine. Der vorletzte Schritt ist die Vergrößerung mit entsprechenden Manipulationen des Materials, dann folgen die Rahmung und Fragen der Präsentation. Klaus dagegen geht in die Dunkelkammer, nimmt die Chemie und - ich finde das ganz toll - schmeißt das Zeug drauf und es passiert etwas. Das ist eine ganz andere Art von experimenteller Arbeit.

S: Aber vorgeschaltet ist ja auch bei Klaus noch die Sammelarbeit. Während du, Elfi, das Motiv sozusagen schon in der Aufnahme subjektiv brichst, scheint es ja bei dir, Klaus, etwas anders zu sein?

E: Elfi nutzt vorhandene Bilder, gestaltete Gefühle aus der Weltkultur. Du nutzt sie sehr kühl, indem du sie ausschneidest. Das ist mir in unserem Gespräch so richtig klar geworden, du gehst offensichtlich mit

intellektueller Schärfe an Gefühle heran, du gehst distanziert damit um. Du schaffst einen ganz bewußten Ausschnitt mit dem Dia, das du schließlich wegbringst ...

F: Da muß ich rückfragen: Es ist ja nicht so: Wenn ich eine Arbeit sehe, sagen wir ein Porträt aus der Kunstgeschichte, dann gibt es nur ganz bestimmte, bei denen ich das Gefühl habe, das es ein Innenbild von mir sein könnte, oder da ist ein Ausdruck drin, der etwas Universelles offenbart. Es ist also mehr als ein kunstgeschichtliches Zitat. Was ist dir jetzt daran intellektuell?

E: Ich meine nicht nur das Ausschneiden des Bildes als eines emotionalen Ganzen, sondern auch den Prozeß des Delegierens bestimmter Arbeitsschritte, der ja selbst emotionsbehaftet sein kann. Du bist da garnicht mehr direkt daran beteiligt, das Ausagieren dieser Dinge passiert eigentlich nicht, du mußt es auf den entfremdeten technischen Prozeß übertragen. Ich denke, es ist wichtig für mich, unmittelbar und mit allen Schwierigkeiten an allen Phasen der Arbeit beteiligt zu sein.

F: Ich steure den Prozeß, plane ihn, lasse mitunter zehn und mehr Probestreifen ziehen. Aber ich weiß, was du meinst. Ich habe keinen direkten Zugang mehr zu den einzelnen Phasen der Bearbeitung, das wird mit den Stahlobjekten noch viel schlimmer, da ist der Anteil Planung noch größer, das Selbermachen noch weniger. Ich erfahre die gewisse Entspannung erst, wenn die Sachen fertig vor mir stehen. Dann sind sie aber doch gewissermaßen geronnene Extrakte meiner Emotionen. Damit muß sich jeder auseinandersetzen, der diese Art von Farbfotografie produziert, weil das niemand selbst machen kann, jedenfalls in dieser Größe nicht mehr. Die Frage ist eben, welche Folgen hat das für die Arbeiten? Als ich noch Schwarz-Weiß vergrößert habe, war ich auch viel stärker in die einzelnen Phasen eingebunden, habe ich mehr experimentiert. Natürlich hat das direkte Bearbeiten des Materials seine eigenen Reize, bringt es ganz eigene Erkenntnisse und entfaltet eine befruchtende Eigendynamik. Die kann ich in meiner gegenwärtigen Arbeit nicht einbeziehen. Das hat durchaus etwas Quälerisches und entlädt sich bei mir in den Zeichnungen, an denen ich begleitend arbeite. Da wird alles sehr wild und eruptiv verarbeitet, auch die Kaffeesahne ...

S: Stellst du diese Zeichnungen auch aus?

F: Bis jetzt nicht, nein.

S: Es ist wohl deine spezifische Möglichkeit, das Aufgestaute, die Spannung bis zum Ergebnis, den großen Farbfotografien, umzuarbeiten. Dieses Abarbeiten hat also durchaus auch etwas Therapeutisches - Bruit de Bruit hast du vorhin kurz angedeutet.

F: Das Zeichnen wiegt die Spannung natürlich nicht auf.

