





Jan Verwoert

MÜLL HEUTE

Steh ich neulich im Saturn am Alexanderplatz an der Kameratheke Schlange. Nur zwei Leute vor mir. Aber es geht nicht voran. Warum? Vorn steht eine Seniorin. Sie hat eine kleine Plastiktüte dabei. Die ist voller benutzter Batterien. Und die Frau an der Theke hat ein Batteriemessgerät. Mit dem prüft sie jetzt jede Batterie aus der Tüte einzeln darauf, ob noch Saft drin ist. Ein paar sind noch gut. Die meisten nicht. Die guten gibt die Frau der Seniorin zurück. Die schlechten lässt sie hinterm Tresen verschwinden. Jedesmal wenn sie der älteren Dame eine Batterie nimmt, schaut sie diese mitfühlend an, wirklich und ehrlich so, als müsste und wollte sie den Weltlauf entschuldigen. Die Rentnerin quittiert ihrerseits den Verlust jedes kleinen Silberstifts mit einem schmerzvollen Lächeln, in das sich Dankbarkeit mischt. Man spürt, sie schätzt es, dass die junge Frau hinterm Tresen Verständnis zeigt und den Schmerz mit ihr trägt. Die Verbindung zwischen beiden lässt um die Fototheke herum eine Zone entstehen, in der die Logik der sie umgebene Wirklichkeit aufgehoben scheint. Die Welt, in der jeder weiß, dass man in einem Medienkaufhaus heute nur den Schrott von morgen kauft, ist ausgeblendet. Für den Moment sind wir an der Theke wieder in der Welt nach dem Krieg, wo Leute den Geschmack von aus Schalen gekochter Kartoffelsuppe noch im Mund haben und die neue Gesellschaft ihnen zusammen mit Batterien den Traum von der Reise zu den Sternen verkauft. Ein Sputnik würden Sie doch auch nicht einfach so wegwerfen? Warum dann Batterien? ... Als ich gefühlte Stunden später das Kaufhaus verlasse, kommen mir drei Müllmänner entgegen. Wohl schon Feierabend. Aus den

Lautsprecher schallt: „This girl is on fire.“ Einer der Männer pfeift laut und glücklich mit, die Hände tief in den Taschen der orangenen Uniform.

Wäre die Einleitung zur Diskussion einer Arbeit wie der Vorspann zu einem Film, würde ich die beschriebene Szene nachdrehen und zum Klang des Pfeifens herüberschneiden zu Clea Strackes und Verena Seibts Film *Weil ich dich nicht mehr liebe* (2013). Er spielt auf dem Gelände einer städtischen Müllabfuhr, da, wo Leute ihren Sperrmüll in einem Riesencontainer deponieren können. Man erklimmt die Stufen und wirft die Sachen in den Container, in dessen Inneren ein Mechanismus die Dinge grob zermalmt und dann schluckt. Um diesen Metall-Orkus herum lassen Stracke und Seibt nun (ganz wie die zwei an der Saturntheke) eine Zone entstehen, in der Wirklichkeiten eigener Art Gestalt annehmen. Szenen des Abschieds spielen sich ab. Von der einen, die es sichtlich nicht übers Herz bringt, sich von dem Hausrat zu trennen, den sie zaudernd in den Schlucker wirft und fast wirkt, als wollte sie hinterher springen, bis zu einem anderen, der ein bisschen zu zügig sein Zeug aus dem Auto zerrt und den Akt der Trennung davon so robotisch vollzieht, als sei er selbst nicht dabei: Um den Müllschlucker herum erhält alles einen Zug ins Theatralische. Dass manche der Personen im Film gecastete Schauspieler, andere normale Leute sind, unterstreicht das nur, denn man sieht keinen Unterschied. Alle handeln, als hinge ein Spiegel vor ihnen. Im Moment, wo sie die Wahl zwischen Behalten oder Trennen treffen, sieht man ihnen an, dass ihnen ihr das Bewusstsein um ihre Handlung im Weg steht. Sie sind sich der Tatsache bewusst, dass es hier um die Frage geht: Was ist etwas wert? Was ist „Wert“? Die Warenwelt verspricht die Antwort. Sie sagt Preis und Leistung. Doch wenn die Ware wertlos wird, stehst du vor der Frage nach Wert erneut wie der Ochs vorm Berg, oder Mensch vorm Müllschlucker: Weg damit? Warum hab ich es dann überhaupt gekauft? Wenn es jetzt nichts mehr Wert ist, was es das dann je? Was ist heute „Wert“? Die Unmöglichkeit einer Antwort zeigen Stracke und Seibt in der Verunsicherung der Charaktere vorm Container. Unwillkürlich führen diese ein modernes Theater der Neurosen auf, das spüren lässt: Am Schluckerrand weiß keiner, was er tut, da niemand versteht, was der Wert dessen sein könnte, was sich als Besitz verkauft, aber doch nur Ding ist.

Würde ich einen Abspann drehen: Überblende. Ein gutes Viertel in Madrid. Der Protestmarsch ist gestern vorbeigezogen. Heute sitzt man im Café. Ein reiches Mädchen hat die Krise. Sie hat ihr Fahrradschloss vergessen und kann jetzt nicht ins Café, denn wie das teure Ding abschließen? Dann Musik. Eine Straßenkehrerin in neongrüner Uniform schiebt ihren Kehrwagen vorbei. Am Handgriff im Frischhaltebeutel festgebunden, ein kleines Elektroradio. Nichts viel wert vielleicht. Aber das Ding tuts.





