

K/ L/ M/ N/ O/ P – Ein Gespräch mit Lucy McKenzie und Paulina Olowka in New York, Januar 2007

Ken Okiishi und Nick Mauss

Ken Okiishi (KO): In welchem Kontext wurde *Hold the Color* oder *Oblique Composition III*, 2003 (Abb. S. 14, 66–69) erstmals aufgeführt und auf Video aufgenommen?

Lucy McKenzie (LMcK): Wir wurden eingeladen, zusätzlich zu Paulinas erster Ausstellung in der Cabinet Gallery in London dort eine Live-Performance zu machen. Diese wurde zwar gefilmt, aber das hatte für uns damals keine Priorität. In erster Linie kam der Film deshalb zustande, weil ich herausfinden wollte, wie ich einen musikalischen Soundtrack zu einer anderen Ausstellung, in der Tate Britain¹, entwickeln könnte. Wir hatten 2003 bei *Nova Popularna* (Abb. S. 94, 95) in Warschau den jungen Komponisten Martin Dutka kennengelernt.² Wir verwendeten ein Stück von ihm und einen Begleitkommentar von Mark Kent, der für die Uraufführung dieses Stücks aufgenommen worden war.

Paulina Olowka (PO): Der Film gleicht mehr einem Theaterstück als einem Video, weil während der Aufführung der Performance Publikum anwesend war. Wenn ich mir den Film ansehe, muss ich an die polnischen Theaterstücke denken, die in den 1990er Jahren jeden Montag im Fernsehen gezeigt wurden. Ich sah sie gern, diese

einfache Kameraführung, den Blick auf die gesamte Bühne und diese übertriebene Schauspielerei ...

KO: Was hat es mit *Oblique Composition I* und *Oblique Composition II*, beide von 2002, auf sich?

LMcK: *Oblique Compositions I* und *II* waren beide Live-Aufführungen, bei denen ich Klarinette spielte, während Paulina Buchstaben darstellte und damit Sätze formulierte. Bei der ersten Performance gab es außerdem Porträtzeichnen, bei der zweiten einen Kostümwechsel, der sich als Schattenriss abzeichnete – wie ein Striptease. Das alles fand 2002 im Schloss Ujazdowski in Warschau und während der Ausstellung *Flourish Nights* in den Flourish Studios in Glasgow statt.

Unsere erste gemeinsame Performance fand am Eröffnungsabend der Ausstellung *Dreams of a Provincial Girl* in Sopot statt, die wir im Januar 2000 veranstaltet haben. Im Rahmen der Performance stellten wir eine von Paulinas Fotografien für das Modemagazin *Ty / Ja* nach. Paulinas jüngerer Bruder legte House-Musik auf, während wir in gegürteten Regenmänteln mit sehr großen, aggressiven Hunden da standen und mit Taschenlampen in Gesichter des Publikums leuchteten, das sich in diesem völlig überfüllten Raum versammelt hatte. Es gibt keine Aufnahmen von dieser Performance.

Alle unsere Aufführungen waren ziemlich improvisiert. Wir waren uns darüber im Klaren, dass Performance-Kunst sich potentiell zwischen Ernsthaftigkeit, unfreiwillig Komischem und Prätentiossem bewegt. Das ist ein Aspekt, den ich interessant finde. An den Aktionen, sowohl in Sopot als auch in Glasgow hat mich gereizt, dass sie

quasi eine unkonventionelle Dreingabe zu Ereignissen waren, deren eigentlicher Zweck ‚normalerweise‘ im Saufen und Tanzen besteht.

KO: Als die Performance in Form des Videos *Oblique Composition III* zu der Ausstellung *Art Now – Lucy McKenzie* in der Tate Britain herauskam: Was hat damals der Kontext ‚Art Now‘ für Dich, Lucy, bedeutet?

LMcK: Ein Großteil meiner der Werke in der Ausstellung war sowohl in konzeptueller als auch in formaler Hinsicht karg und melancholisch. Das wurde durch den Begleitsound unterstrichen, der sich anhörte, als ob man den Fernseher des Nachbarn durch die Wand hört.

Der Kontext der Tate Britain war nicht unproblematisch, und ich habe ganz bewusst eine Arbeit gemacht, die formal unbefriedigend war. Ich nutzte die Möglichkeit, in einer hochprofilierten Kunstinstitution auszustellen, um eine polnische Hilfsorganisation für zwangsprostituierte Frauen einzubeziehen, und habe zugleich die Frage thematisiert, inwiefern die Tate selbst wohltätige Zwecke verfolgt.

KO: Obwohl der Schatten des realen Antagonismus zwischen der Vermarktung von Kunst und der Begeisterung beim Schaffen von Kunst und im Umgang mit ihr, über fast alle laufenden Diskussionen über die Kunstwelt fällt, kann es, denke ich, produktiv sein, dieses Problem aus einem Blickwinkel zu diskutieren, bei dem es mehr um die Arbeitsprozesse geht, die wir tatsächlich schätzen. Ich glaube, Jacques Rancières Auffassung von einer Kunst, die eine „Umgruppierung der Landschaft des Sichtbaren, eine Umgruppierung des Verhältnisses zwischen Tun, Machen, Sein,

Sehen und Sagen“³ darstellt, eröffnet einen Weg, derjenigen Arbeit, die von Seiten der Künstler geleistet wird, einen Wert zuzusprechen, der jenseits dessen liegt, Luxuskonsumgüter herzustellen und diese Produktion zu kritisieren oder politische Überzeugungen zu manifestieren. „Der Kult der Kunst setzt eine Neubewertung der mit der Idee des Werks verbundenen Fähigkeiten voraus. [...] Künstlerische Methoden bilden gegenüber anderen Methoden keine ‚Ausnahme‘, ganz unabhängig davon, in welchen spezifischen wirtschaftlichen Kontexten sie sich auch befinden mögen. Sie repräsentieren und rekonfigurieren die Verteilung dieser Aktivitäten neu.“⁴ Mit *Nova Popularna* habt Ihr etwas Udenkbares geschaffen – jedenfalls nach meiner Einschätzung – einen wunderbaren Ort, um abzuhängen! Könnt Ihr etwas darüber sagen, wie es für Euch war, die Bar Tag für Tag zu betreiben? Gab es Überraschungen im Hinblick darauf, wer die Bar besuchte und wie sich die sozialen Kontakte gestalteten? Und welche Resonanz fand das Projekt, was geschah mit seiner ‚Seele‘ – vor Ort in Warschau, aber auch dort, wo Objekte, Bilder, Gespräche und Gedanken sich sowohl aus dem Projekt heraus als auch in Form von Reaktionen auf das Projekt *Nova Popularna* verbreitet haben?

LMcK: Wir haben uns über viele dieser Fragen im Katalog geäußert, der erschien, nachdem *Nova Popularna* vorbei war. Jetzt ist das Ereignis etwas in den Hintergrund gerückt, und ich kann etwas darüber sagen, was dabei zu Tage getreten war. Damals stellte sich die Frage, wie die Existenz der Bar publik gemacht werden sollte. Sich auf den Instinkt der Leute zu verlassen, war zu wenig, zumal es nicht darum ging, etwa mich oder Paulina und mich bekannt zu machen, sondern vielmehr die Bar selbst und diejenigen, die dort etwas zeigten. Ist Werbung da immer das richtige?

Inwieweit würden wir vermitteln können zwischen unseren eigenen Interessen und denen der Künstler, deren Gastgeber wir waren?

Für mich war es interessant, den gewohnten Umgang mit den Medien aufzugeben.

Es war notwendig, an die Stelle bedingungsloser Wahrheitsliebe und – trotz Abneigung gegenüber dem Hype einige der Arbeitsweisen von Club- und Musikpromotern zu setzen. Denn genau die waren wir in diesem Projekt, ganz gleich, wie sehr einem das als Künstler widerstreben mag. Ich setze dieses Experiment jetzt mit meinem Plattenlabel Decemberism fort, auch das erfordert eine veränderte Haltung gegenüber solchen Sachen wie Modemagazinen.

