

Multimedia in der DDR

Das Herakles-Konzept von Lutz Dammbeck

Magisterarbeit

angefertigt von Christine Rahn

am Institut für Kunstgeschichte
der Universität Leipzig

Betreuer:
Prof. Dr. Barbara Lange
PD Dr. Michael Scholz-Hänsel

WS 2006/2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Multimedia – Intermedia:	9
2.1. Begriffliche Abgrenzungen.....	9
2.2. Künstlerische Praxis	10
3. Kunst in der DDR	16
3.1. Kunstpolitik und Doktrin	16
3.1.1. Die 1970er und 1980er Jahre:	20
Kulturpolitische Liberalisierungszusagen und zunehmende Kritik	20
3.1.2. Ausbau der Kontroll- und Überwachungsstrukturen:	22
strukturelle Einbindungsversuche	22
3.2. Die emanzipatorische Kunstszene der DDR und deren Praktiken.....	24
3.2.1. Alternative Handlungsorte	26
3.2.2. Begriffliche Abgrenzungen und Zuschreibungen	30
4. Verortung Lutz Dammbecks	34
5. Das sog. Herakles-Konzept	41
5.1. Begriffliche Abgrenzung	41
5.2. Die sog. Mediocollagen des Herakles-Konzeptes	43
5.2.1. Chronologie der Mediocollagen und deren Aufführungen	43
5.2.2. Allgemeine Strategie der Mediocollagen	45
6. Analyse	47
6.1. Fragestellung und Forschungsperspektive.....	47
6.2. Intermedialitätstheorie	47
6.2.1. Begriffe der Intermedialität.....	48
6.2.2. Intermedialitätsdiskurs und Theoriebildung.....	49
6.2.3. Intermedialitätstheoretische Analyse-Kategorien.....	51
6.3. Die Analyse der Mediocollagen am Beispiel von Herakles.....	57
6.3.1. Medienspezifik	59
6.3.2. Interferenzen.....	81
7. Fazit und Ausblick	89

8. Anhang	96
8.1. Literaturverzeichnis.....	97
8.2. Weitere Quellen	107
8.3. Abbildungsverzeichnis.....	135

1. Einleitung

„Ich habe eine Riesenkiste, in der ich alles sammle, was mir im weitesten Sinne zu meinem Thema zu gehören scheint. Ich weiß nicht, was mich veranlasst, dies oder jenes aus der Zeitung auszureißen. Das Unbewusste sammelt, deswegen kann ich in die Kiste greifen und es passt immer zueinander. Das ist mein Arbeitsprinzip, ich bin ein Monteur, kein Deuter des Weltgeistes. Das verdichtet sich dann zu größeren Bildern, Dramaturgien und Filmen. Meine künstlerische Arbeit ist der Versuch, die Zwischentöne zu treffen. Die Eindeutigkeit der weißen Tasten auf der Klaviatur, diese Eindeutigkeit einer Aufklärung, die immer genau zwischen Gut und Böse zu unterscheiden weiß, die kann ich nicht bedienen.“¹

Lutz Dambeck

Gegenstand dieser Arbeit ist das *Herakles-Konzept* des Bildenden Künstlers und Filmemachers Lutz Dambeck, wobei das Hauptaugenmerk auf den sogenannten Mediocollagen liegt, welche den Beginn des übergreifenden Konzeptes als kontinuierliches Moment seines Schaffens markieren.

Der Großteil der Mediocollagen entstand in den 1980er Jahren der DDR im Umfeld der sich damals verstärkt ausprägenden emanzipatorischen Bewegungen, die versuchten, mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen die propagierte Doktrin des Sozialistischen Realismus zu umgehen. Die Mediocollagen Dambecks wurden als Aktionen im Raum umgesetzt, wobei die unterschiedlichsten Medien und deren Sinnzusammenhänge miteinander kombiniert, transformiert und verschränkt wurden.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Feststellung, dass die künstlerische Ausdrucksform der Mediocollagen Dambecks als solche bislang nicht im Rahmen multimedialer und intermedialer Kunstpraktiken analysiert worden ist, sondern – wenn überhaupt – lediglich als solche allgemein bezeichnet wird und darüber hinaus vordergründig in Argumentationen bezüglich des ‚gegenkulturellen‘ Schaffens in der DDR eingewoben wird.

Meine Ausführungen folgen der Fragestellung, wie man sich der Ausdrucksform der Mediocollagen Dambecks nähern kann, um der unzulänglichen Anwendbarkeit der

¹ aus: Lutz Dambeck: Ich bin ein Monteur, kein Deuter des Weltgeistes. Aus einem Gespräch mit Eckhart Gillen im Oktober 1990, in: Bildende Kunst 12/1990, S. 22ff., zitiert nach: Dambeck (1997), S. 11.

westlich geprägten Theoreme und Kunstpraktiken von Multimedia und Intermedia zu umgehen.

Um dies zu belegen, werden einleitend die generellen Zuschreibungen und Kunstformen, auf welche sich die Begriffe „Multimedia“ und „Intermedia“ allgemein beziehen, kurz nachvollzogen. Im Anschluss daran wird ein Überblick in die offiziellen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion der DDR gegeben, um so die Strategien und Handlungsorte möglicher Abgrenzung zu benennen, welche sich trotz aller Einschränkungen in multimedialen und intermedialen Experimenten äußerten. Damit soll das Umfeld, in dem sich Lutz Dambeck bewegte und in dem letztlich die Mediocollagen realisiert werden konnten, umrissen werden. Dies schließt eine nähere Verortung und Betrachtung der Entwicklung seiner künstlerischen Arbeitsweise gleichfalls ein, aufgrund derer die Entstehung der Mediocollagen mit dem *Herakles-Konzept* nachvollziehbar wird. Es soll ein genereller Einstieg in die allgemeine Strategie der Mediocollagen vermittelt werden, deren Stellenwert und Einordnung innerhalb des *Herakles-Konzeptes* angeführt werden wird.

Die konkrete Analyse wird anhand einer exemplarischen Mediocollage, der letzten Aufführung des zweiten Konzeptes namens *Herakles*, erfolgen. Dabei werde ich maßgebliche Beschreibungskriterien intermedialitätstheoretischer Analyse-Methoden anwenden, die zuvor in allgemeinen Ausführungen zur diesbezüglichen Theorie herausgestellt werden. Diese Vorgehensweise folgt dem Ziel, die verwendeten Medienfragmente in ihrer Spezifik und Zusammenführung genauer zu durchleuchten. Nur so können die ‚Zwischentöne‘ benannt werden, die Dambeck in einen medialen Aktionskomplex brachte und in neuen Sinnzuschreibungen laborartig vorführte.

Forschungsstand

Grundsätzlich ist bislang keine umfassende und detaillierte kunstwissenschaftliche Analyse des emanzipatorischen Kunstschaffens in der DDR erfolgt – abgesehen von wenigen Ausnahmen. Dies betrifft in besonderem Maße die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit offiziell nicht anerkannten multimedial und intermedial wirkenden Kunstpraktiken. Dies steht im Gegensatz zu zeitgleichen oder zeitlich zuvor liegenden Entwicklungen in westlichen Ländern, wie der damaligen BRD.²

Dagegen sind bereits Anfang der 1990er Jahre einige Publikationen mit umfangreichem Quellenmaterial und historischen Fakten, Interviews u.ä. erschienen. So beispielsweise

² Daher werde ich allgemein von intermedialitätstheoretischen Kerngedanken und dementsprechender Literatur ausgehen und relevante Forschungsüberlegungen später kurz skizzieren. Vgl. hierzu: Kap. 6.

die von GÜNTER FEIST und ECKHART GILLEN namens „Kunstkombinat DDR“ und die gleichfalls von GÜNTER FEIST und ECKHART GILLEN und zusätzlich BEATRICE VIERNEISEL herausgegebene „Kunstdokumentation SBZ/DDR“, die stellenweise den vorherigen Band zitiert. Speziell zum emanzipatorischen Schaffen in Leipzig veranschaulicht der Band „Die Einübung der Außenspur“ von UTA GRUNDMANN, KLAUS MICHAEL und SUSANNE SEUFERT wichtige Phänomene anhand vieler Künstler-Gespräche. Dabei ist festzuhalten, dass sich die weiteren bisherigen Auseinandersetzungen auf wenige Autoren und Herausgeber beschränken. Diesbezüglich sind jedoch insbesondere PAUL KAISER, KARL-SIEGBERT REHBERG, CLAUDIA PETZOLD, aber auch die Zeitzeugen CHRISTOPH TANNERT und EUGEN BLUME zu nennen. TANNERT setzt sich verstärkt mit Dammecks Werken auseinander, wie es dessen kurze Essays und auch Original-Faltblatt-Texte zu den Mediocollagen-Aufführungen belegen, beispielsweise für die Galerie Mitte, abgedruckt in „Kunstkombinat“. Gerade der jüngst erschienene Eintrag von BLUME in dem Kompendium zur Geschichte der Kunst in Deutschland, dessen Band „Vom Expressionismus bis heute“ von BARBARA LANGE herausgegeben wurde, beleuchtet die Zusammenhänge weitaus vielschichtiger. Ähnlich gehen die soziopolitischen Studien der Herausgeber OFFNER und SCHROEDER vor, welche damit ebenfalls den Ausstellungskatalogen gegenüberstehen, die oftmals bezüglich oppositioneller Zuschreibungen polarisieren. Davon abgesehen bezogen u.a. die Kataloge „deutschlandbilder“ und „das xx. jahrhundert. ein jahrhundert kunst in deutschland“ von BLUME Dammecks Schaffen in der DDR nicht ausschließlich auf das Umfeld emanzipatorischen Kunstschaffens innerhalb des SED-Staates. Sie versuchten stattdessen, diese in größeren künstlerischen Entwicklungen und Zusammenhänge speziell in Deutschland einzuordnen.

Dammecks Mediocollagen finden zwar fast immer, dennoch nur kurz und allgemein Erwähnung in den aktuellen Überblicksdarstellungen und Ausstellungskatalogen zu emanzipatorischen künstlerischen Bewegungen in der DDR, wie beispielsweise in dem Katalog „Jahresringe - Kunstraum DDR“ von 1999.

Am aufschlussreichsten ist das vom Künstler selbst herausgegebene Arbeitsbuch zum *Herakles-Konzept* unter dem gleichnamigen Titel von 1997, welches neben essayistischen Aufzeichnungen des Künstlers und zahlreichen Abbildungen auch erhellende Essays anderer Autoren wie ECKHART GILLEN und BARBARA STRAKA enthält. Dies ist abgesehen von den wenigen aktuellen Ausstellungsbroschüren, die sich allerdings vorrangig mit Dammecks Schaffen nach seiner Auswanderung in die BRD

beschäftigen, die bislang einzige Monografie. Ebenso ist das Vortragsmanuskript des Künstlers von 2005 sehr informativ. Es fokussiert allerdings in erster Linie Dammecks Werdegang als Filmemacher.

Zeitgenössische Literatur und publizistische Besprechungen aus der DDR-Zeit zu den Mediecollagen sowie zu einzelnen Ausstellungsbeteiligungen Dammecks sind kaum vorhanden, da derartige Publikationen im Rahmen nicht offiziell anerkannter Kreise nur schwer zu realisieren waren. Dennoch verfasste u.a. die Galerie Oben anlässlich einer Mediecollagen-Aufführung 1985 eine Broschüre mit einem Aufsatz von KLAUS WERNER.

Der nach Dammecks Auswanderung 1987 unter dem Pseudonym ANNITA KENNER in der Zeitschrift „Niemandland“ erschienene Beitrag von CHRISTOPH TANNERT hält sich eher bedeckt und vage, weshalb er außen vor bleibt.

Bezüglich der post-sozialistischen Betrachtungen sind einige neuere Ausstellungskataloge bzw. Hefte, wie das der Akademie der Bildenden Künste von 2005 anlässlich der Preisverleihung für Dammecks Gesamtwerk, und das der Berliner NGBK zur Ausstellung *Herakles Höhle 3* von 1991 zu nennen. Jene Kataloge finden jedoch keine Berücksichtigung in meinen Ausführungen, da sie den Mediecollagen Dammecks nur allgemeine Aufmerksamkeit widmen.

Obwohl die 2006 stattgefundenene Ausstellung *revision.ddr* im Rahmen von *40 Jahre Videokunst* im Leipziger Museum der Bildenden Künste direkt Dammecks Mediecollagen der 1980er Jahre installativ reflektierte, ist hierzu kein Eintrag im entsprechenden Katalog zu finden, was der Tatsache geschuldet sein mag, dass diesbezüglich Dammecks Mediecollagen im generellen Rahmen einer Filmkunst-Ausstellung unterbelichtet wurden.

Darüber hinaus gaben mir jüngst erscheinende Interviews, wie im speziellen das von NIKE BREYER (2007), und mein persönliches Gespräch mit dem Künstler (2007) weitere elementare und aktuelle Auskünfte und Detailinformationen. Informativ war gleichermaßen der Zeitschriftenaufsatz von MATTHIAS FLÜGGE (2006) in „Sinn und Form“, wobei der Autor bereits seit DDR-Zeiten Dammecks künstlerisches Schaffen begleitet.

Auch einige relativ aktuelle Internetseiten zum Künstler gaben mir, wenn auch stark komprimiert, eine grundlegende Faktenbasis. Eine systematische Auswertung wichtiger Primärquellen, die Lutz Dammeck zusammen mit Briefwechseln zwischen den Beteiligten und Organisatoren bzw. offiziellen Gremien in einer Archivkiste aufbewahrt, ist bisher noch nicht erfolgt.

Aufgrund der spärlich bestückten Literaturlage richtete ich meinen Blick verstärkt auf die vorhandenen Dokumentationsbestände und noch existenten Medien der Arbeiten und zog zu deren Analyse eine Vielzahl weiterer Sekundärliteratur heran, wie sich im weiteren Verlauf meiner Arbeit zeigen wird.

2. Multimedia – Intermedia:

Um relevante Dimensionen von Multimedia und Intermedia-Kunst in Bezug auf das künstlerische Schaffen in der DDR abzuwägen, erachte ich es als unabdingbare Voraussetzung, mit der Erläuterung der allgemein anerkannten Begriffszuweisungen und der generell zugeordneten künstlerischen Erscheinungsformen zu beginnen.

2.1. Begriffliche Abgrenzungen

Etymologisch leiten sich die beiden Komposita vom Terminus *Medium* als der Pluralform von *Media* ab, der bereits die unterschiedlichsten begrifflichen Ausdifferenzierungen erfährt. Daher möchte ich gleich eingangs die Gelegenheit nutzen, die Begrifflichkeit, wie ich sie im Rahmen meiner Arbeit verwenden werde, zu definieren. Die Vielzahl an Bedeutungsebenen des Mediumsbegriffs kann umgangen werden, indem man hierunter etwas Vermittelndes resp. ein Bindeglied versteht. Generell möchte ich Medium präziser als (materiellen) Bild- und Bedeutungsträger bzw. -sphäre, der bzw. die eine künstlerische Arbeit erst vermittelt und als solches phänomenologisiert resp. sinnlich wahrnehmbar und identifizierbar macht, verstanden wissen.³ Dabei erachte ich die Berücksichtigung der Medium-Form-Differenz, wie sie systemtheoretisch problematisiert wurde und vielerorts präferiert und methodisch konkretisiert wird, als essentiell. Demnach impliziert ein Medium wie Schrift, Bild, Film oder Ton eine Vielzahl an möglichen Ausprägungen und spezifischen Artikulations- bzw. Ausdrucksformen innerhalb eines bestimmten soziokulturellen Systems, die erst in der Differenz die einzelnen medialen Erscheinungen voneinander abgrenzt und „beobachtbar“⁴ macht.⁵

Eine grundlegende Unterscheidung hinsichtlich der Anwendung auf Kunstformen wurde, wenn auch sehr vage, durch die Präfix-Beiordnungen von >multi< und >inter<.⁶ Wenn auch die beiden Präfixe bereits auf die Existenz mehrerer Medien verweisen, bedarf dies dennoch einer weitergehenden Erläuterung.

Die Begrifflichkeit der *Multimedia* beschreibt allgemein die „Nutzung verschiedener Medien bzw. medialer Artikulationsformen (Schrift, Bild, Film, Ton) innerhalb eines

³ Vgl. umfangreiche Ausführungen zum Begriff des Mediums auch: Tholen (2005).

⁴ McLuhan (1994), S. 185.

⁵ Dem folgt PAECH vor dem Hintergrund intermedialitätstheoretischer Fragestellungen: „Die Beobachtung der Form muss, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten.“, in: Paech (1998), S. 21.

⁶ Vgl. hierzu: Kohlroß (2005), S. 187. Dabei meint der lateinische Wortursprung des Präfixes >multi< „viele“ und des >inter< „zwischen“.

größeren Gesamtkontextes (...) oder innerhalb eines medialen (Gesamt-)Produkts⁷, wobei die Kombination oder konzeptuelle Fusion mindestens zweier distinkt wahrgenommener Medien zugunsten eines verbindenden Medienkomplexes oder Leitmediums vorausgesetzt wird.

2.2. Künstlerische Praxis

Die Begrifflichkeit der *Multimedia* als Kunstform prägt sich ungefähr ab den 1960er Jahren aus und wird dabei oft in Verbindung gebracht mit dem Aufkommen der sog. *Neuen Medien*, deren Äußerungsformen auf technisch-apparativen und elektronischen Konstituenten beruhen. Diese betreffen insbesondere die audiovisuellen Medien wie Video, Film, die akustisch wahrnehmbaren Medien Ton/Klang/Musik und die visuell erfahrbare Fotografie, aber auch Text/Bild im weitesten Sinne und z.T. in technischen Adaptionen mit ein, oftmals zugunsten einer Kombinatorik. Daher werden die Terminologien von Multimedia und Neuer Medien oftmals synonym verwendet. Insbesondere die prinzipielle, jedoch jenerzeit nur in den westlichen Systemen allgemein mögliche Zugänglichkeit des Mediums Video wird hervorgehoben. Die generelle „Entwicklung medialer Apparate“⁸, die in der Kunst ihre Anwendung erfahren, bedingte darüber hinaus eine häufige Gleichsetzung von Kunstäußerungen, die auf technisch bedingten Bildern basieren, mit dem Terminus des Mediums resp. der Medien, sodass mittlerweile umfassende Gattungsbezeichnung der Media Arts, der sog. Medienkunst anerkannt ist.⁹

Intermedia als Kunstform betont die performativen Aspekte medialer Kopplungen und Verschränkungen und fokussiert die Prozesshaftigkeit vermittelter Wechselwirkungen. Ausgehend vom US-amerikanischen Fluxus-Künstler HIGGINS entwickelte sich in den 1960er und 1970er Jahren in den nicht-sozialistischen Staaten eine öffentliche Debatte um grenzüberschreitende Kunstformen¹⁰ und – wie der Künstler selbst festhält – Hybridisierungen bzw. Hybridformen der Medien, der *Intermedia*, die in ihren Ursachen zweifelsohne anderen gesellschaftspolitischen Bedingungen unterlagen als in der DDR.

⁷ Rajewsky (2002), S. 202, Glossar.

⁸ Müller (1998), S. 32 und 37. Vgl. hierzu auch Schröter (2004), S. 385ff.

⁹ Der Terminus Multimedia findet insbesondere seit den 1990er Jahren mit der Herausbildung von computergestützten, digitalen und interaktiv vermittelnden Technologien seinen aktuellen Bedeutungsschwerpunkt. Vgl. hierzu: Kohlroß (2005), S. 187.

¹⁰ Darüber hinaus war HIGGINS u.a. Herausgeber der US-amerikanischen Schriftenreihe *Something Else Press*, die in den 1960er und 1970er Jahren bedeutende zeitgenössische Künstler zu Wort kommen ließ bzw. aktuelle Kunstströmungen diskutierte.

Legendär ist HIGGINS Beginn seines 1966¹¹ erschienenen Manifestes: „Much of the best work being produced today seems to fall between media.“¹² HIGGINS machte darüber hinaus klar, dass die sog. Intermedia streng von *Mixed media* und *Multimedia* abgegrenzt werden müssen. Die Anmerkungen zogen ebendiese Abgrenzung im populären Verständnis nach sich. Intermedia definiert sich dabei eben nicht über eine reine „Medienfusion“¹³, sondern über die Medienkombination hinausgehend als ein „Mit- und Nebeneinander verschiedener medialer Systeme“¹⁴. Bezüglich des Intermedia-Begriffes wird auch von einer „Medienerweiterung“¹⁵ gesprochen, die v.a. in der Integration sog. Neuer Medien in den zeitgleich verstärkt auftretenden Aktionsformen wie Performance Art u.a. aufführungshaften und ephemeren Kunstformen bzw. derer wechselseitiger Verknüpfung besteht.

Ausschlaggebend für das Aufkommen und Integrieren neuer künstlerischer Ausdrucks- bzw. Erscheinungsformen sind folglich in besonderem Maße mediale Umbruchphasen, die ein Auseinanderbrechen tradierter Gattungsmuster forcierten und Grenzziehungen entlang von „Medien-Monaden“¹⁶ explizit entgegentraten.

In den 1960er Jahren kam es zu einer Explosion künstlerischer Produktion, die sich von den traditionellen Gattungsdefinitionen loslöste. Radikal wurde mit dem bisherigen Werkverständnis und einer Objektivität zugunsten eines erweiterten Kunstbegriffes gebrochen, um im freien Umgang mit den jeweiligen Medien diesbezüglich neue Aspekte zu fokussieren. In Bezug auf die gelegentlich vertretene These einer damit ihrer Autonomie verlustig gegangenen Kunst lässt sich „zeigen, dass gerade die Emanzipation der Kunst aus den traditionellen Gattungsgrenzen die Reflexion auf die Spezifik der unterschiedlichen ästhetischen Medien befördert hat.“¹⁷

Ungeachtet scharfer modernistischer Kritik, wie beispielsweise durch GREENBERG¹⁸, ließen sich die Kunstschaffenden in den westlichen Staaten nicht davon abbringen, sich

¹¹ Schröter (2004), S. 385ff. Schröter verweist darauf, dass der Begriff der Intermedialität bereits bei Dick Higgins anklängt, allerdings erst 1981, was auf das offizielle Publikationsjahr zurückzuführen ist, und im deutschen Sprachraum sich seit 1983 mit Hansen-Löves Ausführungen über das Text-Bild-Verhältnis in der russischen Moderne methodisch ausprägt.

¹² Higgins (1984) Der Ausspruch gilt u.a. als terminologische Grundlage für Überlegungen des Intermedialitätsdiskurses, worauf ich im späteren Verlauf meiner Arbeit näher eingehe.

¹³ Rajewsky (2002), S. 199, Glossar.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Dreher (2001), S. 39.

¹⁶ Müller (1996), S. 82.

¹⁷ Rebentisch (2001), S. 81.

¹⁸ „So haben ästhetische Theorien Kunstprodukte immer wieder kritisiert, gerade weil sie nicht ‚rein‘ und medienpezifisch waren.“ GREENBERG verurteilte noch 1981 in seinem Aufsatz *Intermedia* sog. intermediale Kunstformen als „Niedergang des Geschmacks“ – entgegen der Annahme, dass Theorie zur Abkehr von monomedialen Perspektivierungen gezwungen wurde. Vgl. hierzu: Schröter (2004), S. 385.

vom „monomedialen Purismus“ abzuwenden, um in erweiterten Medienformen¹⁹ zu arbeiten. So bezogen viele Künstler, ausgehend von der USA und übergreifend auf den deutschsprachigen Raum, seit den 1960er Jahren das Medium Video und Multimedia-Formen ein. Dabei gingen sie auch den Potentialen der technischen Gegebenheiten und inhaltlichen Zuschreibungen nach. Insbesondere äußersten sie sich in raumgreifenden, komplexen Installationen, später auch mit Interventionen im öffentlichen Raum. Verstärkt griffen intermediale Praktiken die zeitgleich auftretenden ephemeren und performativen Kunstformen wie Performance Art und Aktionskunst auf.²⁰ Hierzu möchte ich exemplarisch einige Künstlerbeispiele und Bewegungen kurz nennen, um die Dimensionen der neuen Ausdrucksformen zu verdeutlichen.²¹

In Bezug auf HIGGINS Essay von 1966 wird die Fluxus-Bewegung oftmals synonym als Intermedia bezeichnet. Fluxus entwickelte sich ab den 1960er Jahren, ausgehend von den USA, zu einer international vernetzten Bewegung in den westlichen Ländern, insbesondere in der BRD, die Klangkunst/Musik, Bildende Kunst und Literatur, aber auch Architektur und Design zu verbinden suchte. Dies äußerste sich in collageartig komponierten Geschehensabläufen, Inszenierungen i.S.e. Gesamtkunstwerkes. Darunter partizipierten Künstler wie George Manciuas, George Brecht, Carolee Schneemann usf., um nur eine Auswahl der Protagonisten zu nennen. Diesbezüglich wird John Cage eine Vorreiterposition eingeräumt. Hierin nahmen künstlerische Aktionsformen wie Happenings ihren Ausgangspunkt, wobei Allan Kaprow die Vorreiterrolle zugeschrieben wird. Die offensichtlich als ‚Anti-Kunst‘ propagierte Kunstströmung wollte an der DADA-Bewegung zu Beginn des Jahrhunderts anknüpfen, wird aber auch in die Nähe der Pop Art gerückt und als Beginnpunkt der Mail-Art-Bewegung bezeichnet.

Ebenfalls ab den 1960er und 1970er Jahren begannen Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono u.a. die Medien Ton/Klang/Musik und Video einzusetzen. In Aktionen und Performances und in räumlichen Installationen wurden diese erweitert. Die neuen actionistischen Ausdrucksformen integrierten folglich auch Multimedia-Elemente.

Künstler, die jenerzeit begannen, sich mit dem Medium Video auseinanderzusetzen, kritisierten dezidiert die Vereinnahmungen filmischer Aufzeichnungsapparate für Konsum und Überwachung, wie beispielsweise Vito Acconci mit seinem *Following Piece*. Marcel Odenbach setzte sich in seinen installativen ‚Videoskulpturen‘ u.a. mit der

¹⁹ Vgl. hierzu: Dreher (2001), S. 39 ff.

²⁰ Vgl. Schröter (2004), S. 385-87.

²¹ Vgl. hierzu einige Überblicksdarstellungen: Kuni (2006), Daniels (2003), Kacunko (2004), Dreher (2001) u.a.

Manipulation von Fernsehbildern auseinander. Mit klaustrophobischen Raumverschränkungen und rückgekoppelten Kamera, die ebenso die Beobachterperspektiven hinterfragen, begann Bruce Naumann seine Closed-Circuit-Installationen. Body Art und Performance Art setzten sich in ähnlicher Weise mit Machtbeziehungen auseinander, gingen Körperbefragungen nach und wurden ebenfalls für feministische Positionierungen genutzt. Die neuen Kunstformen manifestierten sich zudem in komplexen Raumbegehungen mit raumgreifenden Installationen und Kunst im öffentlichen Raum entgegen einer Vorstellung vom ‚White Cube‘.

Darüber hinaus vertraten die Künstler die Überzeugung, die Barrieren zwischen Kunst und Publikum aufzubrechen, um schließlich auch die Rückführung der Kunst in die Lebensrealität bzw. die Integration in die soziale Umwelt zu bewirken und letztlich Kunst als Mittel der Weltbeobachtung zu begreifen, wie dies insbesondere Beuys forcierte. Die Auseinandersetzung mit Verknüpfungen von Kunst und Leben erhielt mit den Situationisten eine weitere Ausprägung mit einem dezidiert politischen Anspruch.

Die Begriffskonstrukte von Multimedia und Intermedia fassen die Phänomenbereiche weiter und kommen problematischen normativ orientierten Versuchen, die neuen künstlerischen Ausdrucksformen mit weiteren Gattungsspezifizierungen und Subkategorien bisheriger Genres zu kategorisieren entgegen, die folgendes aus dem Blick verlieren:

„Kunstgeschichten, die ‚Performance-Art‘, ‚Body Art‘ und Video-Skulptur‘ als neue Kunstgattungen mit eigenen Entwicklungswegen schildern, sind mit ihrem Akzent auf einer gattung-internen Ausdifferenzierung problematisch, da sie den ‚Transito‘ von künstlerischen Fragestellungen zwischen verschiedenen Präsentationsformen nicht oder nur als Nebenaspekt problematisieren“²²,

denn folgendes müsse klar berücksichtigt werden:

„‚Intermedia‘-Werke setzen eine Vielheit von Medienmöglichkeiten, voraus, zwischen denen ihre Präsentationsform vermittelt.“²³

Anknüpfungspunkte waren insbesondere die künstlerischen Auseinandersetzungen zur Weimarer Zeit, die von den Nationalsozialisten abrupt unterbrochen wurden. Dabei nehmen die historischen Avantgarde-Bewegungen und deren Pluralität an Ausdrucksformen einen exklusiven Stellenwert ein. Im Speziellen sind die Arbeitsmethoden der Montage und Collage zu erwähnen, die nicht nur innerhalb eines abgeschlossenen Bildraumes verschiedene Einzelteile zusammenführten, wie eben

²² Dreher (2001), S. 39.

²³ Ebd.

gerade DADA immanent. Dieser Aspekt verleitet mancherorts dazu, insbesondere die künstlerischen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter diesen beiden Darstellungsprinzipien abzuhandeln.²⁴ Rückblendend besteht allerdings eine lange Tradition in einer grenzüberschreitenden Kunstpraxis.²⁵ Folglich bestätigten die vielfältigen Ausprägungen in künstlerischen Ausprägungen von Multimedia und Intermedia die Feststellung, dass grundsätzlich keine Monomedien existieren und die Gattungstrennung nur institutionell und akademisch etabliert und verfestigt wurde.

Gleichermaßen beabsichtigten die Künstler verstärkt seit den 1960er Jahren, mit neuen sozial orientierten Kunstformen in die Lebensumwelt einzugreifen, Möglichkeiten der Partizipation und Neugestaltung zu offerieren, wonach die Kunst eine kritische Weltbeobachtung ermögliche.²⁶ Gemeinsamer Hintergrund der neuen Konzepte war der Gedanke, dass mittels neuer Ausdrucksmöglichkeiten spezifischer Medien die Korrelationen, Umsetzung und Manifestation einer adäquaten Konstruktion von Wirklichkeit und deren narrativen Figuren und Sinnzusammenhängen innerhalb eines spezifischen machtpolitischen Systems. Die Suche nach Strategien der Überwindung implizierte damit nicht nur eine ‚Entgeiselung‘ der Sinne, sondern auch eine Befreiung aus den vorherrschenden Machtgefügen.²⁷

Der m.E. aktuelle Mangel der begrifflichen Schematisierungsversuche und Konturierungen besteht allerdings darin, dass die bisherigen Perspektiven die Rahmenbedingungen westlicher, nicht-sozialistischer Systemstrukturen fokussieren. Der generelle systemkritische Ansatz ist auch für eine Vielzahl Künstler sozialistischer Länder wie der DDR bestimmend gewesen, die versuchten - wenn auch zeitverzögert erst seit den 1970er und verstärkt ab den 1980er Jahren - die neuen Praktiken für sich zu nutzen, d.h. die neuen Medien und Formmöglichkeiten in ihrem Schaffen aufzugreifen, um aus der „Enge des Systems“²⁸ und der propagierten Doktrin vom Sozialistischen Realismus auszubrechen. Ein Vorhaben, was – und dies sei ausdrücklich betont – in der DDR nur bedingt innerhalb der festgeschriebenen, restriktiven Strukturen und Zugangsmöglichkeiten möglich war. Nichtsdestotrotz ist eine

²⁴ Vgl. hierzu beispielsweise: Kat. (1999), Möbius (2000).