067

Weil ich dich nicht mehr liebe
WEIL ICH DICH NICHT MEHR LIEBE







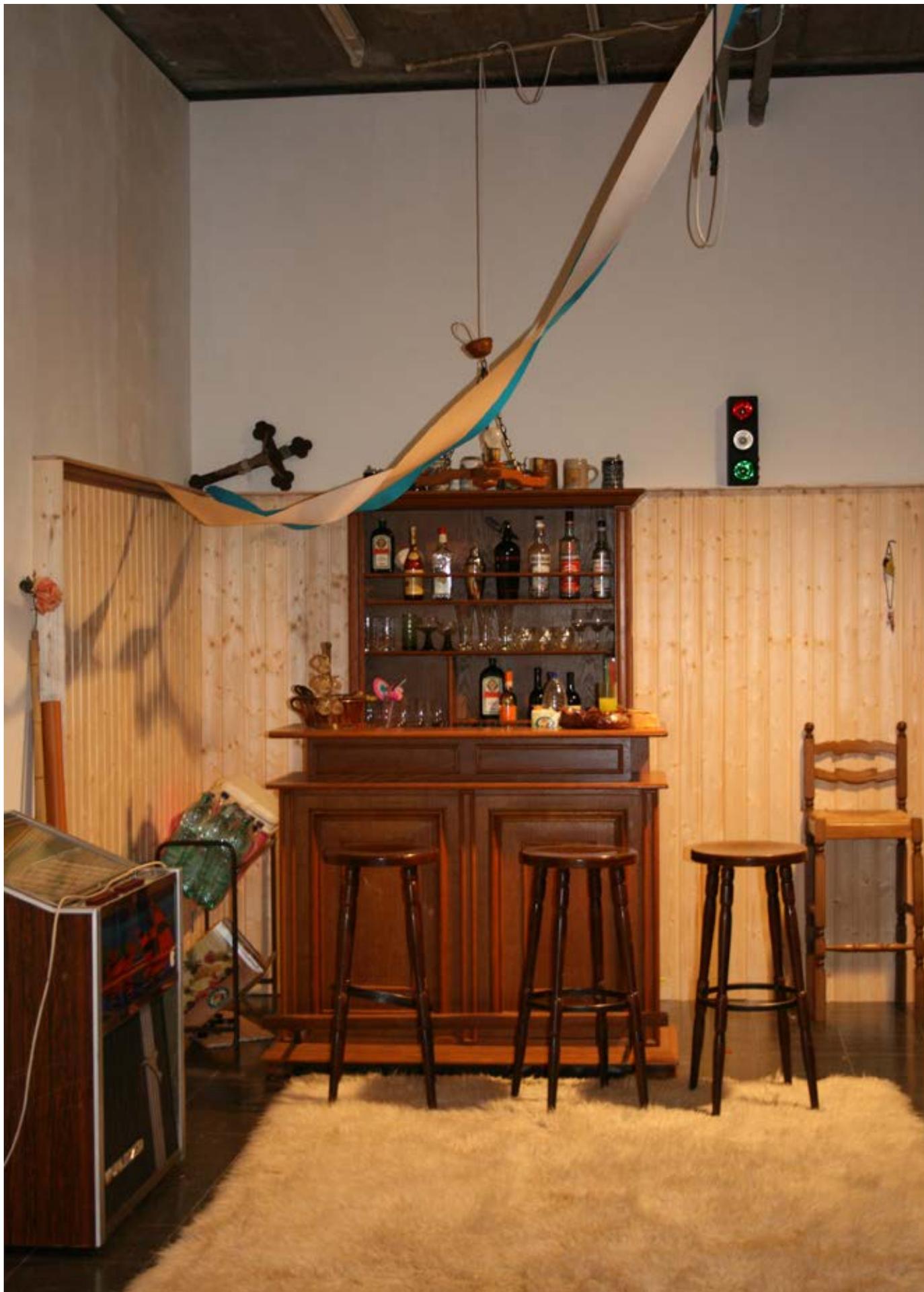


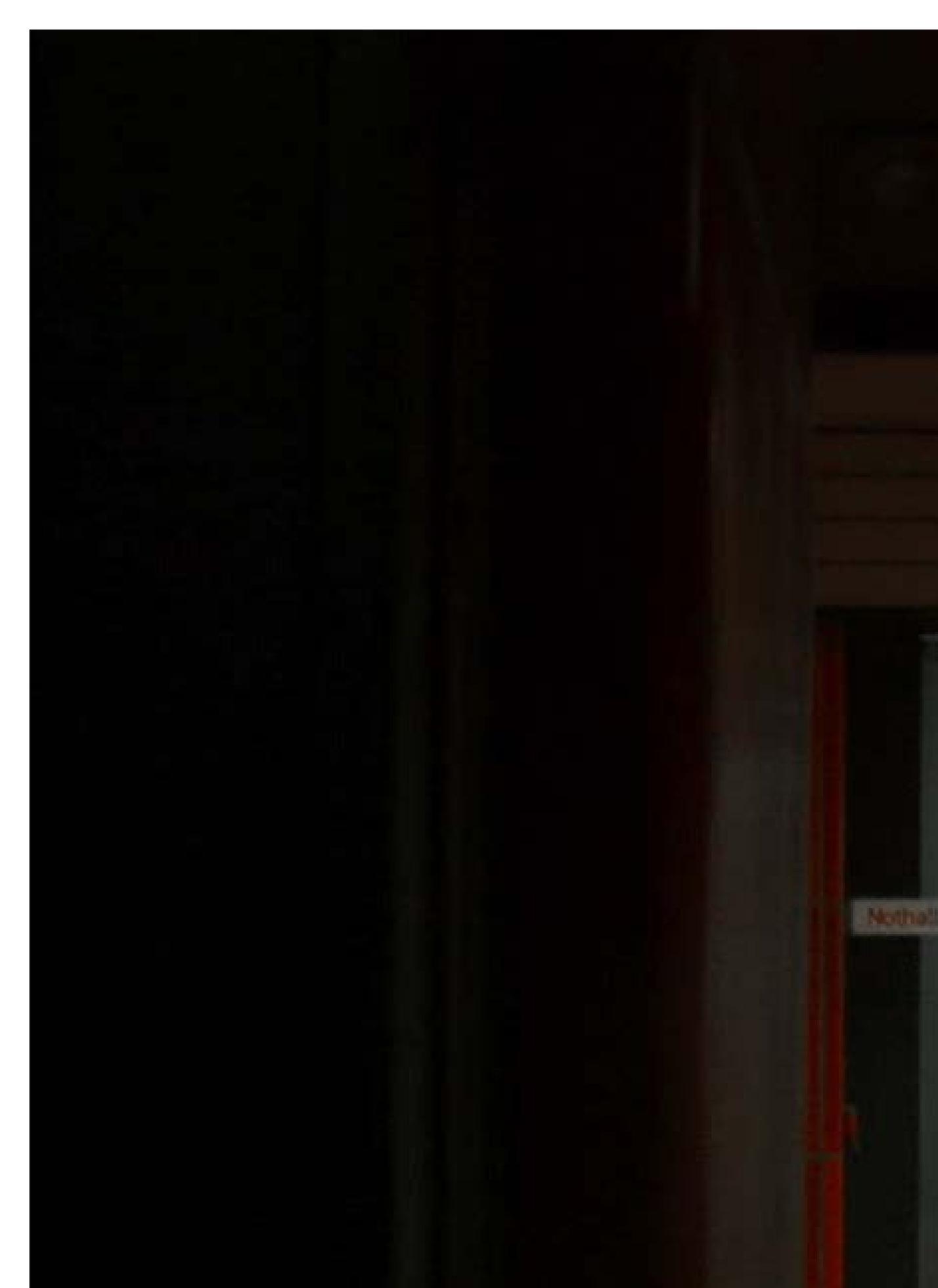
















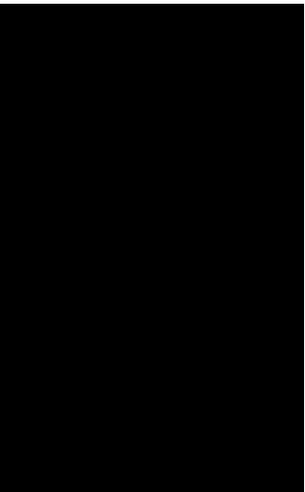
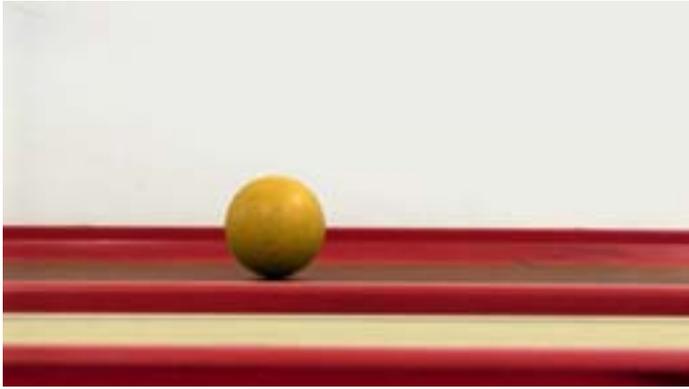












Christian Hartard

Unterwelt

„Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol.
Wer unter die Oberfläche geht, tut es auf eigene Gefahr.“⁴¹

Einige Meter unterhalb der Häuser und Straßen und Plätze beginnt das andere Leben. Durch graue Erdschichten gräbt sich die Kamera in eine labyrinthische Dämmerzone aus Gängen, Schächten, Gewölben, die wie adriges Wurzelwerk die Stadt unterhöhlen. Bibliotheksmagazine gleiten vorbei und Archive, in denen Seltsames steht, der cathedralartige Saal eines Trinkwasserreservoirs, Waschküchen, Kellerabteile in gelblichem Lampenschein. Die Welt oben dringt nur gedämpft und gefiltert hierhin: als blasser Lichtstrahl, der durch irgendeine Ritze tropft, als leises Orgelspiel, das von weit in die Stille einer Krypta geweht wird. Dann schneidet der Beat eines Clubs herein, das Stampfen von Füßen; später bleiben nur mehr die feinen, flüsternden Geräusche raschelnden Papiers oder einer knarrenden Tür, das Pochen und Summen unbekannter Maschinen, ein Rauschen im Dickicht der Röhren und Leitungen, das Glucksen und Gurgeln der Kanalisation. Dazwischen vereinzelt menschliche Spuren, Zeichen der Abwesenheit: eine zitronengelbe Kugel, die auf einer verlassenen Kegelbahn wie von Geisterhand bewegt krachend in die Vollen fährt; ein kleiner Lastwagen, der um die Dorfstaffagen und die versteinerten Kunststoffgürchen einer Modelleisenbahnlandschaft kreist; eine Jukebox, die im holzvertäfelten Hobbyraum ein letztes Lied spielt