PO: Es hat mich nicht wirklich interessiert, ob die Bar ein Erfolg sein oder fehlschlagen würde. Der Plan war, die Bar einen Monat lang zu betreiben. *Nova Popularna* war ein Experiment, das die Idee des Kunstsalons neu beleben und erkunden wollte. Zugleich war es aber auch ein dreidimensionales Gemälde, mit dem wir unsere Affinität und unser Interesse für das Kunsthandwerk, für die Ästhetik polnischer Volkskunst oder für Kunstbewegungen wie die der Art Nouveau zum Ausdruck bringen wollten. Der Ort für unsere Bar, bzw. unseren Salon war die alte Galerie des Nationalen Künstlerbundes, so dass wir den Umstand kaschieren konnten, dass wir eine illegale Bar mit hochprozentigem Alkohol und lauter Musik betrieben. Da es in der Presse nur wenig Werbung für uns gab, wurde das Publikum anfangs über Mundpropaganda auf die Bar aufmerksam. Weil wir eine große Bandbreite von Musikrichtungen zuließen, angefangen von klassischen Klavierkonzerten bis hin zu elektronischer Musik, gab es manchmal Zusammenstöße zwischen den Musikliebhabern, die einen unterschiedlichen Geschmack hatten.

Gelegentlich gab es z. B. Warschauer DJs, die der Jazz-Sängerin Bianca Glazebrook zuhörten, oder Volksmusiker, die tranken und Heavy Metal hörten. Vermutlich war es eigentlich ein ziemlich schräger Ort um abzuhängen: War es ein von Künstlern gestalteter Raum? Eine Bar? Eine Art Ausstellung? Nachdem sie geschlossen worden war, hatten viele Leute nostalgische Gefühle und wollten die Bar wieder aufmachen. Das Ganze wurde dann ein wenig zu einer Legende. Der *Nova Popularna*-Katalog und die CD fungieren jetzt gewissermaßen als Relikte der Geschichte, die dokumentieren, was das mal für ein Ort war.

Nick Mauss (NM): Lucy, ich schätze die Art und Weise wie Du überholtes Material verwendest, das ursprünglich einem konkreten Zweck diente, also unter besonderen Bestimmungen und für ein bestimmtes Publikum entstanden ist, dessen Bedeutung aber im Laufe der Zeit verloren gegangen ist, oder sich verändert hat, in dem es einem neuen Zweck zugeordnet wurde. Die Materialien schaffen eine Mehrdeutigkeit im Hinblick auf Vergangenheit und Gegenwart. Bei mir hinterlässt ihre Auswahl das Gefühl, dass die jetzige und die einstige Bedeutung gar nicht weiter auseinanderliegen könnten. Kannst Du mir etwas zu der Spannung sagen, die dadurch zum Vorschein kam, indem Du Dich auf Zeichnungen von Käthe Kollwitz beziehst?

LMcK: Ich habe Reprints von ihren Arbeiten gemacht, die ursprünglich als Illustrationen für die deutsche satirische Zeitschrift *Simplicissimus* verwendet wurden. In dieser Zeitschrift erhielten die für ihr Werk typischen Zeichnungen, die alle

möglichen Schrecken des Krieges zeigen, im Sinne des schwarzen Humors, für den das Magazin bekannt war, amüsante Bildunterschriften.

Meine Arbeiten waren Teil einer Ausstellung mit dem Titel *Kulaks* in der Galerie Daniel Buchholz in Köln, die sich mit Kunst im öffentlichen Raum beschäftigte und für die ich recherchiert hatte, inwiefern sich der Status des Denkmals von Kollwitz in der Neuen Wache an der Straße Unter den Linden in Berlin unter verschiedenen Regierungen verändert hat. Diese Skulptur steht auf der einen Seite stellvertretend für einen deutlich erkennbaren Typus einer Kunst im öffentlichen Raum, eines politischen Denkmals. Auf der anderen Seite aber widersetzte Kollwitz sich in hohem Maße einer Rekontextualisierung, wie die Bildunterschriften im *Simplicissimus* zeigen. Sie funktionieren nämlich nicht: Das Pathos der Zeichnungen ist zu stark ausgeprägt, um in einem neuen, unernsten Zusammenhang wirken zu können. Manche mögen Kollwitz als Archetyp einer weiblichen Künstlerin ansehen, deren Arbeit eine starke Reaktion hervorruft.

KO: Die wechselnden Stile in Deinen Gemälden und Zeichnungen sind oft mit den Stichworten ‚Glasgow‘ und ‚Provinzialismus‘ abgetan worden. Der aktuellste Stilwechsel hängt wohl mit der Entscheidung zusammen, nach Brüssel umzuziehen. Mich interessiert, wie Du die Verbindung zwischen Wohnort und künstlerischem Stil siehst. Die Tintin-Zeichnungen von Simon lassen mich über die Art und Weise nachdenken, in der wir Dinge und auch Menschen unterschiedlich sehen – je nachdem, wo wir selbst gerade stehen. Wie drückt sich der Einfluss Deines Lebens in Brüssels in Deiner Stilsprache aus?

LMcK: Nach dem Umzug musste ich mein Verhältnis zu den Materialien überdenken, mit denen ich mich in den letzten Jahren befasst hatte. Vielen kommen tatsächlich aus dieser Stadt. Für jemanden wie mich, der von der Wechselwirkung lebt, ist es eine Offenbarung, in einer Umgebung zu sein, in der Deine Arbeit – aufgrund ihrer Nähe zu klaren Vorläufern – als Fortsetzung einer historischen Richtung oder Tradition gedeutet werden kann.

NM: Eine Deiner ersten gemeinsamen Ausstellungen mit Paulina, *Heavy Duty*⁵, zeigte eine Mischung aus Gemälden, Installationen, Wandbildern, Mode, also aus allem, was jetzt fester Bestandteil Deiner Bildsprache ist. Aber Ihr habt auch einen Raum mit Kunstwerken ausgestattet, mit denen Ihr beide aufgewachsen seid, Kunstwerken, die von Familienmitgliedern stammen oder die als Geschenke in deren Besitz kamen. Deine persönliche Zugangsweise ist durch diese umfassende Geste gekennzeichnet. Du scheinst außerdem bevorzugt Deine eigene Arbeit komplexer zu gestalten, indem Du auf anderes verweist. Das wird speziell in Deiner Zusammenarbeit mit anderen Künstlern sichtbar.⁶

PO: Soll der Raum mit den Kunstwerken meiner Familie bei *Heavy Duty* einen deutlichen Bezug gezeigt haben zu Objekten, die eine Spur in unserer ästhetischen und künstlerischen Entwicklung hinterlassen haben? Ich glaube, wir haben das damals nicht gemerkt. Ich suchte drei Bilder aus meiner Familiensammlung aus: ein Aktgemälde meiner Großmutter aus ihren Jahren an der Kunsthochschule, das mit einem Palettenmesser in den melancholischen Farben von Luc Tuymans gemalt wurde, außerdem ein sehr klassisches, realistisches Landschaftsgemälde von

meiner Tante sowie das Pop Art-Gemälde einer Rehatrappe aus Plastik meines Onkels. Alle drei Charaktere finden sich in meinen Arbeiten wieder. Lucys Familienwerke stammten aus der Sammlung ihres Vaters von Arbeiten der Kunststudenten, die er in Glasgow unterrichtet hatte. Darunter waren beispielsweise moderne Wandarbeiten aus Metall, aber auch ein muskulöser Babykörper aus Keramik. Das Baby hat mich sehr irritiert, ich konnte es einfach nicht ansehen. Es war eine braune, lebensgroße Figur mit einem Ohrring. Ich erinnere mich, dass ich Lucy vorschlug, sie vielleicht besser nicht auszustellen, weil sie so irritierend war. Doch sie antwortete, dass sie das Baby dort lassen wollte, wo es war, weil zu den Kunstwerken gehörte, mit denen sie hatte aufwachsen müssen.