E: Mir ist noch einmal deutlich geworden: Du nutzt fremde Gefühle aus den Bildern, dann nimmst du diesen Gefühlsausschnitt, der viel in dir zum Schwingen gebracht hat, in einen technisch sehr entfremdeten, distanzierten, kühlen Prozeß der Umsetzung in eigene Bilder auf. Ohne Labor, bleibt die Wildheit, das Ausagieren, in deinen Zeichnungen, die du aber (noch) nicht ausstellst. Das war auch für mich immer dieser absolute Widerspruch, unter dem ich als Fotograf von Anfang an gelitten habe, und ich sagte mir, diese reine Fotografie sei eine totale Vergewaltigung. Wenn ich nur mit dieser Kamera arbeiten ginge, wo bliebe ich denn dann? Ich reduziere dabei die Kunstwelt auf so einen kühlen, technischen Ausschnitt, das ist einfach nicht zum Aushalten! Ich muß, wie im Journalismus, wenn jemand dazu schreibt, das Gefühl von irgendjemand dazudelegieren, fertige Sequenzen an, schaue alles sehr nüchtern an etc. Dieses Ausagieren ist für mich wirklich etwas so Wesentliches, das Übermalen von Fotos beispielsweise oder das Hämmern und Umgehen mit irgendwelchen Materialien, das empfinde ich noch immer als ein totales Aufladen der Bilder. Ich gebe dadurch nochmals unheimlich viel Energie in sie hinein, wenn ich sie mit Stoffen, Steinen etc. zusammenbringe oder gieße. Es ist dieses alchemistische Emotionale, was eine gute Antiquität hat, die schon so oft angefaßt wurde, abgeschliffen etc., diese Energien gebe ich in die Fotografie wieder hinein im Bearbeitungsvorgang, das ist mir im Kontrast zu Elfis Vorgehen nochmals richtig deutlich geworden.

S: Um damit den technischen, du sagst entfremdeten Prozeß zurückzudrängen?

F: Dieser direkte Zugriff, das ist ja auch ein inneres Drängen, das muß heraus. Das kann ich sehr gut verstehen. Vielleicht liegt auch ein Grund, warum ich Klaus Elle gebeten habe, diese Ausstellung mit mir gemeinsam durchzuführen, in einer Art Kompensation für mich begründet: Daß er etwas macht, was ich

sehr gut finde, obwohl ich selbst es nicht kann oder will, weil in meiner Arbeit andere Prozesse maßgebend sind. Ich habe immer schon Fotografieren und Zeichnen miteinander verbunden und hatte Mitte der 80er Jahre das Gefühl, ich müßte das zusammenbringen, weil sie im realen Prozeß immer weiter auseinandergehen. Also zeichnete ich innerhalb von Performances in sich entwickelnde Polaroids hinein oder arbeitete an projektiven Fotografien, bei denen ich gestalthafte Dinge in den Computer einspeisen konnte und am Computer Überzeichnungen vornahm. Alles Versuche, diesen direkten experimentellen Zugriff im Prozeß des Fotografierens stattfinden zu lassen. Also auch chemische Experimente mit Entwickler und Fixierer etc. Aber auch da hatte ich nicht genügend Verfügungsgewalt, denn ich will ja doch etwas abbilden, wenn es auch meine inneren Bilder sind. So komme ich auch noch einmal auf deine Frage von vorhin zurück. Vielleicht ist die Fotografie doch an dieser Stelle wichtig, denn ich spiegle etwas vor. Ich hätte ja auch zur Malerei gehen können oder zur Zeitung und bin doch immer wieder zur Fotografie gekommen, weil ich merkte, ich kann mit Fotografie auch täuschen. Es ist möglich, in bestimmten Zusammenhängen neue Bedeutungen zu schaffen.

S: Was meinst du mit täuschen? Für mich ist das ein Begriff mit eher negativer Konnotation.

F: Diese Wertung kann man ja etwas zurücknehmen. Ich meine vortäuschen im Sinne von inszenieren. Das ist etwas wertfreier. Indem ich Bilder ausstelle, erweckt es den Eindruck, daß etwas dargestellt, abgebildet ist. Es ist ja etwas darauf zu erkennen. In der Betrachtung kommt man dann aber nicht umhin, diese Motive aufeinander wirken zu lassen. An diesem Punkt greift das herkömmliche Interpretationsschema nicht mehr, man muß sich auf die Unbestimmtheit meiner Bilder bezüglich ihres Abbildcharakters einlassen und ihre anderweitigen Wirkungen erfahren.

S: Es macht also keinen Sinn mehr, die üblichen denotativen Referenzen herzustellen, der Sinn konstituiert sich über andere Wirkungsweisen, über die neue Realitätsebene, die du herstellst und vorhin eine Art zweite Realität genannt hast.