²⁵ Des Öfteren wird dabei auf die „wechselseitige Erhellung der Künste“ verwiesen, deren Konzept bereits bis in die Antike und dem *ut pictura poesis* zurückgeht und demnach eine interdisziplinäre Forschungsperspektive (schon seit langem oder gar schon immer) nahe legt. Beispielsweise wären intermediale Praktiken bereits in der mittelalterlichen Liturgie und religiösen Ritualen zu finden, abermals thematisiert in Wagners Konzept vom „Gesamtkunstwerk“ oder 1766 in der von Lessing geführten Laokoon-Debatte usw. Vgl. hierzu: Schröter (1998), o.S. u.a.

²⁶ Schröter (1998), o.S. und Dreher (2001), S. 10ff.

²⁷ Vgl. Schröter (2004), S. 385-87.

²⁸ Zitat Dambeck, geäußert während einer Podiumsdiskussion, Dokumentarfilm-Festival Leipzig, November 2006.

Orientierung und Adaption von westlichen Erscheinungsformen in der Kunst der DDR
i.S.e. „Ergänzungskultur“²⁹ erkennbar, worauf ich im Folgenden genauer eingehen
möchte.

²⁹ URL <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_niemand/niemand_04.htm> (Mai 2007)

3. Kunst in der DDR

In dem Kapitel soll ein grundlegender Überblick über die DDR-Kulturpolitik gegeben werden, anhand dessen sich erst die Entwicklung emanzipatorischer künstlerischer Praktiken und deren Möglichkeitsspielräume verstehen lässt. Als problematisch bei der Bewertung erweist sich hierbei allerdings die Wahl evidenter Anhaltspunkte, objektiver Maßstäbe und Perspektiven.³⁰

Dabei finden die Ideologie und das Verhältnis von Staat und Propaganda sowie auch strukturelle Verbindlichkeiten kurz Eingang. Die Berücksichtigung der ästhetischen Doktrin des sog. Sozialistischen Realismus lässt die Abgrenzung der experimentellen, inter- resp. multimedial agierenden Kunstszene, die sich im Laufe der 1970er Jahre der DDR verstärkt herausbildete, sowohl in ästhetischer und formaler Hinsicht, als auch in räumlicher – durch alternative Handlungsorte – greifbar werden.

3.1. Kunstpolitik und Doktrin

Wie für totalitäre Herrschaftssysteme charakteristisch versuchte auch die DDR alle gesellschaftlichen Bereiche zu lenken und die Bevölkerung kollektiv zu organisieren. Folglich instrumentalisierte der Staatsapparat in Orientierung am sowjetischen Vorbild Kunst und Kultur, die als Mittel der Propaganda die sozialistische Ideologie nach außen repräsentieren und nach innen vermitteln sollte.

Dabei sollte Kunst dem Klassenauftrag der SED entsprechen und an der kollektiven Bewusstseinsbildung des neuen sozialistischen Menschen, dem der Arbeit mitwirken³¹, um in diesem Sinne als Erziehungs- und Bildungsinstrument zu fungieren:

„Nicht genug damit, daß mit ihren vordergründig politischen Aufgaben die Kunst politisch kontrolliert werden konnte, wurde sie als ‚neue‘ Kunst ‚für‘ das Volk auch als Inbegriff aller möglichen Alternativen durchgesetzt. Auf diese Weise funktionierte und wirkte die Kunst nicht als irgendein Identifikationsangebot des neuen Staates, sondern als verordnete Identifikationsverpflichtung.“³² Neben einer identitätsstiftenden Bestimmung hatten die Kunsteinrichtungen dabei eine ordnungsstabilisierende Funktion zur „instrumentelle(n) Steuerung kultureller Prozesse, die die Lebens- und Entwicklungsfähigkeit des Systems (...) konstituierten und bewahrten.“³³

Im Zuge des Aufbaus eines sozialistischen Staatssystems wurden in der SBZ/DDR bereits in den 1950er Jahren eine Vielzahl an strukturellen Verbindlichkeiten geschaffen,

³⁰ Auf die Problematik verweist u.a. Schroeder. Vgl. hierzu: Schroeder (2000), S. 13 ff.

³¹ Mit dem sog. Bitterfelder Weg sollte die ‚Verbindung zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur mit dem werktätigen Volk‘ geknüpft werden. Vgl. hierzu: Lauter (1951), S. 149.

³² Lippke (2000), S. 479.

³³ Ebd., S. 489.

die bis zur politischen Wende 1989/90 immer weiter ausdifferenziert, systematisiert und letztlich konsolidiert wurden: „Von Beginn an gab es in der SBZ/DDR eine starke Tendenz zur Formalisierung und Ritualisierung der kommunistischen Ideologie.“³⁴ Die Formierung integrativer kulturpolitischer Einrichtungen und Aktivitäten erfolgte zu Beginn der 1950er Jahre, die allerdings nur denjenigen Künstlern zugänglich waren, die den ideologischen Prämissen folgten, wenn auch nur äußerlich.³⁵ Ausgehend vom obersten Gremium des Zentralkomitees wurden Verbandsstrukturen hierarchisch organisiert, wie der *Verband Bildender Künstler* (VBK) als Unterorganisation des *Ministeriums für Kultur*. Zusätzlich dienten die regelmäßig organisierten *Kunstaustellungen der DDR* und Akademien der staatlichen Selbstdarstellung.³⁶

Mit der Erklärung des sog. Sozialistischen Realismus als universell geltendem Staatsstil der DDR wurden alle künstlerischen Herangehensweisen in ihren ästhetischen Möglichkeiten eingegrenzt und versucht, zu normieren.

Anknüpfungspunkt war das sowjetische Modell mit seinen ideologischen Vorgaben, wobei die oberste Aufgabe der künstlerischen Produktion darin bestand, adäquat und allgemein verständlich das Parteiprogramm zu veranschaulichen, um das Bewusstsein für eine kommunistische Revolution im Volk zu wecken.³⁷ So waren folgende motivische Bezugnahmen verbindlich:

„Apart from ideology, however, the most obvious attributes of Socialist Realism are its monumental scale, heroic optimism and eclectic realism as well as its dependence on the personality cult of the leader. In the way the movement may be viewed more broadly as a manifestation of the art of dictatorships and as an integral part of the governing apparatus of the Communist Party.“³⁸

Dabei erachtete man insbesondere die klassischen Gattungen der Malerei, Architektur und Skulptur mit ihrem formalen Potential als geeignete Medien staatlicher Selbstdarstellung. Das Kunstverständnis basierte folglich auf Prinzipien eines Funktionalismus.³⁹

In der DDR strebte man jedoch von vornherein eine nationale, spezifisch deutsche Ausprägung des Sozialistischen Realismus an, getreu der Maxime ‚Sozialistisch im Inhalt, national in der Form‘. Die nationale Ausrichtung bestätigte insbesondere die

³⁴ Lippke (2000), S. 517.

³⁵ Vgl. hierzu: Ackermann (2000), S. 15 ff. und Schwenger (2000), S. 89 ff. u.a.

³⁶ Vgl. hierzu: Ackermann (2000).

³⁷ Elliott (1996), S. 917-918. Vgl. hierzu auch die Relevanz für das Doktrin in der DDR: Lange (2006), S. 227. Vgl. auch: Lippke (2000), S. 489 ff., insbesondere: Anm. 42.

³⁸ Elliott (1996), S. 919.

³⁹ Vgl. hierzu: Bartetzky/Dmitrieva (2006), S. 502.

Antiformalismus-Kampagne⁴⁰ zu Beginn der 1950er Jahre, die als dezidierte Abgrenzungsstrategie und Agitationsmittel gegenüber der BRD und als zentraler Motor der kulturellen Identitätsbildung der DDR bewertet wird.⁴¹ Die Debatte führte zu einer Dogmatisierung des Verständnisses, welches den Argumentationen und Bewertungsmaßstäben⁴², die eben von den Parteifunktionären angeführt wurden, bis zum Ende der DDR in ihren Wesenszügen zu Grunde lag. Für die nationale Ausrichtung war die Ausblendung gewisser Traditionen unumgänglich. Dementsprechend wurden die internationale Moderne und Avantgarde-Bewegung mit deren vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen, beispielsweise Expressionismus, Kubismus und Surrealismus, innerhalb dessen diskreditiert. „Die als formalistisch inkriminierten Strömungen der Moderne wurden nicht nur als künstlerische Fehlentwicklung, sondern auch als eine essentielle Gefahr für den Fortbestand der Nation geächtet.“⁴³ Doch waren allmählich als Reaktion auf zunehmende Kritik spätestens ab den 1970er Jahren geringfügige Lockerungen zu verzeichnen und „im Klima des politischen Tauwetters nach Stalins Tod (wurde) die Doktrin des Sozialistischen Realismus schrittweise aufgeweicht.“⁴⁴

⁴⁰ Die Formalismus-Realismus-Debatte entzündete sich an den Auftragsentwürfen von Wandbildern für die 2. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1949, die abgewiesen und als politisch verdächtig eingestuft wurden. Als Begründung wurde ein ‚Zurückbleiben der Kunst‘ angeführt, wonach die Künstlerschaft hinter den sozialistischen Maximen zurückbleibt und erst noch erzogen werden müsse. Dies wird aus heutiger Sicht wie folgt bewertet: „Was als Zurückbleiben kritisiert wurde, machte gerade die Stärke dieser Kunst aus: Sie war glaubwürdig, weil sie die Nöte der Menschen in diesen Zeiten artikulierte, den Hunger, die Ratlosigkeit und Trauer. Der von der Kritik vermisste Optimismus bestand eben darin, das Leid zu teilen und als künstlerisch gestaltbar vor Augen zu stellen. Viele Werke hatten gleichzeitig einen appellierenden Grundzug, ohne dabei in falsches Pathos zu verfallen. Sie kannte die expressive Steigerung des Ausdrucks, veristische Distanz ebenso wie Abstraktionen, surreale Poesie oder impressive Farbsteigerung; kurz, es war eine formbewusste Kunst des 20. Jahrhunderts aufgebrochen, neue Qualitäten zu gewinnen, nicht zuletzt durch das betonte gesellschaftliche Engagement.“, in: Weidner (1999), S. 535. Vgl. hierzu auch: Feist/Gillen/Vierneisel (Hrsg), S. 444-465. Eine ähnliche Debatte fand bereits 1936 in der Sowjetunion statt. Vgl. hierzu Elliott (1996), S. 918, u.a.

⁴¹ Hierauf verweisen u.a. Lippke (2000), S. 480 ff. und Weidner (1999), S. 533 ff.

⁴² Schwenger subsumiert in seinem „ABC der Ausgrenzung“ schlagwortartig die wichtigsten Argumentationsfiguren im öffentlichen Propaganda-Diskurs gegen unerwünschte Erscheinungen in der DDR-Kultur und Kunst. Schwenger veranschaulicht diese anhand zeitgenössischer Zitate, lässt aber eine chronologische Abfolge nach kulturpolitischen Debatten und deren Zäsuren und daher wahrscheinlich früher auftauchende Ausprägungen der Begrifflichkeiten außen Acht:

Abstraktionismus (1963), Beschränktes Spezialistentum (1968), Dekadenz (1971), Dilettantismus (?), Eklektizismus (1965), Entartung (1951), Formalismus (1951), Gesellschaftsferne (1975), Halbanarchismus (1972), Individualismus (1963), Infantilismus (1961), Kosmopolitismus (1949), Kulturverfall (1970), Lebensfremdheit (1961), Liberalismus (1969), Modernismus (1971-74?), Nihilismus (1963), Objektivismus (1950), Opportunismus (1957), Pessimismus (1966), Primitivismus (1961), Revisionismus (1972), Skeptizismus (1986), Snobismus (1957), Tachistische Mache (1985/86?), Unkultur (?), Unsinn in Würfelform (1951), Verfallskultur (1976), Wirklichkeitsentleerung (1975), Zersetzung (1965); in: Schwenger (2000), S. 695-700.

⁴³ Bartetzky/Dmitrieva (2006), S. 503.

⁴⁴ Ebd. (2006), S. 504.

Zudem wiesen die künstlerischen Umsetzungen durchaus vielschichtige Interpretationen auf und veränderten sich im Laufe der Jahre.⁴⁵ Diesbezüglich muss auf die Unschärfe des Staatsstils hinsichtlich seiner Darstellungsvorgaben verwiesen werden: „Die Forderung nach mimetischer Darstellung der menschlichen Figur ist das Einzige, was man als eindeutige Maxime der erwünschten Ästhetik in der DDR konstatieren kann.“⁴⁶ Dennoch hatte dies folgende Konsequenzen für Kunstschaffende:

„Besonders die abstrakte Kunst wurde im Rahmen der Antiformalismus-Kampagne offiziell als Tiefstand bürgerlicher Enthumanisierung verstanden, dem im so genannten sozialistischen Realismus ein diffus beschriebenes, figuratives Menschenbild entgegen gesetzt werden sollte. Künstler, die sich der non figurativen Kunst als der radikalsten Abweichung von der offiziellen Auffassung annahmen, wurden aus dem öffentlichen Kunstgeschehen in dieser Zeit einfach ausgeklammert.“⁴⁷

Kunst konnte folglich nur im offiziellen Rahmen institutioneller und akademischer Ordnungsstrukturen, die als Kontrollinstanzen für staatskonforme Produktion entlang der ideologischen Prämissen fungierten, öffentlich verhandelt werden.

Außerhalb dessen betriebene, autonome Kunst galt als „unerwünschte Verbürgerlichung und Provokation.“⁴⁸ In den Anfangsjahren der DDR, bis in die 1960er und 1970er Jahre hinein, bewegten sich Kunstschaffende folglich zwischen offiziellen Abhängigkeiten und individueller Produktion, was oftmals eine „schizophrene Aufspaltung“⁴⁹ in den Künstlerpersönlichkeiten nach sich zog, die vereinzelt zu einer „inneren Emigration“⁵⁰ führte.

Zu den immer wieder in der Literatur aufgeführten Beispielen zählen Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner als ‚Patriarchen der Moderne‘ oder Carlfriedrich Claus⁵¹, die u.a. auch Kontakte zu den emanzipatorischen Gruppierungen der Folgegeneration pflegten.⁵²

⁴⁵ Vgl. hierzu: Lange (2006), S. 226 ff.

⁴⁶ Lange (2006), S. 226.

⁴⁷ Blume (2006), S. 541-542.

⁴⁸ Kaiser/Petzold (1997): URL <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_index.htm> (Mai 2007).

⁴⁹ Blume (2006), S. 542.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. hierzu auch: Dambeck (2005), o.S. Dort verweist Dambeck direkt auf die Vorbildfunktion von Claus für sein persönliches künstlerisches Schaffen.

⁵² Vgl. hierzu: Blume (2006), S. 542-544.

3.1.1. Die 1970er und 1980er Jahre:

Kulturpolitische Liberalisierungszusagen und zunehmende Kritik

Kritik und Versuche, die propagierte Doktrin vom Sozialistischen Realismus und die offiziellen Handlungsräume zu umgehen, wurden in der DDR von Beginn an immer geäußert und getätigt.⁵³

Doch gerade zu Beginn der 1970er und verstärkt in den 1980er Jahren bildete sich eine Vielzahl experimenteller künstlerischer Praktiken und intermedialer resp. multimedialer Ausdrucksformen heraus, die sich der proklamierten Ideologie verweigerten. Zuvor waren Formen, die sich gegen den Realismusbegriff und tradierten Akademismus wandten, nur unbedeutende oder singuläre Erscheinungen bzw. fanden nicht öffentlich statt.⁵⁴

Da der SED-Staat damit zunehmend in Frage gestellt und sich mit öffentlichen Verweigerungen seitens der Kunst- und Kulturschaffenden konfrontiert sah, womit eine Aufweichung oder gar ‚Zersetzung‘ der innenpolitischen Stabilität befürchtet wurde, reagierte man zunächst mit Liberalisierungszusagen. So markierte die Ära Honecker ab Mitte 1971 mit der Programmatik „Weite und Vielfalt“⁵⁵ entgegen bisheriger dogmatischer Kulturpolitik eine Zäsur im Sinne einer Öffnung.

Honecker bemerkte hierzu auf der 4. Jahrestagung des Zentralkomitees der SED:

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben (...)“⁵⁶

Dies war schon lange ein Anliegen und auch von Seiten der Kunstwissenschaft wurde für die Anerkennung neuer künstlerischen Strömungen plädiert. So fiel in die anfängliche Regierungsperiode Honeckers auch das Referat „Staeck – Beuys – Vostell. Aktion als kritische Definition der bürgerlichen Gesellschaft“ von Klaus Werner⁵⁷, auf der 2. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK⁵⁸:

⁵³ Vgl. hierzu: Lange (2006), S. 229-230.

⁵⁴ Blume (2006), S. 548.

⁵⁵ Der politische Kurs wurde auf der 6. Tagung des Zentralkomitees der SED vom 6.-7.07.1972 in Rostock offiziell verabschiedet. Die Bezeichnung „Weite und Vielfalt“ wurde später oft verdreht und abgewandelt, womit auf die nicht eingelösten Versprechungen angespielt wurde, in ‚Enge und Vielfalt‘ oder ‚Weite und Einfach‘ u.ä. Vgl. hierzu: Lippke (2000), S. 537.

⁵⁶ Zitat Honecker am 17. Dezember 1971, zitiert nach: Kaiser/Petzold (1997):

URL < http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_index.htm > (Mai 2007)

⁵⁷ Klaus Werner mobilisierte gerade zum Ende der DDR internationale Austauschbeziehungen, insbesondere mit der BRD. Beispielsweise ist ein Großteil des Sammlungsbestandes der heutigen Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst auf das Engagement von Werner zurückzuführen. Vgl. hierzu: Steiner/Stecker (2007), o.S.

⁵⁸ Die Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft fand am 31.3./1.4.1977 statt, die erste bereits am 24./25.03.1976. Vgl. hierzu: Barsch (1996), S. 771.

„So sehr ich den Entwurf eines eigenen, auf dem Boden unserer gesellschaftlichen Struktur stehenden Kunstgeschichtsbildes bejahe (...) wird (es) meines Erachtens nur dann vital sein, wenn es nicht defensiv der Evolution des künstlerischen Schaffens sich anhängt, sondern wenn es eine experimentelle Arbeit, eine theoretische Basis gibt, wenn es die internationale Sphäre künstlerischer Produktion marxistisch untersucht und so den Potenzen unseres eigenen Landes Wege zu schöpferischen Neuerungen öffnet, und das nicht nur aus geistiger oder moralischer, sondern eben auch aus praktisch-methodischer Sicht. Gewisse Stagnationen in unserer Kunst, die ich mit Sorge beobachte, müssen als Verbraucherscheinungen diagnostiziert werden. Introvertiertes Naturideal, auch der Verlust der Selbstkritik oder sogar eine intellektuelle Dekadenz nehmen zu, lauern oft im Hintergrund, wo man auf Grund unseres Gesellschaftsbildes eigentlich eine engagierte Sicht der Zeitgeschichte auf dem Boden einer starken, eigenwilligen Ausdrucksweise erwarten müsste.“⁵⁹

Darüber hinaus rezipierte man auch nicht-sozialistische, d.h. westliche Kunstentwicklungen und die Idee eines erweiterten Kunstbegriffes und debattierte, inwiefern diese mit den marxistisch-leninistischen Fundamenten der DDR-Ideologie zu vereinbaren wären, dennoch scheiterten öffentliche Bestrebungen und Entwürfe zur Lockerung des Realismusbegriffes zugunsten neuer und immer stärker präsenten grenzübergreifender Strömungen.⁶⁰

Erstmals offensiv problematisierte die neuen künstlerischen Strategien in der DDR ein engagierter Kreis der neuen Generation von Künstlern und Kulturschaffenden, vorrangig der um 1950 bis 1960 Geborenen, auf der 9. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK 1977:

„Zum ersten Mal kamen in den 80er Jahren jüngere Kollegen zu Wort, die über neue Entwicklungen in der Kunstszene der DDR berichteten und sichtbar machten, daß die Künstlerinnen und Künstler dieser Generation die traditionellen Genres verlassen und ein breites Spektrum künstlerischer Äußerungen außerhalb der Genregrenzen entwickelt hatten. Das forderte andere ästhetische Maßstäbe und Bewertungskriterien, die die akademische Kunstwissenschaft der DDR immer noch nicht akzeptierte. Das war umso bedauerlicher, da diese Entwicklungen schon nicht mehr neu und nicht mehr zu übersehen waren.“⁶¹

Die Liberalisierungszusagen zu Beginn der Honecker-Ära und die den Künstlern damit „in Aussicht gestellte (...) öffentliche Manifestation ihrer gemeinsamen Arbeits- und

⁵⁹ Protokollband der 2. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR, Magdeburg, 31.3/1.4.1977, S. 137, zitiert nach: Tannert (2003), S. 83/84.

⁶⁰ Bereits in den 1960er Jahren löste die Rezeption der Publikation *Realismus ohne Ufer* von Ernst Fischer, zu dem Zeitpunkt Mitglied der KPÖ, Diskussionen aus, die allerdings von offizieller Seite ausgeblendet wurden. Vgl. hierzu: Barsch (1996), S. 771 ff.

⁶¹ Die Diskussionen kulminierten 1988 auf dem X. Kongress des VBK der DDR, bei dem der Vorstand aus alternativ aktiven Mitgliedern bestand. Es kam zwar zu einer offiziellen Anhörung, die Durchsetzungskraft des engagierten Kreises wurde jedoch durch die Implementierung staatsstreuer Anhänger unterwandert. Schon vorab, im April 1982, wurde in der Zeitschrift *Bildende Kunst* eine „programmatische Diskussion über Aktionskunst“ publiziert. Vgl. hierzu: Barsch (1996), S. 771 ff.

Lebensrealität“⁶² erwiesen sich als leere rhetorische Hülse. Die klassischen akademisch und institutionell präsenten Gattungen blendeten weiterhin multimediale, prozessuale, ephemere und raumgreifende künstlerische Strategien aus und widersetzten sich der Aufnahme neuer Medien und Materialien in ihren Kanon.

Auch hielt Honecker nach wie vor an den in die Jahre gekommenen ideologischen Prämissen des Sozialistischen Realismus fest und ließ auch noch 1984 in einem Treffen mit Künstlern und Kulturschaffenden anlässlich des 35. Jahrestages der DDR verlauten:

„Unsere Zeit braucht Kunstwerke, die den Sozialismus stärken, die Größe und Schönheit des oft unter Schwierigkeiten Erreichten bewußt machen, Kunstwerke, in deren Mittelpunkt der aktive, geschichtsgestaltende Held, die Arbeiterklasse und ihre Repräsentanten stehen.“⁶³

3.1.2. Ausbau der Kontroll- und Überwachungsstrukturen:

strukturelle Einbindungsversuche

Darüber hinaus Staat reagierte auf die Zunahme an potentiell ideologischen Abweichungen und vermeintlich reaktionären Tendenzen, mit dem Ausbau der Kontroll- und Überwachungsstrukturen, um die ‚Haltungen und Stimmungen‘ innerhalb der Bevölkerung zu erfassen.⁶⁴ Der politische Kurs Honeckers ging demnach einher mit der Zunahme von entmündigenden, isolierenden und repressiven Maßnahmen wie Verboten, Zensur, Staatsverweisen und ähnlichem. Insbesondere die Ausbürgerung des ‚Regimekritikers‘ Wolf Biermann 1976 setzte in diesem Prozess ein deutliches Zeichen – eine ‚Eiszeit‘ brach an, die viele Kulturschaffende und Intellektuelle dazu veranlasste, die DDR zu verlassen.⁶⁵ Daher ist auch die Rede von einem „Austrocknen“⁶⁶ bzw. „Ausdünnen“⁶⁷ der von der Staatsdoktrin abweichenden Szene in den 1980er Jahren.

Wenn der Künstler Lutz Dambeck davon spricht, dass selbst die sog. „autonome Szene verseucht“⁶⁸ war und durchdrungen von einem „Geschwür des Verrats“⁶⁹, spielt

⁶² Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 47-48.

⁶³ Kaiser/Rehberg (1999), S. 661, Zeitleiste, Notizen zum 8. Parteitag der SED 1971.

⁶⁴ Lippke (2000), S. 498. Eine institutionelle und personelle Aufrüstung des Staatsapparates begann auch schon zuvor als Reaktion auf die Ereignisse in Ungarn und Polen.

⁶⁵ Gemeint ist die kollektive ‚Protestwelle‘ in Form einer Unterschriften-Aktion von Künstlern und Intellektuellen der DDR, die sich explizit gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns aussprachen. Dies zog ein striktes Vorgehen sowohl gegen nonkonforme Staatsbürger und eine kategorische Erfassung der ‚Biermann-Sympathisanten‘ nach sich, was zum „ zum völligen personellem Umbau der Kulturinstitutionen und bis 1979 zu einer anhaltenden Welle von Ausschlüssen aus den Künstlerverbänden“ führte.

Vgl. hierzu: URL <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_niemand/niemand_16.htm> (Mai 2007) und: Schmidt (1989), Pätzke (2000).

⁶⁶ Daniels im Podiumsgespräch „Medienkunst in der DDR?“, Berlin, 4.02.2007; Vgl. auch Schroeder (2000), 9ff.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Dambeck im Podiumsgespräch „Medienkunst in der DDR?“, Berlin, 4.02.2007.

er auf die Tatsache an, dass das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) verdeckt sogar inoffizielle Mitarbeiter (IMs) einsetzte – entweder zur Beobachtung oder zur ‚Zerschlagung‘ bestimmter Szenen. Darüber hinaus gab es eine Vielzahl an sog. Drehpunktpersonen⁷⁰, die in Kontakt sowohl mit den offiziellen Institutionen als auch inoffiziellen Bewegungen standen und so paradoxerweise überhaupt erst die Etablierung bestimmter Szenen und Aktionsorte ermöglichten.⁷¹ Daher sind Grenzen und Verstrickungen innerhalb einzelner Biografien und deren Positionierungen gegenüber dem Staatssystem schwer zu auszumachen, was sich folglich einer einfachen antipodischen Herangehensweise entzieht. So wirft Dammebeck diesbezüglich in einem Gespräch ein:

„Hier eine klare konterrevolutionäre Avantgarde und dort die Staatskünstler, diese saubere Trennung gab es nie. Es gab immer Brücken und Stege, über die munter hin- und hergegangen wurde, von dem einen mehr, vom anderen weniger.“⁷²

Abgesehen von den zahlreichen Repressionsmaßnahmen versuchte der Staat sogar teilweise auf diese Entwicklungen zu reagieren und sie institutionellen Formen zu unterwerfen, d.h. zum Zweck der Agitation und Propaganda zu instrumentalisieren, doch wurden solche ‚Maßnahmen‘ erst in dem Moment in Erwägung gezogen, wo die Bewegungen sich längst selbst überholt hatten.⁷³ Davon abgesehen zogen privatwirtschaftliche, strukturelle Zugeständnisse vielerorts Initialzündungen nach sich, so dass zu Beginn der 1970er neben (Amateur-)Filmclubs, die eine große Rolle für die Herausbildung der sog. Schmalfilm-Szene darstellte, auch zahlreiche kleine Galerien des Kulturbundes gegründet wurden, die über den legalen Spielraum auch z.T. durch kuratorisches Geschick experimentelle Positionen zeigten.⁷⁴

Beispielen emanzipatorischen künstlerischen Schaffens in der DDR sollen im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

⁶⁹ Dammebeck im Podiumsgespräch „Medienkunst in der DDR“, Berlin, 4.02.2007.

⁷⁰ Als Drehpunktpersonen werden Personen bezeichnet, „die sowohl mit dem Establishment (bzw. der kompakten Majorität) als auch mit einer Subkultur in Interaktion standen. Sie trugen die Instabilität zwischen Establishment und Subkultur in ihrer Person aus und standen in einem Spannungsfeld im Sinne der kognitiven Dissonanz.“ Vgl. Jacoby (2007), S. 55, Anm. 117.

⁷¹ Jacoby (2007), S. 54 ff.

⁷² Lutz Dammebeck, zitiert nach: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 33.

⁷³ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass der Staat die Kunstformen zwar als ‚dekadent‘, ‚bürgerlich‘ oder gar als ‚Müllkunst‘ abwertete und zu unterbinden versuchte, da sie als künstlerische Arbeitsweisen nicht der Ideologie des Sozialistischen Realismus entsprachen und dementsprechend als staatsfeindlich galten, die Bewegungen als solche aber dennoch als *künstlerische* Äußerungsform anerkannte.

⁷⁴ Bereits Ende 1975 zählte man 121, bis zum Ende der DDR sogar ca. 500 Kulturbundgalerien. Lippke (2000), S. 530.

3.2. Die emanzipatorische Kunstszene der DDR und deren Praktiken

Wie bereits erwähnt, vollzog sich spätestens seit den 1980ern innerhalb des DDR-Systemes ein grundlegender Wandel. Abweichende Kunst- und Kulturschaffende entzogen sich weder dem öffentlichen Geschehen bzw. schlossen sich nicht mehr nur – wie noch in den 1960er und Anfang der 1970er Jahre – in privaten Kreisen zusammen, noch ordneten sie sich den Strukturen und Vorgaben des zentralen Künstlerverbandes in Kollektiven resp. Brigadeformationen unter. Stattdessen entwickelte eine „zur Bewegung ausgeweitete Kunstszene“⁷⁵ dezidiert „Attitüden des ‚Ausbruchs und der Verweigerung‘.“⁷⁶

Als Vehikel der aufkommenden neuen künstlerischen Strategien bildeten sich weitgehend unabhängig organisierte Künstler-Gruppierungen, die so versuchten, Lücken und Nischen des Systems, d.h. den geringen legalen Spielraum zu nutzen.

„Eine wachsende Zahl von Grenz-Verweigerern, von Künstlern und Kunstinteressierten, die sich gegen ästhetische Ausdrucks- und kulturpolitische Organisationsvorschriften wandten und wehrten, bildeten interdependente Strukturen aus.“⁷⁷

Auch Lutz Dammbeck suchte ab den 1970er und verstärkt in den 1980er Jahren neue Aktionsmöglichkeiten, wie ich später noch detaillierter zeigen möchte.

Als herausragend für die Erarbeitung neuer intermedialer und multimedialer Ausdrucksformen werden folgende Einzelpersonlichkeiten, die allerdings nie wirklich als ‚Einzelkämpfer‘ agierten, sondern an der sozialen und überregionalen Vernetzung interessiert waren, und Künstlergruppen genannt: Erhard Monden erarbeitete performative Aktionen in Adaption an Beuys Programmatik der sozialen Plastik und bezeichnete sein Vorgehen selbst als ‚Arbeit mit dem Erweiterten Kunstbegriff‘. Monden gilt auch als erster Künstler in der DDR, der sich explizit als Aktionskünstler begriff. Legendär ist die ‚Parallelaktion‘ von Monden zusammen mit Eugen Blume in der DDR und Joseph Beuys in der BRD während der Dresdner Kunstaussstellung im Jahr 1983 namens *Ich bin ein Sender, ich strahle aus*, womit beiderseits für die Anerkennung aktionistischer Kunstformen appelliert wurde.⁷⁸ Mit wohl identischem Anliegen initiierte Robert Rehfeld sog. Mail-Art-Aktionen.⁷⁹

Der Leipziger Hartwig Ebersbach war neben Hans-Joachim Schulze Mitbegründer der 1883 gegründeten Künstlergruppe 37,2, einer energetischen Aktionsgruppe, die sich

⁷⁵ Jacoby (2007), S. 45.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Lippke (2000), S. 531.

⁷⁸ Blume (2006), S. 549.

⁷⁹ Ebd., S. 546.

programmatisch sich mit der Neubewertung der sozialistischen ‚Produktivkraft‘⁸⁰, die über Kunst vermittelt werden könne, auseinandersetze.