Als wir anfangen zusammenzuarbeiten, war ich fasziniert von Lucys Interesse für osteuropäische Ästhetik und davon, wie unsere Beziehung und unser Verständnis füreinander wuchs, indem wir die von uns benutzten Bilder analysierten und aufeinander bezogen. Während unserer gemeinsamen Arbeiten haben wir immer versucht, Fragen des Geschmacks in den Mittelpunkt zu rücken und zu behandeln: Fragen nach dem, was man von einem Kunstwerk erwartet, wie es auszusehen hat, nach der Vorstellung davon, was guter, was schlechter Geschmack ist und worin der Unterschied zwischen beidem besteht. Mir machte es besonderen Spaß, die Idee eines ‚vergessenen Geschmacks‘ zu erkunden.

Die drei Kunstwerke, die ich eben erwähnte habe, repräsentieren für mich das ‚Minoritäre‘ oder das ‚Lokale‘. Sie sind über Jahre hinweg zu einer wichtigen Inspirationsquelle für mich geworden. Ich bewege mich in meiner Arbeitsweise zwischen der Verwendung von Arbeit Bildern der Vergangenheit und der Gegenwart hin und her. Häufig unterziehe ich die Vorstellung von dem Künstler als jemandem,

der sich außerhalb des Kunstsystems oder der Kunstwelt bewegt, einer neuen Betrachtung.

KO: Ich denke, diese beiden Vorstellungen – ‚das Minoritäre‘ und ‚das Lokale‘ – zeigen sich in mehrfacher Hinsicht in Eurer Arbeit. Beispielsweise gibt es bei Dir, Paulina, in *Metaloplastyka X*, 2005 (Abb. S. 19, 38, 39, 90), eine Entterritorialisierung von Alexander Calder und zugleich eine Präsentation von volkstümlichen oder ‚lokalen‘ Bezügen, die nicht übersetzt werden. Während der Besucher (wie bei der ersten Präsentation dieser Arbeit in der Galerie Daniel Buchholz) natürlich etwas über bestimmte Elemente erfahren kann – etwa darüber, was der polnische Text beinhaltet oder was es mit der Tradition von *Metaloplastyka* auf sich hat, zerstört die Arbeit jedoch auf einer direkten Ebene die beherrschende Figur Calder. Der lokale Bezug kann Widerstand gegen die gesellschaftliche Globalisierung sein, kann aber genauso gut provinziell, kontraproduktiv oder sogar neonationalistisch werden. Die Minderheit kann auf ‚majoritäre‘ Weise revolutionär werden, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari es in den späten 1970er Jahren vorgeschlagen haben.⁷ Sie kann aber auch von einer unverändert dominanten Kultur als ‚exotisch‘, ‚fremd‘, ‚exzentrisch‘ oder auch nur ‚interessant‘ vereinnahmt werden.

Wie sieht Dein Verhältnis zu Calder aus? Warum zeigst Du regionale, polnische Elemente in ‚fremden‘ oder ‚internationalen‘ Kontexten, ohne den Antagonismus vertraut/‚fremd‘ aufzulösen?

LMcK: Eine Art ‚weicher Nationalismus‘ war eine starke Komponente in unserer Arbeit. Ich habe allerdings das Gefühl, dass dieser jetzt ernsthaft hinterfragt werden

muss. Ich komme aus Glasgow, und das wurde seit den frühen 1990er Jahren oft als Beispiel dafür angesehen, dass Künstler ihre Umgebung nicht länger verlassen und nach London pilgern müssten, um internationale Beachtung und eine Form finanzieller Sicherheit zu finden, ohne von staatlicher Unterstützung abhängig zu sein. Das kulminiert nun in der gegenwärtigen Situation, in der ein prosperierendes Geschäftsklima vorherrscht und in der Galerien und Sammlern vom Staat unterstützt werden. Eins der Resultate dieser Entwicklung ist, dass viele Initiativen von Künstlern entweder irrelevant werden (weil sie in Glasgow jetzt ohnehin Galeristen haben) oder nicht mehr zu finanzierbar sind. Kunstförderung konzentriert sich jetzt auf die neue kommerzielle Szene und etabliert ein organisiertes, aseptisches ‚Kunstviertel‘. Ich kannte die polnische Kunstszene, die es hauptsächlich in Warschau gab, und war sogar Teil von ihr, als Kuratoren wie Künstler in das internationale Netz der Kunstmessen gerieten und die neue polnische Malerei im Ausland etablierten. Dann nahm sich eine deutsche Kunstförderung einzelner Projekte an. Ich vermute, aufgrund der historischen Beziehung zwischen Polen und Deutschland: Immobilien- und Grundstücksinteressen griffen auf kulturelle Belange über. Die beiden Städte [Glasgow und Warschau] sind Exporteure, nicht Importeure von Kultur. Diese Veränderungen in der Kunstszene schienen sich zu vollziehen, während ich noch in die imaginären Träumereien meiner Liebe zu Glasgow oder in meine Vorstellungen von Polen versunken war.

PO: Calder war ein abstrakter Bildhauer, dessen monumentale Arbeiten perfekt in den öffentlichen Raum passen, etwa in Flughäfen, Parks oder Eingangsbereiche von Geschäftsgebäuden, wo sie akzeptiert und geschätzt werden. Ich wollte seine

Techniken übernehmen, die Kinetik und die Formen aus bemaltem Metall, aber meine eigene Handschrift darin hinterlassen. *Metaloplastyka* versucht nicht etwa ein Gleichgewicht zu erreichen, sondern ist instabil und wird durch Symbole dezentriert, die nichts mit Balance zu tun haben: ein Fragezeichen, ein Kreuzworträtsel, ein Handschuh, der auf ein neues Steuergesetz deutet. Alle Bestandteile dienen dazu, eine Konfrontation zwischen der polnischen, ‚minoritären‘ Monumentalität öffentlicher Skulpturen von wenig bekannten Künstlern und dem international anerkannten Calder zu erzeugen. Das ergibt nicht nur fantastisch fremdartige Bilder, sondern beschreibt darüber hinaus auch die alten Mechanismen vom westlichen, männlichen Genie gegenüber der exponierten Arbeitsmethoden ‚weiblichen‘ Künstlertums. Ich sollte hervorheben, dass ich sehr intuitiv und suggestiv arbeite, nicht so explizit erläuternd. Ich gehe meine Themen gerne mit einer gewissen Frivolität an, gebe ihnen den Anstrich von Unsinnigkeit. Aber gleichzeitig suche ich ganz bewusst nach Anhaltspunkten für den Betrachter, indem ich klar ersichtliche, sprachliche Bezüge herstelle – etwa durch Wörter, die von sich aus verständlich sind, wie ‚Rewolucja‘, ‚Sinn‘ oder ‚Metaloplastyka‘. *Metaloplastyka* war nicht nur eine einzelne Skulptur, sondern eine ganze Serie von Arbeiten, die alle die Entstehung der Skulptur betreffen. Im Blickpunkt stand dabei der Prozess: von der Idee zum Zufall, von den Zeichnungen zur monumentalen Skulptur. Ich wollte zeigen, wie man durch eine Reihe eher unspektakulärer Schritte zu einem monumentalen, fertigen Werk gelangt. ‚Metaloplastyka‘ lässt sich als ‚Metallkunsth Handwerk‘ übersetzen und ist der Ausdruck für eine Tradition kunsthändlerischer Arbeiten in Polen, die in den 1950er und 1960er Jahren sehr populär waren. In dieser Zeit, in der die Massenproduktion der

kommunistischen Planwirtschaft dominierte, war ‚Metaloplastyka‘ die einzige erhältliche Form handgearbeiteter Möbelstücke und Haushaltsgegenstände.