und verstummt. Die Dinge unter Tage sind sich selbst überlassen und schläfrig; nur manchmal weckt sie ein Schatten, ein Wispern. Ihre Zeit ist angehalten, als gehörten sie nicht mehr der Gegenwart an, ohne ganz verschwunden zu sein. Das alles ist wirklich und unwirklich zugleich. Die Arbeiten von Verena Seibt und Clea Stracke, ihre Filme ebenso wie ihre installativen Ortsbesetzungen, balancieren auf dem schmalen Grat zwischen Dokumentation und Narration. Sie schaffen imaginäre Räume, indem sie suchend, tastend, sezierend und verfremdend in reale Räume eindringen. Sie entdecken Orte und das heißt ja im wörtlichen Sinn: dass sie etwas fortnehmen, das diese Orte bis dahin verhüllt und verborgen hatte. Es ist eine archäologische Arbeit, die Verschüttetes zum Vorschein bringt, dabei aber, statt das Gefundene restlos zu klären, Unschärfen und Geheimnisse als Stachel für die eigene Vorstellung stehenlässt. So bleiben auch die Bilder, an denen man sich in der Unterwelt entlang tastet, ambivalent. Die Kamerafahrt durch den Bauch der Stadt lässt Orte auf- und abtauchen wie vorüberziehende Ausschnitte aus einem möglichen Leben; Geschichten blitzen auf – und werden wieder sich selbst überlassen. Diese urbane Unterwelt könnte unsere eigene sein. Ein Lager für Halberinnertes und Halbvergessenes; ein Speicher für vorläufig Ausgesondertes, Erledigtes, Abgeheftetes, Eingemachtes; ein Ort für das, was brauchbar scheint, aber vorerst nicht benötigt wird – oder das, was noch einmal gefährlich werden könnte, aber anders nicht zu entsorgen ist. Wir ahnen, dass eine Probebohrung unter die eigene Haut auf ähnlich Unverdautes, Ungeklärtes, Nichtbereinigtes stoßen würde – und dass auch das provisorisch Wegsortierte unserer ganz