F: Die neue Installation, die ich für die Galerie am Fischmarkt entwickle, nenne ich „Konglomerat“ bzw. „Konglomerat I“. Es handelt sich um eine Zusammenstellung verschiedener Fotoarbeiten mit Motiven unterschiedlicher Herkunft, teils schwarz/weiß, teils Farbe, große und kleine Fotos. Ein großes Gewicht hat diese Gruppe wieder in der Art, wie sie präsentiert sind, mal auf einem Sockel, mal an der Wand, mit und ohne Rahmen. Dazu wird es Stahlobjekte geben, Stahlflächen. Im Gesamt gesehen thematisiert diese Arbeit die Form der Präsentation sehr. Nun wirst du, Klaus, sagen, das ist ja wieder wahnsinnig durchgeplant - und das ist es natürlich auch. Sie bezieht sich sehr auf die Reflexion von Wirkungsweisen der Abbildungen und Objekte zueinander. Ich gehe dabei sogar so weit, daß ich versuchen werde, die Verfestigung, die durch das Material Stahl hinzukommt, die Schwere, das Pathos der Präsentation aufzulösen durch das konzeptionelle Aufgreifen von leeren Rahmen, die ich mit dem Bleistift ziehe. Um die Fotoarbeiten und Stahlflächen noch einmal zu dem leeren Rahmen in Beziehung zu setzen, den Kontrast zu provozieren und darin eine Art von Auflösung der Schwere. Eigentlich dreht sich die Fragestellung der ganzen Arbeit „Konglomerat“ um Verfestigung und Auflösung. Das sind im Grunde die Themen, die mich interessieren. Und das hat wieder ganz stark etwas mit mir zu tun, also mit meinem Bedürfnis, nicht nur als Künstlerin, wobei wir wieder bei den erfragten biographischen Umständen wären. Also mein Bedürfnis nach Halt, aber nicht so, daß ich befürchte, ich wäre zu verfestigt. Und dann wieder komplementär dazu das Bedürfnis nach Auflösung. Das widerspiegelt sich auch in meinen künstlerischen Arbeiten - der Stahl, diese Schwere, die ich allein körperlich schon nicht mehr handhaben kann. Wenn so ein Objekt einmal da ist, scheint es unverrückbar, so, daß ich mich daran festhalte in meiner Vorstellung, im Kopf. Andererseits die Angst vor dem Pathos. Also das Gefühl, diese Art von Tafelbildkunst, die ich zwar auch liebe, ist nur ein Aspekt von mir, also muß der Zugriff zum Konzeptionellen erfolgen. Trotzdem erlaube ich mir in dieser Installation etwas Experimentelles, nämlich nach relativ kurzer Erfahrung mit dem Stahl diesen in den Ausstellungszusammenhang einzubinden. Das hat für mich schon etwas Werkstattcharakter.

S: Verfestigen und Verflüssigen, Auflösen, sind natürlich auch alchemistische Grundschriffe, die Klaus sehr interessieren könnten. Aber du meinst ja vermutlich nicht Auflösen im Sinne von Verschwinden der Kunst, wie das heute oft thematisiert wird, sondern eher als Lebensproblem, das du auch persönlich verspürst.

F: Lebensproblem würde ich nicht sagen, eher psychisches Korrelat. Also wenn man seine eigene Verfassung kennt und man im Bewußtsein dieser sagt, das ist ein Begriffspaar, das mich interessiert. Zum Beispiel auch der Begriff des Nichtintegrativen. Also die Arbeit mit Bedeutungsfragmenten, die keinen homogenen

Charakter haben. Es handelt sich dabei immer wieder um widersprüchliche Gegenstände oder Begrifflichkeiten, die mich auch persönlich ausmachen, die ich versuche, in meiner Kunst anzusprechen.

S: Aber andererseits denke ich, indem du sie schon im Akt der Aufnahme radikal bearbeitest und umdeutest, bringst du die Objekte deines Interesses doch auf eine Ebene. Der Homogenisierungsprozeß dieser Fragmente setzt bei dir schon in der Phase des Sammelns ein.

F: Das ist richtig. Aber das betrifft eher die Form, die Präsentation, mit der ich versuche, Homogenität zu schaffen, weniger vom Ausdruck der Motive her. Die unterschiedlichen Inhalte, Stofflichkeiten bleiben. Ich versuche beides - also das Unmögliche möglich machen.

E: Wie meinst du das?

S: Behält also das Motiv sein Rätsel, obwohl die Präsentation es mit anderen zu einem Deutungskomplex zusammenschließt? Das Verschiedene als Verschiedenes so erlebbar lassend?