Eine sog. Schmalfilmszene⁸¹ – das Medium Video war in der DDR nicht im allgemeinen Umlauf – entwickelte sich, wobei allerdings darauf verwiesen werden muss, das die filmisch tätigen Künstler sich nicht ausschließlich auf die Arbeit mit dem Medium beschränkten. Beispielsweise agierten Via Lewandowsky und Else Gabriel zusammen als Twin Gabriel ebenfalls aktionistisch, ähnlich zeichneten u.a. Cornelia Schleime und Ulrich Polster fragmentarisch Bewegungsstudien auf. Abgesehen davon experimentierten die sog. Malerfilme mit Techniken der Grafik und Malerei, in denen das Filmmaterial zusätzlich Überzeichnungen und Einkratzung erfährt, wie dies beispielsweise Ralf Winkler alias A.R. Penck umsetzte, um Film als künstlerisches Medium zu bestärken. Penck, dem eine akademische Ausbildung nicht ermöglichte wurde, war gleichzeitig Maler und Bildhauer. Der Maler Jürgen Böttcher alias Strawalde war ebenso ein wegweisender Filmregisseur, wobei er allerdings mit seinen Filmen ebenfalls in die Kritik der staatlichen Zensoren geriet.

Darüber hinaus verfolgten einige, außerhalb der Akademie aktive Fotografen, wie beispielsweise der Chemnitzer Thomas Florschütz mit seinen fragmentarisierten Körperdarstellungen, die „den eigenen Körper als Material“⁸² problematisieren, neue Darstellungsmodi.

Mit meinen später folgenden Ausführungen zu Lutz Dammbeck wird das emanzipatorische künstlerische Schaffen detaillierter umrissen werden, obwohl eine kontinuierliche Entwicklung der Tendenzen kaum zu verzeichnen ist, da die meisten der Protagonisten spätestens zum Ende des DDR-Systems auswanderten bzw. ausgewiesen wurden und in Folge ihr Schaffen neu hinterfragen mussten.

Abschließend lässt sich diesbezüglich folgendes einwenden:

„Die neuen Ausdrucksformen entstanden selbstverständlich nicht aus dem nichts. Ein direkter Anknüpfungspunkt waren die historischen Avantgarde-Bewegungen, aber auch eine gewisse Orientierung an westlichen Vorbildern kann beobachtet werden, denn ein transnationaler bzw. innerdeutscher Austausch durch mehr oder minder offizielle Ausstellungsbeteiligungen, Studienreisen oder Zugang zur westlichen Kultur, wenn auch über Umwege, war potentiell möglich. Daneben privilegierte der Staat bestimmte Milieus, insbesondere Intellektuelle, und protegierte auch anfänglich misstrauisch

⁸⁰ Darauf bezog sich auch die Selbstbezeichnung der Gruppe. Hierzu hält Schulze fest, indem er sich Marx' Theoreme auf die Verhältnisse in der DDR bezieht: „Eine Revolution, in der es nicht gelingt, die Hauptanteile des Marktes zu gewinnen, muss untergehen, weil wer den Markt beherrscht, bestimmt den Preis. Das sozialistische Lager hatte ungefähr 37 Prozent Marktanteile erreicht. Das hätte bei einer klugen Politik ausgereicht, denn 37,2 Prozent genügen, um den Markt zu dominieren (...).“, in: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 74.

⁸¹ Vgl. hierzu: Kat. (2007).

⁸² Blume (2006), S. 550.

beäugte Künstlerpersönlichkeiten, nicht zuletzt, da diesen eine relevante Anerkennung im Ausland zuteil wurde, an der man (auch finanziell) partizipieren wollte.“⁸³

3.2.1. Alternative Handlungsorte

Der Auftrieb an emanzipatorischen Tendenzen in der Kunstpraxis zu einer Bewegung ist fast untrennbar an verschiedene Handlungsorte gekoppelt, wo sich die emanzipatorischen künstlerischen Bestrebungen verdichteten. Dies liegt darin begründet, dass die raumgreifenden Installationen und ephemeren Aktionen, Performances, aber auch Multimedia- und Film-Präsentationen auf bestimmte räumliche Situationen bewusst reagieren wollten bzw. auf diese angewiesen waren. Diesbezüglich kollektiv gebündelte Interessengemeinschaften „gab es bis in die 1980er ‚de facto‘ nicht.“⁸⁴

Die Zentren dieser Bewegungen, die sich zunächst am ‚Rande‘ staatlicher Kultur bildeten, konzentrierten sich dabei vor allem in der Messestadt Leipzig und der damaligen Residenzstadt Dresden, die beide Kunstakademien mit langer Tradition vorweisen konnten und noch heute können. Des Weiteren bot Ost-Berlin, wenn auch als Landeshauptstadt hochgradig im öffentlichen Interesse und damit ein ‚heißes Pflaster‘, Raum für emanzipatorische Aktionen. Aber auch Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) entwickelte sich zu einem Brennpunkt.⁸⁵

Nicht offizielle Ausstellungsräume und Atelieregemeinschaften wurden häufig in Privatininitativen ins Leben gerufen. Zu den bekanntesten werden folgende gezählt:

Allen voran stand die 1970 von Jürgen Schweinebraden, ein Freund A.R. Pencks, gegründete *EP-Galerie* im Berliner Viertel Prenzlauer Berg, die eine große Vorreiterrolle einnahm. Demgegenüber wurde erst Ende der 1980er die hierauf oft beschworene *Galerie Eigen+Art* von Judy Lybke in Leipzig initiiert.⁸⁶ Weitere Relevanz hatten in Berlin der Aktionsraum *Raum r(ot)-g(rün)* von Erhard Monden, der damit sein ursprüngliches Atelier später in die Rauminstallation *Atelier Environment k* umwandelte, was darauffolgend von Stefan Kayser in einem *Materiallager* nachvollzogen wurde. Der Chemnitzer Künstler Klaus Hähner-Springmühl gestaltete auf ähnliche Weise seine

⁸³ Barsch (1996), S. 771. Vgl. hierzu auch: Butin (2006).

⁸⁴ Blume (2006), S. 548.

⁸⁵ Hierauf verweist auch Olaf Nicolai, auch einer der Protagonisten der Leipziger alternativen Szene, in einem Interview. Vgl. hierzu: Steiner/Stecker (2007), o.S. Folglich nahmen emanzipatorische Bewegungen zwar ihren Ausgangspunkt am Rande des offiziellen Geschehens, doch mit dem Ziel, diesen wiederum zur neuen Mitte, zum Zentrum zu erklären, womit sich eine dialektische Sicht eröffnet, die Außenseiter ins Zentrum stellt.

⁸⁶ Blume (2006), S. 548. Vgl. hierzu auch: Eckart/Grundmann/Lybke (1991).

Wohnung in Materialschichten „bis in den letzten Winkel“⁸⁷ fortwährend aus. Die Berliner *Galerie Weißer Elefant*, die von Durs Grünbein und Christoph Tannert – einem der Autoren, von dem bislang viele Fakten emanzipatorischen Schaffens in der DDR zusammengetragen wurden – betrieben wurde, hatte ihren letzten Höhepunkt 1989 mit einer Aktion der Dresdner *Autoperforationsartisten*, an dem bereits ‚Westbesuch‘ partizipierte.⁸⁸

In Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) hatte die Produzentengalerie und Künstlergruppe *Clara Mosch* um Michael Morgner und Thomas Ranft von 1977 bis 1982 ebenfalls einen großen Stellenwert im Rahmen emanzipatorischer Aktionen, worin sich auch Lutz Dambeck engagierte.⁸⁹

Insgesamt betrachtet ist festzuhalten, dass nicht nur neue Räume entstanden. Bisherige Ortsspezifika wurden durch Veranstaltungen auch neu konnotiert und transformiert. So bildeten insbesondere Klub- und Pionierhäuser, die zwar vordergründig von Gewerkschaften oder als Bühne von Volkskunst-Aktivitäten genutzt wurden, aber auch kirchliche Gemeindehäuser und ähnliche Orte fernab staatlicher Kunstwächter einen öffentlichen Handlungsrahmen.⁹⁰

In Leipzig war dies beispielsweise die *naTo* (Nationale Front), eigentlich ein betriebseigenes Klubhaus der LPG und bis zur politischen Wende Verhandlungsort der Volkskammer- und Kommunalwahlen. Seit 1982 etablierte sich die *naTo* innerhalb der emanzipatorischen Szene u.a. mit der Veranstaltungsreihe *Akustische Aspekte*, die die Medien Malerei, Film, Aktion und Performance zusammenbrachte sowie insbesondere zeitgenössischem ‚Free Jazz‘ Raum gewährte, wenn dies auch offiziell nicht als solches angekündigt wurde. So liefen künstlerische Happenings unter dem Tarntitel *Prix de Jagot*, woran „(m)äßgeblich beteiligt war die ‚Plagwitzer Interessengemeinschaft‘ (PIG) – bestehend aus Jörg Herold, Ulf Puder, Uwe Kowski, Frank Berendt und Jan Raue“⁹¹, die bereits im Visier der Staatssicherheit aufgrund experimenteller Aktionen standen. Auch Dambeck engagierte sich in den Kreisen und nahm später die Möglichkeit wahr, dort

⁸⁷ Blume (2006), S. 550.

⁸⁸ Vgl. hierzu: Blume (2006), S. 551.

⁸⁹ Vgl. hierzu: Ebd. und Kat. (1990).

⁹⁰ Inwieweit hier allerdings von einem öffentlichen Handlungsrahmen gesprochen werden kann, muss kritisch hinterfragt werden, da sich die Veranstaltungen innerhalb kleiner spezifischer Szenen bewegten, Veranstaltungen nicht offiziell angekündigt wurden und damit keine massenwirksame Kommunikation stattfand. Nur selten erschienen Besprechungen in der Presse.

⁹¹ URL <http://www.nato-leipzig.de/ueber_uns_haus_1.php> (März 2007)

seine Mediocollagen aufzuführen.⁹² Ihre „chaotischen Happenings“⁹³ inszenierte dort auch die *Gruppe 37,2*.

„Eine der prekärsten Veranstaltungen in der Geschichte der *naTo* war ‚Endeiszeit‘. Um das Ende der 80er Jahre etwas abgeflaute Treiben in der *naTo* zu beleben, inszenierte man (...) Bands. Mit dabei (waren) Hertz, Feeling B (aus der aufkeimenden Punkszene) oder eben, ja, Sascha Anderson“⁹⁴,

womit sich die *naTo* als Ort einer ‚Hinterhofkultur‘ etablierte. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass „Anfang der achtziger Jahre (...) Bewegung in die institutionelle Kulturpolitik“⁹⁵ in Leipzig mit engagierten Mitarbeitern kam. Darüber hinaus unterhielt die *naTo* Kontakte zu emanzipatorischen Kreisen in Leipzig, beispielsweise zum Grafikkeller der *Hochschule für Graphik und Buchkunst*, dem *Haus der Volkskunst*, dem Studentenclub der *Moritzbastei* und später auch zur *Galerie Eigen+Art*, bis 1986/87 die Aktivitäten von einem Leipziger SED-Parteisekretär übernommen wurden.⁹⁶ Auch das Leipziger Jugendklubhaus *Arthur Hoffmann* stellte ab 1981 einen Ort da, wo offiziell umstrittene Kulturschaffende eingeladen wurden und man über die bis dato weitestgehend verdrängten Positionen des Surrealismus, Dadaismus, der russischen Avantgarde diskutierte sowie westeuropäische und moderne US-amerikanische Literatur rezipierte.⁹⁷

Ähnliches muss auf das Dessauer *Bauhaus* zuetroffen haben, was zu DDR-Zeiten ebenfalls an den Rand des öffentlichen Geschehen gedrängt wurde, jedoch daher weniger unter Beobachtung stand, was Spielräume für alternative künstlerische Aktivitäten freihielt, wie eben auch u.a. für Dammecks Mediocollagen.⁹⁸ Dies war auch der Fall zum Intermedia I-Festival, was die unterschiedlichsten Medien und Aktionen zusammenbrachte und 1985 in dem Klubhaus des abgelegenen Ortes Coswig bei Dresden stattfand, „am Rande der offiziellen Kultur“⁹⁹.

Neben den privaten Initiativen gab es auch einige staatlich betriebene Galerien, die durch kompetente Leitung mit einem alternativen kuratorischen Programm herausragten. Allerdings hatte dies oftmals zu Folge, dass diese Kunstorte nach kurzweiligem Bestehen oder zwischenzeitlich schließen mussten. Einige Beispiele hierfür wären die Chemnitzer *Galerie oben* (gegründet 1973), die Dresdner *Galerie Mitte*

⁹² Vgl. hierzu: Kap. 5.2.1.

⁹³ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 140.

⁹⁴ URL <http://www.nato-leipzig.de/ueber_uns_haus_1.php> (März 2007) Sascha Anderson wurde nach dem Mauerfall als sogenannte Drehpunktperson und IM der Staatssicherheit demaskiert.

⁹⁵ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 140.

⁹⁶ Vgl. URL <http://www.nato-leipzig.de/ueber_uns_haus_1.php> (März 2007) und Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 140-142.

⁹⁷ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 169.

⁹⁸ Vgl. hierzu: Kap. 5.2.1.

⁹⁹ Schrödl (2006), S. 305.

(gegründet 1979), wo u.a. ebenfalls Dambeck aktionistisch tätig war und seine Mediocollagen präsentierte¹⁰⁰, sowie die Leipziger *Galerie am Sachsenplatz* und in Ost-Berlin die *Galerie Arkade* (1981 geschlossen), die vom Kunsthistoriker Klaus Werner betrieben wurde.

Erhard Monden gründete 1985 in Eigeninitiative die sog. Schule für erweiterte bildnerische Arbeit, die die neuen künstlerischen Praktiken nicht nur präsentierte, sondern auch versuchte, zu lehren – wie erwähnt vor allem in Anlehnung an Beuys.

Die Akademien standen zwar unter staatlicher Kontrolle, dennoch bildeten sich dort auch – abgesehen von späterer mehr oder minder subversiver Kritik in einzelnen Arbeiten – Nischen für mediale Experimente innerhalb bestimmter Fachklassen aus. So fanden sich oftmals im Graphik/Plakatkunst-Bereich diejenigen wieder, die nicht in den Malerei-Klassen aufgenommen wurden oder es nicht anstrebten. Gerade in Leipzig lag das Hauptaugenmerk auf der klassischen Gattung der Malerei, der mit der sog. Leipziger Schule bekanntermaßen große Anerkennung zuteil wurde.¹⁰¹ Auch der Werkstattbereich der Fotografie hatte eine lange Tradition und man erachtete die Gattung genauso wie die Malerei als geeignet für die Umsetzung realistischer Darstellung gemäß dem Staatstil.¹⁰² Doch als der Rektor der Leipziger Kunsthochschule, Bernhard Heisig, 1979 Hartwig Ebersbach, der mit seinen intermedialen Aktionen *Missa Negra* und der Aufführung *Ichs Apokalyptus* für Furore sorgte, als Assistenten für die Fachklasse ‚Angewandte Malerei und Grafik‘ engagierte, nutzte Ebersbach die eingeräumte Chance seiner Position, eine Experimentalklasse aufzubauen, was zur damaligen Zeit ein großer Durchbruch war:

„Es gehörte zu meiner Vorstellung vom Experiment, die Trennungen zwischen den Künsten und auch zwischen den Klassen aufzuheben – ich wollte offene, konzeptionelle Strukturen in die Kunst einführen (...) Ich habe meinen Studenten immer versucht klarzumachen, daß man nicht über Macht und Professur zur Kunst kommt, sondern auf dem Weg der Selbstbesinnung und Selbstthematisierung. Daß ich die Verhältnisse bestimme, in denen ich lebe. Ich sein, darauf habe ich Wert gelegt, und in der Kunst leben als wirkliches Leben.“¹⁰³

Ebersbachs Agieren wurde als „innerbetriebliche Irritation“¹⁰⁴ gebilligt, bis ihm kurze Zeit später der neu errungene Freiraum wieder entzogen wurde – anlässlich des entscheidenden Diploms von Schulze, der „nur Glasscherben und aufgestellte Bretter,

¹⁰⁰ Vgl. hierzu: Kap. 5.2.1.

¹⁰¹ Dabei waren mit den Leipziger Malern Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke 1977 auf der *documenta 6* erstmals DDR-Staatskünstler vertreten. Vgl. hierzu: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 168.

¹⁰² Vgl. hierzu: Kat. (1993).

¹⁰³ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 52 und 55.

¹⁰⁴ Ebd., S. 49.

Schrott und Papier, beschriftet, bekleckst und beschmiert“¹⁰⁵ in einer fragmentarischen Rauminstallation verwendete.¹⁰⁶ So hält Schulze posthum nochmals grundlegend fest, – sicherlich stellvertretend für viele Gleichgesinnte – dass die Suche nach neuen Formgebungen in der Kunst ein großes Interesse seines Schaffens war:

„An der Schule waren Farbe und Pinsel einfach voraussetzungslos da. Das Material muss aber als Material neu untersucht werden, auch die philosophische Haltung dazu. Das heißt, die Wirklichkeit des Materials muß erkundet und der Zusammenhang mit dem Realismus begriffen werden. Das ist das erste. Ich muß zweitens die Methodik noch einmal genau untersuchen. Wenn ich nämlich eine bestimmte Realitätsschicht untersuche, dann muss ich meine Methodik zu dieser Betrachtungsebene, zu dem Gegenstand, den ich da gewählt habe, in eine bestimmte ursächliche Beziehung stellen. Und das dritte ist die Frage, welche Verbindungen zwischen Symbolen, Ideen und dem Kunstraum existieren. Gibt es da Gesetzmäßigkeiten, wenn ja, welcher Natur sind die.“¹⁰⁷

An der Dresdner Kunstakademie entwickelte sich erst Ende des 1980er Jahre innerhalb der Fachklasse Bühnenbild ein Experimentierfeld, aus der die genannte Gruppe der *Autoperforationsartisten* erwuchs und neue, grenzüberschreitende Wege beschritt.

Die Herausbildung bestimmter punktueller Handlungsorte darf nicht aus dem Blick verlieren, dass die sog. Szenen miteinander in interdisziplinär angelegten Projekten kooperierten, in Kontakt standen oder zumindest voneinander wussten. So bildeten sich landesweite Netzwerke einer neuen nationalen Bewegung heraus. Abschließend ist zu betonen, dass die alternativen Handlungsorte als solche nicht lange Bestand hatten bzw. keine kontinuierliche Zugänglichkeit gewährleisteten, da emanzipatorische Aktionen und kollektive Zusammenschlüsse als ‚avantgardistische Kreise‘ oder ‚staatsfeindliche Gruppenbildungen‘ zersetzt und letztlich zerschlagen wurden, sobald ‚Kunstwächter‘ in Erfahrung gebracht hatten, dass sie nicht der proklamierten Ideologie entsprachen. Eine vollständige Entziehung aus den Systemstrukturen der DDR war folglich nicht möglich. Die enge Vernetzung der Szene als Bewegung, spätestens ab Mitte der 1970er Jahre, und deren neue künstlerische Ansätze wurden vom Parteiapparat der DDR bis zum Ende entweder gelehnt und ignoriert bzw. rigoros entgegengewirkt und als oppositionell deklariert und ‚zerschlagen‘ mithilfe des erwähnten komplexen Kontroll- und Überwachungssystems.

3.2.2. Begriffliche Abgrenzungen und Zuschreibungen

In der DDR existieren – im Gegensatz zu den westlichen Nachbarn und Ländern – für die meisten neu aufkommenden künstlerischen Praktiken weder spezifische aktuelle

¹⁰⁵ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 53.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu: Ebd., S. 50 ff.

¹⁰⁷ Ebd. (1996), S. 71-72.

Nomenklaturen noch zeitgenössische Begriffsausprägungen und programmatische Selbstbezeichnungen oder Manifeste. Vielmehr kursieren vielfältige Begrifflichkeiten mit dem Anspruch, die emanzipatorischen Bestrebungen als Gegenpositionen zur vorherrschenden Staatsideologie und Kunstdoktrin zu subsumieren.

Doch existierte damals keineswegs eine homogene Struktur, denn wie gesagt, die Übergänge waren fließend und die jeweiligen Verstrickungen sind nur schwer zu bewerten:

„Die Formen der Widerständigkeit waren vielfältig, im historischen Verlauf unterschiedlich, und sie lassen sich auch in der Rückschau nicht verallgemeinern.“¹⁰⁸

In Hinblick darauf ist festzustellen, dass sich die Vielzahl der Begriffe allgemein auf das verbindende Phänomen der kollektiven Zusammenschlüsse und Gruppenbildungen und sich eben nicht auf spezifische künstlerische Methoden und Strategien bezieht. Dabei wird insbesondere das verstärkte Interesse an interdisziplinär orientierten Zusammenschlüssen in den Blick gerückt.

Allen voran steht dabei Begriff der *Opposition* als Fremdzuschreibung. Es ist festzuhalten, dass sich Künstler in der DDR, die sich nicht im Rahmen der propagierten Ideologie bewegten, nicht per se als Oppositionelle im Sinne von politischen Widerständlern betrachteten, sondern vielmehr von Seiten staatlicher Aufsichtsgremien als solche deklariert wurden. Wie BLUME konstatiert, züchtete „engstirnige Funktionärsideologie Frustrationen, die das Bewusstsein, oppositionellen Haltungen anzugehören, erst hervorriefen.“¹⁰⁹ Viele Künstler positionierten sich nicht grundsätzlich gegen die sozialistischen Wertvorstellungen und sahen sich zum Teil der marxistisch-leninistischen Theorie verbunden, erachteten jedoch das Spektrum der staatlich offerierten bzw. diktierten Möglichkeiten als einschränkend. Diesbezüglich wäre die Bezeichnung als *Utopisten* oder *Opportunisten*, wenn man der heutigen Begriffszuweisung folgt, zutreffender.¹¹⁰

Unabhängig von äußeren Zuschreibungen prägten abweichende Künstler bewusst auch eigene begriffliche Kategorien zur Abgrenzung von den vorgegebenen Strukturen und ideologischen Prämissen. In den zum Ende der DDR verdeckt produzierten und distribuierten sog. Samisdat-Zeitschriften¹¹¹ traten in ähnlicher Weise Selbstbetitelungen

¹⁰⁸ Schroeder (2000), S. 9.

¹⁰⁹ Blume (2006), S. 544.

¹¹⁰ Vgl. hierzu Jacoby (2007), S. 34 und Lippke (2000), S. 526 ff.

¹¹¹ In den Samisdat-Zeitschriften erschienen in den späten 1980er Jahren auch diverse Manifeste von Künstlern, oft auch umständlich ausgedrückt und in Form von Druckgraphiken. Vgl. hierzu: Lippke (2000), S. 537 ff.

mit Attributen wie *unabhängig, autonom, selbst-, gegen-* u.ä. auf, die aus den genannten begrifflichen Ab- und Ausgrenzungen hervorgingen.¹¹² Zu weiteren Selbstetikettierungen zählten *Szene, neue Generation künstlerische Avantgarde, Bobème* oder *Untergrund*¹¹³ zur Akzentuierung der sich herausbildenden Initiativen und Kreise.¹¹⁴ Der vielerorts zitierte sog. *Eigensinn* i.S.v. eigenem Willen bzw. Selbstbestimmung kursierte ebenfalls als umfassende Argumentations- bzw. identitätsstiftende Figur für viele Künstler, so auch für Lutz Dammbeck.¹¹⁵ Eine heutige Weiterführung der Begrifflichkeit ist durchaus legitim, dennoch trägt die m.E. einer Mystifizierung und psychoanalytischen Deutung bei und erscheint mir insofern, dass künstlerischen Erscheinungen mit ihm nicht in ihrer Spezifik erfasst werden, als kontraproduktiv.

Darüber hinaus pflichten viele poststaatlich-sozialistische Betrachtungen, insbesondere die Ausstellungskonzeptionen, diesen Begriffskonnotationen bei und pauschalisieren – höchstwahrscheinlich aus Gründen öffentlicher Massenwirksamkeit – die unterschiedlichen Bewegungen beispielsweise weitläufig unter Begriffen wie *Grauzone* oder Attributen wie *subversiv* und *illegal*.¹¹⁶

In Erwägung politischer und soziologischer Implikationen werden emanzipatorische Kreise als „*kontradistinktive Bewegungen*“¹¹⁷ oder unter Berücksichtigung der tatsächlichen kulturellen Dimension als „*gegenkulturelle Bewegungen*“¹¹⁸ bezeichnet. In meinen Ausführungen werde ich, wenn ich mich auf die generelle Bewegung beziehe, allgemein von ‚emanzipatorisch‘ sprechen, um eine schwer definierbare antipodische Sichtweise zu umgehen.

¹¹² Verstärkt Ende der 1980er Jahre gab es neben ca. 50 verschiedenen Bürgerrechts-, Friedens- und Umweltblättern auch ca. 30 künstlerisch-literarische Zeitschriften, die versuchten, in Eigenproduktion den offiziellen Distributionsapparat zu unterwandern. Allerdings wurden die Drucke mit einer jeweiligen Auflage von 50-200 Stück z.T. von verdeckt partizipierenden ‚Kunstwächtern‘, IMs, erfasst und eingezogen. Zu den bekanntesten zählen folgende originalgrafische Blätter in Leipzig: *Anschlag* (1984-89), *Zweite Person – Zeitschrift für geistigen Austausch* (1987-89), *Glasnot* (1987-89), *Messtisch* (1987-89) und *Sno'boy* (1989), in Berlin erschienen u.a. *Entweder/Oder* (1982-89), *Ariadnefabrik* (1986-89), *Bizarre Städte* (1987-89) und in Dresden u.a. *UND* (1981-84), weitergeführt als *U.S.W.* (1984-87), Vgl. hierzu: Offner (2000), S. 712, Lippke (2000), S. 537ff, Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 191-194.

¹¹³ Lippke (2000), S. 533.

¹¹⁴ Fernab von starren Strukturen und Verbindlichkeiten nahmen sie mit diesen Begriffsbildungen Bezug auf die Avantgarde-Bewegungen der Weimarer Republik. Bereits in der Profilierung des modernen Künstlers als individuellem, schöpferischem Geist im 19. und 20. Jahrhundert wurde die künstlerische Eigenständigkeit betont. An das Phänomen der kollektiven Zusammenschlüsse zu Beginn des 20. Jahrhunderts knüpft JACOBY an und spricht diesbezüglich sogar von einer Künstlergruppen-Generation, ein Begriff, den man auch im Hinblick auf die Bewegungen in der DDR in Grundsätzen übertragen kann. Vgl. hierzu: Jacoby (2007), S. 37 ff.

¹¹⁵ Eine höchstwahrscheinliche theoretische Referenz hierfür war Alexander Kluges und Oskar Negts Schrift *Geschichte und Eigensinn*, die 1981 in der BRD erschien und über ‚Umwege‘ auch bestimmte Kreise in der DDR erreichte. Vgl. hierzu: Dammbeck (2005), o.S.

¹¹⁶ Dies ist insbesondere bei Ausstellungsprojekten der Fall, die gerade aus wirtschaftlichen Aspekten eine plakative Verwendung präferieren. Vgl. hierzu beispielsweise: Kat. (2007).

¹¹⁷ Lippke (2000), S. 530 ff.

¹¹⁸ Jacoby (2007), S. 37 ff.

Den Begriff des *Interdisziplinären*, der oft auch als Selbstverständnis von den abweichenden Künstlern gebraucht wurde, um auf deren künstlerische Praxis des Zusammenführens unterschiedlichster Medien in kollektiven Aktionen und Zusammenschlüssen zu verweisen, erachte ich als ebenso ungeeignet. Denn die begriffliche Bestimmung setzt die Existenz von Gattungen und ihren Konnotationen voraus bzw. hält diese aufrecht. Damit wird der Begriff des Interdisziplinären den multimedialen und aktionistischen Ausdrucksformen, die in einzelnen Arbeiten eben unterschiedliche Medien zusammenführen, nicht gerecht. Folglich möchte ich stattdessen die Begrifflichkeiten *intermedial* resp. *multimedial* hierfür verwenden, denn aus kunstwissenschaftlicher Perspektive und in Bezugnahme auf die eingangs erläuterten Begriffsdimensionen von *Intermedia* und *Multimedia* erscheint mir dies angebracht. Dazu sei nochmals kurz erwähnt, dass hiermit ein gezielter Medienwechsel und gleichfalls die Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksformen wie die Verknüpfung oder Verschmelzung von Bild und Ton, Sprache und Musik, Neue Medien und Film mit Performance und Theater usf. in den Vordergrund der Beobachtungen tritt. In eben diesem Sinn lässt sich auch das emanzipatorische Kunstschaffen der DDR seit den 1970er und 1980er Jahren betrachten, auch wenn die gesellschaftlichen und technischen Implikationen deutliche Einschränkungen mit sich brachten und andere Möglichkeiten der Formgebung nach sich zogen.

Als Teil des intermedialen Kunstschaffens in der DDR kann das Wirken von Lutz Dambeck gesehen werden, wofür das soeben kurz skizzierte Umfeld entscheidend ist für das Verständnis, die Bewertung und Verortung.

4. Verortung Lutz Dammecks

Der Filmemacher und bildende Künstler Lutz Dammeck, Jahrgang 1948, näherte sich ab Ende der 1970er Jahre der DDR mit Experimenten dem, was innerhalb der offiziellen Handlungsspielräume nicht möglich war. Stattdessen versuchte Dammeck, sich in experimentellen, multimedialen Formen und interdisziplinären, intermedialen Aktionen auszudrücken. Damit wollte sich Dammeck aus der Enge des SED-Staates und dem „eisernen Käfig der Bürokratie“¹¹⁹ befreien, stets auf der Suche nach individueller Existenz und Verwirklichung als einer immanenten Triebkraft des Kunstschaffens.

Dabei thematisiert das folgende Kapitel sowohl die Loslösung Dammecks aus den offiziellen Strukturen als auch die sukzessive Entwicklung seiner künstlerischen Praxis bis zu den Mediecollagen.

Zunächst schrieb sich Lutz Dammeck im offiziellen Kunstbetrieb der DDR ein, da eine Existenz außerhalb des Systems faktisch nicht möglich war. Als er sich nach und nach an die Grenzen des strukturellen Möglichkeitsspielraumes gelangte, der nicht nur die medialen, formal-ästhetischen Mittel, sondern weitestgehend auch die inhaltlichen Komponenten fest schrieb, begann er aufgrund kontinuierlicher Reflektion seines eigenen künstlerischen Schaffens über die Genre Grenzen hinaus zu agieren. Dammeck partizipierte immer öfter an inoffiziellen Aktionen, bis er schließlich versuchte, die proklamierten Strukturen und Ideologien zu umgehen. So war er 1974, 1976 und 1978 offiziell noch bei der renommierten Warschauer Internationalen Plakatbiennale, 1977/78 und 1982/83 bei der Kunstaussstellung der DDR in Dresden vertreten¹²⁰, während er sich ab Mitte bzw. Ende der 1970er in interdisziplinären Kooperationen und Künstlerinitiativen engagierte. Nur zeitweilig gehörte Dammeck der Arbeitsgruppe *Junge Kunst* des VBK an.¹²¹

Bereits 1976 erarbeitete Dammeck zusammen mit anderen bildenden Künstlern ein Ausstellungskonzept mit dem Titel *Tangente 1 – Malerei, Tanz, Film, Musik*, „mit dem die Initiatoren beabsichtigt hatten, das Überlegenheitsgefühl der ‚Leipziger Schule‘ ins Wanken zu bringen.“¹²² Allerdings konnte das interdisziplinär angelegte Vorhaben letztlich nicht umgesetzt werden, da es trotz umfangreichem bürokratischen

¹¹⁹ Zitat Dammeck bei einer Filmvorführung, Dokumentarfilm-Festival, Leipzig, 1.11.2006.

¹²⁰ Dammeck (1997), S. 157.

¹²¹ Jacoby (2007), S. 55, Anm. 118.

¹²² Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 48.