Holger Otten

AUF DEN HUND GEKOMMEN

Wer einmal durch Augsburg oder Aachen, Hamburg oder Berlin spaziert ist, dem sind sicherlich auf Markt- oder anderen Plätzen schon einmal neckische Buben und Mädchen begegnet, die an einem Brunnen mit dem Wasser spielen, oder einer Marktfrau, die mit von schwerer Arbeit gezeichnetem Gesicht einen Korb trägt, oder einem Ehrenbürger der Stadt, der auf einer Bank sitzend die Zeitung liest und Pfeife raucht. Allesamt aus Bonze gegossen, friedfertig wie lebensgroß und lebensecht. Allerorts stoßen wir auch, vornehmlich in Fußgängerzonen, auf runde Kugeln, die so ganz abstrakt, aus Stein gehauen oder Beton gegossen, einfach nur daliegen und sich gar nicht bewegen mögen. Kunst im öffentlichen Raum ist ein komplexes Thema. Soll ein öffentlicher Platz oder auch ein Gebäude saniert werden, muss nun mal ein kleiner Teil des Etats in Kunst investiert werden. So will es das Gesetz, an dem vielerorts sich lokale Steinmetze und andere Künstler wohlgesund stoßen. Zeitgenossenschaft währt ewig. Es gibt Menschen, die glauben nicht an die Zeit, sondern nur an Veränderungen. Und wenn sich nichts verändert, stehe auch die Zeit. Alles bleibe dann beim Alten, nach dem Motto „zurück in die Zukunft“.

In größeren und Hauptstädten haben Ausschreiben für Kunst am Bau oder öffentlichen Plätzen naturgemäß auch ein größeres Echo. 2013 haben Verena Seibt und Clea Stracke zusammen mit Mitra Wakil an der Ausschreibung für ein

Kunstwerk auf einem kleinen Platz vor dem Nordeingang teilgenommen, der während der Zeit des geteilten Deutschlands die Museumsbesucher in den Martin-Gropius-Bau führte und nun mit der Sanierung des Gebäudes und des alten neuen Haupteingangs im Süden mit Kunst dekoriert werden sollte. Kunst im öffentlichen Raum ist auch für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ein komplexes Thema. Es gibt so viele pragmatische Aspekte zu beachten, wie die Sicherheit und Haltbarkeit des Werks. In jüngerer und jüngster Zeit erfreuen sich so Klang- und Lichtarbeiten großer Beliebtheit, scheinen sie oft doch so einfach wie praktisch. Mutig ist es also auf das zurückzugreifen, was allorts schon da ist und sich über Jahrhunderte bewährt hat: ein Skulpturenensemble aus Bronze.

Wer einmal einen Spaziergang durch Porto, Palermo oder Moskau gemacht hat, hat sicherlich auch schon einmal beobachtet, wie einzelne oder im Rudel umherstreunende Hunde sich in der Sonne wärmen, durch die Straßen ziehen, in Abfällen nach Essbarem suchen oder aus einer Pfütze, vielleicht auch einem Brunnen trinken. Gleich dem edlen Wilden vorletzter Jahrhunderte sind diese abgemagerten Geschöpfe vogelfrei und wunderbar nutzlos und gleichgültig gegenüber dem, was um sie herum so los ist. Sie interessieren sich allein für das, was vor ihnen liegt. Hier und da beschnuppern sie die Welt und ihre Dinge oder ruhen sich einfach nur aus. Ganz anders als wir. So geht uns das touristische Herz auf. Auch sind sie gefürchtet, haben viele von uns doch Angst vor ihnen.

Darum hätten wir nur zu gerne die Gruppe der herumstreunenden Hunde gesehen, die vor dem Berliner Museum verweilen und uns dazu einladen sollten, hier selbst zu rasten und ruhen. Auch hätte Henri Bergson wohl seine Freude an dem wilden Rudel gehabt, fußt seine Lebensphilosophie doch auf einem Fragen nach dem Unmittelbaren, die wir ihm nach allein in der Kunst erfahren können (vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, 1889). Er hat die Vorstellung, dass die Wirklichkeit ein Stoff ist, den wir nicht greifen können, weil alles in Bewegung, von Dauer, frz. *durée*, ist. Der Fluß der Wirklichkeit ist im Gegensatz zur Zeit nicht erstarrbar. Nach Bergson gibt es zwei Arten der Dauer, – die, in der wir selbst handeln, in der wir leben und die, in der wir, bestenfalls uns selbst, betrachten.

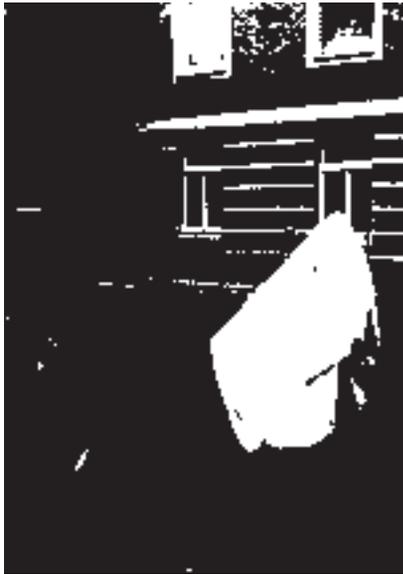
So wie die Künstlerinnen es sich gedacht hatten, wären die edlen wilden Hunde in Bronze erstarrt gewesen; etwas überlebensgroß sollten sie sein, der Zeit und der Wirklichkeit etwas entrückt. Ein schöner Gedanke, der uns gut zusprechen könnte, an diesem Ort vor dem Museum, Platz zu nehmen, der Welt und der Zeit um uns herum ein wenig zu entrücken, das Handy stecken zu lassen und die Blicke und Gedanken herumstreunen zu lassen, für eine Weile im Hier und Jetzt. In der Zeit zu sein, heißt sie zu zerlegen und zu ordnen, zu wählen. Zu ruhen ist etwas anderes. Man überwindet eigene Interessen, ohne Selbstzweck öffnet man sich der Welt. Langeweile wäre eine gute Voraussetzung, Zerstreuung eine noch bessere. Weil das aber alles nicht so sein sollte, gab es schließlich am besagten Ort eine unterirdische Soundinstallation von Hammerschlägen – bis die Arbeit kaputt war und sich so mancher wohl fragte und dachte: Warum die Zeit vertun, wenn ich sie einfach auch verstreichen lassen kann? Oder: Wären wir nur auf den Hund gekommen.