F: Im Moment denke ich z.B. darüber nach, wie ich mit einem Foto, das ich bearbeiten möchte, umgehen kann, da ich selbst darauf abgebildet bin und meine Kindheit so ins Spiel kommt. Das gestaltet sich äußerst schwierig, weil die anderen Arbeiten eher kunstgeschichtliche Zitate sind oder meine Fotos, und nun kommt plötzlich eine biographische Nuance dazu. Mir wird klar, daß die Motive Herkunftsebenen entstammen, die einfach nicht zusammengehen. Biographisches bekommt in diesem Zusammenhang eine Würde, die mir unangemessen erscheint. Ich muß also eine Form für diesen Bruch finden. Also nehme ich das kleine Originalfoto und decke es mit einer sehr großen Stahlplatte ab, so daß es garnicht zu sehen ist. Ich möchte das Foto zeigen, aber befürchte, im Zusammenhang der anderen Arbeiten wird es einfach peinlich.

E: Ich werde beim Zuhören ganz unruhig. Wenn wir mal die Yin/ Yang-Balance zugrundelegen, dann habe ich den Eindruck, bei dir spricht unheimlich das Yang. Das Denken, das rationale, kühle Prinzip. Oft benutzt du im Zusammenhang mit deiner Arbeit Begriffe, die dieses kalkulierend-rationale Prinzip bezeichnen. Ich versuche für mich, diesen Prozeß nocheinmal nachzuvollziehen. Ich habe das Gefühl, du denkst schon im Ansatz viele Dinge sehr starr, verfestigt, daß du deinem Gefühl gar keine Chance gibst, das zu überprüfen. Du begibst dich in ästhetische Korsetts, die es dir gar nicht ermöglichen, eine Ästhetik zuzulassen, die vielleicht deinem Gefühl entspricht.

F: Aber ich probiere doch, ich probiere es aus. Ich sehe es, z.B. auf kleineren Abzügen, und handle dann durchaus auch intuitiv und aus der Erfahrung einer Arbeit heraus, die sich seit über 20 Jahren so entwickelt. Manche Dinge sehe ich also und reagiere spontan und gefühlsmäßig: das stimmt, oder eben nicht. Ohne daß ich gleich sagen kann, warum. Auch bei dem erwähnten Beispiel sehe ich die Bilder vor mir und weiß ohne große Reflexion, daß es so nicht geht. Dann erst beginne ich zu denken und abzuwägen, wie es vielleicht möglich wäre. Über Dinge wie Öffentlichkeit und Intimität denke ich natürlich in diesem Zusammenhang nach, aber ich verlasse mich doch zuallererst auch auf die emotionale Wirkung im Stadium des Probierens.

S: Interessant ist für mich an eurer Zusammenarbeit, daß die Klischees traditioneller Geschlechterrollen, z.B. das Planende-Rationale, das Emotional-Chaotische, sich bei euch eher umgekehrt zeigen. Aber auch dieser Eindruck verallgemeinert natürlich unzulässig. Du, Klaus, arbeitest eher eruptiv-emotional, wie du es bezüglich deiner Dunkelkammerarbeit angedeutet hast, aber dann können die Arbeiten wieder in klaren Symmetrien geformt sein, wie es bei deinen Altar-Stücken sichtbar ist. Und auch in der Systematik des Sammelns von Bildmotiven liegt bei dir ein hohes rational-kalkulierendes Moment. Auch darin seid ihr also garnicht so weit auseinander, wie es nach dem ersten Anschein vielleicht zu vermuten wäre. In der Art und Weise, wie du Medien durchforstest, ähnlich einem Jäger und Sammler, immer auf der Suche nach Bild-Archetypen aus dem Mikro- und Makrokosmos, das offenbart für mich eine große Systematik. Während die Phase des Zusammenfügens sicher stärker von der Intuition und vom Gefühl geleitet scheint. Die Ergebnisse lassen in ihrer Symmetrie wieder die Systematik des Anfangs erkennen. Verleitet also der oberflächliche Typ eher dazu anzunehmen, ihr hättet die Klischee-Rollen getauscht, zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß es eher um Akzentverschiebungen in einzelnen Phasen der Arbeit als und prinzipielle Verschiedenheiten geht. Also doch nicht nur Yin oder nur Yang.

E: Du hattest vor einiger Zeit eine Frage formuliert, die mir doch wichtig zu sein scheint: Inwieweit wir uns