Ich habe ein internationales, modernes, skulpturales Markenzeichen – das Calder-Mobile – in ein handgearbeitetes, autobiografisches Statement übersetzt.

KO: Wenn ich versuche, indirekte oder sogar bewusst unklare formulierte Aspekte in Deinem Werk zu verstehen, stelle ich fest, dass ich eine ‚Übersetzung‘ brauche.

Manchmal führt die fehlende Übersetzung eher zu einer Reihe von

Missverständnissen, ein Verständnis lässt sich nicht kohärent zu einer einzigen

Bedeutung des Ganzen zusammenbringen. Ich höre bei ‚Rewolucja‘ zwar das Wort

‚Revolution‘ heraus, aber die spezifischen Konnotationen des Wortes – aus der

Perspektive des polnischen, ‚lokalen Wissens‘ und bzw. oder Deines ‚eigenen

Bewusstseins‘, dieses hohe Maß der Anreicherung mit spezifischen Bedeutungen

entgeht mir, darüber kann ich nur spekulieren. Diese Spekulation mag für manche

Leute ärgerlich sein, macht aber, so denke ich, einen Teil der Konsequenz in Deiner

Arbeit aus. Sie legt ideologische Konzepte von ‚Einheit‘ und ‚Geschlossenheit‘ in der

‚globalen Gemeinschaft‘ lahm und erschließt stattdessen eine neue Ästhetik der

Unentscheidbarkeit und Vielheit. Wo die ‚kleine Literatur‘ von Kafka „den Ort der

eigenen Unterentwicklung, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt“⁸ fand,

um „die Hochsprache auf Trab zu bringen“⁹, entstand Deine Arbeit aus einer Welt.

Sie bezieht sich auf einen ‚Globus‘, auf dem der Gegensatz von innen und Außen

angeblich obsolet gemacht oder jedenfalls ernsthaft in Frage gestellt wird. Kannst Du

weiteres über die Gesamtheit der Sprachen, Ereignisse und politischen

Entwicklungen – also die ‚Erfahrung‘ inmitten der sich Deine Ästhetik entwickelt –
erzählen?

PO: Als ich 16 Jahre alt war, veränderte sich die Art, wie in Polen Geschichte unterrichtet wurde, radikal. Weil der Kommunismus gescheitert war, wiesen uns unsere Schullehrer an, das Lehrbuch zur Weltgeschichte, aus dem wir bis zu diesem Zeitpunkt gelernt hatten, wegzuwerfen. So waren wir gezwungen festzustellen, dass Geschichte offenbar vom ‚falschen‘ Standpunkt aus unterrichtet worden war. Und dann bekamen wir nagelneue Geschichtsbücher, wir fingen an, Englisch und Deutsch zu lernen, und sie entließen die Russischlehrer.

Ein anderer Kulturschock war vielleicht der, dass ich während der Grundschul- und der Gymnasialzeit zwischen Polen und Amerika hin- und hergependelt bin. Ich lernte unterschiedliche, kultur- und ortsspezifische Lehrmethoden kennen. Das hat mir gezeigt, inwiefern der Kontext bestimmt, wie und was man lernt. Das brachte mich auf die Idee zu einer erfundenen Geschichtsschreibung, bei der ich Sachen aus der Vergangenheit heranziehe, um mir meine eigene Sprache zu schaffen, eine Mischung meiner Erfahrungen im Osten und im Westen. Es war eine Art, von der Vergangenheit zu fantasieren. Deswegen fing ich an, Bilder aus bestimmten Magazinen der 1960er und 1970er Jahre zu verwenden, beispielweise aus *Ameryka* – einer offiziellen, vom amerikanischen Staat finanzierten Publikation, die in Polen erschien und in der die USA für eine Ostblock-Leserschaft verherrlicht wurde – und aus dem polnischen Frauenmagazin *Ty / Ja*. Ich konnte die Bilder aus den beiden Magazinen benutzen, um meine Sicht auf eine derart idealisierte Geschichte auf eine eher subjektive statt auf eine analytische Art und Weise zu zeigen.

LMcK: Paulina und ich fingen an, gemeinsam zu arbeiten, als wir zusammen die Ausstellung in Sopot¹⁰ organisiert haben. Das Organisieren und das Arrangieren der Werke ging in die gemeinsame Arbeit über, und zwar buchstäblich, indem wir zusammen an der gleichen Stelle auf der Wand gemalt und dabei entschieden haben, wer welchen Teil übernehmen sollte. Am Anfang war es keine Zusammenarbeit um ihrer selbst willen, sondern eine Art von pragmatischer Problemlösung bzw. Arbeitersparnis, damit wir ein bisschen klarer ausdrücken konnten, was wir sagen wollten, und wozu wir, jeder für sich allein, vielleicht nicht fähig gewesen wären.

Wie ich das sehe, ähnelt sich Eure Arbeit in formaler Hinsicht nicht. Obwohl ich annehme, das sie durch die Geschichte Eures gemeinsamen Studiums und viele gemeinsame Erfahrungen geprägt ist. Es ist tatsächlich erstaunlich, wie Ihr beide als Einheit, in Kontrast zur jeweils anderen, den Ursprung bestimmter Arbeitsweisen zu belegen scheint: Nick, der Deutsche, mit seiner gestischen Malerei und Ken als der Amerikaner, der Themen mit theoretischer Strenge behandelt. Ich sage dies nur, weil ich erwähnen möchte, welches Vergnügen es sein kann, mit Euch beiden gemeinsam zu sprechen, weil ihr so unterschiedliche Herangehensweisen und Perspektiven habt. Ihr seid alles andere als eine ‚Einheitsfront‘, wovon eure Zusammenarbeit offenbar profitiert.

NM: Ken und ich haben erst lange nach unserer ersten Begegnung angefangen, gemeinsam zu arbeiten. Die Feinheit und Tiefe des Gefühls bei Kens konzeptuellem und autobiographischem Zugang hat mich gleich von Anfang an berührt, genauso

wie die Unbehaglichkeit, die seine Werke hervorrufen. Und dann arbeitet er ja, wie jetzt, mit Video und Fotografie, während ich in einer intuitiveren Art und Weise mit Zeichnung und Installation arbeite. Ich glaube, dass es die ‚Unvereinbarkeit‘ von Medien und Sensibilität war, die uns zunächst davon abhielt, zusammenzuarbeiten. Ich ‚schauspielerte‘ in einigen Videos von Ken, die auf meine unbeholfene Darstellung zugeschnitten waren, und ich erinnere mich an Gespräche aus der Zeit, die um die ‚Muse‘, das ‚Publikum‘ und konsequenter noch um unsere verschiedenen Interessen an schwulen und feministischen Richtungen kreisten. Ken hat vermutlich schon viel früher gemerkt, dass diese kontinuierlichen Gespräche zwischen uns auch eine Art Kunstwerk waren.

In Bezug auf Kunst finde ich die Vorstellung von ‚Einheitsfront‘ restriktiv, konservativ. Allerdings gibt es einige Dinge, die man nur gemeinsam sagen kann. Was ich an einer Zusammenarbeit, an einer Qualität, die ihr eine Echtzeitdynamik gibt, schätze, ist, dass sie der Verknöcherung, der Eindämmung, dem Ausblenden von Differenzen und Komplikationen ein Ende bereitet. Im Allgemeinen reagiere ich auf Arbeiten, an denen wir beide beteiligt waren, überrascht oder sogar mit einem Gefühl des Unbehagens, weil sie mir so fremd wirken und trotzdem irgendwie etwas mit meiner eigenen Arbeitsweise zu tun haben. Ich weiß von Leuten, die unsere Werke gesehen haben, dass sie diese nicht mit unseren individuellen Arbeitsmethoden in Verbindung bringen können. Und genau das ist es, was mich weiterhin interessiert: dieses Zusammenkommen, das einen neuen Bereich eröffnet. Ich denke, wir wollen beide, die Erfahrung eines Zusammenspiels, ohne das Vorgehen auf das Werk zu übertragen, als selbstgenerativen, veränderbaren Prozess. Also, um Deine Frage zu beantworten: Unsere Projekte beginnen mit einem Gespräch und haben eben dieses

Gespräch zum Thema, oder aber mehrere, wiederkehrende Gespräche, die sich dann überlagern.