Briefwechsels von den staatlichen Behörden nicht genehmigt wurde.¹²³ Großes Aufsehen erregte Dammeck sechs Jahre später, 1984 mit dem Ausstellungsprojekt des *1. Leipziger Herbstsalons*.¹²⁴ Dammeck mietete mit den Künstlerfreunden Hans Hendrik Grimmling, Günter Firit, Günther Huniat, Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, die bereits zusammen das *Tangente 1*-Projekt planten, mitten in der Leipziger Innenstadt die notwendigen Räumlichkeiten, an die sie nur kamen, weil sie diesmal den Behörden nicht das vollständige Konzept übermittelten. Diese Aktion wird aus heutiger Sicht oft als Zeugnis für alternative Kunstentwicklung und Unterwanderung des diktatorischen Staatsapparates herangezogen, löste sie doch bei den oberen Gremien Krisensitzungen aus, die die Aktivitäten als „kulturpolitischer Präzedenzfall“¹²⁵ bewerteten. Trotz eines enormen Besucherzuspruchs wurde das Ausstellungsprojekt jedoch nach wenigen Wochen von den Behörden unterbunden. Die folgenden Restriktionen seitens des Staates veranlassten viele der Beteiligten einen Ausreiseantrag aus der DDR zu stellen, die Bleibenden wurden observiert. Auch Dammeck beantragte schließlich die Ausreise in die BRD, nachdem ihm mehrfach ‚Studienreisen in das nicht-sozialistische Ausland‘ wegen mangelnder Repräsentationskraft und Loyalität nicht bewilligt wurden.¹²⁶ In diesem Zusammenhang ist auch die ab 1983 erfolgte geheimdienstliche Überwachung seines künstlerischen Schaffens und seines persönlichen Umfelds unter dem Aktenzeichen ‚OV Herakles‘ zu erwähnen.

Nicht nur in interdisziplinären Gemeinschaftsaktionen, sondern innerhalb seiner individuellen und eigenständigen künstlerischen Arbeiten, eignete sich Dammeck intermediale Kunstpraktiken an. Hierbei ist insbesondere relevant, dass sich ausgehend von seiner Auseinandersetzung mit dem Medium der Grafik resp. Plakatkunst und die Technik der Zeichnung und Collage und später hinzukommend mit dem Medium des Films und der Technik der Montage seine spezifische künstlerische Herangehensweise nach und nach manifestierte, wie sie in den Konzepten der Mediecollagen offenkundig zusammengeführt wird. Daher erachte ich es als hilfreiche Voraussetzung, Dammecks

¹²³ Darüber hinaus wirkte Dammeck 1978 organisatorisch an der Medienveranstaltung *Interferenzen* und den *Dresdner Musikfestspielen* mit. Vgl. hierzu: Kat. (1982), o.S.

¹²⁴ Das Projekt nahm Bezug auf Herwarth Waldens Ausstellungsprojekt von 1913 und die künstlerische Avantgarde-Bewegung. Vgl. hierzu: Blume (2006), S. 548, Barsch (Hrsg.)/Schumann (1996), S. 548 ff., insbesondere Anm. 180 und Kat. (1984).

¹²⁵ Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 36.

¹²⁶ Der Antrag für eine Studienreise zehnfach abgewiesen. Die Ausreisegenehmigung erhielt Dammeck 1986 nach sechsfacher Ablehnung und verpflichtete ihn dann, die DDR über Nacht zu verlassen. Vgl. hierzu: Dammeck (1997), S. 40 ff.

künstlerische Entwicklung anhand dessen bis zur Konzipierung der Mediecollagen in groben Zügen nachzuvollziehen.

Da Dambeck ursprünglich den Beruf des Grafikers ergreifen wollte, begann er 1966 nach einer Ausbildung als Schriftsetzer seine künstlerische Laufbahn an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst in den Fachklassen Buchgestaltung/Plakat. Die künstlerischen Ausdrucksformen des Sozialen Realismus erhielten zwar neue Ausprägungen, z.T. auch in unterschwelliger kritischer Reflektion, dennoch zählten experimentelle und prozessuale Kunststrategien außerhalb des proklamierten Rahmens nicht zum Kanon. Dambecks Professor Heinz Wagner zählte zu den Dozenten, die neue Ansätze zwar nicht vorantrieben, aber dennoch duldeten.¹²⁷ Innerhalb des studentischen Umfeldes informierte man sich auch über künstlerische Entwicklungen außerhalb der DDR/SBZ:

„Dank unbehinderten Feindsenderempfangs und florierenden Bücher- und Zeitschriftenschmuggels sind die Studenten auch über den Eisernen Vorhang hinweg informiert: über Filme von Antonioni und Godard, ‚Trickreiches‘ von Loriot, aber auch über Pop-Art und Konzeptkunst.“¹²⁸,

um nur eine kleine Auswahl an Einflüssen und Eindrücken zu nennen. Dieses verhältnismäßig freie Umfeld ermöglichte Dambeck 1970 bereits sein erstes Trickfilmkonzept¹²⁹ zu entwickeln und sein Studium 1972 mit einem Animationsfilm und der Ausgestaltung eines Pressefestes abzuschließen. Die ursprüngliche Auseinandersetzung mit dem Medium der Plakatkunst war Dambeck zu monoton und einschränkend, er wollte „Bilder bewegen, animieren und Geschichten“ zu erzählen.¹³⁰

Ab 1974 war Dambeck freischaffend tätig und entwickelte eigenständige künstlerische Arbeiten, beispielsweise Fotoinszenierungen und Übermalungen von Abzügen in Zusammenarbeit mit Karin Plessing. Angeregt durch Olaf Wegewitz integrierte er Weidenruten und handgefertigte Papiere. Zeitgleich gelang der Künstler als freier Mitarbeiter der DEFA-Filmstudios an Archivmaterial und lernte verschiedene

¹²⁷ Als Hartwig Ebersbach 1979, also bereits 7 Jahre nach Dambecks Diplomvorstellung, bei Wagner eine Assistentenstelle erhielt, gab es für kurze Zeit sogar eine Experimentalklasse. Vgl. hierzu: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 50 ff.

¹²⁸ Bereits im Dambeckschen Elternhaus in Leipzig, in dem häufig Messebesucher aus dem Westen logierten, wurden die Vorgänge und Diskurse in der BRD mitverfolgt: „So wächst der kleine Lutz in real existierender Tuchfühlung zu westlichen Standards auf. Eine alltägliche Schizophrenie, die ihn früh für Widersprüche sensibilisiert.“¹²⁸ Dies steht im Widerspruch zum vorherrschenden Mythos, man habe in der DDR von außen „nichts“ mitbekommen - die mehr oder minder legalen Informationsmöglichkeiten waren gegeben, ihre Nutzung hing jedoch ab von individueller Risikobereitschaft und war zum Teil durch privilegierte Positionen innerhalb des DDR-Systemes bedingt. Vgl. hierzu: Breyer (2007), S. III.

¹²⁹ Seine Präsentation fand im Plagwitzer Atelier des Malers Günther Huniat statt. Anwesend waren die Maler Gil Schlesinger, H.H.Grimmling und der Kunsthistoriker Henry Schumann. Vgl. hierzu: Dambeck (1997), S. 156.

¹³⁰ Dambeck (2005), o.S.

Montagetechniken kennen. 1976 unternahm er „konkrete Versuche mit dem Medium Film“¹³¹ und erarbeitete bereits erste Non-Camera-Animationen auf 35mm-Film.

Zunächst realisierte Dammebeck am Dresdner DEFA-Trickfilmstudio den Kinderfilm *Der Mond*.¹³² Anschließend war er in Babelsberg tätig, wo er u.a. den erfolgreichen Animations- bzw. Puppenfilm *Der Schneider von Ulm* im Auftrag der Dokumentarfilmstudios innerhalb der Produktionsgruppe von Kurt Weiler realisierte. Zum letzten Mal entwickelte Dammebeck 1981 in den Dresdner DEFA-Studios einen Animationsfilm: *Einmart*, den er – wie bereits in *Der Schneider von Ulm* – „wieder in der Technik des Legetricks, wo bei sich die Figuren auf aquarellierten und mit Kohlekreide überzeichneten Prospekten bewegten“¹³³, umsetzte. Einzelne Phasenbilder des Filmes vergrößerte Dammebeck auf Fotoleinwand und überzeichnete und übermalte diese wiederum mit Kreide und Tusche. Um perspektivische Zusammenhänge herzustellen, nahm Dammebeck für die Filme *Der Schneider von Ulm* und *Einmart* Bewegungsstudien und kleine Inszenierungen separat auf 8mm-Film und mit einem motorbetriebenen Fotoapparat auf. Zwischen 1980-1982 stellte sich Dammebeck die Frage, wie die so entstandenen (Vor- und Nach-)Arbeiten strukturell und „in geistigen Prozessen“¹³⁴ in seinen Filmen zu einfügen wären.

Der Film *Einmart* stellte eine ‚Weggabelung‘ für Dammebeck dar, nicht nur weil sich sein Interesse an filmischen Experimenten verstärkte, sondern auch, weil der Animationsfilm als ‚konterrevolutionär‘ von den offiziellen Stellen abgewiesen wurde und folglich öffentliche Vorführungen nicht abwies. **(Abb. 1)** Da Dammebeck die staatlichen Filmstudios der DEFA mit ihren dogmatischen und restriktiven Vorgaben allmählich ungeeignet schienen, nutzte Dammebeck zunehmend Kontakte zur sog. Schmalfilmszene des Amateurfilmverbandes, die ihm die notwendige Schneide- und Vorführtechnik auf 16mm zur Verfügung stellte.

Sein erstes filmisches Experiment unternahm Dammebeck bereits 1979 mit *Metamorphosen I*, in dem er in Eigenregie auf Ausschnittresten auf 35mm-Blank- und Schwarzfilm zeichnete und Kratzungen vornahm.¹³⁵ Zeitgleich vernähte Dammebeck erstmals Fotoleinwand mit anderen Materialien zu Collagen. Verstärkt bezog er auch inszenierte Fotografien, die er zuvor lediglich als Arbeitshilfen für seine Animationen

¹³¹ Kat. (1982), o.S.

¹³² Zitat Dammebeck: „Und: der Film landete durch Zufall bei der Auswahlkommission des Internationalen Festival für Animationsfilm in Annecy und kam in den Wettbewerb. Das gab die Möglichkeit, dem Studio einen neuen Filmstoff vorzuschlagen.“, in: Dammebeck (2005), o.S.

¹³³ Dammebeck (2005), o.S.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. hierzu die regelrechte Welle an sog. Malerfilmen, am bekanntesten sind die von Strawalde alias Jürgen Böttcher. Vgl. hierzu: Schrödl (2006), S. 305 u.a.

nutzte, sowie Archivmaterial und Textzitate in seine Filmkonzepte ein. Es entstanden erste Entwürfe für Dokumentar- und Spielfilme, in denen er eigene und fremde, fiktive und authentische etc. Materialfragmente miteinander verschränkte:

„Mein Interesse verlagerte sich von der reinen Grafik und Zeichnung hin zur verstärkten Verwendung von Fotografien, der Mischung von Zeichnung und Realfilm, um der Kombination mit Found Footage und Teilen aus Archivfilmen.“¹³⁶

Das Collagieren und Montieren, was ich eben als multimediale und intermedial verschränkende Praxis verstanden wissen möchte, wurde zu Dammecks erklärtem künstlerischem Arbeitsprinzip. Diese Vorgehensweise wurde mit dem 1981 unabhängig produzierten Experimentalfilm *Hommage à La Sarraz* umfassend ausgeschöpft, wobei das Prinzip auch in seinen darauffolgenden sog. *Mediencollagen* Anwendung findet, insbesondere innerhalb Ton- und Filmeinspielungen, die dem Muster folgen. Die integrierten Fragmente speisten sich aus Sequenzen unterschiedlichster Provenienz, von diversen gefundenen historisch-dokumentarischen Archivmaterial und fiktionalen Elementen bis hin zu, selbstgedrehten Aufnahmen. Dabei war Dammeck inspiriert von der essayistischen Montage-Methode Alexander Kluges, orientierte sich jedoch gleichermaßen an den experimentellen Techniken der Filmkunst zur Zeit der Weimarer Republik, die eine abstrakte Bildästhetik auf den Film übertragen und dokumentarische Bilder mit eigenen Aufnahmen verschränkten. Weitere Bezugspunkte waren auch die filmischen Ansätze des russischen Filmemachers Tarkowski, der französischen Nouvelle Vague und des italienischen Neorealismus mit Autoren wie Godard, Antonioni etc., die entgegen einer Logik chronologischer Narration einzelne Fragmente miteinander verschränkten.¹³⁷ Die Titelbezeichnung zeigt darüber hinaus den inhaltlichen

¹³⁶ Dammeck (2005), o.S.

¹³⁷ Zu den 16mm-Archivfilmstücken aus den Jahren 1938-43 zählen Ausschnitte aus Amateuraufnahmen, Wochenschauen, Heimatfilmen und Fernsehbildern. Beispielsweise montiert Dammeck Teile des NS-Propagandafilms *Der ewige Jude* (1940) von Dr. Hippler¹³⁷ und dem Heimatfilm *Ewiger Wald* (1936) von Hans Springer mit der westdeutschen Fernsehsendung *Internationaler Frühschoppen* (1953-1987), einer politischen Diskussionsreihe, die von Werner Höfer moderiert wurde. Des weiteren erscheinen Fragmente aus dem Spielfilm *Solaris* (1972) des russischen Filmemachers Andrej Tarkowski sowie abstrakte Sequenzen aus dem Filmexperiment *Opus 3* (1923) des Avantgarde-Künstlers Walther Ruttmanns und Auszüge aus dem essayistischen Film *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos!* (1967) von Alexander Kluge, einem Vertreter des westdeutschen Autorenkinos bzw. des Neuen Deutschen Films, usf. zusammen. Neben den fremden Materialien fügte Dammeck eigene, selbstinszenierte und dokumentarische, Szenen hinzu, die u.a. die Protagonisten des *1. Leipziger Herbstsalons*, sein privates Atelier in Leipzig-Plagwitz oder weitere Leipziger Orte, wie das monumentale Völkerschlachtdenkmal oder den Aussichtshügel des Fockeberges zeigen. An einigen Stellen zeigt das Filmmaterial musterartige Kratzungen und Übermalungen, eine typische Technik der sog. Malerfilme der DDR-Gegenkultur. Der Film wird musikalisch unterlegt u.a. mit einer Beethoven-Interpretation aus dem UFA-Film *Wunschkonzert* von 1940, in dem viele deutsche Stars auftraten, um die Frontsoldaten bei Laune zu halten. Des weiteren sind Tonaufnahmen einer NS-Wochenschau von 1942 mit dem Wortlaut „Kriegstagung der Reichsfilmkammer in Berlin. Hier einige unserer bekanntesten Filmdarsteller und –regisseure“, womit u.a.

Kerngedanken: Der Film thematisiert den legendären Kongress der Filmavantgarde, der 1929 auf dem Schweizer Schloss ‚La Sarraz‘ stattfand, wo „man über Elite-Denken, Massengeschmack und den Unterschied zwischen Kunst und Leben diskutierte.“¹³⁸ Gemeinsam ist dabei den Bewegungen des expressionistischen und abstrakten Films um die 1920er Jahre und des westlichen Autorenkinos der 1960er und 70er Jahre die Anerkennung des Filmes als künstlerische Ausdrucksform, die sich von den massenmedial organisierten Sehgewohnheiten des Mainstream-Kinos bzw. Fernsehens abgrenzt und somit den Stellenwert als Kunstform und der Filmschaffenden als Künstler hervorhob. Daher rührte die Betonung der visuellen Strukturen, die sich in der Nähe zu den bildenden Künsten, insbesondere zu Malerei und Tanzkunst, begriff.¹³⁹ So wird offensichtlich, dass Dammecks Experimentalfilm *Hommage à La Sarraz* bereits ein komplexes Netzwerk an intermedialen, transformalen wie konzeptuellen, Verknüpfungen und Bezugslinien aufmacht.¹⁴⁰ **(Abb. 2)**

Das in Folge entworfene Filmkonzept sollte auf dem Vorgängerfilm aufbauen. Doch die Realisierung als Film wurde von offiziellen Stellen abgelehnt, sodass stattdessen die ursprüngliche Filmidee in multi- resp. intermedialen Inszenierungen auf den Raum übertragen wurde. Die Umsetzungen stellten sozusagen komplexe ‚Realmontagen‘ im Raum dar, die Dammeck selbst als ‚Mediencollagen‘ bezeichnete. Nichtsdestotrotz blieb der Film *Hommage à La Sarraz* das „cineastische Herzstück“¹⁴¹ der Mediencollagen, die wiederum den Beginnpunkt, inhaltlich wie formal, seines sog. *Herakles-Konzeptes* markieren. Dammeck notiert rückblickend:

„In ‚Hommage à La Sarraz‘ ist für mich bereits alles angelegt, was später für mein ‚Herakles-Konzept‘ wichtig wurde, inhaltlich und formal. Über das Formale hinaus war für mich der Bezug auf den Geist von ‚La Sarraz‘ sowohl

Leni Riefenstahl und Heinz Rühmann gemeint sind, und eine Rede von Goebbels aufgenommen. Vgl. hierzu: Dammeck (2005), o.S., Blume/März (2003), S. 28, Feist/Gillen (1990), S. 162.

¹³⁸ URL <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/hommage-a-la-sarraz/bilder/2/>> (April 2007)

¹³⁹ Vgl. hierzu: Schrödl (2006), Kuni (2006), Hickethier (2001), S. 157-159. u.a.

¹⁴⁰ Darüber hinaus sind die intermedialen Bezüge, d.h. diejenigen, die nur konzeptionell präsent sind, auf bestimmte Literatur und Filme relevant, die der Künstler rezipierte und auch über allgemeine Zugänglichkeiten hinausgingen. Vgl. hierzu: Fritzsche/Löser (1996), VHS.

Anfangs inspirierten Dammeck u.a. die polnischen und jugoslawischen Animationsfilme. Prägend für sein weiteres Schaffen: waren Vorführungen auf Dokumentarfilmfestival von Archivreihen und im Volkstheater Casino in Leipzig, wo er u.a. auf die russischen Avantgarde-Filmemacher aufmerksam wurde, was sein Interesse für filmisches Arbeiten weckte., wobei er zunächst versuchte, die Ideen von Klassikern auf Animationsfilme zu tragen.

Die Lektüre westdeutscher Kunstzeitschriften wie *Das Kunstwerk*, wo seinerzeit Konzeptkunst und Pop-Art diskutiert wurden, war bereits in der Hochschulbibliothek der HGB möglich. Darüber hinaus erhielt Dammeck offiziell verbotene Bücher, wie beispielsweise eine Filmlexikon-Reihe und Gene Youngbloods *Expanded Cinema*. Darüber hinaus verfolgte Dammeck über Westfernsehen die Entwicklungen des Autorenkinos, besonders beeindruckten ihn die Filme von Alexander Kluge.

Dies steht dem Mythos entgegen, dass man in der DDR nichts ‚von außen (BRD etc.) mitbekommen‘ hat. So wird m.E. vielerorts die Wahrnehmung des zeitgleichen internationalen Kunstgeschehens unterschätzt. Vgl. hierzu: Dammeck (2005), o.S.

¹⁴¹ URL <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/hommage-a-la-sarraz/>> (April 2007)

Polemik, wie das Abstecken des erahnten und erhofften zukünftigen Arbeitsfeldes:

ein Verweis darauf, daß es nicht nur Bezugs- und Traditionslinien in der Zeit vor 1933 gab, die Slatan Dudow, Brecht und Kuhle Wampe hießen, sondern auch Fischinger, Richter, Eggeling.

Und daß ich daran anknüpfen kann – und will.

(...) Für mich war der Film zudem die Gelegenheit zum Montieren eines nach außen abgeschlossenen Arbeits- und Erinnerungszeitraumes, in dem Rollenmodelle durchgespielt werden konnten: Selbststigmatisierung – (...)“¹⁴²

¹⁴² Dammbeck (2005), o.S.

5. Das sog. Herakles-Konzept

Hauptaugenmerk meiner Arbeit werden die Mediocollagen Lutz Dammecks sein, die im Rahmen des sog. *Herakles-Konzeptes* stehen und dessen Beginnpunkt, der in die Endphase Dammecks künstlerischen Schaffens in der DDR fällt, markieren.

Dieses übergeordnete Konzept erweist sich jedoch in seiner begrifflichen Abgrenzung als problematisch und schwer fassbar, was ich dennoch kurz versuchen möchte.

5.1. Begriffliche Abgrenzung

1978¹⁴³ begann Dammeck die Arbeit am sog. *Herakles-Konzept*. Der Begriff des *Herakles-Konzeptes* ist eine Fremdzuschreibung, die den Vermutungen des Künstlers zufolge Anfang der 1990er Jahren aufgegriffen wurde und seither vielerorts, auch von ihm selbst, als solche Verwendung findet.¹⁴⁴ Dieser integriert bereits die Vorarbeit zu den Mediocollagen, einschließlich der Konzipierung des ursprünglichen Filmes. Folglich partizipierte der Künstler zwar nicht von vornherein an der Begriffsprägung, doch trug er dieser unter Umständen Rechnung. So benutzt Dammeck heute nach eigenen Angaben für alle seine Mediocollagen oft nur noch den Oberbegriff *Herakles*, damit „die Leute nicht durcheinander kommen“¹⁴⁵, was auch dem Künstler gelegentlich passiert(e).

Davon abgesehen fand die Bezeichnung – zumindest m.E. – erstmalig Eingang in der rückblickenden Kontextualisierung seines ersten Mediocollagen-Konzeptes, *La Sarraz*, genauer gesagt in der Ausstellungsbroschüre der Galerie Oben von 1985 mit der Ankündigung der ersten Vorführung und parallelen Ausstellungseröffnung von Dammecks zweitem Mediocollagen-Konzept, *Herakles*. Darin erfolgt die Untertitelung von Abbildungsdokumenten zu *La Sarraz* mit folgendem Wortlaut:

„La Sarraz. Aktionsabend nach dem Herakles-Konzept (Hervorhebung, C.R.)
(...) am 22.6.1984 im Haus der Nationalen Front in Leipzig. Mit FINE, Hertel,
Fiedler, Noack, Roesler, Grimmling, Wegewitz, Oltmann u.a.“¹⁴⁶

Seither verselbständigte sich die Bezeichnung und taucht als begrifflicher übergeordneter Bezugsrahmen immer wieder auf, um sein künstlerisches Schaffen zu kontextualisieren – oft allerdings auch unpräzise und beliebig.¹⁴⁷ So werden viele seiner

¹⁴³ Dammeck (2005), o. S.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Dammeck, Gespräch (März 2007).

¹⁴⁶ Kat. (1985), o.S.

¹⁴⁷ Genaueres bezüglich der Begriffsherkunft und –verwendung wäre aus einer vollständigen, kritischen Auswertung des vorhandenen Quellenmaterials zu erwarten wie beispielsweise Briefwechsel des

Arbeiten seit den Aufführungen der Mediocollagen oftmals als Teil des sog. Konzeptes rezipiert und auch vom Künstler selbst innerhalb dessen eingegliedert und weiterentwickelt.

„Das ‚Herakles Konzept‘ ist auch Dammecks Versuch, ein künstlerisches Label, eine Marke, zu entwickeln, unter dem er seine unterschiedlichen Arbeitsergebnisse anbieten und veröffentlichen kann. Aber vor allem ist es die Bezeichnung für eine Arbeitsplattform, von der aus Dammeck ein Feld absteckt, dessen Koordinaten, Grenzlinien und Überschneidungsräume er mit verschiedenen Werkzeugen vermisst und untersucht.“¹⁴⁸

Der Beginnpunkt der Begriffsbildung ist dabei auf Dammecks Auseinandersetzung mit der Herakles-Figur als überzeitliches Modell zurückzuführen. Auch der Künstler selbst datierte die konkrete Auseinandersetzung mit dem Stoff um *Herakles* auf das Jahr 1982, das Jahr, wo er zum ersten Mal auf Heiner Müllers Text *Herakles 2 oder die Hydra*, einer Fortführung des antiken Mythenstoffes, stößt.¹⁴⁹ Dies ist neben dem Grimmschen Märchen *Vom eigensinnigen Kind* ein bestimmendes Motiv von Dammecks sog. Mediocollagen und bildete den Ausgangspunkt seiner Recherchen. Beide Sinnkonstrukte stellen zudem wesentliche und immer wiederkehrende Momente der darauffolgenden künstlerischen Auseinandersetzungen in Collagen, Fotomontagen, Installationen sowie Experimental- und Dokumentarfilmen dar, auch nach Dammecks Auswanderung 1986 in die BRD. Darin mag die Rezeption als ‚Konzept‘ ebenfalls begründet sein. Obwohl der Beginnpunkt des *Herakles-Konzeptes* oft auf die Mediocollagen bezogen wird, wird dagegen das letzte Mediocollagen-Konzept *RealFilm* ausgeklammert und separat angeführt bzw. diskutiert. Das ist höchstwahrscheinlich damit zu begründen, dass die diesbezüglichen Aufführungen im Vergleich zu den beiden ähnlich ablaufenden vorhergehenden medial stärker reduziert waren und dass die letzten Aufführungen in der BRD realisiert wurden und somit neuen Rahmenbedingungen unterlagen.

Künstlers, Informationsbroschüren, Programmzettel zu den Aufführungen resp. Ausstellungen sowie den Katalogaufsätzen.

¹⁴⁸ URL <http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_dammeck_R.htm#anker17> (September 2006)

¹⁴⁹ Straka (1997), S. 93.

5.2. Die sog. Mediocollagen des Herakles-Konzeptes

Dammbeck setzte zwischen 1984 und 1988 insgesamt drei verschiedene Mediocollagen-Konzepte um, die jeweils mehrfach aufgeführt wurden und in ihren Abläufen – inhaltlich wie formal – aufeinander aufbauten und z.T. auch miteinander verschränkt worden sind. Zu ihnen zählen in chronologischer Abfolge *La Sarraz*, *Herakles* und *RealFilm*, welche wiederum in verschiedenen Fassungen inszeniert worden sind. Die jeweils ephemeren bzw. einmaligen Aufführungen wurden jeweils für eine Dauer von ca. 60 Minuten angelegt.¹⁵⁰

5.2.1. Chronologie der Mediocollagen und deren Aufführungen

Die Sichtung des bisherigen Bestandes biografischer Notizen ermöglichte mir relativ genaue Rückschlüsse auf die Datierung der Ereignisse.

Den Ausgangspunkt bildeten ursprünglich – wie bereits angeklungen ist – Konzepte unter dem Arbeitstitel *Herakles* für eine Umsetzung als Experimentalfilm, welcher Animations- und Realfilmteile verknüpfen sollte. Darstellungsprinzip und inhaltliche Bezüge sollten wie gesagt auf dem vorab realisierten Experimentalfilm *Hommage à La Sarraz* aufbauen.

Doch nach endgültiger Ablehnung des Filmentwurfes vom Dresdner DEFA-Studio für Trickfilm¹⁵¹ konzipierte Dammbeck die Arbeit als sog. ‚Mediocollage‘, d.h. als multimediale Inszenierung im Raum und ephemeres Ereignis, neu und übertrug somit das Filmkonzept in performativen Abläufen auf den realen Raum¹⁵². Rückblickend erachtet der Künstler seinen Drehbuch-Entwurf als unfertig, d.h. im Falle einer Zusage hätte er nicht eigentlich gewusst, was er hätte filmen wollen, da die genauen Abläufe noch nicht feststanden. Dennoch befand sich Dammbeck bereits inmitten der Recherchen, was bis heute den Antrieb und Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens darstellt. 1981 hatte er ein Zeitungsinserat aufgegeben mit dem Wortlaut „Suche Amateur- und Schmalfilme aus der Zeit 1928-1945“¹⁵³, wodurch er zu verschiedenen Kartons mit Zellophan, Nitrat- und alten UFA-Kulturfilmen gelang.

¹⁵⁰ Dies erwähnt Dammbeck als Nachtrag des Gesprächs. Vgl. hierzu: Dammbeck, Gespräch (März 2007).

¹⁵¹ Letztlich wurden die anfänglich zugesicherten 60.000 Mark beim Kulturfond der DDR abgelehnt und das Manuskript von der Filmabteilung des Kulturministeriums mit der Begründung „ästhetisch fehlgeleitet“ disqualifiziert. Vgl. hierzu: Dammbeck (2005), o.S.

¹⁵² Interessant ist dabei, wenn man sich bewusst macht, dass gerade die Absage von offizieller Stelle Dammbeck erst dazu zwang wie motivierte, auf die Darstellungsform der Aktion und Multimedia-Präsentation zurückzugreifen, obwohl ihm das vermutlich schon länger vorschwebte und in seiner vorhergehenden Arbeitsweise wie auch in den interdisziplinären Gemeinschaftsprojekten bereits anklang.

¹⁵³ Dammbeck (2005), o.S.

Im Februar 1982 begannen erste Proben für die performative Umsetzung des Filmes im Raum mit der Ausdruckstänzerin Fine Kwiatkowski, kurz FINE, in dem inoffiziellen Aktionsraum in der Berliner Sredzki-Straße, welcher von dem Kunstwissenschaftler Eugen Blume, dem Maler Erhard Monden und dem Bildhauer Hans Scheib betrieben wurde. Einzelne Bilder der Proben wurden fotografisch festgehalten, aber auch auf VHS¹⁵⁴ aufgezeichnet. Das so entstandene Filmmaterial wurde später in komplexen Filmmontagen eingefügt, die zusätzlich in den Aufführungen eingespielt wurden. Weitere Phasenbilder der Proben wurden in späteren Collagen und Installationen verwendet.¹⁵⁵ **(Abb. 3-6)**

Am 24. Juni 1984 kam es zur ersten Aufführung von *La Sarraz* im Klubhaus Nationale Front in Leipzig und zur zweiten am 19. Januar 1985 im Theater des Bauhauses Dessau – jedoch in veränderten Abläufen. Auf der Grundlage des Konzeptes für die erste Medienscollage *La Sarraz* knüpften die folgenden Aufführungen an. **(Abb. 8)**

Die darauffolgend konzipierte Medienscollage *Herakles* **(Abb. 7)** erfuhr insgesamt drei Aufführungen, sofern ich dies belegen kann: am 27. Februar 1985 in der Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, am 27. Mai 1985 in der Dresdner Galerie Mitte, wo Dammeck bereits 1980 Filme und grafische Arbeiten zeigte, im Rahmen der Internationalen Musikfestspiele „Klanghaus – Zeitzeichen II“ und ein letztes Mal am 1. Juni 1985 im Rahmen von „Intermedia I“ im Klubhaus Coswig, wo Dammeck die Musikbänder und Filmteile mit der Szenischen Fassung von *La Sarraz* kombiniert. Aufgrund dieser Tatsache werden die beiden Medienscollagen-Konzepte oftmals in einem Atemzug genannt und allgemein unter *Herakles* gefasst. **(Abb. 11-18)**

Dammecks bisher letzte Medienscollage *RealFilm* war in der DDR 1986 im Theater des Bauhauses Dessau, vermutlich am 6. Februar, und im Leipziger Klubhaus „Junge Garde“ zum letzten Mal zu sehen. **(Abb. 9-10)** Nach seiner Übersiedlung in die BRD 1986¹⁵⁶ wurde *RealFilm* in den beiden Folgejahren weitere Male inszeniert, allerdings aufgrund der Unerreichbarkeit des personellen Umfeldes in der DDR in neuer Besetzung. Realisiert wurden die Aufführungen so 1987 im Rahmen von „Kunststücke“

¹⁵⁴ Es soll kurz darauf verwiesen sein, dass die Videotechnik in der DDR nicht für jedermann zugänglich war. Ein Bekannter Dammecks aus dem Berliner Ensemble, die eine entsprechende VHS-Technik für Aufzeichnungen ihrer Theateraufführungen besaßen, stellte diese zur Verfügung. Vgl. hierzu: Dammeck, Gespräch (März 2007).

¹⁵⁵ Vgl. hierzu der Ausblick in Kap. 7.