als Künstler noch einem gesellschaftlichen Prozeß verpflichtet fühlen, inwieweit wir das in unserer Arbeit bedenken oder wichtig nehmen. Also der Zusammenhang, worauf unsere Arbeit zielt. Ob es nur darum geht, ein eigenes ästhetisches Modell zu befriedigen, sich glücklich darin zu fühlen, also seine Legitimation nur aus der Kunst zu beziehen - als das Wesentlichste des Seins -, oder geht es darum, sich als Künstler mit einer Aufgabe in einem globalen Prozeß agierend zu sehen. Also die Frage, bin ich mit meiner Kunst ein Teil dieser Welt, kann ich etwas bewirken, z.B. positive Tendenzen zu stimulieren und weiterzuentwickeln, im Sinne von bewußtseinsverändernden Prozessen. Für mich zielt diese Frage auf ein wichtiges Problem: Erkläre ich Kunst nur aus der Kunst heraus, als Facette der Ästhetik, des Empfindens, als Teil der Kunstgeschichte, die sich wie ein genetischer Faden durch die Jahrhunderte zieht, oder bin ich soweit mit der Wirtschaft, der Ideologie, mit allen möglichen Dingen der Gesellschaft verflochten, arbeite ich am Verständnis dieses Wirklichkeitsgeflechtes. Versuche also, meine Kunst so wach, so erkenntnisorientiert zu halten, formuliere ich das Erkunden dieses Prozesses als ein inneres Ziel. Vielleicht ist das sehr rational gedacht, aber ich empfinde die Fragestellung gleichwohl als existentiell, wenn ich an die Krisen der Wirtschaft, der Ökologie denke.

F: Hier denke ich, daß man das nicht mit der Kunst lösen kann.

E: Es geht ja nicht um Lösung, sondern darum, wieweit ich in der Lage bin, diese Dinge wahrzunehmen. Worin kann ich eine Priorität in meiner Kunst sehen?

F: Das hat für mich so etwas von Indienstellung der eigenen Kunst für diese gesellschaftlichen Probleme. In dieser Hinsicht bin ich, was mein vorhin erwähntes Studium angeht, geheilt. Für mich ist das ein Standpunkt, den ich als antiquiert empfinde. Entschuldige, das ich das so sage.

E: Ich muß sicher auch noch etwas ausführlicher erklären, daß es mir dabei nicht darum geht, mich und mein Tun einer wie auch immer parteipolitisch geformten Ideologie anzudienen. Ich bin ja kein Staeck, gehe zur SPD und widme meine Kunst irgendwelchen parteipolitischen Zielen. Nur wenn ich aus einer tiefen Überzeugung von einer erkannten inneren Wahrheit von Wirklichkeit meine Kunst darauf ausrichte, bin ich auf dem Weg, den ich meine, ist also Kunst Bestandteil des Transformationsprozesses, den ich auf diese Weise deutlich werden lasse. Das setzt also eine Notwendigkeit voraus, bestimmte bewußtseinsweiternde Dinge zu erleben, die Leute auf Erfahrungen hinzuführen, den Prozeß der Entwicklung meines Lebens so deutlich zu machen, daß ich darin eine Aufgabe meiner Kunst sehen kann, ohne daß ich sagen könnte, ich wäre an bestimmte Ideologien angebunden. Es geht mir also darum, dieser elementaren Lebensweisheit zu folgen...

S: Du sagst, daß für dich die Lebenserkenntnis vorausgeht und daß du versuchst, das in deine Kunst transformieren zu können. Ist demzufolge die Kunst eine Art Illustration deiner Lebenseinsichten oder gewinnst du sie erst mit den Mitteln der Kunst?

E: Das vermischt sich natürlich total. Ich habe für mich das Bild gefunden von der Schnecke, die sich über eine Straße bewegt, wobei sie zum Teil eine Spur zurückläßt. Meine Kunst hat etwas davon. Natürlich mache ich auf dem Gebiet der Kunst eigenständige Entdeckungen. Als Werkzeug, das Universale zu erkunden, da kann ich mir nichts besseres vorstellen als die Kunst. Hier kann ich alles Mögliche zusammenbringen, Yin und Yang zu einer Harmonie bringen, wie ich es sonst nirgends kann. Das kann kein Lehrbuch leisten, hier kann ich mir außer Kunst nichts vorstellen. Andererseits denke ich schon, daß mir gewisse Lebenszusammenhänge auch anderweitig, z.B. durch meine Arbeit bei dem Bio-Bauern, transparent geworden sind. Genauso vermitteln mir aber auch die modernen Wissenschaften bestimmte Grundmechanismen oder die Spiritualität ein tiefes inneres Erkennen, was ich natürlich versuche in meine Kunst zu integrieren. Nicht didaktisch, daß ich sage 1 und 1 ist 2. Aber ich überlege mitunter schon, in welche Richtungen ich meine künstlerischen Forschungsprojekte weitertreiben könnte, denn ich habe viele Möglichkeiten, mich zu entscheiden. Ob es eher eine Reportage sein soll oder mit Verfremdungstechniken arbeiten. An diesen Punkten bin ich natürlich sehr wach und überlege mir genau, was tue ich eigentlich jetzt, wo sind meine kreativen Kräfte am sinnvollsten zu bündeln. Und dabei folge ich in gewisser Weise auch den Erkenntnissen, die ich außerhalb der unmittelbaren künstlerischen Praxis gewonnen habe. Ich fühle mich schon verpflichtet, diesen Einsichten treu zu bleiben und bestimmte andere Wege auszuschließen. Warum soll ich einfach nur ästhetischen Firlefanz produzieren, der für mich selbst sinnlos ist? Diese zugespitzte Frage nach dem Lebenssinn in mir wirkt sich schon sehr auf meine künstlerischen Entscheidungen aus. Daß ich z.B. das Spirituelle in den Dingen und Prozessen suche, auch in Verbindung zur Wissenschaft, und das klar in den Mittelpunkt meiner momentanen Arbeit stelle. Vielleicht ist das auch alles recht unklar ausgedrückt hier im