KO: Erst kürzlich habe ich den Filmklassiker *So wie wir waren* [*The Way We Were*, 1973] mit Barbra Streisand und Robert Redford gesehen. Kennt Ihr den? Ich gebe hier mal eine kurze Zusammenfassung der Dynamik ihrer Beziehung (aus meinem sehr getrübten Urteilsvermögen eines Fans von Barbra Streisand heraus). Sie spielt eine jüdische Collegestudentin aus der Mittelschicht und kommunistische Aktivistin, die sich in den tollsten Studenten aus der Oberschicht in ihrem College verliebt, Redford. Sie ist ihm zunächst gleichgültig; aber schließlich (nachdem er Soldat im Zweiten Weltkrieg war usw.) verliebt er sich in sie, weil sie so schräg ist und ihm so ergeben. Die Unterschiede zwischen ihnen provozieren ein Begehren, das gerade aufgrund des unausweichlichen Scheiterns dieser Beziehung entsteht. Nach einem dramatischen, von Anziehung und Angst geprägten Hin und Her im Spannungsfeld von Politik, Gesellschaft und Politik trennen sie sich. Sie ‚gehörchen‘ dem Zwang ihrer Herkunft und der Vernunft, um getrennte Leben zu führen, die besser zu ihren jeweiligen Ausgangsbedingungen passen. Am Ende des Films gibt es dabei ein Moment reiner, konformistischer Propaganda: Sie treffen sich zufällig in der Nähe des Central Park. Streisand verteilt wieder linke, politische Flugblätter, und Redford ist auf dem Weg zu einer seiner Upper-Class-Verpflichtungen, auf der anderen Seite der Straße. Er bittet seine Begleiterin (oder neue Ehefrau?), drinnen auf ihn zu warten, während er kurz mit Barbra spricht. Einen Moment lang denkt man, beide würden wieder zusammenkommen, doch dieser Gedanke wird im Keim erstickt. Beide akzeptieren den ‚Unterschied‘, die Tatsache, dass die Dinge so sind, wie sie

sind. Sie wissen, dass sie weitermachen, dass sie verschiedene Wege gehen müssen und hängen nur noch ein wenig den bittersüßen Erinnerungen nach, wie es mal war. Sie haben sich mit ihrer jeweiligen Rolle in der Gesellschaft abgefunden und sind froh, dass sie ihrer ursprünglichen Laufbahn nachgehen können. Dabei unterdrücken sie erfolgreich ihren Versuch, von diesen Rollen abzuweichen, der nur noch eine blasse, leise aufrührende Erinnerung ist. Und dann ist da natürlich noch das Kind, das sie gemeinsam gezeugt haben ... Es ist so furchtbar!

Aber ich erwähne dies, weil ich vor dem Film nicht wirklich verstanden hatte, dass es ein ‚Problem‘ darstellt, aus unterschiedlichen Schichten zu kommen! Ich finde es schwierig, diese Art ‚Differenz‘ oder ‚Ähnlichkeit‘ verstandesmäßig zu begreifen. Diese Einteilungen ergeben für mich einfach keinen Sinn. Obwohl ich vom Verstand her sagen kann, worin diese Unterteilungen bestehen, widerstrebt mir das Ganze. Für mich ist die Frage nicht, wie oder warum Leute mit so ‚unterschiedlichen‘ Perspektiven oder visuellem Hintergrund sich entscheiden, zusammen zu sein oder gemeinsam etwas zu unternehmen, sondern warum jemand mit einer Ansammlung von Replikationen des eigenen Selbst zusammen sein will. Ist das nicht einfach total langweilig? Ich betrachte das Thema ‚Einheitsfront‘ nur dann als strategisch wichtig, wenn man mit konservativen Kräften und Institutionen zu tun hat (dem Markt, den gesellschaftlichen, administrativen Einrichtungen, der Rechtssprechung usw.), die einen nur ernst nehmen, wenn man eine ‚Einheitsfront‘, ein ‚einheitliches Bild‘ präsentiert. Und mein Mangel an Disziplin macht es mir wirklich unmöglich, einfach die Klappe zu halten und diese strategischen Manöver zuzulassen ... Ich sehe Kooperationen nicht so an, dass sich da Individualisten einer Gruppe unterordnen. Ich meine, die Art und Weise, wie die Leute momentan mit dem Wort ‚kollektiv‘ um

sich werfen, ist ungeheuerlich. (Lediglich die Bernadette Corporation¹¹ scheint eine Verbindung von ‚kollektiver‘ Produktion und Corporate Identity hinzubekommen.) Für mich erzeugen und vereinen kooperative Methoden in der Kunst im Laufe der Zeit verschiedene Gesten, Ideen, Versäumnisse, Psychologien, Intentionen, Dialoge, Versuche, Geschichten, bittere Kämpfe usw. in sich. Aber mehr noch bringt der Umstand einer Zusammenarbeit Unterschiedlichkeiten hervor, die wie aus dem Nichts aufzutauchen scheinen. Sie hat etwas Magisches. Vielleicht, weil sie die Fähigkeit des einzelnen Künstlers unterwandern kann, das Verständnis zu kontrollieren? Ich genieße es, die Kontrolle über die Bedeutung zu verlieren. Aber ich kann auch verstehen, dass der Verlust auch eine Menge Angst auslösen kann ...

NM: Obwohl Ihr mit demselben Medium arbeitet wie ich, ist es für mich offensichtlich, dass es bei Eurer Zusammenarbeit nicht um Gemeinschaftlichkeit geht, sondern darum, Unterschiede herauszuarbeiten und mit der Neugier zu spielen, die ihr gegenseitig bei Euch weckt.

PO: Oft entstanden unsere Arbeiten parallel, indem sich jeder von uns vornahm, bestimmte Bilder oder Dinge, die wir mochten, zu verwenden. Wir sammelten Ideen aus verschiedenen Bereichen, und jede Idee führte zu einer anderen. Dieser Prozess verstärkt, zelebriert eher Unterschiede als Ähnlichkeiten. Wenn jemand in die *Nova Popularna* gekommen ist oder die Wandgemälde in der Danziger Schiffswerft gesehen hat, konnte er Motive erkennen, die für beide Arbeitsweisen typisch waren.

LKcK: Ich vergesse oft, dass unsere Zusammenarbeit, trotz des sichtbaren Kontrastes in den Werken von uns, auf einer starken Gemeinschaftlichkeit aufgebaut ist und deshalb funktioniert. Wir haben uns gegenseitig ermutigt, sich für das einzusetzen, was wir in unserer Erfahrung als eigentümliche Ausprägung unserer Kultur empfanden. Unsere jeweiligen Hintergründe mögen anders sein, aber die Methode, wie wir Bedeutungen lokalisieren und nutzen, die ist die gleiche. Obwohl wir aus der Provinz stammen und uns mit ihr identifizieren, sind wir beide weit gereist und bereits in jungen Jahren mit unterschiedlichen Arbeitsbedingungen konfrontiert gewesen. Wir waren beide frühreif; ein Teil unserer Kunsterziehung erfolgte in der alternativen Szene und durch die Schaffung einer eigenen Identität, die sich auch jetzt noch als persönliche Handschrift zeigt, mit der wir Ideen gemeinsam ausgestalten.