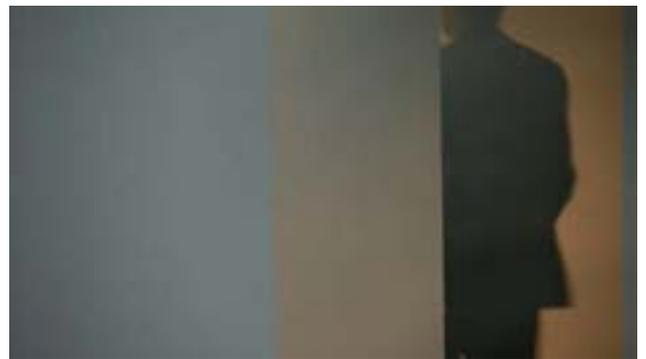


























Am Ende des Regenbogens

Wer einmal durch Augsburg oder Aachen, Hamburg oder Berlin spaziert ist, dem sind sicherlich auf Markt- oder anderen Plätzen schon einmal neckische Buben und Mädchen begegnet, die an einem Brunnen mit dem Wasser spielen, oder einer Marktfrau, die mit von schwerer Arbeit gezeichnetem Gesicht einen Korb trägt, oder einem Ehrenbürger der Stadt, der auf einer Bank sitzend die Zeitung liest und Pfeife raucht. Allesamt aus Bonze gegossen, friedfertig wie lebensgroß und lebensecht. Allerorts stoßen wir auch, vornehmlich in Fußgängerzonen, auf runde Kugeln, die so ganz abstrakt, aus Stein gehauen oder Beton gegossen, einfach nur daliegen und sich gar nicht bewegen mögen. Kunst im öffentlichen Raum ist ein komplexes Thema. Soll ein öffentlicher Platz oder auch ein Gebäude saniert werden, muss nun mal ein kleiner Teil des Etats in Kunst investiert werden. So will es das Gesetz, an dem vielerorts sich lokale Steinmetze und andere Künstler wohlgesund stoßen. Zeitgenossenschaft währt ewig. Es gibt Menschen, die glauben nicht an die Zeit, sondern nur an Veränderungen. Und wenn sich nichts verändert, stehe auch die Zeit. Alles bleibe dann beim Alten, nach dem Motto „zurück in die Zukunft“.

In größeren und Hauptstädten haben Ausschreiben für Kunst am Bau oder öffentlichen Plätzen naturgemäß auch ein größeres Echo. 2013 haben Verena Seibt und Clea Stracke zusammen mit Mitra Wakil an der Ausschreibung für ein Kunstwerk auf einem kleinen Platz vor dem Nordeingang teilgenommen, der während der Zeit des geteilten Deutschlands die Museumsbesucher in den Martin-Gropius-Bau führte und nun mit der Sanierung des Gebäudes und des alten neuen Haupteingangs im Süden mit Kunst dekoriert werden sollte. Kunst im öffentlichen Raum ist auch für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ein komplexes Thema. Es gibt so viele pragmatische Aspekte zu beachten, wie die Sicherheit und Haltbarkeit des Werks. In jüngerer und jüngster Zeit erfreuen sich so Klang- und Lichtarbeiten großer Beliebtheit, scheinen sie oft doch so einfach wie praktisch. Mutig ist es also auf das zurückzugreifen, was allerorts schon da ist und sich über Jahrhunderte bewährt hat: ein Skulpturenensemble aus Bronze.

Wer einmal einen Spaziergang durch Porto, Palermo oder Moskau gemacht hat, hat sicherlich auch schon einmal beobachtet, wie einzelne oder im Rudel umherstreunende Hunde sich in der Sonne wärmen, durch die Straßen ziehen, in Abfällen nach Essbarem suchen oder aus einer Pfütze, vielleicht auch einem Brunnen trinken. Gleich dem edlen Wilden vorletzter Jahrhunderte sind diese abgemagerten Geschöpfe vogelfrei und wunderbar nutzlos und gleichgültig gegenüber dem, was um sie herum so los ist. Sie interessieren sich allein für das, was vor ihnen liegt. Hier und da beschnuppern sie die Welt und ihre Dinge oder ruhen sich einfach nur aus. Ganz anders als wir. So geht uns das touristische Herz auf. Auch sind sie gefürchtet, haben viele von uns doch Angst vor ihnen.

Darum hätten wir nur zu gerne die Gruppe der herumstreunenden Hunde gesehen, die vor dem Berliner Museum verweilen und uns dazu einladen sollten,







At the end of the Rainbow

Wer einmal durch Augsburg oder Aachen, Hamburg oder Berlin spaziert ist, dem sind sicherlich auf Markt- oder anderen Plätzen schon einmal neckische Buben und Mädchen begegnet, die an einem Brunnen mit dem Wasser spielen, oder einer Marktfrau, die mit von schwerer Arbeit gezeichnetem Gesicht einen Korb trägt, oder einem Ehrenbürger der Stadt, der auf einer Bank sitzend die Zeitung liest und Pfeife raucht. Allesamt aus Bonze gegossen, friedfertig wie lebensgroß und lebensecht. Allerorts stoßen wir auch, vornehmlich in Fußgängerzonen, auf runde Kugeln, die so ganz abstrakt, aus Stein gehauen oder Beton gegossen, einfach nur daliegen und sich gar nicht bewegen mögen. Kunst im öffentlichen Raum ist ein komplexes Thema. Soll ein öffentlicher Platz oder auch ein Gebäude saniert werden, muss nun mal ein kleiner Teil des Etats in Kunst investiert werden. So will es das Gesetz, an dem vielerorts sich lokale Steinmetze und andere Künstler wohlgesund stoßen. Zeitgenossenschaft währt ewig. Es gibt Menschen, die glauben nicht an die Zeit, sondern nur an Veränderungen. Und wenn sich nichts verändert, stehe auch die Zeit. Alles bleibe dann beim Alten, nach dem Motto „zurück in die Zukunft“.