Gespräch, ich kann nur versuchen, es zu umschreiben.

F: Es scheinen zumindest noch gewisse Widersprüche darin zu liegen.

S: Du hast vor, in der gemeinsamen Ausstellung deiner zentralen Installation einen Werkstattcharakter zu verleihen. Das möchte ich einfach als Metapher aufgreifen. Deine künstlerische Arbeit erscheint mir als solche eine Werkstatt, als Erkenntniswerkstatt ...

E: Ja, so sehe ich das auch ...

S: Insofern ist deine Kunst sicher nicht nur die visuelle Aufbereitung des vorher Erkannten, z.B. in den Bereichen der esoterischen Weltdeutung oder in der Analyse kultureller Archetypen, das Gefäß, in das du diese Dinge nur füllst. Hier verarbeitest du scheinbar auch verschiedenste Energien, die du in dir wirken fühlst und versuchst sie zu einer Synthese zu führen, in einer Art modernem alchemistischem Labor, in denen das Verschiedene geeint, das Getrennte verbunden und aus unedlen Stoffen letztlich materiell-geistig veredelte hervorgehen sollen. Wenn du allerdings darüber reflektierst, könnte der widersprüchliche Eindruck entstehen, als wüßtest du vorher schon, was zum Ende herauskommen soll. In Elfis Darlegungen wird für mich deutlicher, daß sie nur durch ihre Art des künstlerischen Handelns sie diese Introspektion, diese inneren Ein-Sichten in Strukturen des Unbewußten gewinnen kann und nicht anders.

E: Für mich ist das Erkenntnismoment schwierig zu differenzieren, weil ich Ganzheitlichkeit anstrebe, also auch in Bezug auf Leben und Kunst. Insofern ist die Frage, ob vor oder während des künstlerischen Prozesses bestimmte Einsichten gewonnen werden, der Frage vergleichbar, ob das Licht Wellen- oder Teilchencharakter habe. Es wäre absurd zu sagen, es wäre nur dies oder nur jenes. Ich habe schon das Gefühl, daß Kunst eine Erkenntnisfunktion hat.

S: Wie würdest du dir den Idealfall der Rezeption deiner Arbeiten vorstellen? Also ähnlich dem idealen Leser in der Literaturwissenschaft die Frage nach der Konstruktion des idealen Betrachters.

E: Ich möchte die Frage gern umkehren - wie ich im Idealfall meine Funktion in diesem Zusammenhang sehen würde. Wie würde ich gern wirken, von der Gesellschaft wahrgenommen werden? Natürlich wünsche ich mir hier - ganz im Beuys'schen Verständnis - eine totale Grenzüberschreitung. Der Raum der Kunst, ob Museum oder Galerie, ist natürlich interessant für mich, aber ich möchte mir in diesen Räumen schon etwas Grenzüberschreitendes vorstellen. Also z.B. den Übergang vom Betrachten zu einer mehrtägigen Diskussion über Kunst und vor allem das Leben, eine Diskussion, ausgelöst durch die Anschauungsmittel der Kunst. Also aus der Begegnung mit den Phänomenen, die ich produziert habe, ein Gespräch über die Sinnfrage des Lebens zu entzünden. Eine andere Form der Grenzüberschreitung wäre die der künstlerischen Prozeßbegleitung oder des Persönlichkeitstrainings. Wenn ich also die visuellen Erkenntnismittel in die Arbeit mit den Leuten einbringe, um ihre Möglichkeiten zu unterstützen, einen eigenen Prozeß der Lebensentwicklung zu finden und zu gehen. Also fast eine multiple Persönlichkeit als Künstler, der eine Teil wäre damit beschäftigt, die Arbeiten zu entwickeln, der andere Teil sehnt sich jedoch immer mehr danach, mit der Gesellschaft stärker zu tun zu haben, eine Funktion zu übernehmen, die über das marginale Kunstmachen hinausgeht.