¹⁵⁶ Nach mehrmaliger Ablehnung von Ausreisearträgen wird die Auswanderung in die BRD offiziell genehmigt, mit einem Ultimatum über Nacht. Dammeck geht davon aus, dass damit die geplante Ausstellungseröffnung am gleichen Abend in der Produzentengalerie *Eigen+Art* unterbunden werden sollte, da man eine „Provokation größeren Ausmaßes“ witterte in: Dammeck (1997), S. 40.

im Leverkusener Museum Schloß Morsbroich, 1988 im Hamburger Sturzbach-Kino und im Kölner Stadtgarten sowie während des ‚European Media Art Festivals‘ in Osnabrück. Die Aufführungen wurden z.T. von anschließenden Ausstellungen begleitet, die zusätzliche Collagen auf Papier oder eine Auswahl der verwendeten Medien präsentierten – wie ich dies u.a. für die Galerie Oben im Jahr 1985 belegen kann.¹⁵⁷ Die jeweiligen Aufführungen der Mediencollagen wurden in Eigenproduktion, jedoch mit einem Kreis nahestehender Künstler und Techniker organisiert und an Handlungsorten¹⁵⁸, die – wie ich bereits deutlich gemacht habe – nicht oder zumindest kaum im zentralen Fokus des offiziellen und öffentlichen Interesses standen. So merkt Dammeck an:

„Die Diktatur hat auch ihre guten Seiten. Das Projekt wurde in irgendwelche ‚Klubräume‘ verbannt, die eigentlich Abstellkammern für Volkskünstler waren. Ich konnte aber dort die einzelnen Elemente im Raum montieren und sie auf ihre Wirksamkeit abklopfen: Text, Musik, Körper, Bewegung, Projektion.“¹⁵⁹

5.2.2. Allgemeine Strategie der Mediencollagen

In den ephemeren Aufführungen der Mediencollagen kombiniert, verschränkt und überschreibt Dammeck die unterschiedlichsten Medien und deren Inhalte zu einer komplexen „Realmontage“¹⁶⁰: Bild, Text, Ton, Film und Performance resp. Aktion. Daher rührt die Bezeichnung der Ausdrucksform durch den Künstler als Mediencollage, wie ich sie in meinen bisherigen Ausführungen schon vorausgesetzt habe. Hierbei rekurrierte Dammeck auf Fragmente eines umfassenden Repertoires, was er sich in vorhergehenden Recherchen erarbeitete, und entnahm mediale Fragmente sowohl fiktiver als auch dokumentarischer resp. historischer Bilder. Daneben werden performative Abläufe inszeniert, u.a. Ausdruckstanz und Live-Musik mit Jazzimprovisationen, welche auf die Vielzahl der Medien reagieren und diese zueinander in Bezug stellen. Inmitten der Szenerie, situiert in Bühnenräumen, agierte Dammeck ‚spontan‘ als Monteur unter Nutzung noch formbarer Materialien und fungierte somit als Bindeglied zwischen den medialen Ebenen bzw. als Vermittler bzw. Medium seiner Darstellung. Aufgrund der Interferenzen, die sich zwischen den Einzelmedien ergaben, erscheint eine Betrachtungsweise der Gesamtgefüge als intermediale Ausdrucksform, die sich multimedialer Medien bedient, naheliegend. Dabei folgten alle Aufführungen der unterschiedlichen Konzepte – abgesehen von den stärker vereinfachten Fassungen zu

¹⁵⁷ Vgl. hierzu: Kat. (1985).

¹⁵⁸ Eine genaue Auflistung der Beteiligten findet sich im Anhang, Kap. 8.

¹⁵⁹ Gillen (1997), S. 13-14.

¹⁶⁰ Ebd., S. 14.

RealFilm – grundsätzlich dem gleichen Prinzip. Betrachtet man die aufeinander folgenden Konzepte genauer, so ist offensichtlich, dass Dambeck seine Arbeitsweise ausbaute und hinterfragte, bis er sie schließlich, nach letzten Aufführungen in der BRD, aufgab.

Das erste Konzept, *La Sarraz*, das die intermediale Vorgehensweise der Rauminszenierungen erstmals nutzte, beruhte auf der Filmidee von *Hommage à La Sarraz*, die wie gesagt als direkten Bezugspunkt das Treffen der Avantgarde-Filmmacher problematisiert. So wurden nebst anderer Medien neue Filmeinspielungen eingesetzt, die allerdings dem Montage-Prinzip der Experimentalfilmstrategie von *Hommage à La Sarraz* folgten. Bezüglich der Medienvielfalt erschienen die Ausführungen von *La Sarraz* m.E. am umfangreichsten und opulentesten. **(Abb. 8)**

Die Medien, insbesondere die Ton- und Filmeinspielungen, waren im zweiten Konzept, *Herakles*, weitestgehend dieselben. Zusätzlich kamen neue Medienkombinationen hinzu. Dabei wären insbesondere die Toncollagen zu erwähnen, durch deren Einspielungen sich motivisch die Umsetzungen der textlichen Vorlagen von Heiner Müllers *Herakles 2 oder die Hydra* und dem Grimmschen Märchen *Vom Eigensinnigen Kind* ziehen. **(Abb. 7)**

Darüber hinaus verknüpfte die letzte Inszenierung das Medienmaterial wiederum mit den Musikkästen und Filmcollagen aus *La Sarraz*. **(Abb. 11-18)**

Im dritten und letzten Mediencollagen-Konzept operierte Dambeck mit einem reduzierten Medienspektrum, mit dem Anliegen, die Grundelemente des Filmischen auf die Bühne zu bringen. Daher wurde die Mediencollage auch *RealFilm* genannt. Vermutlich waren auch die Bewegungsabläufe weniger komplex. **(Abb. 9-10)**

„RealFilm hatte ja damit zu tun, dass man die Elemente Zeit, Bewegung, Licht... mit der Tänzerin vor der Atelierwand und eben in Zeitlupe, Close Up, Einstellungsgrößen, also Grundelemente des Filmischen eigentlich. Das wurde dann einprojiziert und von Diafilm auf der Bühne wieder gekontert, gekreuzt oder identisch simuliert. Es ging um Gleichzeitigkeit, solche Verschiebungen. Das ging dann weg eigentlich von diesem doch eher Literarischen oder Überbaureflektoischem mit Herakles, das ging nochmal zu den Basics zurück. Jetzt nehmen wir mal dieses ganze Überformte und von Inhalten zerstörte letztendlich auch auseinander und konzentrieren jetzt nochmal auf die Grundbausteine, also Licht, Raum, Bewegung, Zeit. Aus denen besteht alles. Und natürlich Inhalte. Das war so, wo man sagte, so, jetzt fängst du einfach nochmal an, nicht so wie das Schwarze Quadrat, das nicht, aber letztendlich auch so, als würde man fasten, als würde man alles ausschwitzen, um noch mal die Gefäße zu säubern.“¹⁶¹

¹⁶¹ Dambeck, Gespräch (März 2007).

6. Analyse

6.1. Fragestellung und Forschungsperspektive

Die folgende Analyse beschäftigt sich dezidiert mit der künstlerischen Form der Mediacollage *Herakles*, die Lutz Dammbeck in der DDR im Umfeld emanzipatorischer Bewegungen in den 1980er Jahren realisierte. Seine Mediacollagen nehmen eine bedeutende Position innerhalb der neuen experimentellen und genreübergreifenden künstlerischen Praktiken, die ich als intermedial greifbar machen möchte.

Wie eingangs erwähnt, wurden in der DDR zeitgenössische westliche Modelle, welche die Begrifflichkeiten und theoretischen Diskurse in Bezug auf die neuen künstlerischen Ausdrucksformen als Intermedia und Multimedia prägten, nicht offiziell anerkannt. Daher geht die Analyse davon aus, dass trotz der restriktiven Rahmenbedingungen des DDR-Systemes die Mediacollagen ähnlichen Prinzipien folgten.

Eine konkrete Untersuchung der Mediacollagen aus intermedialitätstheoretischer Forschungsperspektive erachte ich als angemessen, da diese einen Zugang offeriert, der sich von den vorherrschenden westlichen Zuschreibungsmodellen künstlerischer Ausdrucksformen von Multimedia und Intermedia löst.

Die Anwendung des Instrumentariums der bislang entwickelten Intermedialitätstheoreme erscheint sinnvoll, da dieses insbesondere von den spezifischen Einzelmedien in einem multimedialen Auftreten ausgeht. Auf diese aufbauend werden die intermedialen, wechselseitigen Zusammenhänge und Interferenzen der Medienkombination beleuchtet, worauf im Folgenden kurz eingegangen wird.

6.2. Intermedialitätstheorie

Dammbecks Mediacollage aus intermedialitätstheoretischer Perspektive zu betrachten erweist sich jedoch als problematisch, denn wie JENS SCHRÖTER diesbezüglich bemerkt: „Der Begriff ist so vielfältig wie die Diskurse, in welchen er produziert wird.“ Doch der als *termine ombrello*¹⁶² nicht einheitlich theoretisch-methodisch definierte Intermedialitätsbegriff bietet den Vorteil, „daß >Intermedialität< – als Begriff und Konzept – nicht den Status eines geschlossenen, bereits festgelegten wissenschaftlichen

¹⁶² Vgl. Rajewsky (2002), S. 206: UMBERTO ECOS Schirm- bzw. Integrationsbegriff versammelt unterschiedliche Theoreme und Konzepte sowie deren Bedeutungszuschreibungen.

Paradigmas beansprucht, sondern eher Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen und Transformationen zur Verfügung stellt.“¹⁶³

6.2.1. Begriffe der Intermedialität

„Der terminologische Ausgangspunkt des gegenwärtigen Intermedialitätsdiskurses“¹⁶⁴ wird oft auf COLERIDGES Verwendung des Begriffs *intermedium* im Jahr 1812 zurückgeführt, wobei der von ihm verwendete Begriff „allerdings noch keine konzeptuelle Fusion unterschiedlicher Medien“ beschreibt, „sondern ein *narratologisches* Phänomen.“¹⁶⁵ In diesem Sinn meint er eine literarische Allegorie, welche den Zustand „zwischen Person und Personifikation“¹⁶⁶, so MÜLLER, beschreibt.¹⁶⁷

Trotz der etymologischen Übereinstimmungen der Begrifflichkeiten, darf nicht aus dem Blick verloren werden, dass sich der englische Terminus *intermedia* deutlich von dem der *Intermedialität* als umfassende Analyse- und Beschreibungskategorie unterscheidet. Während *Intermedialität* als theoretische basierte Verständnisform fungiert, betrifft *intermedia* die künstlerische Praxis betrifft. Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der *multimedia*¹⁶⁸, der deutlich abzugrenzen ist von dem der *Multimedialität*, obwohl er häufig synonym verwendet wird.

Während sich der Begriff der *Multimedialität* lediglich auf ein Nebeneinander distinkt wahrgenommener Medien bzw. medialer Äußerungsformen konzentriert, d.h. das bloße Vorhandensein berücksichtigt, fokussiert *Intermedialität* – und darin sind sich die Theoretiker mittlerweile einig – in Hinblick auf performative Aspekte die Beziehungsgefüge und Konfigurationen verschiedener Medien untereinander bzw. deren Interferenzen, Transformationsprozesse und Brüche. Darüber hinaus können intermediale Bezugssysteme und Formationen nicht nur in multimedialen Konstellationen, sondern auch in einem einzelnen Medium(-produkt) formal mehr oder minder erkennbar vereint sein. Diesbezüglich möchte ich erneut darauf hinweisen, dass die Schwierigkeit einer klaren, handhabbaren Konturierung des Kompositums *Intermedialität* bedingt ist durch die vielfältigen Definitionen von *Medium* und *Medialität*, die je nach Forschungsperspektive unterschiedliche Zuschreibungen und

¹⁶³ Roloff (1995), S. 271.

¹⁶⁴ Müller (1998), S. 31.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd. Vgl. hierzu auch: Wagner (1996).

¹⁶⁷ Auf diese Umschreibung nahm der Fluxus-Künstler DICK HIGGINS explizit Bezug in seinem bereits erwähnten programmatischen Manifest über *Intermedia* als Kunstform.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu auch: Kohlroß (2005).

Anwendungskonzepte erfahren, es existieren keine universell greifenden Begriffsabgrenzungen.

Bereits zu Beginn dieser Arbeit wurde jedoch eine Definition, in deren Rahmen der Begriff hier verwendet wird, festgelegt. Dementsprechend werde ich im folgenden unter Medium einen materiellen Träger von Sinnzusammenhängen, der eine künstlerische Darstellung erst erfahrbar macht, verstehen. Dabei impliziert das Medium als eine mögliche Darstellungsform weitere Differenzierungen. Folglich bezeichnet Medialität¹⁶⁹ den Akt des Erscheinens eines Mediums.

6.2.2. Intermedialitätsdiskurs und Theoriebildung

Gerade in jüngster Zeit erfährt der Begriff Intermedialität verstärkte Anwendung. Bereits zu Beginn der 1990er Jahre erhielt die Intermedialitätsforschung Konjunktur. Sie war an eine aktualisierte Begriffszuweisung gekoppelt, welche den Analysehorizont um neue Bewertungskriterien, die in Anlehnung an den Intertextualitätsdiskurs entstanden, erweitert hat. THOMAS EICHER ging 1994 ausdrücklich der Frage nach: „Was heißt (hier) Intermedialität?“ Seither durchläuft das Theorem viele Diskurse und etabliert sich verstärkt als neues Forschungsparadigma. Folgt man SCHRÖTER, so wird deutlich, dass der aktuelle Intermedialitätsdiskurs jedoch „die Felder der ‚Intertextualität‘ oder ‚Interdiskursivität‘, d.h. der Semantik und des Diskursiven (überschreitet).“¹⁷⁰ Ein möglicher Grund hierfür kann darin liegen, dass die bisherige Forschung künstlerische Äußerungen, die tradierte Gattungsgrenzen überschreiten bzw. anhand der klassischen Gattungsmerkmale nicht mehr analysierbar sind, unter Zuhilfenahme neuer Subkategorien nur unzureichend erfassen konnte.¹⁷¹

Eine Analyse unter intermedialitätstheoretischen Gesichtspunkten rückt unter Berücksichtigung verschiedener Analyse-Ebene insbesondere die Interdependenzen bzw. die ‚Konfiguration‘ zwischen spezifischen Medien wie beispielsweise Literatur,

¹⁶⁹ An dieser Stelle sei kurz THOLENS Anmerkung erwähnt, dass *Medialität* bereits die Überschneidungen und Interferenzen der Medien betrifft. Die Redundanz des Begriffes *Intermedialität* wäre demnach fraglich. Der Autor kritisiert die in der Intermedialitätsforschung entwickelten Konstituenten und immanenten Kategorien in seiner Begriffsbestimmung von *Medialität* derart, dass die kompositorischen Präfixe „inter“ oder „multi“ hinfällig werden. Vgl. hierzu: Tholen (1999), S. 15 ff.

Ähnlich formuliert dies auch SOMBROEK (2005). Er hält jedoch an der Differenz-Betrachtung von Medium und Form fest: „Indem Medien über den Unterschied, den sie machen, definiert werden, impliziert letztlich jede mediale Analyse auch das >Inter<.“, aus: Sombroek (2005), S. 64.

Daneben fasst KARL PRÜMM (1988) unter Multimedialität einen „Teilbereich einer umfassenden Kategorie des Intermedialen“, der greift, wenn „ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist.“, aus: Prümm (1988), S. 199, zitiert nach Rajewsky (2002), S. 7, Anm. 5. Allerdings bezieht sich dies letztlich auf die einzelnen Wechselprozesse, die PRÜMM noch nicht explizit erörtert.

¹⁷⁰ Schröter (1998), o.S.

¹⁷¹ Vgl. Kap. 2

Film, Theater und Kunst, welche in Kopplungen, Überschneidungen und Übersetzungen zusammengeführt werden, in den Blick.¹⁷² Diese Interpendenzen schlagen sich auch in den entsprechenden Wissenschaften nieder, die zunehmend ihre Perspektiven und Forschungsfelder interdisziplinär miteinander zu verschränken. Dementsprechend werde ich mich auf Überlegungen der Literatur-, Theater- resp. Filmwissenschaft sowie vor allem der Medientheorie beziehen. Letztere nimmt eine große Rolle im Intermedialitätsdiskurs ein und greift wiederum selbst eine Vielzahl an Perspektiven auf. Gerade das Anknüpfen an den medienwissenschaftlichen Zugang kann der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fragen der Bildlichkeit und Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Medien äußerst zuträglich sein.

Grundsätzlich können im Rahmen meiner Arbeit nicht alle unterschiedlichen Ansätze und Konzepte umfassend diskutiert, bzw. der umfangreiche theoriegeschichtliche Diskurs nicht in Gänze nachgezeichnet werden. Daher werde ich mich exemplarisch auf eine Auswahl aktueller relevanter Autoren beziehen. Anhand dieser Positionen werde ich die für meine Analyse der Dammeckschen Mediencollagen dienlichen Kerngedanken herauskristallisieren.

Maßgeblich greife ich auf die Überlegungen des Medienphilosophen JENS SCHRÖTER, der Literaturwissenschaftlerin IRINA O. RAJEWSKY, des Filmwissenschaftlers ANDREAS SOMBROEK sowie auf UWE WIRTHS medientheoretische Erläuterungen zurück. Diesbezüglich ist festzuhalten, dass die verschiedenen Perspektiven zwar in Bezug auf ihre Begriffskonstruktionen differieren, sich aber in ihren Argumentationsfiguren überschneiden und ineinander greifen. Für meine Analyse scheinen diese Modelle geeignet, da sie verschiedene Analyse-Kategorien bzw. Ebenen eröffnen.

¹⁷² Wie RAJEWSKY festhält, erhält der Terminus der Intermedialität zwischen 1990-1994, spätestens ab 1995 eine Reformulierung in Adaption an den Intertextualitätsdiskurs, der von JULIA KRISTEVAS Betrachtungen (1972) zu BACHTINS Theorie der Dialogizität ausgeht. In dieser Perspektivverschiebung werden die notwendigen Abgrenzungen beider Konzepte vorgenommen: „Dabei wird >Intertextualität< in der überwiegenden Zahl der Fälle für verbalsprachliche Ausdrucksformen bzw. ‚literarisch-textuelle Bedeutungskonstitutionen‘ reserviert, während der Terminus >Intermedialität< auf die Überschreitung medialer Grenzen zielt. Spätestens 1995 sind die Verwendung des Terminus >Intermedialität< zur Bezeichnung der Interdependenzen zwischen Medien sowie die Herleitung des Konzepts aus der Intertextualitätsdebatte als *status quo* der Forschung zu bezeichnen.“, aus: Rajewsky (2002), S. 45.

Allerdings erwägen bereits frühere Ansätze Intermedialität als eigenständigen Terminus, wie beispielsweise bei HANSEN-LÖVE (1983), ZANDER (1986), PRÜMM (1987), HOESTEREY (1988) oder in expliziter Abgrenzung vom Intertextualitätsbegriff mit semiotischem Zugang bei HESS-LÜTTICH (1987). Auch vorhergehende theoretische Beiträge zur traditionellen Einflussforschung z.B. bei ALBERSMEIER (1978) in Bezug von Literatur auf Film, reflektieren, werden spätestens ab Mitte der 1990er Jahren im Rahmen des Intermedialitätsdiskurses rezipiert und neuformuliert, der stattdessen hermeneutische Kategorisierungen anstrebt. Rajewsky (2002), S. 43-48. Vgl. hierzu auch Wirth (2005), S. 114; Paech (1998), S. 15ff.; Schroeter, die ebenfalls auf semiotische Anknüpfungspunkte verweisen.; Sombroek (2005), S. 42ff.

Dennoch lassen sich m.E. die Differenzierungskategorien und verschiedenen Ebenen, auf denen sich Intermedialität vollzieht, vereinfacht zusammenzufassen, wobei sich die unterschiedlichen Beschreibungsmodelle nicht zwangsläufig ausschließen. Die mit dieser Arbeit vorliegende Intermedialitätskonzeption basiert auf einer Herangehensweise, welche die spezifischen Eigenschaften des Mediums und des Intermedialen in den Vordergrund rückt, während die bereits erwähnte Medium-Form-Differenz die Grundlage darstellt.

6.2.3. Intermedialitätstheoretische Analyse-Kategorien

Zunächst werden kurz die wesentlichen Fragestellungen, denen innerhalb der einzelnen Analyseebenen nachgegangen wird, mit Bezug auf die genannten Autoren und ihre Forschungsansätze weiter ausgeführt.

Die neueren Reflektionen zur Intermedialitätstheorie basieren auf den grundlegenden Überlegungen von HIGGINS, PAECH und MÜLLER. SOMBROEK rekurriert zusätzlich auf das von EICHERS geprägte Hyperonym, wonach unter Intermedialität

„nicht nur *Realisierung*phänomene, d.h. tatsächliche Mischformen (z.B. Collagen), strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Ausdrucksformen in verschiedenen Medien oder die Transformation von künstlerischen Verfahrensweisen, sondern darüber hinaus aus das weite Feld der *Thematisierung*phänomene, unter die sämtliche inhaltliche bzw. stofflich-thematische Berührungspunkte im Wechselspiel der Medien fallen.“¹⁷³

Dem wird folgender Einwand entgegengesetzt:

„Die Problematik des (Inter-)Medialen tritt gegenüber thematischen, motivgeschichtlichen Fragestellungen in den Hintergrund. Hier läuft der Begriff der Intermedialität Gefahr, sich selbst schon im Ansatz überflüssig zu machen“¹⁷⁴

eben durch eine reine Benennung intermedialer Bezüge. SOMBROEK betont allerdings die Beobachtung der vielfältigen Beziehungsmöglichkeiten in intermedialen Konfigurationen, die im Rahmen dieser Analyse der Dammeckschen Medientcollagen nicht alle erfasst werden können. Daher erfolgt eine Beschränkung auf die offensichtlichsten medialen Interferenzen zugunsten der Gesamtinszenierung als intermediale Form.

¹⁷³ Sombroek (2005), S. 57.

¹⁷⁴ Ebd.

Anhand einer vereinfachten Rekonstruktion und einem Systematisierungsversuch der theoretischen Überlegungen vollzieht sich Intermedialität auf mehreren Ebenen, die im Folgenden kurz umrissen werden.

6.2.3.1. Ebene der Spezifik der Einzelmedien

Pragmatischer Ausgangspunkt ist zunächst die Voraussetzung, dass mehrere distinkt voneinander wahrgenommene (Einzel-)Medien in einer Fusion oder als multimediale Konfiguration aufeinander treffen. RAJEWSKY beschreibt dieses Aufeinandertreffen verschiedener Medien generell als ‚Medienkombination‘ und damit als erste Ebene der Intermedialitätsanalyse.¹⁷⁵ WIRTH hält in ähnlicher Weise die Verbindung und Konfiguration von Einzelmedien in ihrem Entstehungsprozess unter dem Begriff der ‚medialen Modulation‘¹⁷⁶ fest. SCHRÖTER subsumiert die Hybridisierungen von medialen Zusammenschlüssen unter der Beschreibungskategorie einer ‚synthetischen Intermedialität‘¹⁷⁷.

Eine Medienkombination in ihrer heterogen beobachtbaren Form erfordert zunächst die topologische Untersuchung der gewählten (Einzel-)Medien hinsichtlich ihrer immanenten Qualitäten. Die medialen Differenzen¹⁷⁸ werden analysiert. Das bedeutet, dass die Medienspezifik anhand der Provenienz der Bilder in Hinblick auf ihre materiellen, bzw. technisch-apparativen Konstituenten und auf ihre narrativen Bezugssysteme und Sinnstrukturen¹⁷⁹ untersucht wird. Diesbezüglich sollen auch die bildinhärenten Strukturen Berücksichtigung finden, insofern sie auszumachen sind.

Hier sei kurz auf die Kategorie der ‚Nullstufe‘ hingewiesen: Ein Einzelmedium kann entweder Referenzen zu einem anderen Medium beinhalten, oder lediglich in Form von ‚Indices‘¹⁸⁰ als ‚Nullstufe‘¹⁸¹ auf eine potentielle intermediale Inszenierungsform verweisen. Diese Subkategorie, die RAJEWSKY als Ebene der *intermedialen Bezüge* begrifflich zusammenfasst, lässt sich jedoch vergleichsweise schwer eingrenzen. RAJEWSKY umreißt den diesbezüglichen Rahmen:

¹⁷⁵ Vgl. hierzu: Rajewsky (2002), S. 16 ff.

¹⁷⁶ Wirth (2005), S. 117.

¹⁷⁷ Schröter (1998), o.S.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu Sombroeks intermedialitätstheoretischer Ausgangspunkt in den medialen Differenzpotentialen im sogenannten ‚Dazwischen‘, denn vielmehr müssen die Betrachtungen die medialen Differenz in den formgebenden Konstitutionen aufgreifen. Sombroek (2005).

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Wirth (2005), S. 118.

¹⁸¹ Ebd.

„Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System herstellen kann.“¹⁸²

Fortlaufend fügt die Autorin an, dass die Bezüge auf fremde Medien(-Produkte) in Form einer Einzelreferenz oder Systemreferenz, d.h. auch i.S.v. mehreren narrativen Subsystemen oder Medienverbundsystemen als Anknüpfungspunkt, hergestellt sein können. Ein so entstandenes Objektmedium würde demnach „mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln (das ‚Kontaktmedium‘) thematisier(en), simulier(en) oder, soweit möglich, reproduzier(en).“¹⁸³

WIRTH erwägt diesbezüglich die Stufe einer „konzeptuellen Übertragung“¹⁸⁴, demzufolge lediglich das Konzept bzw. die Idee eines Mediums aufgegriffen wird. Dies bezeichnet SCHRÖTER als „transformationale Intermedialität“¹⁸⁵ und verweist dabei auf eine konzeptuelle Übertragung. SCHRÖTER geht im Anschluss daran noch einen Schritt weiter und spricht von einer „Re-Representation“¹⁸⁶, die wiederum zu einer ontologischen Ebene intermedialitätstheoretischer Betrachtungsweise zurückführt. Damit ist die Rückbesinnung auf die ursächlichen medialen Eigenheiten und Spezifiken gemeint, die allerdings kaum greifbar sind. In Hinblick auf dieses Phänomen prägten BOLTER und GRUSIN das Theorem der Remediatisierung, demzufolge sich ein spezielles Medium durch neue mediale Ausprägungen in seiner Beschaffenheit und Zuschreibung hinterfragt und neu kodiert wird.¹⁸⁷

Daran anknüpfend und mit Betonung einer performativen Lesart der Remediatisierung verweist SEIER ausdrücklich auf die parallel verlaufenden Prozesse der ‚Unmittelbarkeit‘ (immediacy) und ‚Hypermedialität‘ (hypermediacy), welche weder „progressiv“¹⁸⁸ noch „synchron“¹⁸⁹ oder „diachron“¹⁹⁰ ausgerichtet sind. Die Unmittelbarkeit „verlangt das Verschwinden des Mediums und die Verwischung seiner Spuren, um damit einen Realitäts-Effekt zu erzielen (...)“¹⁹¹, während Hypermedialität die „(Selbst)Thematisierung des Mediums, die auf die Bedingungen der Darstellung verweist“¹⁹², umreißt.

¹⁸² Rajewsky (2002), S. 16.

¹⁸³ Ebd., S. 17.

¹⁸⁴ Wirth (2005), S. 118.

¹⁸⁵ Schröter (1998), o.S.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Bolter/Grusin (2000), S. 20 ff.

¹⁸⁸ Seier (2007), S. 71.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Seier (2007), S. 72.

¹⁹² Ebd.

„Während die Strategie der Unmittelbarkeit auf das Ausblenden setzt, betont Hypermedialität gerade die (vielfältigen) Prozesse der Mediatisierung, macht sie sichtbar und erfahrbar.“¹⁹³

6.2.3.2. Ebene der Transformation

Folglich können Transformationen und Medienreflexionen bereits innerhalb der Einzelmedien beobachtet werden. Sie wirken sich jedoch auf die gesamte Konfiguration aus.

In der Analyse der Mediecollagen werden die spezifischen (Einzel-)Medien bzw. deren Fragmente und damit die immanenten transformatorischen Momente i.S.v. Intermedialität aufgezeigt. Die Ebene der Transformation und des Medienwechsels resp. -transfers muss gleichermaßen die medialen Verbundsysteme, d.h. die multimediale Konfiguration, ins Auge fassen, denn nur so lässt sich zeigen, dass eine intermedial wirkende Kunstform zugrunde liegt.¹⁹⁴

Der *Medienwechsel* bzw. *Medientransfer* benennt folglich die Ebene der Transformationsprozesse und wird folgendermaßen definiert: „Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozess des Medienprodukts, das heißt den Prozess der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem (Sinnsystem) in ein anderes.“¹⁹⁵

Der Begriff der Intermedialität erhält demnach eine „produktionsästhetisch orientierte, genetische“¹⁹⁶ Zuschreibung.

Zu betonen ist jedoch, dass die Transformation im Sinne einer Umwandlung oder Adaption sich bei RAJEWSKY auf ein mediales und materiell präsent (End-)Produkt bezieht und nicht auf die Erläuterung des Prozesses an sich. SCHRÖTER entwickelt hingegen die These, dass die ästhetischen Mittel aus den Medien losgelöst und abstrahiert werden können. Ein Darstellungsverfahren werde entlang „abstrahierbarer medialer Apriori“¹⁹⁷ von einem anderen Medium adaptiert und nähere sich dem entsprechend an. Dabei müsse das Transferverfahren zum einen als „medien-un-spezifisch(es)“¹⁹⁸ betrachtet werden, um „als selbiges, d.h. wieder-identifizierbares Prinzip auftreten zu können“¹⁹⁹ zum anderen aber auch als „medienspezifisch(es)“, um

¹⁹³ Ebd., S. 76.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu: Rajewsky (2002), S. 17 ff.

¹⁹⁵ Rajewsky (2002), S. 16.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Schröter (1998), o.S.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

die Bezüge noch erkennbar erscheinen zu lassen. Diesbezüglich hält SCHRÖTER fest: „Die formalen Ebenen sind getrennt von der medialen Basis und relativ autonom ihr gegenüber – in diesem Sinne trans-medial, wenngleich sie sich auch nur in einem je gegebenen medialen Substrat aktualisieren können.“²⁰⁰ Dem ist hinzuzufügen, dass „auf diese Weise formale, strukturelle Homologien zwischen Artefakten verschiedener medialer Provenienz mit den Begrifflichkeiten des Neoformalismus analysiert werden können: als ‚transtextuell‘ motivierte Verfahren.“²⁰¹

6.2.3.3. Ebene der Interferenzen

Wenn man einzelne Medien, ob transformiert oder nicht, kombiniert, kann der so entstandenen Medienkomplex nicht ausschließlich statisch betrachtet werden. Vielmehr muss berücksichtigt werden, dass die Medien in Überschneidungen, Überblendungen und Fragmentierungen zueinander in Beziehung treten. Auf diese Weise entstehen dynamische Prozesse, welche sich in Wechselwirkungen oder Interferenzen äußern. Deren Untersuchung ist unabdingbar für den intermedialitätstheoretischen Ansatz. So kritisiert MÜLLER an HIGGINS' synthetischem Ansatz, dass dieser die Prozesse nicht innerhalb der medialen Zusammenhänge sucht.²⁰² Eine Medienkombination umfasst aber insbesondere den „Zustand *zwischen* den Medien“²⁰³.

Auch wenn eine solche multimediale Medienkombination als intermediale Konfiguration und Konstellation begriffen werden kann, erachte ich eine Betrachtung der installativer Zusammenschlüsse, insofern solche vorliegen, als unabdingbar. Doch die gewählten Medien werden nicht nur in einem räumlichen, sondern auch in einem zeitlichen Gefüge (re-)organisiert. In diesem Zusammenhang ist zu überlegen, nach welchem Muster die einzelnen Kontaktmedien miteinander in ein Verbundsystem gebracht werden und ob Hierarchien zugunsten eines dominanten Mediums, bzw. Medienkomplexes konstruiert werden. Durch die Verknüpfungen entstehen wiederum in Transformationsprozessen Beziehungsgeflechte, d.h. mediale Interferenzen, welche Überschneidungen und Störungen, evozieren.

Zunächst werden die augenscheinlichsten Interferenzen einzelner Medienverbundsysteme und deren formale und narrative Sinngehalte untersucht, um

²⁰⁰ Schröter (1998), o.S.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vgl. hierzu: Ebd.