Die Unterschiede machen in der Zusammenarbeit etwas leichter, von dem wir sonst vielleicht das Gefühl hätten, es erst legitimieren zu müssen. In meinem Fall ist es das Interesse an den Netzwerken im Untergrund des ‚real existierenden Sozialismus‘, das zu mehr als einer bloßen Form des Tourismus werden kann, wenn ich mit jemandem aus Danzig zusammenarbeite, der ihn direkt erlebt hat.

Habt Ihr nicht das Gefühl, dass das auch auf Euch zutrifft?

KO: Die Frage nach der ‚Differenz‘ ist eine schwierige Frage für mich. Ich bin misstrauisch gegenüber der Art, wie dieses Konzept verwendet worden ist, vor allem, wenn unbewusst die Rigidität oder der essenzielle Charakter von Grenzen noch verstärkt wird, d. h., im Effekt Bewegung verbietet und beständig Hierarchien, im Versuch sie umzuschreiben, wieder einsetzt. Aber zumindest, was unsere Diskussion

hier betrifft, denke ich, dass wir die überkommenen Denkmodelle vom Künstlerindividuum aufzubrechen versuchen, als da sind eine Gruppe von Menschen, das ‚Kollektiv‘, die wie ein einzelner Künstler agiert, oft unter einem einzigen Namen, oder eine ‚Bewegung‘, in der man ein kohärentes System von ideologischen Grundsätzen, Glaubenssätzen, ästhetischen Prinzipien teilt. Sllle diese ‚Organe‘ verhalten sich so wie die Organe, die wir schon kennen (vom Individuum bis hin zur Regierung). Vielleicht ist es, wenn wir uns zwischen individueller und kooperativer Praxis hin und her bewegen, möglich, das reibungslose Funktionieren dieser eindimensionalen Denkmodelle in einem positiven Sinn zu korrumpieren. Beispielsweise denke ich, dass ich in meinem ‚individuellen‘ Arbeitsprozess ‚Quellenmaterial‘ zu Tage fördere, an die Oberfläche bringe und es eher wie aus einer Kooperation stammend behandle, statt als etwas, das ‚ich‘ ‚meiner‘ Arbeit unterordne. Das ist ein wichtiger Unterschied gegenüber der Appropriation Art, deren Künstler, mit Fragen nach der ‚Autorenschaft‘ beschäftigt, eher an der Wiederholung als an der Kooperation interessiert sind.

NM: Inwiefern erlaubt Dir die Zusammenarbeit, etwas anders zu machen?

PO: Die Zusammenarbeit hat mir die Möglichkeiten gezeigt, wie sich Bilder und Bedeutungen so überlagern können, dass die direkte Aussage des Quellenmaterials verschwindet. Resultat dessen ist eine vielfältige Interpretierbarkeit und nicht bloß die eine Deutung des Werks. Meine frühere Malerei ist durch die Vorliebe für Bilder entstanden und durch dessen Übertragung in Malerei, die dem Bild ein zweites Leben gibt. Als wir mit den ersten Wandgemälden begannen, speziell mit demjenigen

in der Danziger Schiffswerft, haben Lucy und ich von uns bevorzugte Ready-made-artige Wandbilder, die aus unserem jeweiligen Hintergrund stammten, zusammengebracht, so dass diese sich faktisch überlagerten. Beispielsweise benutzten wir bildhafte Graffiti-Buchstaben, Fachwerk oder Symbole aus polnischen Modeanzeigen der 1960er Jahre. Seitdem fasse ich den kreativen Prozess als eine collageartige Arbeit auf, für die Bilder aus verschiedenen Bereichen herangezogen werden. Ich begann ziemlich spontan, mit anderen Künstlerinnen zusammenzuarbeiten, um zu sehen, wohin mich das führen würde. Es entsteht also eine doppelte Collage: nicht nur die durch das Arrangieren von verschiedenen Elementen gekennzeichnete Arbeit, sondern auch – und zwar recht buchstäblich, eine Collage bestehend aus Künstlern. Mit Lucy war das strukturierteste Beispiel unserer Zusammenarbeit die *Nova Popularna*-Bar, bei der es nicht einmal darum ging, ein ‚Kunstwerk‘ zu schaffen, sondern einen ‚prozessualen‘ Salon. Die Aktion betraf die praktische Durchführbarkeit, die Aufteilung der Rollen, so dass das Projekt funktionierte. Ich wollte noch sagen, dass ich bei unserer ersten Treffen fand, dass wir einen ähnlichen Zugang zur Malerei hatten, eine konzeptuelle Haltung gegenüber der Gegenständlichkeit. Ich habe ja eine klassische Ausbildung als Malerin absolviert und in der Malerei war es unüblich, mit einer solchen Freiheit von Bezügen zu arbeiten, wie Lucy und ich dies tun. Wir bezogen uns dabei beide auf Mode, auf Kunsthandwerk und Schildermalerei und waren beide an Wandgemälden interessiert. Eine andere Qualität unserer Arbeit, die sich zunehmend zeigte, war die einer ‚wechselseitigen Mutation‘, die Transformation der jeweiligen Arbeit in ein Gemeinschaftswerk. *Oblique Composition* war zunächst das kleine Gemälde einer Frau, die in ihrem Badeanzug in der Nähe einer schrägen großen Form geht. Die drei

Performance-Ausführungen der *Oblique Composition* nahmen dann zwar verschiedene Formen an, wiesen aber auch Gemeinsamkeiten auf, wie die weibliche Protagonistin, den Akt der Mimikry und die Feier der Abstraktion. Das letzte Video von *Oblique Composition III* vermittelt eine unbestimmt melancholische Stimmung wie die Filme von Chantal Akerman. Man kann das Band in einer Endlosschleife sehen. Für mich war es eine Hommage an die Freundschaft zwischen Frauen und an die gemeinsame Reflexion künstlerischer Arbeit.

NM: Manchmal agieren wir sehr reflektiert als Protagonisten in unserer Arbeit, beispielsweise in der Fotoserie, in der wir in Sanssouci und im Tropengarten ‚Biosphäre Potsdam‘ herumlaufen. Ich stelle bei dir und Paulina eine Art Rollenspiel mit erfundenen Archetypen fest – mit verschiedenen Formen, mit euch selbst und mit den anderen. Dieser dramaturgische Aspekt scheint sich konsequent durch eure ganze Arbeit zu ziehen. Könnt Ihr dazu etwas sagen?

LMcK: Diese Double-Nummer, bei der die ‚beste Freundin‘ gedoubelt wird, ist mit einem unterschiedlichem Grad an Sympathie für tatsächlich lebende Frauen dargestellt und dokumentiert – ob das nun das ausbeuterische und banale Duo Tatu ist oder ob es Gertrude Stein und Alice B. Toklas sind mit ihrem Avantgarde-Stammbaum. Dazwischen gibt es Dinge wie Eric Rohmers fragwürdige, aber höchst erfolgreiche Würdigung weiblicher Freundschaft in Figuren wie Renette und Mirabelle – und all die anderen, etwa Strawberry Switchblade¹², Cobra Killer¹³, die Figuren in *Céline et Julie vont en bateau*¹⁴ und die Maries I und II in *Daisies*¹⁵ und *J'ai faim, j'ai froid* von Chantal Akerman¹⁶.

Wir haben auf die Double-Nummer als Strategie vertraut. Es war nützlich in einem ganz praktischen Sinne, um Sachen hinzukriegen (Charaktere, z. B. guter Bulle, böser Bulle), aber unsere Affinität dazu ist konzeptuell begründet und liegt in der visuellen und anekdotischen Qualität. Welchen Wert hat weibliche Solidarität in der Kunstwelt, außerhalb des akademischen Betriebs und seiner Theorien?

[zu NM und KO] Wie sieht Euer eigenes Verhältnis, zu den Vorstellungen, die sich aus echter Freundschaft ergeben aus?

NM: Das einzig brauchbare Vorbild, mit dem sich unsere Freundschaft ansatzweise beschreiben oder inszenieren ließe, sind *Bouvard und Pécuchet*¹⁷, sozusagen Vorbilder des episodischen Missgeschicks.