S: Also auch im pädagogischen Sinne?

E: Ja, durchaus auch etwas Pädagogisches, als Vermittlung der Erkenntnisse meiner Bewußtseinsentwicklung, des Scheiterns und des Überwindens. Als Einsatz dieser Kunst im therapeutischen Sinne oder auch in anderen Funktionen. Ich meine damit das Einfließen in eine integrative Form der Sozialisation einer Gemeinschaft, der Begriff Kommune ist ja mittlerweile obsolet.

S: Die Umsetzung der Beuys'schen Vision, die Welt über sozialplastische Prozesse zu heilen?

E: Warum nicht? Ich sehe es als den wichtigsten Schritt überhaupt an, an der umfassenden Heilung zu arbeiten, nachdem man sich selbst ein Stück geheilt hat.

S: Aber Beuys hat ja nun mal nichts geheilt an unserer Welt, so charismatisch er auch war.

E: Nein, hat er nicht.

S: Macht dich das nicht skeptisch?

E: Im Moment eigentlich überhaupt nicht.

S: Das Phänomen an der Beuyschen Wirkung ist doch, daß seine gestaltprägnanten Arbeiten, von den frühen Zeichnungskomplexen bis zu gewissen Enviroments wie dem Block in Darmstadt, heute hoch geschätzt werden, zur Auseinandersetzung anregen, während seine sozialutopischen, als grenzüberschreitend konzipierten Projekte, also die Freie Universität oder die Bewegung für direkte Volksdemokratie, nicht aufgegangen sind und auch kaum noch diskutiert werden.

F: Das sind natürlich auch die Gesetze des Marktes, das Letztgenannte ließ sich einfach nicht vermarkten.

S: Aber damit ist ja auch seine Vision der Überwindung dieses Marktes gescheitert. Ich denke außerdem, daß die meisten Beuysdinge mittlerweile musealisiert sind, also dem Marktkreislauf weitgehend entzogen. Trotzdem ist die Situation wie sie ist. Die Heilung des gesellschaftlichen Körpers mit Kunstsalbe ist nicht geglückt.

E: Die Wissenschaft hat Hypothesen dafür, wie den Vitalismus oder die Anwendung des darwinschen Prinzips auf soziale Prozesse - Entwicklung durch Auslese, der Stärkere hat gewonnen, also durchaus eine Art Selektion. Der Vitalismus geht davon aus, daß sich schon im mikrokosmischen Bereich viele Atome zu Molekülen verbunden haben, weil sie durch diese „Kommunikation“ stabiler wurden. Durch diesen Zusammenschluß über Kommunikation zu größeren Wesenheiten hat sich auch ein größeres Maß an Bewußtsein in der Welt entwickelt. Wenn wir im Sinne des Gaia-Mythos die Erde als ein großes belebtes Wesen begreifen, dann besteht für mich die Vision und der Sinn darin, daß wir durch eine neue, von Liebe geprägte Kommunikation auch zu höheren Bereichen der Bewußtheit allgemein gelangen können. Die Krise der Modernität ist geprägt von Atomisierung, also Spezialkommunikation und Verlust allgemeinverbindlicher Weltdeutungen, die einen ganzheitlichen kommunikativen Austausch darüber früher erst ermöglichten. Ich sehe es also als eine wichtige Aufgabe an, Formen von liebevoller, sprich einer nicht von Aggression und Verwertungszwang geprägten Kommunikation zu entwickeln, im Leben wie im Teilbereich des Lebens, dem künstlerischen Tun. Das mag alles utopisch klingen, doch ich bin zutiefst davon überzeugt. Ich sehe schon, wohin das führt, daß man mir etwas mitleidig vielleicht sagt, du hast leider die Welt nicht verstanden.

F: (Lacht.)

E: Andererseits gibt es Rückendeckung für meine Vision aus den neueren physikalischen Wissenschaften, wo man heute z.B. herausfindet, daß auf der Grundlage eines chaotischen Systems durchaus auf einer höheren Ebene eine neue Form von Kommunikation daraus entsehen kann. Und so entwickelt sich eigentlich auch ein Körper, ein Organ, weiter. Vielleicht auch der Körper der Gesellschaft. Diese gängigen Formen der Separierung, da ist die Kunst, da ist dies und jenes, das ist zwar ganz interessant, aber bringt mich und mein Fragen nicht weiter. In der Wirtschaft sehen wir es doch deutlich: Ohne neue Formen der Kommunikation, welche alte, autoritäre Strukturen innerhalb des Betriebskörpers überwindet, ist kein Preis mehr zu erzielen. Somit sind heute Wirtschaftler gezwungen, besonders kreativ zu sein, um weiterzukommen. Hier gibt es für mich ganz spannende Zusammenhänge.