²⁰³ Rajewsky (2002), S. 16.

konsequent das Zusammenwirken innerhalb der gesamten intermedialen Aktionsform fassen zu können. Auf diese Rolle medialer Schnittstellen durch die „Re-Figuration“²⁰⁴ auf der Ebene der „medialen Hybridbildung“²⁰⁵ verweist WIRTH.

Die medialen Konfigurationen und somit die intermedial wirkenden Ausdrucksformen bringen ebenso komplexe Sinnverbundsysteme mit sich, die einer genaueren Betrachtung bedürfen – insbesondere im Hinblick auf mögliche Neufokussierungen und Bedeutungsverschiebungen. Denn nicht nur durch das Zusammenwirken der einzelnen erscheinenden Medien, sondern auch durch die Transformationsprozesse und Medienwechsel entstehen Brüche, Lücken, aber auch neue Abgrenzungen oder Schwellen. Dieses differenzierende „Dazwischen“²⁰⁶, „in between“²⁰⁷ oder „entr’acte“²⁰⁸ dient als Projektionsfläche und Schnittstelle der Verflechtungen. So manifestiert sich ein Dazwischen als differenzierendes Moment in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht und wird besonders in störenden oder transparenten Momenten deutlich.

Die Intermedialitätsüberlegungen bieten gleichzeitig Möglichkeiten des Aufzeigens komplexer Sinnzusammenhänge und Narrative, da sie keinem hermetischen Modell folgen. Sie eröffnen stattdessen ein Assoziationsfeld, welches von jedem wahrnehmenden Subjekt mit Hilfe seiner Erfahrungen entwickelt werden kann. Obwohl die einzelnen Ebenen nicht kontinuierlich, bzw. in Form eines Stufenmodells verfolgbar sind, ermöglichen sie dennoch eine präzise Rückbesinnung auf die medial vermittelten Zustände in einer komplexen Konfiguration, dem intermedialen Medienprodukt.

Die Konsequenzen des medialen Zusammenwirkens für das ereignishafte und ephemere Gesamtgefüge werden folglich als Inszenierungsform spezifischer Medien betrachtet. Bereits PAECH hält diesbezüglich fest: „In der (medialen) Figuration wird die Struktur zum Ereignis.“²⁰⁹ Folgt man dabei dem ästhetischen Ansatz von SEEL, so bezeichnet die Begrifflichkeit der Inszenierung eine Form des Artikulierens und „Erscheinenlassens von Gegenwart“²¹⁰, der historische Kontext wird berücksichtigt.

6.2.3.4. Zusammenfassung der Analyse-Ebenen

Aufbauend auf den soeben skizzierten Analyse-Ebenen ergeben sich folgende Kernfragen für die Analyse der Dammeckschen Medienscollagen:

²⁰⁴ Wirth (2005), S. 118.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Sombroek (2005), S. 68 ff.

²⁰⁷ Higgins (1984).

²⁰⁸ Vgl. hierzu: Boensch, S. 108 ff.

²⁰⁹ Paech (1998), S. 23.

²¹⁰ Seel (2001), S. 48 ff.

- Welche spezifischen Medien werden in ihrer formalen technisch-apparativen resp. materiellen und narrativ-sinnhaften Bedingtheit zum Ausgangspunkt?
- Welche Transformationen der Medien wurden vorgenommen?
- Wie wurden die unterschiedlichen Medien miteinander zu neuen medialen Verbundsystemen verknüpft?
- Worin bestehen die Verschränkungen, die zu dem Gesamtgefüge, einer medialen Konfiguration der sog. Medienscollage führten? Wie führten also die Medientransformationen und Interferenzen zu der intermedial erscheinenden Gesamtform der Inszenierung?
- Welcher Sinngehalt wird schließlich durch das Zusammenführen und Verschränken der einzelnen Medien suggeriert?
- Welche kulturellen Implikationen und Sinngehalte werden hierdurch letztlich offeriert?

Meine intermedialitätstheoretische Analyse folgt der Leitfrage, ob es sich bei Dammecks Medienscollagen eindeutig um eine intermediale Aktionsform, welche durch multimediale Elemente erweitert wurde, handelt. In der Analyse werden die eingeschränkten Begriffskonnotationen und westlichen Konzepte von Multimedia und Intermedia zugunsten der oben definierten Begriffe außen vor gelassen.

6.3. Die Analyse der Medienscollagen am Beispiel von *Herakles*

Einschränkung des Gegenstandsbereichs

Wie bereits im Rahmen der zentralen Fragestellung erläutert, werden in der Analyse ausschließlich die Medienscollagen, welche Dammeck unter den Bedingungen und innerhalb des Möglichkeitsspielraumes des DDR-Systems realisierte, berücksichtigt.

Die Medienscollagen markierten generell den Beginn des *Herakles-Konzepts*. Innerhalb dieses Konzepts nehmen sie einen besonderen Stellenwert ein – sie können als Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit Dammecks in der DDR gewertet werden, da sie seine bisherigen künstlerischen Vorgehensweisen zusammenführen. Aufgrund der Abgrenzung zur propagierten Kunstdoktrin erregten die Aufführungen zudem großes

Aufsehen, was – wie bereits erwähnt – zur geheimdienstlichen Überwachung Dammecks führte.²¹¹

Exemplarisch und aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit beschränkt sich der Gegenstandsbereich dieser Analyse auf die Aufführungen des zweiten Mediacollagen-Konzeptes: *Herakles*. Bereits die erste Mediacollage namens *La Sarraz* stellte für Dammeck einen Neuansatz im Sinne einer intermedialen Herangehensweise dar, auf diese Aufführung bauten die folgenden Mediacollagen auf, was sich in der zweiten Konzeption durch die Auseinandersetzung mit Herakles als fortlaufend identitätsstiftender Figur manifestiert. Auf die Mediacollage *RealFilm*, deren erste Aufführungen ebenfalls noch in der DDR stattfanden und welche die letzte intermediale Aktion Dammecks darstellen, werde ich nicht ausführlicher als bisher erfolgt.²¹²

Es sei darauf verwiesen, dass die beiden ersten Mediacollagen-Konzepte *La Sarraz* und *Herakles* schwer auseinander zu halten sind. Zum einen aufgrund der fast identischen Abläufe, die durch das vorliegende Material dokumentiert wurden. Zum anderen werden beide lediglich allgemein unter dem Titel *Herakles* oder generell als *Herakles-Konzept* geführt. Dass die letzte Aufführung der Mediacollage *Herakles* mit Elementen aus *La Sarraz* zusammengeführt wurde, wirft zusätzliche Schwierigkeiten einer klaren Abgrenzung auf. Dennoch steht besonders diese Aufführung im Zentrum der Analyse, da hierzu das umfangreichste Dokumentationsmaterial, insbesondere in Hinblick auf die fotografischen Abbildungen der Zeitschrift *Niemandland* vorhanden ist.

Dabei erachte ich es als legitim, gleichfalls die Abbildungen der ersten Mediacollage *La Sarraz* zur Orientierung zu nutzen, da – wie gesagt – einige Elemente hiervon einfließen.

Quellenbasis

Da es sich bei dem Gegenstand der Analyse um eine ephemere Aktionsform handelt und die Mediacollage Dammecks nur in Dokumentationen oder als Fragment weiter bestehen, sind die damaligen installativen Kombinationen und aktionistischen Verschränkungen hinsichtlich der Vollständigkeit nur bedingt rekonstruierbar. Hierzu bemerkt Dammeck:

„Jede Aufführung ist ein Unikat, fast alles wird zerstört und muss neu und anders wiederhergestellt werden. So entsteht nicht die Gefahr des Nützlichen, des Repertoires oder der Einspeisung in einen Verwertungshaushalt.“²¹³

²¹¹ Vgl. hierzu: Kap. 4.

²¹² Vgl. hierzu: Kap. 5.2.

²¹³ Dammeck (1997), S. 40.

Lediglich die originalen Ton- und Filmzuspielungen der Mediacollage sind noch vorhanden. (s.DVD) Demgegenüber sind Einzelheiten der Provenienz der verwendeten Medien, insbesondere in Bezug auf die einzelnen historischen Materialsequenzen, nur selten aufgeschlüsselt worden.

Filmische Mitschnitte der Aufführungen waren leider nicht auffindbar, sodass der chronologische Ablauf letztlich nicht in seiner Gesamtheit betrachtet werden kann - dies ist allerdings ein generelles Problem der nachträglichen Betrachtung von ephemeren und aktionistischen Kunstformen.

Primäres Quellenmaterial wie Skripte oder persönliche Notizen Dammecks zu den Abläufen sowie über die ortsspezifischen Gegebenheiten angefertigte Raumskizzen des Künstlers sind nur in Auszügen bekannt.²¹⁴ Dies betrifft ebenfalls die Storyboards, welche auf 18 oder mehr Pappen mit jeweiligen Maßen von 80 x 100 cm gemalt und geklebt während der Aufführungen kursierten.²¹⁵

Des Weiteren existiert meines Erachtens generell nur ein geringer Bestand an fotografischem Dokumentationsmaterial, das nur in Form von Schwarz-Weiß-Abbildungen angelegt wurde und durch die technischen Einschränkungen bedingt war. Eine Ausnahme bildet hier das letzte Mediacollagen-Konzept *RealFilm*, dessen Aufführungen in der BRD auf Farbfilm festgehalten wurden. Diese finden allerdings aufgrund der Konzentration auf den Analysegegenstand keine Berücksichtigung. Aussagen zu farblichen Akzentuierungen sind aufgrund mangelnden Materials schwer auszumachen bzw. höchstens anhand der Bildkontraste zu erraten. Insgesamt ist die Qualität der Abbildungen jedoch nur mäßig. Zudem sind die jeweiligen Reproduktionen in den Publikationen oft ungenau beschriftet, hier sind einige Verwechslungen geschehen, sodass nicht immer eine präzise Zuordnung möglich ist.

Mitwirkende und beteiligte Künstler, die Datierungen und Orte der einzelnen Aufführungen können weitestgehend vollständig benannt werden und sind im Anhang der Arbeit aufgelistet.

6.3.1. Medienspezifik

Zunächst werden die einzelnen in der Mediacollage verwendeten Medien genannt und topologisch beschrieben. Die dabei aufgestellte Kategorisierung entspricht jedoch nicht deren chronologischen Zusammenführung und Gewichtung. Zu den verwendeten

²¹⁴ Vgl. hierzu das Arbeitsbuch mit zahlreichen Abbildungen, Aufzeichnungen des Künstlers und Essays anderer Autoren wie beispielsweise von Eckhart Gillen: Dammeck (1997).

²¹⁵ Dammeck (2005), o.S.

Medien zählen generell audiovisuelle und technisch-apparativ bedingte Medien, also Multimedia-Elemente, materielle Medien und ihrer Verbundsysteme sowie performative resp. aktionistische Medien: Naturstoffe und Konstruktionsmaterialien, Ton und Musik, Fotografie, Film, Performance²¹⁶ und Aktion.²¹⁷ Daher kann von einer intermedial wirksamen künstlerischen Ausdrucksform gesprochen werden.

Im Folgenden werde ich die einzelnen verwendeten Medien nacheinander besprechen, wobei ich wiederum die Chronologie außer Acht lassen werden, da ein solches Vorgehen das Quellenmaterials nicht erlaubt. In insgesamt zwei Unterkapiteln werden zudem die Provenienz der Einzelmedien und deren Transformationen betrachtet. Dabei ist festzuhalten, dass beiden verwendeten Analyse-Ebenen nicht immer scharf voneinander zu trennen sind. Viele transformatorische Bedeutungsinhalte ergeben sich erst durch die unterschiedlichen Interferenzen, die jedoch erst im Anschluss näher betrachten werden.

Dabei werden die vorab abgesteckten intermedialitätstheoretischen Erläuterung nur allgemein angewandt.

6.3.1.1. TEXT

Da Dammbeck unter dem Arbeitstitel *Herakles* ursprünglich einen Experimentalfilm mit Realfilm-Elementen plante war zunächst das historische Filmmaterial Ausgangspunkt der Recherchen. Auch hier bildeten jedoch die literarischen Vorlagen von Heiner Müllers *Herakles 2 oder die Hydra* als Fortschreibung des antiken Mythenstoffes der Herakles-Figur und des Grimmschen Märchen *Vom Eigensinnigen Kind* das Fundament bzw. das "Überbaurefektorische"²¹⁸ für die Mediencollage *Herakles*.

Provenienz

Der Text *Herakles 2 oder die Hydra* stammt aus Müllers Drama *Zement* von 1972. Dieses kann noch zu seinen sogenannten „Aufbaustücken“ gezählt werden, in denen der sozialistische Alltag der Nachkriegszeit thematisiert wird.²¹⁹ In dem Dramenauszug, der

²¹⁶ Bereits der performative Akt ließe die Medien des Tons und musikalischen Klangs zu dem der Aktion und Performance zuordnen.

²¹⁷ Kat. (1999), S. 134 und Feist/Gillen, S. 162/163.

²¹⁸ Dammbeck, Gespräch (März 2007).

²¹⁹ Der in der DDR tätige Autor und Theatermacher Heiner Müller (1929-1995) geriet insbesondere mit seinen sog. Aufbaustücken immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik. Zwar trat er in der Anfangszeit der DDR überzeugt in die SED ein – Müller zählte immer zu den Utopisten – und wurde im Schriftstellerverband aufgenommen, aus dem er jedoch kurze Zeit später wieder ausgeschlossen wurde. Doch als ihm große internationale Anerkennung zuteil wurde, und er er als Brecht-Schüler von Helene Weigel protegiert wurde, erhielt er zusätzlich mit der scheinbar liberaleren Politik der Ära Honecker

als Kommentar konzipiert ist und einen überzeitlichen Anspruch erhebt, dekonstruiert Müller den antiken Mythos des heroischen, unbesiegbaren und starken Herakles.

Im antiken Mythos manifestiert sich das Wesen des Herakles an zwölf Heldentaten, mit denen Herakles unter anderem mythologische Ungeheuer bezwingt und nahezu übermenschliche Aufgaben bewältigt. Diese Prüfungen waren seine Strafe für den in einem Anfall von Jähzorn begangenen Mord an seinen Kindern.

In einer Episode kämpft Herakles mit der Hydra, der neunköpfigen Lernäischen Schlange. Dieser Kampf wird wie folgt beschrieben:

„(70) Die Hydra war ein mythisches Untier und hatte neun Köpfe, die immer wieder doppelt nachwachsen, wenn einer abgeschlagen wurde. Der mittlere Kopf war sogar unsterblich. Beim langen Kampf kam der Hydra ein Krebs zu Hilfe, der Herakles ständig in die Ferse zwickte. Schließlich konnte Herakles mit Hilfe seines Wagenlenkers der Hydra Herr werden, indem er die Stümpfe (71) der abgeschlagenen Köpfe mit Feuerbränden ausbrannte, so dass sie nicht mehr nachwachsen konnten. Den unsterblichen Kopf begrub er und wälzte einen schweren Stein darüber. Seine Pfeile tauchte er ins Gift des Leichnams und erhielt so eine unfehlbar tödliche Waffe. Der Krebs aber wurde von der Göttin Hera als Stern an den Himmel versetzt.“²²⁰

Dementsprechend charakterisiert wird die antike Herakles-Figur:

„In der Sage, die bis heute einen der lebendigsten antiken Mythen repräsentiert, zeichnet sich Herakles durch ein übermenschliches Maß an Tapferkeit, Härte, Ausdauer, Gutmütigkeit, Mitleid mit den Schwachen, Edelmut und Abenteuergeist aus. Nach seiner Vergöttlichung erscheint er noch weiterhin auf Erden, um seinen Gefährten zu helfen.“²²¹

Dem Muster der antiken Mythen-Stoffen folgend stellt sich das Heilsversprechen, die Erlösung – im Gegensatz zur christlichen Lehre von der Heilserwartung – ein als „Ergebnis übermenschlicher Arbeit bei Einsatz aller Körper- und Geisteskräfte“²²² im Kampf um „Werte, um die zu kämpfen und für die zu sterben – (es) sich lohnen soll.“²²³

Heiner Müller entwirft ein Gegenstück zu diesem Heldenkonzept. In „ALLEIN IN DIE SCHLACHT MIT DEM TIER“ begibt sich Müllers ‚Herakles 2‘ in den Wald.

immer wieder Engagements. Zudem arrangierte sich Müller später wiederum mit den staatlichen Behörden, um so – nach eigenen Bekundungen – Einfluss auf die Kulturpolitik ausüben zu können, und arbeitete mit anerkannten DDR-Theatermachern zusammen. Gegen Ende der DDR wurde Müller Mitglied der Akademie der Künste, erhielt den Büchner-Preis und wurde erneut im Schriftstellerverband aufgenommen. Müller nie ausgebürgert, vermutlich fürchtete man eine ähnliche Protestwelle wie nach der Ausbürgerung Biermanns. Vgl. hierzu: Heiner Müller (1992/1994).

²²⁰ Kraus/Uthemann (2003), S. 70-71.

²²¹ Straka (1997), S. 90-91.

²²² Ebd., S. 92

²²³ Ebd.

„Doch dann stellt er fest, ‚der Wald war das Tier‘, das an ihm von Kopf bis Fuß Maß nahm.“²²⁴

In Auseinandersetzung mit Dammecks *Herakles-Konzept* bewertet STRAKA diesen Text wie folgt:

„Heiner Müller entwirft im Gegenbild zum kraftvollen antiken Mythos des Herakles einen existentialistisch, ja nihilistisch gestimmten Antihelden, der an seinem eigenen ‚Wiederaufbau‘ arbeitet, ‚Angst vor dem Sieg‘ hat, auf das Nichts hofft und sein Leben ‚mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode schreibt‘. Hier begegnet uns noch einmal das faustische, und sei es um den Preis, ins Nichts dahinzufliessen‘ in der Ambivalenz von Ausweglosigkeit und Aufbruchsstimmung, ein Gefühl, das für die späte DDR prägend gewesen sein muss. Der Kampf mit der Hydra wird aufgenommen, die als ‚Tier‘ ‚sein Aufenthalt war‘, mit anderen Worten: die allgegenwärtig ist und seine Existenz determiniert.“²²⁵

Weiter präzisiert GILLEN Müllers Herakles-Demontage und notiert unter Rückgriff auf Dammecks Interpretation:

„Heiner Müller beschreibt, wie die gesellschaftlichen Machtverhältnisse den Körper vermessen und kolonisieren und damit auch seine eigene Verstrickung. Die nicht mehr in Gewaltzusammenhängen fassbaren Konflikte erzeugen ein Grauen, eine Sogwirkung, die dem Subjekt die Faszination zeigt, subjektlos zu werden.

Herakles wird gewahr, dass er Teil der Hydra geworden ist, mitverantwortlich für das Funktionieren des Unheils. Herangewachsen im Leib der Hydra, ist er gefangen wie geborgen in deren Schoss. Als er beginnt, ‚sich *abzunabeln*, den schützenden wie ihn haltenden Schoss zu verlassen, um eine neue eigene Identität zu gewinnen, gerät er in Konflikt mit der Hydra. Zugleich fürchtet er sich, Nein zu sagen und beginnt, sich im vorauseilenden Gehorsam selbst *umzubauen*.‘ (Lutz Dammeck)²²⁶

Neben der Fortschreibung des antiken Mythenstoffes ist das Motiv der Schlacht, oft in Form einer ‚Kesselschlacht‘, ebenfalls ein bestimmendes Moment nicht nur des Hydra-Textes, sondern generell in Müllers Werken. Müller vertrat die Auffassung, dass die Toten und Helden einer Geschichte als ‚Geister‘ in jeder Gegenwart imaginär präsent bleiben. Seine Dramen sollten jedoch keinem Totenkult dienen, sondern stellen eine Form der ‚Totenbeschwörungen‘ dar.

Während auf der Theaterbühne die Toten als unterdrückte Klasse im metaphorischen Sinn wiederauferstehen und von ihrem Schweigen erlöst werden können, erwies sich im real existenten System der DDR eine solche Rede als problematisch und utopisch.

²²⁴ Gillen, Eckhart: Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammecks Herakles-Konzept: URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammeck>> (September 2006)

²²⁵ Dammeck (1997), S. 93.

²²⁶ Gillen (1999): Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammecks Herakles-Konzept: URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammeck>> (September 2006)

Insbesondere in Hinblick auf die beiden Weltkriege begriff Müller die deutsche Nation als ein Reich der Untoten und zugleich als Totenreich.²²⁷

Insbesondere mit seinen Stücken der 1970er Jahre wendete sich Müller immer mehr einer offenen Form zu: „Montage, ‚Zeitraffer‘, Fragmentisierung szenischer Vorgänge, die Auflösung eines übergreifenden Handlungszusammenhangs zugunsten selbständiger Szenen“²²⁸, werden auch im Hydra-Text genutzt und erschienen Dammeck daher sicherlich geeignet. Dies ging mit dem einer Konzentration des Inhalts einher, der verstärkt das „faschistische Trauma“²²⁹ der deutschen Nation und deren „unausweichliche Verstrickung in Schuld“²³⁰ problematisierte.

Dem Müller-Text wird das Märchen *Vom Eigensinnigen Kind* gegenübergestellt. Dies ist die kürzeste Moralgeschichte der Grimmschen Sammlung von 1819²³¹, in welcher sich protestantische Moralvorstellungen und ‚schwarze Pädagogik‘ drastisch manifestierten.²³² Das Märchen handelt von einem eigensinnigen Kind, das sich seiner Erzieherin, der Mutter, widersetzt und am Ende bestraft wird - und zwar „mit dem Tod als Ultima Ratio des gescheiterten Erziehers“²³³. Die Schlusszene beschreibt, wie das Kind in einem letzten Aufbäumen immer wieder seine Arme aus dem Grab erhebt, bis die Mutter diese niederschlägt:

„(...) das Ärmchen kam immer wieder heraus. Da musste die Mutter selbst zum Grabe gehen und mit der Rute aufs Ärmchen schlagen, und wie sie das getan hatte, zog es sich hinein, und das Kind hatte nun erst Ruhe unter der Erde.“²³⁴

So wird deutlich gemacht, dass Ungehorsam, Eigensinn, gegenüber der Mutter - als Personifizierung einer obersten Autorität - bestraft wird.

Transformation

Beide Texte stellten für Dammeck Kontrapunkte dar, die er jeweils auf zwei Tonbändern einsprechen ließ, um sie in der Mediencollage abzuspielen und damit semantisch zu überlagern. Damit ergab sich eine neue Sinnkonstruktion. Die auditiven

²²⁷ Vgl. hierzu die Aufsatzsammlung von: Schulte/Mayer (2004), insbesondere der Beitrag von Günther Heeg: Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung, S. 35-50.

²²⁸ Seibel (1994), S. 138.

²²⁹ Seibel (1994), S. 138.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Mittlerweile hat man das Märchen aufgrund seiner Brutalität aus der Grimmschen Sammlung entfernt.

²³² Dammeck (1997), S. 14 ff.

²³³ Gillen (1999): Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammecks Herakles-Konzept: URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammeck>> (September 2006)

²³⁴ Erstfassung von 1819, zitiert nach Veröffentlichung in: Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, München 1949/1988, S. 564.

Medien bildeten dementsprechend sozusagen die ‚Leitmedien‘ für die Mediencollage *Herakles*. (s. DVD)

Auf dem einen Tonband rezitierten drei Sprecherinnen szenisch den Müller-Text. Der semantische Verlauf der Fortschreibung wurde dabei von Müller aufgebrochen, indem einzelne Handlungsmomente und Motive durch dezidierte Betonungen wie synchrones Sprechen, echoartige Wiederholungen im Off, erhöhte Lautstärke etc. betont wurden. Darüber hinaus wurde die Einsprechung des Müller-Textes immer wieder durch weitere Toneinspielungen in ihrer Kontinuität, wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, unterbrochen. Dieser Punkt wird in der Besprechung des Mediums Ton genauer ausgeführt.

Auf der zweiten Toneinspielung liest ein Schulkind langsam das Märchen *Vom Eigensinnigen Kind* Wort für Wort vor. Der Redefluss stockt immer wieder und klingt hölzern, so dass man den Eindruck gewinnt, als wäre dem Kind die dramatische Dimension des Sinngehalts nicht bewusst.

Beide Texteinsprechungen wirkten zusammen - inwieweit dies parallel oder zeitlich versetzt erfolgte, ist anhand des zugänglichen Quellenmaterials nicht rekonstruierbar. Dabei schien die Müller-Textinterpretation „wie eine Übermalung“²³⁵ den Märchentext aufzunehmen. Hierzu verweist Dammebeck nachträglich auf das Zusammenbringen beider literarischen Vorlagen, die den Ausgangspunkt für seine Überlegungen zur Mediencollage *Herakles* markieren und deren offerierten sprachlichen Bildern und zentralen Rollenmodellen Dammebeck nachgeht:

„Erst durch die Berührung mit (den Bildern des Familienalbums,) dem Märchen vom *Eigensinnigen Kind* und eigenen Erfahrungen bricht der (Müller-)Text auf.

Herakles: Kind der Hydra. Die Furcht vor dem Schritt aus der blutig-feuchten Schoßhülle in neue, ungedachte Räume. Oder: die Beichte des preisgekrönten Schriftstellers Heiner Müller, der seinen Weg in die Verstrickung schildert.

Oder: Absage an den ‚starken Helden‘, Leib geworden durch Missbrauch. Unmöglich ihn noch mit der Hoffnung auf Veränderung zu beladen.

Herakles: Das eigensinnige Kind.

Auf Eigensinn folgt Strafe.“²³⁶

Erst mit der Verknüpfung der entworfenen Identifikationsfiguren beider Texte komponierte resp. kombinierte Dammebeck seine Bilder und medialen Fragmente und entwickelte Bewegungen für die Inszenierung im Raum. Alle weiteren Medien wurden untergeordnet eingebunden und veranschaulichten die Texte mit den Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Medienspezifika.

²³⁵ Gillen (1999): Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammebecks Herakles-Konzept: URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammebeck>> (September 2006)

²³⁶ Dammebeck (1997), S. 37.

6.3.1.2. INSTALLATIVE MEDIEN

Die materielle Basis bildeten neben den Konstruktionsmaterialien wie Gips, aus denen Büsten nachgebildet wurden, Fotoleinen mit Seidenpapierkaschur, Wellpappe, Pergamentpapier und Kunststofffolien die Naturstoffe Erde, Weidenruten und aus Hanf gebundene Stricke, welche zu einzelnen Medienverbundsystemen zusammengefügt wurden. (Abb. 8, 11-13)

Provenienz

Als Versatzstücke aus der Natur können die Medien Erde, die organischen Weidenruten²³⁷ und der Hanf nur fragmentarisch einbezogen werden, da sie ihrer natürlichen Umgebung entnommen wurden. Hierdurch erscheinen sie in künstlerischer und technisch weiterentwickelter Form bereits als zweckentfremdet und in ihrem Geltungsbereich transformiert. Dennoch bleiben die rein materiellen, haptisch fassbaren natürlichen Eigenschaften generell präsent und manifest.²³⁸

Insbesondere der Naturstoff Erde, der oft als Urmaterie bezeichnet wird und als Grundlage und Bindeglied allen natürlichen Lebens gilt, ist in seiner flexiblen Konsistenz und dunklen Farbigkeit stark präsent. Aufgrund ihrer multiplen Formbarkeit kann Erde bewegt werden, Spuren aufnehmen und auch hinterlassen.²³⁹ Das Medium Erde transportiert vielschichtige Bedeutungsebenen. Ausgangspunkt ist die Erde als Speicher und Ort der Erinnerung und Geschichte, denn so kann das Material Erde „ein historisches Ereignis beglaubig(en)“²⁴⁰ Dabei wird das Medium als Schlachtfeld begriffen und spielt eine bedeutende Rolle in der Memorialkultur für Kriegsgefallene und den Totenkult; mit ihr kann aus mystischer Sicht in Verbindung gebracht werden,

„dass sie sich die Toten einverleibe, um neues Leben zu spenden (...) In dieser Funktion wird die Erde zum Inbegriff einer weiblichen ‚Urmaterie‘, so dass von ‚Mutter Erde‘ die Rede ist, die ihre gefallenen Söhne in sich aufnimmt. Allerdings trägt diese Mutter meist nationale Züge, was die Überführung der toten Söhne in ‚Heimaterde‘ – zumindest in symbolischer Form – so bedeutungsvoll macht.“²⁴¹

²³⁷ Die Arbeit mit Weidenruten war angeregt worden durch Olaf Wegewitz, der ebenfalls bei der Mediencollage mitwirkte. Vgl. hierzu: Dambeck (1997), S. 156. Die Weidenruten stammten aus dem Leipziger Auenwald.

²³⁸ Wagner (2001/2002), S. 133 ff.

²³⁹ Ebd., S. 109 ff.

²⁴⁰ Ebd., S. 123.

²⁴¹ Ebd.

Verstärkt wird auf die Rolle von Ritualen verwiesen, die mit dem ‚Urstoff‘ Erde vollzogen werden und auf deren Praxis sich auch die nationalsozialistischen Riten und Naturverehrungen beriefen:

„Es gibt auch in der Gegenwart noch ‚Erdrituale‘ für tote Helden. Dazu zählt die Praxis, Erde von Schlachtfeldern an Gedenkorte zu überführen, wie es der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge seit langem verfolgt. (...) In diesen Praktiken setzt sich der Reliquienkult als symbolische Teilhabe am Martyrium der Heiligen auf profaner Ebene fort. (...) Erde ist eine Berührungsreliquie, ja mehr noch, sie ist transformierte Substanz des Körpers selbst, die unterscheidbar in sie eingegangen sind. Sie bezeugt die in ihr aufgehobenen Toten.

Offenbar sind in Deutschland Erdrituale vor allem im Kontext des nationalsozialistischen Totenkultes im Bewusstsein verankert (...)“²⁴²

Denkt man diese Deutungssysteme weiter und berücksichtigt den transformierbaren Charakter des Mediums, so wird vakant, dass symbolisch mittels Erde historische Spuren ausgegraben und für eine ‚Archäologie der Gegenwart‘ gelegt werden können.²⁴³

Weidenruten können ähnlich wie Hanf auf ihren ursprünglichen natürlichen Zusammenhang verweisen, wie beispielsweise auf Wälder. Dambeck verweist immer wieder darauf, dass die von ihm genutzten Weidenruten aus dem Leipziger Auenwald, der während der NS-Diktatur geheimer Treffpunkt der Widerstandskämpfer war, stammten.²⁴⁴

Das verwendete Pergament hat eine lange Tradition. Das relativ robuste und beständige Pergamentpapier wurde früher aus gegerbten und enthaarten Tierhäuten hergestellt. Pergament ist diffus lichtdurchlässig. Pergamentpapier galt lange Zeit bis zum Aufkommen des Buchdrucks als Beschreibstoff, wobei mit bestimmten Kratztechniken einzelne Schichten abgetragen werden können.

Dagegen wird das angemischte Mineral Gips als totes Material beschrieben. Aufgrund seiner konservatorischen Langlebigkeit und Abgussfunktion wird Gips auch als Werkstoff in den plastischen Künsten genutzt.

Gipsabgüsse von antiken Skulpturen oder fragmentarischen Funden wurden verstärkt ab dem 19. Jahrhundert angefertigt. An den Akademien wurden sie für mimetische Form- und Proportionsstudien genutzt und verwiesen somit auf eine historische Dimension:

²⁴² Wagner (2001/2002), S. 124-125.

²⁴³ Ebd., S. 126-127.

²⁴⁴ Dambeck (1997), S. 36.

„Die Gipsammlungen der Akademien und Museen wurden im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Abgestandenen und Verstaubten (...).“²⁴⁵

Dabei gilt die Herstellungstechnik bzw. ein Gipsabguss einer Skulptur immer noch als minderwertige Reproduktion gegenüber dem Original. Bei den Gipsbüsten handelte es sich um Reproduktionen metallischer Skulpturen von Arno Breker²⁴⁶, wodurch hier möglicherweise auf das ‚Abgestandene‘ verwiesen wird.