Etwa zur Zeit unseres ersten gemeinsamen Projekts haben wir eine Ausstellungsreihe in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin besucht, mit dem Titel *Partnerschaften*, deren Thema jeweils ein schwules Paar war, Künstler, die einen Teil ihres Lebens zusammen verbracht hatten. Wenn ich mich recht erinnere, war es das erste Mal, dass ihre Arbeiten gemeinsam ausgestellt wurden. Sie waren aber als zwei vollständig ausgearbeitete, voneinander unabhängige Werke installiert, so dass es nicht so sehr um den direkten Einfluss des Partners ging, als um etwas, das in den individuellen Arbeiten nicht zwangsläufig zu erkennen war. Es war sehr erhellend, in diesem Kontext die Beziehung gedanklich einzubeziehen – die Arbeit vor ihrem dem Hintergrund zu sehen.

PO: Habt Ihr je darüber nachgedacht, eine Eurer früheren Kooperationen zu wiederholen oder zu rekonstruieren? Welche neuen Formen würden sie heute annehmen?

KO: Für mich besteht das ‚Kunstwerk‘ bei einer Zusammenarbeit in dem Gespräch, das man führt. Das Gespräch ist die ‚reine Form‘. Aber Gespräche sind Gebilde, die sich unter spezifischen Bedingungen formieren, und die platt werden, wenn alles, was davon bleibt, nur Worte, Fotos, Tonaufnahmen sind. Denn da gibt es außerdem noch Erinnerungen, individuelle und kollektive, die fortgesetzt mit Dir ‚leben‘, und in Bezug auf die Praxis der Performance sind persönliche Erinnerungen oft als die ‚eigentliche‘ Dokumentation des Ganzen angesehen worden ... Die Frage stellt sich, wie Ihr etwas präsentiert oder repräsentiert oder auch rekonstruiert? Wie kommt Ihr ausgehend von der Liebe, zu ästhetischen Fragen?

Ich finde es produktiv, das Ganze mehr als Übersetzung denn als Repräsentation oder Rekonstruktion anzusehen. Der Kontext der Wiederholung wird in einem bestimmten Sinne oft überinterpretiert. Das führt tendenziell dazu, die erste Ausführung zu überdecken und in ihrer Komplexität zu vereinfachen. Eine der brilliantesten zitathaften Neuschöpfungen, die ich je gesehen habe, ist das 2002 gemeinschaftlich entstandene Video *Rainer Variations* von Yvonne Rainer, Richard Move, Charles Atlas und Kathleen Chalfant. Darin versucht Rainer einer Drag-Queen-Reinkarnation von Martha Graham ihre Choreografie *Trio A* beizubringen. Das kann oberflächlich gesehen als manierierte Rekonstruktion eines Klassikers interpretiert werden, doch ich denke, es wird der Sache gerechter, dies als Versuch

anzusehen, Judson Church vermittelt Rainers lesbischer Ästhetik in die Drag-Queen Martha Graham zu übersetzen. Das ist – natürlich – eine unmögliche Übersetzung. Meine eigenen Videoarbeiten haben häufig einen persönlichen, aber letztlich kollektiven Ausgangspunkt: das Echo wichtiger Begegnungen mit Kulturprodukten. Um der besseren Klarheit willen, unterstreiche ich im Titel des Videos einen Haupttext als den ‚zentralen‘ Text, aber das ist bloß eine bequeme Vorstellung, etwas, das dem Betrachter einen Anhaltspunkt geben soll. Als ich das ‚Remake‘, als das manche mein Video bezeichnet haben, von Larry Clarks Film *Kids* gemacht hatte, war es im Gegenteil weit weniger beschränkt und hoffentlich interessanter als ein ‚Remake‘. Ich hatte ein Reihe von Reaktionen und Diskursen in Bezug auf den Film in meine eigene Erfahrung dessen übersetzt, was in New York gerade ‚in‘ ist. Und dann übersetzte ich das wiederum durch die Körper und Stimmen zweier Freunde von mir, die ebenfalls mit ihren Bildern von sich und dieser hochgeputzten Stadt zu kämpfen hatten.

PO: Nick, wie gebrauchst Du Zitate in Deiner Arbeit?

NM: Ich arbeite daran, die Art, wie meine Sensibilität geprägt wurde, und die Spur, die Einflüsse hinterlassen haben, in den Vordergrund zu stellen. Wenn Amerikaner zu mir sagen, meine Arbeit sei so ‚europäisch‘, weiß ich nicht, ob ich dem zustimmen kann. Das ist eine Aussage ohne Bedeutung, außerdem habe ich mich nie besonders ‚amerikanisch‘ oder ‚deutsch‘ gefühlt, obwohl ich in beiden Ländern aufgewachsen bin. Ich will einer solchen absoluten Einteilung nicht folgen. Aber es gibt bei mir in der Tat einen Prozess der Gabelung, Bezüge tauchen nur vermittelt

auf; ich überarbeite sie, immer wieder, bis es mir gelungen ist, sie irgendwie umzusetzen. Wenn ich zeichne, fühlt es sich oft so an, als ob ich versuchen würde, etwas niederzuschreiben oder Wege zu finden, mir lieb gewordene Ideen aus dem Gleichgewicht zu bringen. Das hat eine Menge damit zu tun, eine Form der Distanz, den Bezugsrahmen und unbewusste Gefühle miteinander in Verbindung zu bringen. Wenn Ken und ich zusammenarbeiten, ist der Gebrauch von Zitaten ebenfalls sehr subjektiv, aber sie lösen sich dann tendenziell im Arbeitsprozess auf. Unsere Tonaufnahme von Virgil Thomsons *Musical Portrait of Florine Stettheimer* (1943) fing mit der überraschenden ‚Entdeckung‘ an, dass die Notenblätter sich inmitten vorgefundener und inszenierter Bilder, Texte und Collagen fanden, die den Themenschwerpunkt ‚Americana Fantastica‘ im Magazin *View* gehört hatten. Das ganze Netzwerk von Künstlern, das sich im Magazinbeitrag offenbart, gab plötzlich einen Einblick in diese Kreise, die im New York der 1940er Jahre in verschiedenen Disziplinen oder Seite an Seite gearbeitet hatten, der einem schier den Atem verschlug. Neben dem Interesse sowohl für Stettheimer als auch für Thompson, war ich vor allem von dem Gestus der Innigkeit, von dem musikalischen Porträt berührt. Es schien uns beiden, dass der einzige Weg, es zu erkunden, darin bestehen würde, das Stück zu spielen. So haben wir eine Vinyl-Aufnahme davon gemacht, wie wir beide *Portrait of Florine Stettheimer* zum ersten Mal auf dem Klavier spielen. Kens Version kann durchaus mithalten, während die B-Seite ein Zeugnis dafür ist, wie miserabel ich vom Blatt spiele. Es ist eine Ansammlung von Pausen, frei erfundenen Akkorden, sprunghaften Tempowechseln. Bei diesem Stück und bei anderen bricht die Interpretation zusammen und öffnet sich zugleich. Es gibt eine Unfähigkeit, das Stück zu spielen, die mit seiner Eintrübung durch die historische Distanz zu tun hat. Und darüber

hinaus gibt es Momente einer ernsthaften, vom Zufall begünstigten Erfindungsgabe, für die gerade die historische Distanz Raum lässt.

KO: Und über die Aufnahmen des Stücks hinaus, sogar bis zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung der LP, gab es zwischen uns eine konstante Auseinandersetzung darüber, welche Seite die bessere Übersetzung der Erfahrung unserer Zusammenarbeit sei. Erinnerst Du dich, Nick, wie Du bei der Eröffnung ständig sicher sein wolltest, dass meine Seite immerzu gespielt würde, während umgekehrt ich sicher sein wollte, dass Deine gespielt wird? Wir fanden beide die jeweils andere Seite interessanter.