In größeren und Hauptstädten haben Ausschreiben für Kunst am Bau oder öffentlichen Plätzen naturgemäß auch ein größeres Echo. 2013 haben Verena Seibt und Clea Stracke zusammen mit Mitra Wakil an der Ausschreibung für ein Kunstwerk auf einem kleinen Platz vor dem Nordeingang teilgenommen, der während der Zeit des geteilten Deutschlands die Museumsbesucher in den Martin-Gropius-Bau führte und nun mit der Sanierung des Gebäudes und des alten neuen Haupteingangs im Süden mit Kunst dekoriert werden sollte. Kunst im öffentlichen Raum ist auch für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ein komplexes Thema. Es gibt so viele pragmatische Aspekte zu beachten, wie die Sicherheit und Haltbarkeit des Werks. In jüngerer und jüngster Zeit erfreuen sich so Klang- und Lichtarbeiten großer Beliebtheit, scheinen sie oft doch so einfach wie praktisch. Mutig ist es also auf das zurückzugreifen, was allerorts schon da ist und sich über Jahrhunderte bewährt hat: ein Skulpturenensemble aus Bronze.

Wer einmal einen Spaziergang durch Porto, Palermo oder Moskau gemacht hat, hat sicherlich auch schon einmal beobachtet, wie einzelne oder im Rudel umherstreunende Hunde sich in der Sonne wärmen, durch die Straßen ziehen, in Abfällen nach Essbarem suchen oder aus einer Pfütze, vielleicht auch einem Brunnen trinken. Gleich dem edlen Wilden vorletzter Jahrhunderte sind diese abgemagerten Geschöpfe vogelfrei und wunderbar nutzlos und gleichgültig gegenüber dem, was um sie herum so los ist. Sie interessieren sich allein für das, was vor ihnen liegt. Hier und da beschnupern sie die Welt und ihre Dinge oder ruhen sich einfach nur aus. Ganz anders als wir. So geht uns das touristische Herz auf. Auch sind sie gefürchtet, haben viele von uns doch Angst vor ihnen.

Darum hätten wir nur zu gerne die Gruppe der herumstreunenden Hunde gesehen, die vor dem Berliner Museum verweilen und uns dazu einladen sollten, hier selbst zu rasten und ruhen. Auch hätte Henri Bergson wohl seine Freude an









**Because I want it
WEIL ICH ES WILL**





Marcus Lütkemeyer

Loosing & Lost – Na und?

"I'm writing a book on magic", I explain, and I'm asked, "Real magic?" By real magic people mean miracles, thaumaturgical acts, and supernatural powers. "No", I answer: "Conjuring tricks, not real magic". Real magic, in other words, refers to the magic that is not real, while the magic that is real, that can actually be done, is not real magic.

Lee A. Siegel [1]

* Loosing Ground – Wer schaut hier eigentlich wen an?

Den Boden unter den Füßen zu verlieren, das heißt den festen Stand (oder aber auch nur eine „Haltung“) einzubüßen, ist ein Sinnspruch, der häufig dann zur Anwendung kommt, gerät etwas in ein Ungleichgewicht, ins Wanken. Darin äußert sich die archaische Weltauffassung einer naturgegebenen Erdverbundenheit, die Abhängigkeit von einer allseits vorherrschenden Physik. Deren Verlust, aus welchem Grund auch immer, macht einen schwindeln und wirkt sich essentiell auf unsere Wahrnehmung aus.

In der Literatur als Sprachbild anzutreffen, hat vor allem der Film das Wanken, Schwanken, Wackeln, Stürzen etc. schon früh als wirkmächtiges Stilmittel erkannt – etwa um mit mechanischen, analogen oder digitalen Verfahren Dynamik und Dramatik zu steigern, aber auch um die unsichtbaren physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Films in den Realraum der Zuschauer hineinragen zu lassen. Wackelt es allzu stark und ist der Sturz allzu bodenlos, zeigt sich das nicht selten in einem Gefühl von Übelkeit oder in dem Versuch, sich an seinem Sitzplatz festzuhalten. Solche Effekte sind mit den technischen Errungenschaften des Films gereift, vergleicht man etwa die kauzig asynchron purzelnde Crew auf der nostalgischen *Enterprise* mit den atemberaubend choreographierten Loopings der ultracoolen *GI Joes*. Dabei sollte aber nicht vergessen werden, dass unser Wahrnehmungsvermögen sich permanent schult an den gebotenen Möglichkeiten, wobei die zunehmende Redundanz getrickster Übergriffigkeit der Film- in die Realwelt anstelle körperlicher Betroffenheit vielmehr in visuelle Langeweile umzuschlagen droht – vor allem dann, wenn sie die Handlung gänzlich ersetzt. Genau an diesem Punkt kommt ein weiterer, eher filmimmanenter Aspekt ins Spiel, insofern als dass abseits digital generierter Eingriffe, also dort, wo der Schauspieler noch ein lebendiges Wesen ist, es sich bisweilen eindeutiger Klärung entzieht, ob nun der Mensch (die „Person“) wackelt – oder aber nur die Kamera. In gewisser Weise erliegt die Illusion hier ihrer eigenen Medialität. Aber tritt das Gemachtsein erst einmal zu Tage, gerät dessen Werkzeug, die Kamera selbst als stellvertretendes und höchst autoritäres, sich permanent zu verbergen suchendes Auge in den Fokus des Zuschauers. Ist aber Distanz die Voraussetzung des Sehenkönnens, kollabiert sie in der Kamera zum Blick. Und für den Blick gibt es bekanntlich keinen „guten“ Maßstab: *Man sieht entweder zu viel und nicht genug. Oder besser: Man sieht zu viel und nicht genug zugleich.*