Breker wurde als Künstlerpersönlichkeit zur NS-Zeit hochrangig protegiert, da seine Ästhetik und mimetische Darstellung nach antikem Vorbild, insbesondere in Form von monumentalen Porträtplastiken mit muskulösen, starken und heroischen Figuren den Idealen der NS-Propaganda entsprachen. Die Nationalsozialisten sahen in einer derartigen Gestaltung ihre Ideologie und Rassenlehre vom ‚gesunden, arischen Menschentypus‘ versinnbildlicht. Dabei war insbesondere der Mythos um die Herakles-Figur ein beliebtes Darstellungstopos.²⁴⁷ Dies wurde u.a. in der kunsthistorischen Publikation *Die heldische Gestalt in der deutschen Kunst* als Anleitung für deutsch-nationales Kunstschaffen propagiert und gleichzeitig verbindlich kanonisiert, als Vorbild- und Bildungsfunktion für das Volk.²⁴⁸

Speziell in der Kunst wurde die Vielzahl der Texturen von Gips und den eigentlichen Bildträger- und Konstruktionsmaterialien zu Beginn der 20. Jahrhunderts genutzt. Vor allem sind hier die Surrealisten zu nennen, die Gips neben anderen Füllstoffen wie Sand, Sägespan oder Glassplittern in ihren Collage-Arbeiten und Assemblagen zu den Farbaufträgen sowie als plastische Ergänzung hinzukommend einzusetzen.²⁴⁹

Als künstlich hergestellte Konstruktions- und Trägermaterialien kamen Folien, Fotoleinen und Wellpappen hinzu. Fotoleinen erscheint in seinen noch sichtbaren Texturen sehr widerstandsfest. Die weniger reißfesten und eher biegsamen Wellpappen werden aufgrund des natürlichen Farbtons und fasrigen Textur geschätzt. Kunststofffolien werden technisch oft in großen Bahnen hergestellt und besitzen eine relativ ‚cleane‘, absorptionsfähige, isolierende und fast texturlose Oberflächenbeschaffenheit.

Wellpappen resp. Pappmachés werden allgemein als Material für Verpackungen, Auskleidungen etc. und ebenso in Kunstwerken spätestens seit der historischen Avantgarde verwendet. Fotoleinen wird noch heute vorrangig als Bildträgermaterial für

²⁴⁵ Wagner (2001/2002), S. 211-212.

²⁴⁶ Davidson (1992), S. 425-427.

²⁴⁷ Vgl. hierzu: Davidson (1992).

²⁴⁸ Vgl. hierzu Schade, Hubert: *Die Heldische Gestalt in der deutschen Kunst*, München 1937.

²⁴⁹ Beispielsweise von Georges Braque. Vgl. hierzu: Wagner (2001/2002), S. 34-36.

großformatige fotografische Abzüge genutzt. Kunststofffolien werden oft als Verpackungs-, Verhüllungs- und Schutzmaterial, auch in der Abfallentsorgung eingesetzt. Dazu finden Folien immer wieder Verwendung, um große Flächen zu bespannen. Sie dienen aber auch aufgrund ihrer als reale Trägermedien für Projektionen.²⁵⁰ Darüber hinaus können die planen Konstruktionsmaterialien gleichzeitig für Überzeichnungen, Beschriftungen und Überblendungen genutzt werden.

Transformation

In der Raummitte, welche das zentrale Aktionsfeld darstellte, wurde auf dem Boden die Erde zu einem annähernd kreisförmigen Wall oder Haufen formiert, der sich zu seinem Zentrum hin auflöste. Dieser aufgeschüttete Erdwall wurde nach und nach zertreten. Die Naturstoffe und Konstruktionsmaterialien wurden zu verschiedenen Verbundsystemen zusammengefügt. Am Vorderrand des Erdwalls befand sich ein schulterhoher Tetraeder, dessen Außenwände mit Pergament bespannt waren.

(Abb. 7-8)

An den beiden Seiten des Erdwalls wurden die Weidenruten als Gerüst für jeweils ein quaderförmiges Podest genutzt, das mit Kunststofffolie umspannt war. Die ungefähr zwei Meter hohen Podestkonstruktionen waren aufgrund ihres geringen materiellen Gewichts und ihrer Instabilität leicht zu Fall zu bringen, wie sich in der Besprechung der Performance noch zeigen wird. Auf den Podesten befanden sich Gipsabgüsse zweier Plastiken, die jeweils eine männliche und eine weibliche Büste mit Blickrichtung ins Publikum zeigten. Die vollplastischen Gipsbüsten wurden zusätzlich gitterartig eingefasst durch die Weidenhölzer, welche aus den Podesten hervorragten. An ihnen waren die Büsten befestigt und zusätzlich an einem ‚Pappenkamm‘ mit Hanfstricken vernäht. Dambeck hatte dies bereits in vorhergehenden Collage-Arbeiten konstruiert, indem er Leinwand- und Sackstücke mit Hanffäden zusammenband.

Auf den Podesten, die Dambeck auch als ‚Türme‘ bezeichnet, thronten wie bereits erwähnt, die Gipsbüsten.²⁵¹ **(Abb. 11)** Durch das zusätzliche Vernähen erschienen sie festgehalten, was auf die Konstruktion des Neuen Menschen, der in Systemen gefangen ist und einer Ideologie unterworfen wird, verweisen kann. Allerdings wurden im späteren Verlauf durch das Umstoßen der Turm-Konstruktionen diese Hoheit

²⁵⁰ Wagner (2001/2002), S. 140-141 und S. 190 ff.

²⁵¹ Interessant ist der Fakt, dass sowohl Arno Breker als auch Josef Thorak trotz ihrer hohen Positionen und Verwicklungen bei den Entnazifizierungsprozessen gewissermaßen unbescholten davon kamen. Sie wurden lediglich als sog. Mitläufer eingestuft, was ihnen eine relativ stabile Karriere und öffentliche Anerkennung auch im Nachkriegsdeutschland, in der BRD, ermöglichte. In der DDR wurden die beiden Künstler aus dem historischen Gedächtnis weitestgehend verdrängt. Vgl. hierzu: Davidson (1992).

entzogen. Die Gipsbüsten und deren idealtypische Darstellung der menschlichen Gestalt können hierdurch zerbrochen worden sein. Auch belegt eine Abbildung, dass sich die Performerin FINE mit ihnen maskierte. (Abb. 13)

Dammbeck setzte zudem in seinen Mediecollagen die relativ blickdichten Plastikfolien gleichzeitig großformatig aufgespannt an den Bühnenseiten und an der Rückwand als Projektionsflächen ein. Abgesehen von der rein funktionalen Verwendung zur Abdeckung bestimmter Flächen wurden die Kunststofffolien als großflächige Projektionsflächen für die Diapositive und Filmstücke genutzt. Im Verlauf der Aufführung wurden die Stoffe zerrissen und durchbrochen, wodurch ihre Isolierungs- und Abgrenzungsfunktion zerstört wurde.

Die verwendeten Naturstoffe wurden in einem künstlichen Rahmen inszeniert und künstlerisch aufgewertet bzw. ästhetisiert, was die Assoziation nahe legt, dass sich der Mensch der Naturgewalt zu bemächtigen sucht und sich dabei die Natur idealisierend formt. Diese Einbeziehung von natürlichen, technischen und populären Materialien in der Kunst durchbrach die bisherigen Gattungskonnotationen und wurde in der DDR sogar als ‚Müllkunst‘ abgewertet.

6.3.1.3. PERFORMANCE

Inmitten der Szenerie bewegte sich die Ausdruckstänzerin Fine Kwiatkowski, kurz FINE, die die umgebenden Medien einbezog. (Abb. 8, 11, 13)

Provenienz

Markant war die hagere, knabenhaft kindliche bzw. androgyne Erscheinung und körperliche Beweglichkeit der Performerin FINE. In abstrakten, fragmentarischen und ausdrucksstarken Körperbildern und mit dem Hervorbringen von Lauten und Schreien entwickelte die Ausdruckstänzerin eine Choreografie - aufrecht stehend, gekrümmt, bewegungslos oder wieder den Körper aufrichtend.

Die Ausdruckstänzerin Fine Kwiatkowski hatte in der nicht-offiziellen Szene bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad, der sich aus ihrer äußerlichen Erscheinung und ihren individuellen Bewegungsbildern als Ausdruck innerer Befindlichkeiten und Seelenzustände schöpfte. FINE arbeitete seit Beginn der 1980er Jahre zusammen mit einigen Improvisationsmusikern und Experimentalfilmern aus der DDR, mit denen sie gemeinsam und in Reaktion auf deren Medien Bewegungsmuster entwickelte.

Die von ihr individuell entwickelten Bewegungsmuster ließen sich in die

Äußerungsformen des Ausdruckstanzes, auch Modern Dance oder Neuer Künstlerischer Tanz genannt, einordnen. Der Ausdruckstanz wendete sich von den präzise festgelegten Figuren des klassischen Balletts ab und konstituierte mit dem Körper Bewegungen, die innere Seelenzustände nach außen transportieren sollten.²⁵² Während der DDR-Zeit waren Ausdruckstanz bzw. Performance ebenso wie neue Jazz-Musik nicht im Kanon der offiziellen Kunst-Doktrin enthalten und galten zudem lange Zeit als Randphänomen innerhalb der emanzipatorischen Kreise. Gerade der Ausdruckstanz bevorzugte Bewegungen zu den Rhythmen zeitgenössischer Musik.

Transformation

FINE setzte ihren Körper als Medium für rhythmische Bewegungsgesten einer Performance ein, wobei sie die einzelnen Medien und medialen Kombinationen einbezog und auf sie reagierte. Den Gestikulationen des Ausdruckstanzes folgend entwickelte die Performerin Einzelbilder, welche an bestimmten Raumkonstellationen festzumachen sind.

In einem ersten Bild befand sich FINE zunächst im Innern des ‚Turmes.‘ Anhand der beiden Texte hatten Dambeck und FINE bereits vorab die Bewegungsabläufe geprobt. Sie betrat den Turm, den Dambeck als ‚Glashaus‘ bezeichnete und der sich i.w.S. auf den mütterlichen Schoß im Müller-Text bezog, und richtete sich zur Gipsfigur, vermutlich zur weiblichen Büste auf. FINE kämpfte also gegen die Gipsbüste an, wobei sie zusätzlich an den Befestigungen, den Hanfstricken zog und versuchte, aus der Macht des ‚Turmes‘ zu entkommen. **(Abb. 11)**

Sich dem Ablauf der vorhergehenden Proben annähernd, befand sich FINE im folgenden Bild eingeschlossen und zusammengekrümmt im Innenraum des Tetraeders und tastete langsam auch dessen Begrenzungen ab, bis sie diese durchbrach, um anschließend den Bühnenraum abzugehen. **(Abb. 3-6)**

Nachdem FINE die Podestkonstruktionen umgeworfen hatte, legte sie sich auf den Boden im Umkreis des Erdwalls und verharrte in zusammengekrümmter Position. Vermutlich entnahm FINE einem der Podeste die Gipsbüste, da sie im Laufe der

²⁵² Anfänge finden sich in anthroposophisch orientierten Alternativbewegungen zur Jahrhundertwende, wobei man – stark vereinfacht – zurück zur Natur und eben natürlichen Körperbewegungen gehen wollte, die im Einklang mit der Seele standen. Insbesondere während der Weimarer Republik der 20er und 30er Jahre gelangte der Ausdruckstanz in Deutschland, v.a. in Dresden mit Palucca, an seinen Höhepunkt. Dieser wurde von den Nationalsozialisten abrupt unterbrochen, wobei sich jedoch einige Tänzer von der NS-Ideologie und ihrem Körperkult und dessen Leibesübungen vernahmten ließen. Erst allmählich fand im Nachkriegsdeutschland der Ausdruckstanz auch in Verbindung mit Theater- und Kunstformen wie Performance wieder zeitgenössische Formen. Vgl. hierzu: Soyka (2004) und Huschka (2002).

Inszenierung mit einer solchen maskiert erschien, während ein Podest „enthauptet“ zu sehen war. Es ist einerseits möglich, dass sie in die Maske eintauchte, als sich aus dem Innern des ‚Turmes‘ aufstieg. Andererseits könnte FINE auch durch das Besteigen der Podeste diese umgeworfen haben und sich erst danach der Gipsbüste bemächtigt haben. (Abb. 18)

6.3.1.4. DIAPROJEKTION

Fotografische Reproduktionen von plastische Figurendarstellungen, insbesondere von Arno Breker und Josef Thorak²⁵³, wurden im Diapositivformat in 16mm- und 8mm-Mehrfach-Projektionen und entsprechend der technischen Voraussetzung nur in schwarz-weiß auf die mediale Konfiguration geblendet. (Abb. 12-16)

Provenienz

Auf der Bühnenhinterseite war die Reproduktion von Brekers *Bereitschaft* (1939) zu sehen. Von der Figur existierten mehrere Entwürfe für eine bronzene Denkmalplastik. Sie war als Krönung des geplanten Mussolinimonuments in Berlin von den Nationalsozialisten in Auftrag gegeben worden und zeigt einen muskulösen Männerleib, einen nackten Krieger in Kontrapost-Stellung mit Schwert in den Händen zeigt.²⁵⁴ (Abb. 15) An gleicher Stelle waren auch Ausschnitte von Brekers bronzener Reliefdarstellung *Kameradschaft* (1940/41) (Abb. 18) eingeblendet, die einen ebenfalls nackten Krieger zeigt, welcher zur Seite blickt und mit offenem Munde schreit, während er einen weiteren Krieger, der zu Boden fällt in dem Armen hält.

Beide Darstellungen stehen neben Darstellungen von Fackelträgern, Rächern, Opfern, Wächtern und Vergeltern allegorisch für die Opferbereitschaft für das NS-System und dessen Siegesgewissheit. Auf der linken und vermutlich zeitlich versetzt ebenfalls auf der rechten Bühnenseite erschien projiziert Brekers idealisierte Porträtbüste von *Gerda Bormann* (1944)²⁵⁵ im Profil, ähnlich der Gipsreproduktion auf den Konstruktionsstehlen, die das ideale NS-Frauenbild versinnbildlichte.²⁵⁶ Der

²⁵³ Dammbeck (1997), S. 90-92. Vgl. hierzu auch: Davidson (1992), S. 506-507.

²⁵⁴ Kat. (1984), S. 175 ff.

²⁵⁵ Gillen (1997), S. 14.

²⁵⁶ Gerda Bormann (1909-1946) war überzeugte Nationalsozialistin und Gattin des Hitler-Sekretärs Bormann. Als Mutter von zehn Kindern verkörperte sie das ideale NS-Frauenbild. Bormann sprach sich sogar für die sog. ‚Volksnotche‘ aus, die Männern mehrere Frauen zugestand, um so eine möglichst hohe Geburtenrate zugunsten der deutschen Volksgemeinschaft zu garantieren. Vgl. hierzu: Sigmund (2000), S.7 ff.

Büstenprojektion wurde auf der gegenüberliegenden Seite eine männliche gleichfalls formal idealisierte Plastikbüste entgegengesetzt.

Zum Teil ist auch die Turmkonstruktion mit der Breker-Darstellung der emporblickenden *Eos* (1943), der Schwester des Sonnengottes Helios, welche als Göttin der Morgenröte Gebälerin zahlreicher Nachkommen war.²⁵⁷ **(Abb. 13)** Darüber hinaus waren an rückwändiger Position ebenfalls großformatige Abbildungen von skulpturalen und reliefartigen Darstellungen mit Kampfszenen von Herakles und der Hydra-Schlange zu sehen. **(Abb. 13-14)** In unzähligen künstlerischen und nicht ausschließlich plastischen Darstellungen erscheint die Herakles-Figur seit der Antike als Allegorie für tugendhaftes Verhalten, als Personifizierung beispielhafter Kriegsführung und Heldenhaftigkeit, was sie zum Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen und ideologischer Vereinnahmungen werden ließ.

Insbesondere im Dritten Reich galt Herakles als idealtypisch kraftvoller, ruhmessicherer Held und bildete die Vorlage für die idealistische Darstellung eines ‚Neuen Menschen‘, des sog. ‚Herrenmenschen‘.²⁵⁸ Dies beruhte zudem auf der volkstümlichen Auffassung, die Herakles als Naturburschen von gewaltiger Manneskraft verstand, diszipliniert und aufrichtig im Dienste der Menschheit. Daran anknüpfend verkörperten die Kriegerdarstellungen Brekers gleichfalls das Heldische und Kriegerische, entsprechend der ideologischen Vorstellungen stets in kraftvollen, aufrechten Posen und bereit zum Kampf für die ‚Befreiung‘ der deutschen Nation.

Transformation

Zum einen überblendeten die Projektionen die umgebenden Medien überdimensional, insbesondere die Frauenplastiken Brekers erschienen sehr dominant. Dadurch, dass die Projektionen von keiner dem Format entsprechenden Fläche aufgefangen wurden, sondern nur die weiteren Medien im Raum anschnitten und überblendeten, wurden deren Bilder zergliedert. **(Abb. 13-15)**

Auch die Flüchtigkeit der medialen Präsenz und die Form der einfachen Reproduktion standen im Gegensatz zu den mächtigen heroischen Figurendarstellungen und den durch sie vermittelten Weltanschauungen, die entstellt wurden und deren herrschaftlichen und anmutig angelegten Posen gebrochen wurden. Die Konstruktion eines idealtypischen Menschen wurde deformiert. Dieser Eindruck wurde verstärkt durch Ein- und Ausblendungen der Projektionen, auch Überblendungen. Dies folgt

²⁵⁷ Vgl. hierzu: Krauss/Uthemann (2003), S. 34-35.

²⁵⁸ Gillen (1999): Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammecks Herakles-Konzept:
URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammbeck>> (September 2006)

einem ähnlichen Muster wie es den Gipsbüsten, die ansatzweise zerstört wurden, immanent ist.

Die Kampfdarstellung mit der Hydra-Schlange als große Heldentat des Herakles war in ihrer kraftvollen Darstellung nicht mehr nachvollziehbar. Nicht nur durch das fragmentarische Auffangen der projizierten heroischen figürlichen Plastiken, sondern auch durch den Flüchtigkeitscharakter des Projektionsverfahrens, welches Ein- und Aufblendungen ermöglichte, erschien die historische Dimension des Dargestellten aufgebrochen.

6.3.1.5. Film

Zusätzlich wurde eine experimentelle Filmcollage auf die Rückwand projiziert. (**Abb. 16-17 und s. DVD**)

Provenienz

Zu den projizierten Filmausschnitten zählten, vermutlich wie in der Mediacollage *La Sarraz*, eine 16mm-Kopie der Videoaufzeichnung der Proben mit der Ausdrucktänzerin FINE. Diese war wiederum in einer Montage aus Filmfragmenten unterschiedlichster Provenienz integriert, in welcher sich neben experimentelle Sequenzen, die von Dambeck selbstgedreht worden waren und persönliche Erinnerungsstücke wie das Familienalbum seiner Mutter zeigten, auch historische Fundstücke wie Archivaufnahmen, Fernsehaufnahmen und Ausschnitte aus Wissenschafts- und Kulturfilmen aus den Jahren 1938 bis 1944 Einbindung fanden.

Die Eigenmedien, d.h. die von Dambeck selbstgedrehten, künstlerisch inszenierten Sequenzen wurden mit fremdem Filmmaterial kombiniert. Dambeck selbst bezeichnet sie als Filmcollage. Die einzelnen Filmfragmente fügte Dambeck zu fünf Materialkapiteln zusammen, die er mit *Die Familie*, *Das Tier (I)*, *Das Kind*, *Das Tier (II)* und *Die Schlacht* unvertitelte, was die Bildmotivik aus den beiden Textvorlagen bestimmte.

Die gezeigten Einzelbilder und gegebenenfalls deren Provenienz werden im Folgenden kurz umrissen:

Das erste Kapitel, *Die Familie*, beginnt mit der Darstellung eines Innenraums, einem Ausschnitt aus einem nostalgischen (großmütterlichen) Wohnzimmer, auf dessen Wand eine filmische Einblendung zu sehen war, die langsam in einen Vollbildstatus gezoomt wird. Die Einblendung zeigt ein lachendes, strampelndes Baby.

Im folgenden Bild ist ein Kleinkind zu sehen, welches unbeschwert mit einem Ball auf

einer Wiese spielt. Neben ihm ein pyramidenartiges Gerüst, welches das Kind jedoch nicht weiter beachtet. Ich nehme an, dass Dammebeck diese Sequenzen selbst gedreht hat.

Ein Kamera-Schwenk führte in ein nächstes Filmfragment. In diesem sind Aufnahmen zu sehen, die das Leben in der Leipziger Innenstadt mit Blick auf Denkmäler, Straßenbahnen, Menschenmassen usf. dokumentierten. Diese Aufnahmen stammen vermutlich aus den 1920er und 1930er Jahren. Dammebeck erhielt sie auf sein Gesuch hin, Material von Amateurfilmern aus dem Zeitraum von 1928 bis 1945 verwenden zu können.²⁵⁹

Die letzte Einstellung fokussierte das Umblättern eines Familienalbums, wobei die ausführende Hand angeschnitten im Bild ist. Dammebeck beschreibt die Fotografien aus den 1940er Jahren mit Aufnahmen seiner Eltern, insbesondere seiner Mutter wie folgt:

„Das Familienalbum. Die in den zwanziger Jahren ausgewanderte Schwester meiner Mutter im Badeanzug am Strand von New York. Beim Blättern mischen sich allmählich uniformierte Einsprengsel in die Abbildungen von Familienfeiern, Ausflügen und Strandposen. Meine Mutter salutiert in der Uniform einer Luftwaffenhelferin. Keulenwurfübung junger Frauen im knappen Turndreß, ein feister Ausbilder mit Halbglatze und Trillerpfeife im Mund stemmt lachend einen Medizinball. Dann Feier zum ‚Tag der Deutschen Polizei‘, ältere Männer in Uniform unterhakt mit jungen Frauen in Uniform, ein Weihnachtsbaum. Heimatfront. Meine Mutter lächelnd im Pelzmantel Arm in Arm mit ihrer besten Freundin Rosl vor dem von Fliegerbomben halbzerstörten Leipziger Hauptbahnhof, zwei schöne junge Frauen. Die besten Jahre. Im Hintergrund das Hotel, unter dem in einem riesigen ‚Vergnügungsbunker‘, der bis unter den Hauptbahnhof reichte, bis zum frühen Morgen für die durchreisenden Soldaten ein Varietéprogramm lief. (...)“²⁶⁰

Das zweite Kapitel, *Das Tier (I)*, zeigte zunächst abgefilmte Lehrbücher mit schematischen Zeichnungen, welche Anweisungen für das Schlachten und Zerlegen eines Rindes, eben die Arbeitsvorgänge einer ‚Konsumfleischerei‘ nachzeichneten. Dem folgte, in ebenfalls schematischen Zeichnungen, der Aufbau des menschlichen Körpers. Danach erschien eine Kundgebung vor Massenpublikum. Die Folgebilder zeigten dokumentarisches Filmmaterial aus der DDR und abgefilmte Fernsehbilder - Großaufnahmen von Sportlerformierungen, die synchron bestimmte Übungen ausführten, Pionierumzüge und die Jugendweltfestspielen zeigten, auf welche die Slogans ‚Seid Bereit‘, ‚Es lebe Wilhelm Pieck‘ u.ä. verweisen.

Dazwischen erschienen Bilder von Honecker als Staatsoberhaupt der DDR. Zusätzlich wurden vermutlich Fragmente eines NS-Kulturfilms mit Heinz Rühmann in Slapstick-

²⁵⁹ Dammebeck (2005), o.S.

²⁶⁰ Dammebeck (1997), S. 35.

Einlagen, tanzend, albernd und flirtend mit einer Dame gezeigt. Des Weiteren waren bereits erste Einspielungen der Probeaufnahmen mit FINE zu sehen, bei denen sie sich im Dreieck, im pergamentenen Tetraeder befindet. Andere Großaufnahmen umlaufen einige der Requisiten, wie beispielsweise die Büsten-Konstruktion aus den Proben. Eine weitere Szene zeigte eine Elefanten-Dressur im Zirkus, bei der es sich um einen Ausschnitt aus Alexander Kluges *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos!* handeln könnte.

Das dritte Kapitel, *Das Kind*, zeigte die Probeaufnahmen mit der Performerin FINE. Hier wurde die gesamte Performance verfolgt, wobei einige Nahaufnahmen und auch der abgefilmte Raum gezeigt wurden. Gegen Ende der Aufnahme wurde ein Zeitraffer verwendet, der die Klimax der Performance bestärkt, in welcher die eingeschlossene Performerin die Wände des Tetraeders zerstört, um auszubrechen und anschließend apathisch den Raum zu erfahren. Hier wurden auch die Büstenkonstruktionen eingezoomt, im Hintergrund ein kleiner Fernsehmonitor mit wechselnden und z.T. auch empfangsgestörten Bildern zu erkennen.

Die Ausschnitte aus den Probeaufnahmen ließen weitere konkrete Rückschlüsse auf die innerhalb der Mediencollage entwickelten Bewegungsgesten von FINE zu, die fast identisch mit den Proben gewesen sein müssen.

Im vierten Kapitel, *Das Tier (II)*, wurde ein Film gezeigt, in dem ein Arzt mit einem Baby verschiedene Übungen demonstriert. Der Vorspann lautete „Gymnastics for Babies (...) Major Neumann-Neurode“. In Folge erschienen folgende Ausschnitte, die immer wieder unterbrochen und erneut aufgegriffen werden: nochmals der Filmklassiker-Ausschnitt mit Heinz Rühmann, eine Großfamilie vor einem Weihnachtsbaum, vermutlich aus einem NS-Propagandafilm bzw. einer NS-Wochenschau, danach Aufnahmen eines Naturrituals am Feuer und anschließend Großaufnahmen von NS-Massenaufmärschen sowie schließlich eine Autobahnstrecke, die filmisch aus einer Fahrerperspektive abgefahren wird. Die letzte Einstellung zeigte einen heiteren Künstler in weißem Kittel, beim anatomischen Zeichnen und Entwerfen figürlicher Plastiken.

Das fünfte Kapitel, *Die Schlacht*, zeigte unter anderem Turnfeste und Sportler-Formationen, welche synchron Leibesübungen vorführen. Diese wurden gen Schluss mittels Zeitraffer immer schneller abgespult und erhielten schwarze Farbschlieren und musterartige Einkratzungen, die an eine runische Zeichenschrift erinnerten.

Transformation

Der Film ohne Ton wurde in erster Linie auf die Rückwand projiziert, auf der zeitversetzt auch die Diaprojektionen erschienen. Auf diese Weise konnte Dambeck dennoch, wie ursprünglich geplant, einen Film zeigen.

Der Film folgte dabei generell der Montage-Technik des vorab vollendeten Experimentalfilms *Hommage à La Sarrax* (**Abb. 2**) und war eine Collage aus einem Repertoire an fragmentarischen Fremdmedien, d.h. gefundenem Material nach dem Found-Footage-Prinzip, und selbst gedrehten Sequenzen. Es ist eine Nähe zu den Montagethoden des abstrakten und expressionistischen Avantgarde-Filmes und dem westdeutschen Autorenfilm auszumachen, wie beispielsweise zu den essayistischen Arbeiten Alexander Kluges. Diese entbehren einer kontinuierlichen Narrationslinie, wobei die rhythmischen und abstrakten Strukturierungen oftmals überzeichnet wurden, um bestimmte Akzentuierungen vorzunehmen.²⁶¹ Dies ist auch bei Dambeck der Fall. Durch die Herausnahme aus den ursprünglichen Zusammenhängen und die Montage in den fünf Materialkapiteln erfahren die einzelnen Fragmente neue Sinngehalte. Präzise Rückschlüsse sind jedoch aufgrund der nicht vollständig geklärten Provenienz der Bilder und des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht ausführbar. Deutlich wird jedoch in besonderem Maße das Nebeneinanderstellen von Fragmenten aus der NS-Zeit und dem SED-Staat, d.h. die Verknüpfung zweier deutscher Ideologiegeschichten.²⁶² Diese Fragmente verdeutlichen vornehmlich die Disziplinierung, Konditionierung und Dressur des Menschen zugunsten kollektiver Ideale. Dambeck verleiht ihnen mit der Einbindung von privatem Material eine zusätzliche individuelle Bedeutungsebene.

Durch die Einschreibung von persönlichen Erinnerungsstücken ist die Suche nach der eigenen Verortung des Künstlers als Individuum in der Gesellschaft auszumachen. Im Zusammenhang der Filmcollage verschwimmen so die Grenzen zwischen fiktivem und authentischem Material. Der Authentizitätsanspruch der Bilder lief damit einem aktuellen Konflikt entgegen und hob die Distanz der historischen Bilder auf.²⁶³ Auch die fragmentarischen Darstellungen stellten die Wahrheitsgehalte, den indexikalischen Charakter der Bilder und folglich die Manifestation von Wissen und Macht in Frage. Man sah nur das Ausschnitthafte, welches eine bestimmte Perspektive auf die Sicht der

²⁶¹ Vgl. hierzu die Ausführungen zu Dambecks Experimentalfilm *Hommage à La Sarrax* in Kap. 4, S. 34-36.

²⁶² Vgl. hierzu: Dambeck (1997), S. 100.

²⁶³ Wagner (2001/2002), S. 103.

Dinge propagiert, wobei ins Bewusstsein gerufen wurde, dass das medial Vermittelte vielleicht auch manipuliert wurde.²⁶⁴

6.3.1.6. TON

Das Tonband mit der Interpretation des Müller-Textes integrierte bereits weitere Musik- und Tonaufnahmen. (s. DVD)

Provenienz

Zu den Tonfragmenten zählten unter anderem Ausschnitte aus Zarah Leanders (1907-1981) Schlager *Der Wind hat mir ein Lied erzählt*, Rundfunkmitschnitte eines Fernsenderempfangs, propagandistische öffentliche Reden und Motive klassischer Musik. Darüber hinaus wurde auch eine Instrumentalversion des Volks- bzw. Heimatliedes *Kein schöner Land* und Ausschnitte kommunistischer Arbeiterlieder, interpretiert von Ernst Busch, eingespielt. Ob und inwiefern Zarah Leanders Schlager *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn* zusätzlich eingespielt wurde, wie es oft erwähnt wird, mir nicht bekannt.

Leanders legendärer Schlager *Der Wind hat mir ein Lied erzählt* stammt ursprünglich aus dem Film *La Habanera* (1937) von Detlef Sierck, der später als Douglas Sirk in Hollywood Karriere mit seinen Melodramen, die später auch R.W. Fassbinder beeinflussten, machte. In *La Habanera* stellt Leander eine junge Frau dar, die sich während eines Insel-Urlaubs verliebt, heiratet und auf der Insel bleibt. Dennoch findet sie nicht das erhoffte Paradies, denn ihr Ehemann sperrt sie wie in einem Goldenen Käfig ein, bis er schließlich stirbt und sie mit ihrem Jugendfreund in ihre Heimat zurückkehren kann. Leander singt in dem Schlager von ihrer Sehnsucht nach Glück und Freiheit.

Die Schauspielerin und Sängerin Zarah Leander avancierte im nationalsozialistischen Deutschland zum erfolgreichsten weiblichen Filmstar, zur nationalen Ikone. Als Chanson-Sängerin mit ihrer voluminösen, tiefen Stimme konnte Leander auch im Nachkriegsdeutschland der BRD an ihre Erfolge anknüpfen.²⁶⁵ Anzunehmen ist allerdings, dass Dammbeck lediglich die Tonaufnahme und nicht der gesamte Film als Grundlage diente.

²⁶⁴ Vgl. hierzu: Ebd., S. 95.

²⁶⁵ Heinzlmeier/Schulz (2003), S. 332-334.