S: Als Fazit möchtest du also das eigene Wirken als Künstler möglichst stark in ganzheitliche Prozesse eingebunden wissen.

E: Natürlich möchte ich als Künstler auch als solcher wahrgenommen werden und auch in entsprechenden materiellen Austauschsystemen vertreten sein. Dazu habe ich viel zu lange darunter gelitten, mit anderen Dingen den Lebensunterhalt bestreiten zu müssen, diese totale Splittung meines Wesens.

S: Aber du hast doch auch eine prophetische Dimension in deinen künstlerischen Intentionen?

E: Was heißt prophetisch? Ich habe das Gefühl, ich habe die Erfahrung gemacht, daß eine Weiterentwicklung möglich ist, wenn es gelingt, Menschen mit ihren eigenen Sinnfragen in Berührung zu bringen. Ich bin zutiefst davon überzeugt, daß es entsprechende Mechanismen der Selbstvervollkommnung und zum Erreichen eines umfassenderen Bewußtseins gibt, und daß solches Bewußtsein auch Auswirkungen auf die

täglichen Lebensprozesse haben kann - in dem Sinne, daß man dann zu neuen Entfaltungsmöglichkeiten findet.

S: Du hast natürlich meine Frage nach dem idealen Rezipienten umgekehrt und dann beantwortet ...

F: Ja, das ist eine typische Künstlerhaltung ...

S: Ich möchte jedoch nicht versäumen, diese Frage auch dir, Elfi, noch zu stellen. Wie stellst du dir das ideale Wirken deiner Arbeiten vor? Interessiert dich das überhaupt?

F: Im Idealfall der Wirkung meiner Arbeiten ziehe ich jemanden in diese Arbeiten hinein. Weil darin Aspekte aufscheinen, die er selbst vielleicht irgendwann erlebt hat. Die jedoch auf eine Ebene transferiert wurden, wo dann zu diesen verschütteten Erinnerungen sogar eine Art von erotischem Verhältnis entstehen kann.

S: Erotisch im Sinne von Eros, also Hingezogensein im weitesten Sinne.

F: Ja, ich denke, meine Arbeit bietet in diesem Sinne ein erotisches Verhältnis an.

S: Das finde ich interessant, weil Klaus von der Distanz sprach, von der kalkulierenden Kühle, die ihm bei deinem Vorgehen auffiel. Ich selbst denke, daß deine Motive durchaus diesen Appell in sich haben: Gehe auf mich ein! Begib dich in meinen Zauber, in mein Rätsel! Aber kannst du dieses Hingezogensein noch genauer erklären?

F: Es ist ja so: Die Inhalte, die ich anbiete, sind Inhalte, die ich selbst durchlitten habe. Selbst wenn sie aus kunsthistorischen und anderen Zitate abgeleitet sind. Da sind Momente drin, die ich durchlitten habe, die Ergebnisse einer Selbstbefragung sind. Das heißt auch, ich biete Dinge an, die an sich sehr intim sind, in denen ich mich darstelle. Gleichzeitig nehme ich dieses Mitteilbare und Offene durch die Form der Präsentation wieder ein Stück zurück. Ob durch Unschärfen, Spiegelung oder einen gewissen Monumentalismus. Ich biete etwas sehr Persönliches an, schirme mich aber gleichzeitig ab. Wenn ich die Frage direkt beantworten soll, würde ich mir vielleicht einen idealen Betrachter wünschen, der das als Qualität erkennt. Der also auch ähnlich strukturiert ist. genauer könnte ich das jetzt gar nicht benennen.

S: Ich denke, das war so kurz wie präzise. Unser Gespräch hat mir interessante, zum Teil erwartete, zum Teil überraschende Einsichten in eure künstlerischen Positionen gewährt, Differenzen, aber auch erstaunliche Korrespondenzen. Ich hoffe natürlich, daß es dem potentiell interessierten, vielleicht sogar idealen Leser dieses Gesprächs in der Zusammenschau mit den im Katalog abgebildeten Arbeiten ähnlich gehen kann. Ich danke euch an dieser Stelle für eure Bereitschaft, eure Standpunkte offen darzulegen, euch auf einen heute gar nicht mehr üblichen Austausch von Künstlerin zu Künstler einzulassen; ich danke euch für diesen kenntnis- und erkenntnisreichen künstlerischen Dialog!