Das Drama des Blicks wird ausgelöst, wenn durch einen Zufall der Blick etwas zu viel erfasst, etwas jenseits des normalen Gesichtsfeldes, aber dieser flüchtige Überschuss der Sichtbarkeit macht die gesamte Vision undurchsichtig, zweideutig und bedrohlich. Zuviel zu sehen zieht Blindheit nach sich, das Opakwerden des Sehens. [2] Tilgt die Kamera die Distanz als Bedingung des Sehens, verursacht sie das verunsichernde Erlebnis eines Wahrnehmungsmangels, der im Blick zum Wahrnehmungstauel umschlägt. Dabei bleibt die Kamera selbst letztlich nur ein Apparat, eine völlig formale Instanz, die weniger *sieht*, als dass sie durch ihre Bewegungen vielmehr *erzählt*. So können „Personen“ in einem Film zwar handeln, fühlen und erfahren, aber niemals die Beziehungen aussprechen, von denen sie bestimmt werden. Diese grundlegende Rolle bleibt immer der Bewegung der Kamera sowie der Bewegung der „Personen“ zu dieser vorbehalten. Allein im Blick, den die Kamera bereitstellt – das heißt: nicht ein gesehener Blick, sondern derjenige, der auf dem Feld des Anderen *eingebildet* wird, der Blick, durch den zum Beispiel der Zuschauer im Kino sich als durch ihn betroffen sieht hinsichtlich seines Begehrens – kommt es zu einer Art Spiegelbeziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Zuschauer und „Person“ im Film. Dabei sieht der Zuschauer nicht das, was tatsächlich gesehen wird, sondern erblickt, was die in einem Film gesehene „Person“ imaginiert. Ein Augenblick, den das Wort *unheimlich* in seiner Ambiguität von absoluter Fremdheit und bedrohlicher Übernähe sprichwörtlich beschreibt, ganz so, als ob das eigene im Spiegel gesehene Bild nicht aus dem Spiegel zurückschaut: Den Meisten wohlmöglich vertraut aus solchen Situationen, in denen man sich unvermittelt im Profil sieht und ein Teil des Bildes sich der spiegelgleichen, symmetrischen Beziehung entzieht. Derart von außen betrachtet, wird der Blick objektiviert. Er beobachtet mich und gehört damit nicht mehr länger zu mir, da er sich selbst im Spiegel nicht mehr entspricht. In diesem Sinne deponiert der (apparative) Blick der Kamera den begehrenden Blick des Zuschauers im Bild, wodurch er zum Objekt je eigener Betrachtung wird – gewissermaßen das Trompe-l’oeil seiner selbst, so wie die gemalte Fliege scheinbar auf der Oberfläche des Bildträgers eines barocken Stilllebens haftet, was alles andere auf der Leinwand (auf dem Bild-Schirm) begehrllich als Blickfalle erscheinen lässt. Allein die Kamera, ob bewegt oder starr, macht den Zuschauer gleichsam zu einem Bestandteil dieses Bildes, genauer zu einem Fleck im Bild. Und hängt das Subjekt am Sichtbaren, dann nicht allein wegen dem, was es dort sieht. Denn den intensivsten Bezug zwischen Subjekt und Sehfeld stiften vor allem die Stellen (Flecken), wo es etwas nicht sieht:

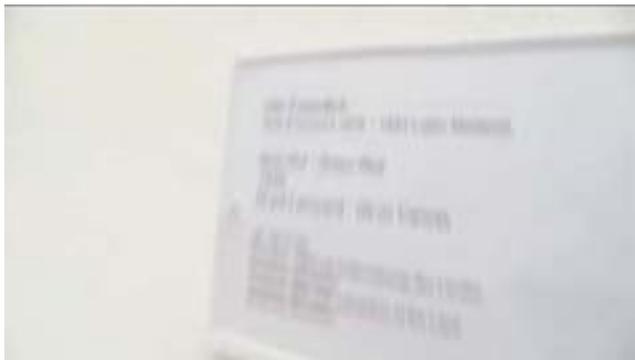
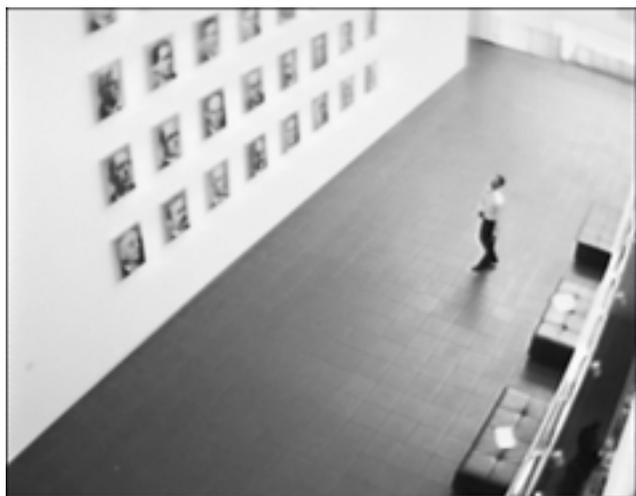
Ein Rendezvous, zu dem man stets gerufen wird, und das man dennoch immer verpasst. [3]