Passiert so etwas bei euch, Lucy und Paulina, auch, wenn Ihr zusammenarbeitet? Ich empfinde die gemeinsame Arbeit als eine Art Ineinander-Übergehen – nein, das ist wahrscheinlich zu übertrieben ausgedrückt. Es ist ein bezeichnendes Phänomen, aber intim, unscheinbar, subtil.

PO: Wenn wir ein Gemeinschaftswerk beendet haben, sind unsere jeweiligen Beiträge dazu unentwirrbar geworden. Es ist dann schwierig, sie unabhängig voneinander zu sehen. Wenn wir nicht zusammenarbeiten, behalten wir die Arbeit des anderen im Auge, kommentieren sie und inspirieren uns vermutlich auch.

LMcK: Wenn es die Möglichkeit gibt, die Verantwortung auf jemand anderen abzuwälzen, ist es schwer, dem zu widerstehen!

KO: Nun ja, aber mal im Ernst: Ich glaube, dass in dieser Übertragung von Verantwortung auf einer vertrauten Ebene etwas passiert, das wichtig ist. Etwas, das oft überdeckt wird, wenn ein ‚Konsens‘ in der ‚endgültigen‘ Präsentation erreicht worden ist. Wir haben so unsere Methoden, wie wir gleichzeitig dem anderen Verantwortung übertragen. Ich meine, es ist unzutreffend, dieses Verfahren als ‚geteilte‘ Verantwortung zu beschreiben, weil es vielmehr eine wechselseitige Verantwortlichkeit bewirkt, die nicht auf einer Vereinbarung beruht.

NM: Während Ihr in Euren gemeinsamen Arbeiten unter Umständen gleichzeitig malt oder an den anderen Aufgaben delegiert, um den Auftrag entsprechend fertigstellen zu können, beutet Ihr Euch, wenn es ‚auf Eure eigene Rechnung geht‘, gegenseitig aus. Mich interessiert, was passiert, wenn Ihr Euren jeweiligen Stil abzockt, und gleichzeitig dem wechselseitigen Respekt zollt, der sich aus Eurer Freundschaft und Zusammenarbeit ergibt. Inwiefern setzen Eure individuellen Arbeiten auf ihre eigene Weise den inneren Dialog Eurer Zusammenarbeit fort? Wie fühlt Ihr Euch bei dieser Art von Kontrollverlust?

PO: Diese beiden Fragen beantworten sich gegenseitig. Die Kontrolle aufzugeben bedeutet, der Möglichkeit Raum zu geben, sich gegenseitig zu stimulieren.

Manchmal arbeiten wir so eng zusammen, dass sich die Vorstellung von einer alleinigen Urheberschaft vollkommen verflüchtigt. Kontrollverlust bedeutet, man hört auf großspurig und beherrscht zu sein. Man lässt zu, dass man voneinander lernt. Die Vorstellung von Ausbeutung ist ohnehin spannend, jetzt, da so viel Interesse an Urheberrechten, Appropriation und geistigem Eigentum besteht. Bei der Arbeit von

uns beiden gibt es so vieles, was den Charakter eines Ready-made trägt. Es steht uns frei, die Bilder und Ideen des anderen als Ready-made zu benutzen – genauso wie Bilder und Ideen anderer Leute.

LMcK: Die Kooperation funktioniert und geht weiter, weil es einen freien Austausch der Einflüsse und eine Ehrlichkeit in Bezug darauf gibt. Das schützt uns vor der Paranoia, die den Gedanken des geistigen Eigentums umgibt, und macht Ereignisse wie Paulinas Ausstellung in Braunschweig möglich, deren ‚Soundtrack‘ im Audioguide aus einem kurzen fiktiven Prosatext bestand, den ich für sie geschrieben hatte.

Ich habe keine Ahnung, wie viel davon in unserer Arbeit für jemand anderen sichtbar ist. Zum Beispiel hat die Verwendung Gebrauch von Vogue-Zigaretten-packungen große persönliche Bedeutung für uns, aber ich habe keine Ahnung, wie er von unserem Publikum aufgenommen und interpretiert wird.

KO: An jedem Punkt einer Ausstellung scheint es, insbesondere angesichts Eurer gleitenden Arbeitsweise, dass ein Kunstwerk durch seinen Kontext neu entsteht. Wie seht Ihr *Oblique Composition III* im Kontext der Sammlung Goetz?

LMcK: Die Präsentation von *Oblique Composition III* dort ist kein ganz so natürlicher Vorgang wie in früheren Zusammenhängen. Aber etwas auszustellen bedeutet immer, mit einem bestimmten Maß an Beschränkungen und Bedenken umzugehen. In diesem Falle bewegen sie sich um den Umgang mit einer Gruppe disparater Arbeiten. Wir sind glücklich, dass Objekte, die in Verbindung zu dem Film stehen,

ebenfalls präsent sein werden und wir die Möglichkeit haben, Zeit im Gebäude zu verbringen, so dass wir sie so arrangieren können, dass sie in die Raumsituation passen. Wie ich schon sagte, kam das Video als Lösung für ein anderes Problem zustande. Ich betrachte ihn als eine Komponente. Das bedeutet, er ist nicht an sich selbst gefesselt.

Ken Okiishi (geboren 1978, Ames, Iowa) lebt und arbeitet in New York.

Nick Mauss (geboren 1980, New York, New York) lebt und arbeitet in New York.

Ken und Nick lernten sich während ihres Kunststudiums an der Cooper Union, New York, kennen. Ihre erste Zusammenarbeit entstand 2001-2002 während einem Aufenthalt in Berlin.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

¹ *Art Now: Lucy McKenzie*, Tate Britain, London, 20.09.–09.11.2003.

² *Nova Popularna* war ein gemeinsames Projekt von Paulina Olowaska und Lucy McKenzie, das 2003 mit Hilfe der Foksal Gallery Foundation in Warschau realisiert wurde.

³ Jacques Rancière: *The Distribution of the Sensible. Politics and Aesthetics*, in: ders.: *The Politics of Aesthetics*, New York 2006, S. 45.

⁴ Ebd.

⁵ *Heavy Duty*, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh, 14.04.–27.05.2001.

⁶ Lucy McKenzie und Paulina Olowaska arbeiteten beispielsweise für die Ausstellung *Dream of Provincial Girl* mit Caishlan Herd zusammen.

⁷ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2, Berlin 1992, S. 146.

⁸ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M. 1976, S. 27.

⁹ Wie Anm. 7, S. 146.

¹⁰ *Dream of Provincial Girl*, Apartment space, Sopot, 22.02.–15.03.2000.

¹¹ Die Bernadette Corporation ist ein 1994 gegründetes Künstlerkollektiv. Siehe: <http://www.bernadettecorporation.com>

¹² Strawberry Switchblade waren eine schottische Indie-Pop-Band, die 1981 in Glasgow gegründet wurde. Siehe: <http://www.strawberryswitchblade.net>

¹³ Die Band Cobra Killer ist ein Berliner Electroclash-Duo. Siehe: <http://www.cobra-killer.org>.

¹⁴ *Céline und Julie fahren Boot (Céline et Julie vont en bateau)* ist ein Film des französischen Regisseurs Jacques Rivette (*1928) von 1974.

¹⁵ *Daisies (Sedmikrasky)* ist ein Film der tschechischen Filmregisseurin und Drehbuchautorin Věra Chytilová (*1929) von 1966.

¹⁶ *J'ai faim, j'ai froid (Ich habe Hunger, mir ist kalt)* ist ein Kurzfilm der belgischen Regisseurin Chantal Akerman (*1950) von 1984.

¹⁷ *Bouvard et Pécuchet* sind Charaktere eines gleichnamigen unvollendeten Romans von Gustave Flaubert, der 1881 postum veröffentlicht wurde.