111

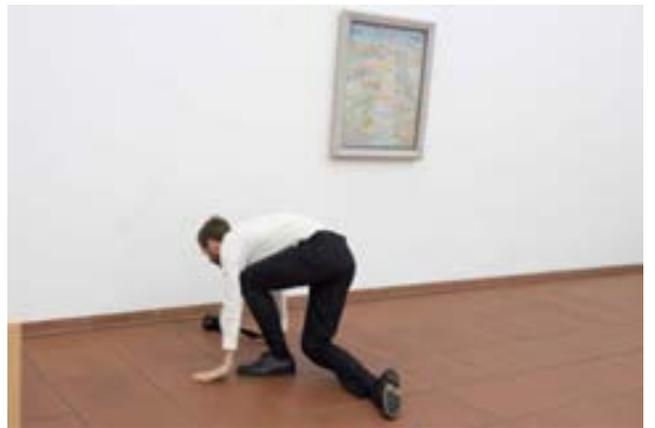
















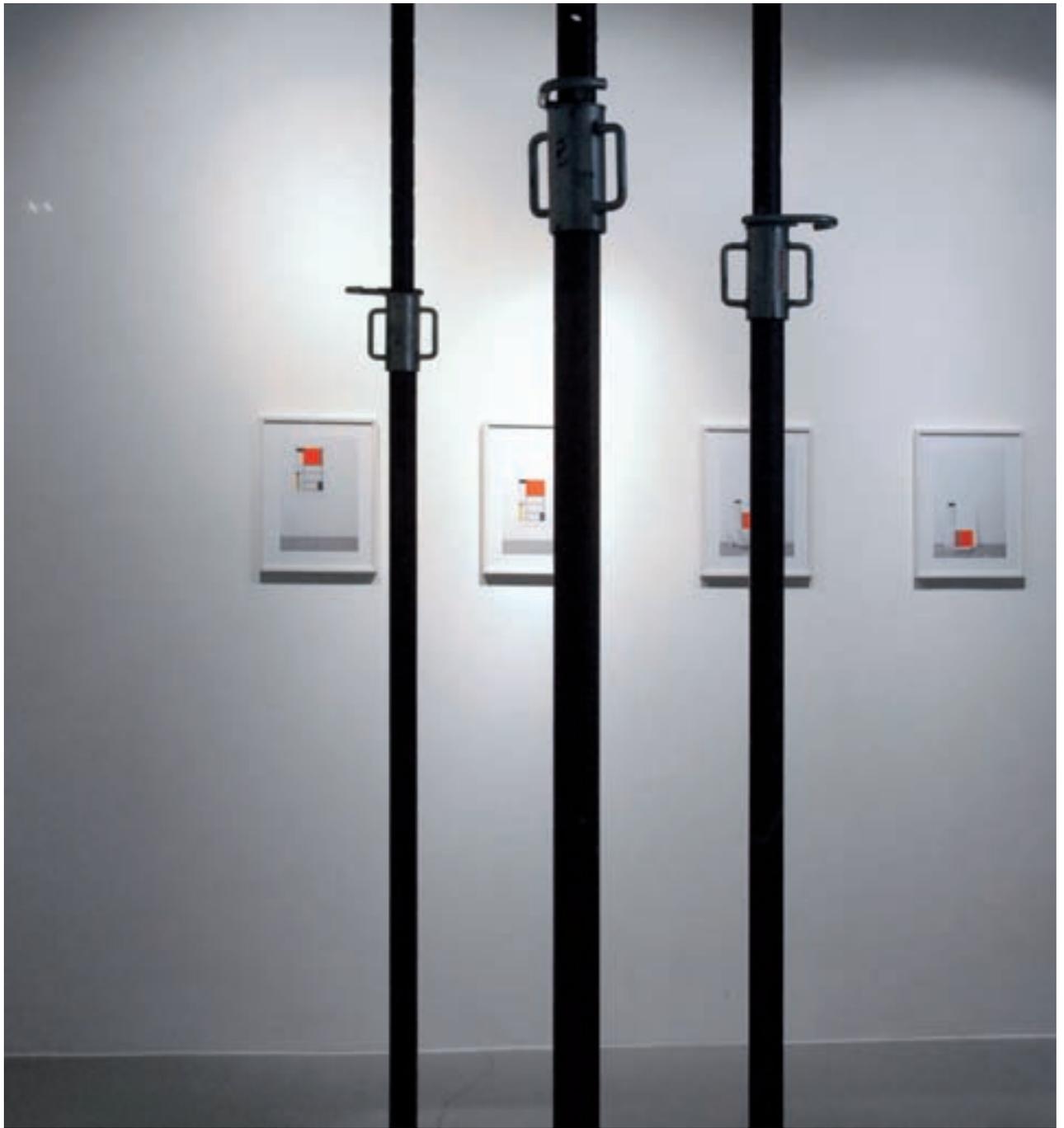


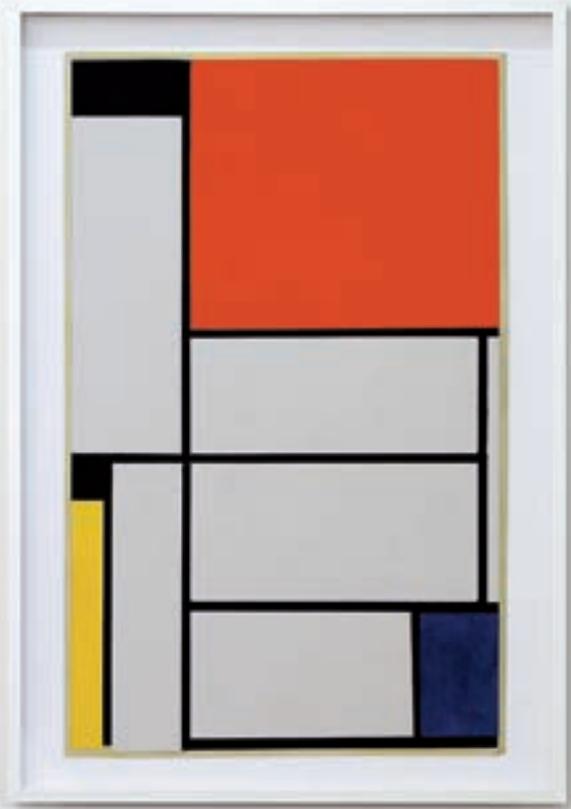




Die Ausstellung
DER FALL K









Fall No. 1
DER FALL K







Der Fall K
DIE AUSSTELLUNG





VERBODEN TOEGANG











Das Floß der Medusa
DIE AUSSTELLUNG





moved me to a



better place







O gracious Art, in how many grey hours



When life's fierce orbit encompassed me,



Hast thou kindled my heart to warm love,



Hast charmed me into a better world!



Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,



Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,



Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,



Hast mich in eine beßere Welt entrückt!











Where the streets are paved with gold
STADTVERGOLDUNG







Mississippi Av
11900 W

RIGHT HERE
CASH FOR GOLD
The Family Jewels
WE BUY DIAMONDS
SILVER & WATCHES
(310) 231-9600
LIC# 1942-4644













SSZ Sued

Verena Seibt & Malte Bruns
WINDOW SHOPPER

30.10.2014

—
20.11.2014

SSZ Sued
Otto-Fischer-Strasse 5
50674 Köln

T: 0221 3469969
E: info@ssz-sued.de

Vernissage
30. Oktober 2014
ab 19.00 Uhr

 Sparkasse
KölnBonn

Förderprogramm
www.kunststiftung.de

 Kulturstiftung
Kultur

WINDOW SHOPPER
SSZ Süd Kooperation Malte Bruns



Clea

Stracke

&

Verena

Seibt

2008-14