Für Volksnähe und Heimatverbundenheit spricht das Kinderlied *Kein schöner Land*. Das Ernst-Busch-Lied verkörpert mehrere Dimensionen. Zum einen wurde in der DDR die Kultur der kommunistischen Arbeiter- und Bauernlieder gepflegt. Der deutsche Schauspieler Ernst Busch (1900-1980) war bekannt als Interpret von Bertold Brecht, Hanns Eisler usf. sowie von internationalen Arbeiterliedern. Zum anderen war Busch ein überzeugter Kommunist. Im 2. Weltkrieg kämpfte er im Widerstand und bezog insbesondere in dieser Zeit mit seinen Liedern eine Position gegen den Faschismus. Obwohl er Honeckers Regime die unzureichende Realisierung eines sozialistischen Staates vorwarf, erhielt er in der DDR für sein Widerstandsengagement viele Verdienstorden, was für seine Thematisierung in Bezug auf die Widersprüchlichkeit und einseitige Vereinnahmung zu einem Nationalhelden zugunsten der DDR-Ideologie spricht.²⁶⁶

Transformation

Alle Einspielungen fanden nur fragmentarisch Eingang in den Müller-Text, der hierdurch wiederum unterbrochen wurde. Dabei wird insbesondere der Anfang des Leander-Schlagers immer wieder eingespielt „Allein bin ich in der Nacht...“ Aus dem Kinderlied wird nur die Zeile „Wo wir uns finden, wohl unter Linden“ verwendet.

In der Mitte der Aufführung erklangen die bis zur Fanfare gespannten Ausschnitte klassischer Musik, oft an den Stellen, wo die Textesprechung abspricht. Auch ist die Musik oft hintergründig unterlegt. Die Ausschnitte aus dem Arbeiterlied Ernst Buschs mischen sich des weiteren darunter. Die Wortlaute der propagandistischen Reden sind kaum zu verstehen, nur die Jubelschreie und Beifallgeräusche dringen deutlich hervor. Auffallend ist die Verknüpfung von Tonmaterial aus unterschiedlichen historischen Epochen und Systemen. Dabei wird die von den Nationalsozialisten protegierte Zarathustra-Leander mit dem sozialistischen Vorbild eines Widerstandskämpfers wie Busch und seinem traditionellen, deutschen, volkstümlichen Liedgut zusammengeführt.

Dammbeck selbst bezeichnet die Zusammenstellung der Ton-Fragmente als „Radiophonie“ bzw. als „Hymne“²⁶⁷, als feierlichen Preis- und Lobgesang, welcher ein identitätsstiftendes und verbindendes Moment insbesondere national konstituierter Gemeinschaften darstellt.

²⁶⁶ Trilse-Finkelstein-Hammer (1995), S. 153.

²⁶⁷ Vgl. hierzu: Notizen zur DVD im Anhang, Kap. 8.

6.3.1.7. MUSIK

Bei der live erzeugten Musik handelte es sich um Variationen von Free Jazz und Industrial Rock auf Gitarre, Violine und Percussion.²⁶⁸

Provenienz

Die musikalische Form des Free Jazz zeichnet sich durch dissonante, verzerrte Rhythmen und Tonalitäten aus, welche keiner melodischen Kontinuität folgen und gleichwertig Klang- und Geräuscheffekte integrieren. Der Free Jazz hat seine Wurzeln in den 1960er Jahren in den USA und wurde kurze Zeit später auch in Europa populär. Free Jazz grenzte sich dabei oder löste von dem vorhergehenden angloamerikanischen Traditional Jazz und Modern Jazz ab, wobei die Harmonien komplexer, abstrakter und verzerrt bis dissonant wurden. In erster Linie wird beim Free Jazz improvisiert experimentiert. Frei von musikalischen Regeln, aber in Anlehnung an die Zwölftonmusik werden Atonalitäten und Klangräume ohne feste Melodien und Rhythmen erzeugt. Wichtig ist die Erzeugung von Klängen und Geräuscheffekten und deren Gleichwertigkeit. So erscheinen auch hohe schrille, pfeifende, fiepende, grunzende etc. Töne in den Improvisationsstücken mit unterschiedlichsten Referenzen aus der Musikkultur.

In den Mediocollagen Dammecks wurden von den Musikern gleichfalls Elemente des Industrial Rocks integriert, dessen Tradition weniger weit zurückreicht und sich erst in den 1980er Jahren ausprägt. Diese Musikrichtung zeichnete sich in Anlehnung an die klassische Rockmusik vor allem durch elektrische und verzerrte Soundcollagen und Samples aus.²⁶⁹

Die Kunstformen der Klangkunst, des Free Jazz' sowie des populären Punks und Industrial Rocks waren ähnlich wie die Performance Kunst nicht im offiziellen Kanon der DDR-Kultur anerkannt. Sie etablierten sich aber dennoch innerhalb der

²⁶⁸ Davon abgesehen ergab sich sicherlich eine Geräuschkulisse, die durch die technischen Apparaturen, die die weiteren Multimedia-Elemente benötigten, ausging. Davon abgesehen erzeugten die Akteure ebenfalls bestimmte Laute und Geräusche. Vgl. hierzu: Tannert (1986), zitiert nach: Feist/Gillen/Vierneisel (1996), S. 162.

²⁶⁹ Vgl. hierzu: Bratfisch (2005). Dammeck selbst verweist auf den Einfluss von westlicher Rockmusik wie Rolling Stones, Jefferson Aeroplane u.a. in seinen Werken jener Zeit. Vgl. hierzu: Dammeck (2005), o.S.

emanzipatorischer Kreise. Die Einbindung von improvisierten Klängen wurde auch in den westlichen Staaten, insbesondere von den Fluxus-Künstlern genutzt.

Transformation

Aufgrund der Aufführung von Live-Musik und der eigens entwickelten Interpretationen des Free Jazz und des Industrial Rock, entfällt die Ebene der Transformation.

6.3.1.8. AKTION

Mit seiner Aktionsmalerei durchlief Dammebeck die Szenerie auf der Bühne. Vermutlich war es auch der Künstler selbst, der die Hinterwand als zentralen Blickpunkt der Inszenierung zerstörte und durchdrang.²⁷⁰ (**Abb. 17-18**)

Provenienz

Diese Vorgehensweise richtete sich gegen den Objektcharakter und eine Werkorientierung, die sich auf die Vollendung und Existenz eines künstlerischen Endprodukts, welches an einen Bildträger gebunden bleibt, bezieht. Vordergründig war Dammecks Auftritt ein performativer Akt, ein sichtbarer Prozess, welcher die einzelnen Stadien des Farbauftrags offenlegte, und nicht das fertige Objekt in den Mittelpunkt rückte.

Das flüchtige Auftragen der Farbe stand im Widerspruch zu den propagierten Traditionslinien und akademisch sowie institutionell präsenten Gattung der Malerei im Sozialistischen Realismus, die zwar vorrangig der mimetischen und vor allem figürlichen Darstellung verpflichtet waren, in den späten 80ern jedoch Zugeständnisse in Bezug auf reduzierte und abstrakte Ausgestaltungen machten. Der geschlossene Werkcharakter wurde jedoch von den offiziell anerkannten Künstlern nicht verlassen.

Die in den Mediocollagen angewandte Technik des Übermalens von Bildträgern klang bereits in Dammecks vorherigen experimentellen Filmarbeiten an. Die Folienbespannungen und Bildträger verkamen durch ihre abschließende Zerfetzung zu einem Abfallprodukt und verloren ihren immanenten Wert.²⁷¹ Derartige aktionistische Kunstpraktiken waren bereits zuvor in der DDR erfolgt, beispielsweise durch Hartwig Ebersbach.²⁷²

²⁷⁰ Vgl. hierzu: Wagner (2000/2001), S. 76 und Dreher (2001), S. 59 ff. Viele der sog. Malerfilme in der DDR schöpften diese Technik weiter aus. Vgl. hierzu auch: Übersicht in Blume/März (2003), S. 290.

²⁷¹ Wagner (2000/2001), S. 192-193.

²⁷² Vgl. hierzu Kap. 3.2.1.

Transformation

Die Ebene der Transformation beschreibt hier eher die Adaption mit eigenen Sinngehalten. In seiner Aktionsmalerei trug Lutz Dambeck in „(un)kontrollierten, spontanen Gesten“²⁷³, in einer Art *écriture automatique*²⁷⁴, wie sie von den Surrealisten mit André Breton geprägt wurde, Farbe direkt auf die Leinenträger und Folienbespannungen und womöglich auch auf den Tetraeder aus Pergament auf.

Die Farben wurden vermutlich nicht abgemischt und im Rohzustand in groben Schriftzügen aufgetragen und aktionistisch für Übermalungen genutzt. Auffällig ist zudem auch die Adaption von Runen in Bezug auf den lateinischen Buchstaben „S“. Dabei überschrieb Dambeck die Leinentafeln plakativ mit Schlagworten in großen, fetten Großbuchstaben. Einander gegenübergestellt waren EIGENSINN – STRAFE, dem folgten weitere begriffliche Ableitungen wie ANPASSUNG, TAKTIK, VERNUNFT, UNGEDULD und REBELLION.²⁷⁵ **(Abb. 8 und 12)**

Vermutlich trug Dambeck weitere Textzeilenfragmente auf, die sich von der linken zur rechten Tafel fortsetzten, und die er wiederum überzeichnete. Auf den Abbildungen ist folgendes zu erkennen „MODERNE FORM (...) FASCHISIERUNG (...) ENHATTE MOBI SIERUNG DER (...) KOLLEKTIVEN KE...“²⁷⁶ **(Abb. 18)**

Auf der Hinterwand, die mit der Filmprojektion überblendet war, notierte Dambeck die Namen historischer und populärer, folglich realer, aber auch fiktiver, mythologischer Helden unterschiedlichster Herkunft, wie aus dem Kommunismus, der Rockmusik, DDR usf.: GAGARIN – SCHMELIN – TARZAN – BISMARCK – GOLIATH – CÄSAR – SIEGFRIED – MICK JAGGER – STALIN usf. und inmitten dieser Namen: HERAKLES.²⁷⁷ **(Abb. 16-17)**

Soweit anhand des Abbildungsmaterials erkennbar ist, zerriss Dambeck im Anschluss an das Auftragen diese angelegte Zusammenstellung prominenter Persönlichkeiten bzw. Autoritäten und Personifizierungen.

6.3.2. Interferenzen

²⁷³ Wagner (2000/2001), S. 76.

²⁷⁴ Gillen (1999): Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dambecks Herakles-Konzept: URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dambeck>> (September 2006)

²⁷⁵ Gillen (1997), S. 16.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Rückschlüsse auf die konkreten Aktionen der anderen beiden Maler sind mir anhand des zugänglichen Quellenmaterials nur bedingt möglich. Soweit finden sie Erwähnung für die Positionen Aufbau und Kaschur der Leinwände, was ich als Teil bzw. Zuarbeit innerhalb der Malaktion Dambecks begreifen will.

Im folgenden Kapitel werden grundsätzliche Interferenzen zwischen den vorab beschriebenen Einzelmedien, den medialen Kopplungen bzw. Medienverbundsystemen und deren Transformationen näher beleuchtet. In den vorhergehenden Kapiteln sind bereits einige Wechselwirkungen in Auseinandersetzung mit den Umwandlungsprozessen angesprochen worden.

Das Zustandekommen von medialen Interferenzen setzt dabei voraus, dass auf einer formalen Ebene räumlich und/oder zeitlich und auf einer sinnhaft-narrativen Ebene mindestens zwei separate Medien zusammentreffen. Dies kann entweder simultan oder zeitlich aufeinanderfolgend geschehen. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass die installative Re-Figuration der medialen Erscheinungsformen nicht beinhaltete, dass die Medien in ihrer Verschränkung synthetisch zusammengeführt wurden, sondern als Fragmente oder in Brüchen erschienen. Die Konstituenten und Raum-Zeit-Kontinuitäten der ursprünglichen Medienspezifika wurden innerhalb der Inszenierung immer wieder aufgebrochen.

Dammbeck selbst beschreibt seine Mediencollage als „eine Summe von Wirkungen,“²⁷⁸ die sich aus einer neuen Verknüpfung von Fragmenten zugunsten einer möglichen Logik ergibt. Ein Auszug aus den Notizen Dammbecks,²⁷⁹ welche Einblick in die chronologische Abfolge erlauben, verdeutlicht die vielfältigen Reaktionen und Wechselwirkungen. Insbesondere anhand der folgenden Aufzeichnungen werde ich im Anschluss einige Interferenzen herauskristallisieren:

„24. BLACK. 25. Fine unten im Turm, zusammengekrümmt, bewegungslos. 35mm-Film-Rolle 3. Dann Sprache vom Tonband. ‚Geduld des Messers und der Beile...‘ Fine langsam anfangen sich zu bewegen, den Turm zu erfassen (Glashaus), Geräusche machen am Papier und Fäden. (Jazz?) Bei ... ‚Jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte...‘ langsam nach oben gehen, Begrenzung erfühlen, zum Kopf hin. Bei... ‚Tod den Müttern...‘ am Kopf, diesen bekämpfen, aber nicht zu stark zerstören, an die Wände schlagen, drücken, Ausweg suchen, bei ... ‚Schläge gegen die Eigensubstanz...‘ in das Dreieck gehen, wippen, Hände an die Wand, zum Schrei gehen langsam. Bei ... ‚Säulen aus Blut... manchmal verzögerte er seinen Wiederaufbau‘ langsam aufreißen, wie bei Geburt sich mühsam und qualvoll versuchen durchzuzwängen, mehrmals versuchen, da der Durchlass zu eng, wieder zurück in die Unschärfe, sich zusammenziehen zu großer Kraftanstrengung und gewaltsam und eruptiv Durchbrechen bei ‚... aus Angst vor dem Sieg...‘. Der Rest Müller-Text im Black, den Turm umkippen und fallenlassen auch im Black. 26. Black. 27. Linke Fläche Strafe-Dia auf Text ‚Strafe‘ – andere Seite ‚Eigensinn‘-Film. Fine verkrümmt und bewegungslos zwischen Turm, Dia und Zelt. Müller Text ‚... in dem weißen Schweigen...‘ Fine Kopf erheben, halb aufrichten, Blick zu Strafe-Dia, Kopfdrehung zu Zelt. 28. Black (Fine geht in

²⁷⁸ Dammbeck (1997), S. 38.

²⁷⁹ Inwieweit diese Notizen aus Dammbecks nachträglich angelegtem Künstlerbuch von 1986 seinen ‚Regieanweisungen‘ entsprechen oder ob es sich hier um spätere Niederschriften handelte, ist mir nicht bekannt.

Zelt) Jazz beginnt. 29. Fine in Zelt, baut ganz langsam Schrei auf, bis zum Ende halten. Links Video Film, ab 2. Ausbruch Rolle 4 35mm Film auf Mitte, ab Fenster nach draußen Jazz weg, stumm bis Ende. Großes Licht...²⁸⁰

Generell ist festzuhalten, dass die offerierten Motive und Rollenmodelle der beiden Textvorlagen, Müllers *Herakles 2 oder die Hydra* und das Märchen *Vom Eigensinnigen Kind*, die zu einer Identifikationsfigur, wenn auch einer ambivalent erscheinenden, zusammengeführt wurden. Sie wurden von allen weiteren Medien aufgegriffen und mit deren formalen Spezifika und narrativen Sinngehalten, welche in die genannten Transformationen überführt wurden, ergänzt.

Auf dieser Basis entwickelte Dammbeck m.E. drei bestimmende Motive für die weiteren medialen Äußerungen und deren Schnittstellen: Kind – Tier – Schlacht resp. Kampf im Wald bzw. in der Natur, welche sich wiederum gegenseitig bedingten und in Wechselbeziehungen standen.

„Lange glaubte er noch den Wald zu durchschreiten, in dem betäubend warmen Wind, der von allen Seiten zu wehen schien und die Bäume wie Schlangen bewegte, in der immer gleichen Dämmerung der kaum sichtbaren Blutspur auf dem gleichmäßig schwankenden Boden nach, allein in die Schlacht mit dem Tier.“²⁸¹

Dabei war der Antiheld dem Tier Hydra einverleibt. Dieser begab sich in das Schlachtfeld des Waldes und befand sich darin wie ‚eingekesselt‘. Ähnlich konnten daher die Weidenruten als Versatzstücke der Natur den Wald, wie er im Müller-Text auftaucht und in dem sich der ‚Kampf‘ mit der ‚Hydra‘ ereignet, repräsentieren.

Das mittige Handlungsfeld, in dem sich vorrangig die Inszenierungsabläufe entlang der Rollenmodelle bewegten, wurde mit den installativen Medien ‚ausgestattet‘ und bestückt. Der Boden des Raumes war mit Erde bedeckt, wie das Grab des Eigensinnigen Kindes, aus welchem es immer wieder die Hand erhebt, bis es von der Mutter den letzten Todesrückschlag erfährt. Die Erde – folgt man Müller – kann das Totenreich darstellen, die Bühne ermöglicht damit einer Auferstehung der Totengeister.

²⁸⁰ in: Lutz Dammbeck, Künstlerbuch zu den Herakles-Aufführungen (mit Faksimile-Texten von Lutz Dammbeck und Christoph Tannert), sign. und num., o.O., o.J. (um 1986), o.S., zitiert nach: Straka (1997), S. 94-95. Es konnte nicht geklärt werden, worauf sich die Bezeichnungen ‚Strafe-Dia‘ und ‚Eigensinn-Film‘ konkret beziehen. Doch nehme ich stark an, dass es sich bei ‚Strafe-Dia‘ um eines der Dias mit den Herakles-Abbildungen und beim ‚Eigensinn-Film‘ um die gesamte Filmeinspielung handelte, wobei auch nur eines der fünf Kapitel gemeint gewesen sein könnte. Die ‚Filmrolle 3‘ bezog sich höchstwahrscheinlich auf das dritte Filmkapitel, welches mit *Das Kind* betitelt wurde. Gleichmaßen kann sich die ‚Filmrolle 4‘ auf das vierte Kapitel, *Das Tier (II)*, beziehen. Davon abgesehen geben die Notizen entscheidende Aufschlüsse über den etwaigen chronologischen Verlauf der Aufführung, in dem die Einzelmedien in einen intermedialen Zusammenhang gebracht werden.

²⁸¹ Vgl. Toneinspielung auf der DVD im Anhang, Kap. 8.

Gleichzeitig verwies die Erde auf das Schlachtfeld, dem Hauptaktionsfeld der Bühne bei Dammebeck.

Aufbauend auf allgemeine Konnotationen des Mediums Erde konnten hierin Spuren einverleibt werden. Dies geschah – wie bereits angeklungen ist – durch die Einbindung bzw. die Positionierung der Dreiecks- und Turmkonstruktionen, mit denen die Performerin FINE interagierte. Dabei stellte FINE insbesondere das Medium dar, was die wesentlichen Interferenzen innerhalb der Aufführung erzeugte.

Die Performerin bediente sich jenes Repertoires an installativen Medien als ‚Requisiten‘, mit denen sie in ihren expressiven Bewegungsgesten Anknüpfungen für Gleichnisse und Kontrapunkte suchte. Dammebeck sah in ihr ebenfalls aufgrund ihrer kindlichen Erscheinung die ideale Verkörperung des Eigensinnigen Kindes, wobei – wie bereits erwähnt – die Figur des eigensinnigen Kindes mit der des Müllerschen ‚Herakles 2‘ einherging.

FINES Bewegungsablauf begann damit, dass sie sich auf die Müllersche Texteingesprechung „Geduld des Messers und der Beile“ in die Turmkonstellatation begab, wo sie die Fragmente der Projektion der kolossalen Breker-Figuren aufnahm und brach. Im Folgenden ertastete FINE die Grenzen des Turmes, des ‚Glashauses‘ und bewegte sich nach Müllers „Jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte...“ auf die oben positionierten Gipsbüsten-Konstruktionen zu. Auf „Tod den Müttern“ begann FINE auf diese einzuschlagen, um sie schließlich brachial zu zerstören. **(Abb. 11)**

Interessant ist hierbei, wie bereits erwähnt, dass die fest in der Konstruktion eingebundenen Reproduktion das mütterliche Haupt und damit Autorität verkörpert. Diese Bewegung knüpfte an den Eigensinn der Märchenfigur an. Dammebeck bewertet den Bewegungsabschnitt hinsichtlich seines Sinngehaltes:

„Versuch, das Steife der Brekerfiguren abzustreifen, sich locker zu bewegen, langsam den eigenen Körper und freie Bewegungsmöglichkeiten, ohne Korsett, zu entdecken.“²⁸²

Darüber hinaus muss zwischenzeitlich auf der Turmkonstellatation Brekers *Eos* als Darstellung einer göttlichen Frauengestalt, projiziert worden sein, was der Konstruktion zusätzlich etwas Erhabenes und Autoritäres verlieh. **(Abb. 13)**

Im Folgenden kehrte FINE auf die Müller-Texteingespielung „Schläge gegen die Eigensubstanz“ in ihre schützende Höhle des Tetraeders, in das Pergamentdreieck zurück. In diesem verharrte die Performerin zunächst eingeschlossen zusammengekrümmt und drängte sich an die Außenwände, versuchte auszubrechen,

²⁸² Gillen (1997), S. 14.

baute schließlich einen Schrei auf und hielt sich in ihren Gesten gefangen in den Dreiecksbegrenzungen. An dieser Stelle wurde wiederum ein Bezug zum Kind aus dem Grimmschen Märchen hergestellt, welches dem Grab nicht mehr entsteigen kann, da es sich zuvor gegen die mütterliche Macht aufgelehnt hatte und nun eingeschlossen die Bestrafung unausweichlich annehmen muss. **(Abb. 3-4)**

Dammbeck beschreibt den Bezug der Dreieckskonstruktion des Tetraeders und den zuvor dargestellten Zuschreibungen zum Medium Erde zur Märchenfigur, dem Eigensinnigen Kind:

„Das Dreieck als Zeichen für das Grab des Kindes. Dreieck, Zelt, Ägypten, Pyramiden, lebendig begraben sein. In einer Erdhöhle überleben. Eine Erdpyramide.“²⁸³

Die Nutzung von Pergament aus bearbeiteter Tierhaut zur Bespannung des Tetraeders, lässt eine weitere Sinnebene assoziieren: die Haut als Hülle der Hydra-Schlange, wie sie bei Müller beschrieben wird. Herakles wird Teil der Hydra, bleibt in ihr gefangen und verhaftet, denn schwerlich war der „Wiederaufbau“, wie es bei Müller heißt.

Letztlich gelang FINE der Ausbruch aus dem Tetraeder, indem sie mit der Haut des Pergaments eine ursprüngliche Tierhaut zerriss, die sie als schützende, mütterliche Hülle umgab. Dies geschah anscheinend in Reaktion auf die Toneinspielung des Müllertextes „aus Angst vor dem Sieg“ und folgte dem Schema der vorhergehenden Proben.

(Abb. 5-6)

An dieser Stelle verhallte der Müller-Text im Hintergrund und FINE legte sich auf den erdigen Boden. Lediglich die Textstelle „in dem weißen Schweigen“ wird noch erwähnt, wonach FINE ihren Blick dem sogenannten ‚Strafe-Dia‘ langsam zuwandte. Dabei gehe ich davon aus, dass es sich hierbei um die Breker-Reproduktion der Büste *Gerda Bormann* als nationalsozialistischem Frauenideal einer emsigen Mutter handelte. **(Abb. 18)**

Die übergroße Projektion einer Profilsansicht zeigte dabei direkt in die Szenerie, in der sich die Performerin FINE gleichermaßen als Eigensinniges Kind und Anti-Herakles bewegte. Genau in dem Moment, in welchem FINE den Turm umwarf, wandte sie ihren Blick der übergroßen Projektion der Brekerschen Frauenbüste als ‚Übermutter‘ zu. Mit den Reproduktionen der Gipsbüsten aus der NS-Zeit kann ein Bezug zur diesbezüglichen Kunstästhetik, die sich auf heroische Darstellungen eines idealisierten Menschentypus nach antiker Vorlage berief, hergestellt werden. Dieser Figuren nahm sich FINE an und enthauptete folglich deren Macht.

²⁸³ Dammbeck (1997), S. 37.

Die übrigen NS-Kampfdarstellungen heroischer Jünglinge, bei denen es sich ebenfalls um Breker-Reproduktionen handelte, überblendeten den gesamten Handlungsrahmen und schnitten die materiell wahrnehmenden Medien an. **(Abb. 12-15)**

Der ‚Neue Mensch‘, der heldenhafte und göttlich-mythologische Herakles wurde wie bei Müller dekonstruiert. Die medialen Fragmente wirkten wie Trümmer in die Bühnenkonfiguration als Schlachtfeld geworfen. Allerdings wurde durch das fragmentarische Auffangen das vermittelte Ideal gebrochen und in die ‚Schlacht‘ geworfen.

Als ergänzend und den Handlungsrahmen darstellend erachte ich neben den Textenspielen und installativen Medien auch die Filmcollage, die zusätzlichen Toneinspielen in den Textaufnahmen und den musikalischen Klang.

In der Besprechung der Filmcollage wurden bereits die einzelnen Materialkapitel benannt, die unter den zentralen Motiven aus den beiden Textvorlagen einzelne Fragmente zusammenbrachten, die miteinander interferierten. Es ist anzunehmen, dass das Filmmaterial in dieser Reihenfolge abgespielt worden ist und mit den Bewegungsabfolgen der Performerin FINE einherging. Durch die Medienwahl der Filmfragmente erhielten die bereits dargelegten Motive eine zusätzliche Bedeutungsebene, die bereits in der Besprechung der Medienspezifik erläutert wurde.

(s. DVD)

Die Einspeisung der Tonfragmente in den Textenspielen folgte einem ähnlichen Schema mit identischer Intention. Erneut stand das Heimatlied *Kein schöner Land*, welches unbeschwert und oft von Kindermund gesungen der Natur und Nation huldigt, in Interferenz mit der Figur vom Eigensinnigen Kind, insbesondere mit der Gleichsetzung der Interpretation des Märchens als von einem Schulkind gelesenen. Dabei erklang der Ausschnitt „wo wir uns finden, wohl unter Linden“, der wiederum in Widerspruch zu dem Wald steht, in welchem Müllers gefangener Antiheld die Schlacht austrägt. Auf die Müller-Textensprechung „Aus dem Wald kommen wir...“ ertönte die klassische Musik besonders dramatisch. Anschließend erklangen Jubelgeräusche, vermutlich aus den Auszügen einer propagandistischen Rundfunkrede, die Leichtigkeit und Zustimmung für ein System ausdrückten.

Auch aus Zarah Leanders Schlager *Der Wind hat mir ein Lied erzählt* wurde immer wieder die Textzeile „Allein bin ich in der Nacht“ eingefügt. Dies kann als Zurückgeworfensein und als Ausdruck von Sehnsucht gelten. Die Textzeile lief der Kontinuität der Textensprechung zuwider, aber nimmt mit der Aussage ‚allein in der Schlacht‘ Bezug

auf den unmüdigten Helden des Herakles. Ein Erklängen von Ernst Buschs Arbeiterliedern kann schwer ausgemacht werden und soll an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. (s. DVD)

„Diesen Tongebilden wuchs in einigen der HERAKLES-Aufführungen eine besondere Bedeutung zu. Vom Stückablauf gezwungen, begannen sie die gegenwärtigen Widersprüche zwischen Macht und Ohnmacht, Hingabe und Verweigerung zu leben.“²⁸⁴

Die musikalischen Improvisationen des Free Jazz und Industrial Rock setzten zusätzlich Akzentuierungen auf bestimmte Bildsequenzen und motivische Handlungsschwerpunkte. Dies geschah oft in Momenten, in welchen die Bilder – vermittelt von Aktion und Performance - zugunsten der audiovisuellen und haptischen Medien drastisch wechselten oder transformiert wurden. So konnten auch freie Toneinspielungen und literarische Zitate integriert werden, die sich fragmentarisch und atmosphärisch in den Klang einordnen ließen und den fragmentarischen Charakter der Darstellung aufgriffen.

„Die Musiker (...) zauberten einen Soundteppich, dessen Muster sich aus filigraner Klangarabeske, einem durchsichtigen Fundament aus geschichteten Akkorden und bizarren, frei fließenden Linien zusammensetzte. Dammecks Spielvorgaben legten eine Marschrichtung für spontane Improvisationen fest, die den Musikern Freiräume ließ, ohne Freiheit zum Dogma werden zu lassen (...)“²⁸⁵

In den Malaktionen²⁸⁶ agierten neben Dammeck Olaf Wegewitz und H. H. Grimmling mehr oder minder sichtbar inmitten der Szenerie auf der Bühne. (Abb. 18) Mit seiner Aktionsmalerei, die vorrangig im Auftragen von Schriftzügen und Schlagwörtern bestand, griff Dammeck die offerierten Motive der anderen Medien plakativ in Worten auf. Darüber hinaus kann ein Bezug zum Müller-Text ausgemacht werden, worin ‚Herakles 2‘ seine Handschrift und Handlungen im übertragenen Sinne als Ausdruck seiner eigenen Existenz und Kampf gegen bisherige, auch historische, Autoritäten einer ‚Maschinerie‘ auszeichnet:

„(...) lernte er den immer anderen Bauplan der Maschine lesen, die er aufhörte zu sein anders wieder war in jedem Blick Griff Schritt, und dass er ihn dachte änderte schrieb mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode.“²⁸⁷

Mit einer Zerstörungsaktion konnten die durch die mächtige Lichteinblendung der Projektionen heraufbeschworenen, mystifizierten Helden und vergötterten Ikonen,

²⁸⁴ Tannert (1986), zitiert nach: Feist/Gillen (1990), S. 162.

²⁸⁵ Tannert (1986), zitiert nach: Feist/Gillen (1990), S. 162.

²⁸⁶ Vgl. hierzu auch die historische Entwicklung von Bühnenkunst und Aktionsmalerei in: Dreher (2001), S. 73 ff.

²⁸⁷ Straka (1997), S. 93.

welche jeweilige nationale Systeme und Gemeinschaften für sich beanspruchten, gelöst und deren Scheinhaftigkeit und systemkonforme Konstruktion entlarvt werden.

Insbesondere die Schriftzüge EIGENSINN und STRAFE (**Abb. 7**) wurden einander gegenübergestellt, wobei Dambeck sich auf den Sinngehalt des Grimmschen Märchens bezieht, die einer fortwährenden Überschreibung und Überblendung v.a. durch die Dia-Projektionen unterlagen. Beide Worte wurden aus den Motiven von Kind, Tier und Schlacht plakativ herauskristallisiert.

Eine zusätzliche Dekonstruktion der Filmcollage-Elemente wurde durch das Zerfetzen und Durchbrechen von deren Projektionsplanen vorgenommen. (**Abb. 17**) Somit konnte mit dem Akt der Befreiung der Blick in eine Lücke, in ein sichtbares Dazwischen, welches eine Neueinschreibung und Aktualisierung potentiell eröffnet, gerichtet werden.

Insgesamt kam Lutz Dambeck eine besondere Rolle als Medium zu, wobei er vermutlich auch durch seine aktionistischen Bewegungen, bei denen er die gesamte Konfiguration durchquerte, als verbindendes und vermittelndes Element der Inszenierung fungierte. Darüber hinaus bezeichnete sich der Künstler selbst auch als „Spielleiter“²⁸⁸ und sogar als „Demiurg“²⁸⁹.

Demiurg bedeutet rein etymologisch ‚der für das Volk tätige‘. Bei Platon stellt der Demiurg den Schöpfer aller Dinge, d.h. den Weltenbaumeister dar, der Ideen in Materie umsetzt und das Chaos in eine Ordnung bringt, was jedoch per se nur unvollkommen erfolgen kann. Für letzteres sprechen die Fragmentarisierungen, Brüche und Diskontinuitäten der eingesetzten Medien, was wiederum auf Müllers Herakles-Demontage zurückzuführen sein mag. Die mythologische Figur steht im Gegensatz zum idealistischen, unberührbaren Schöpfergott, da der Demiurg die Menschheit immer wieder auf ihr unvollkommenes Dasein zurückwirft und das Streben nach Vervollkommnung durch Wissensgewinnung mit Strafe belegte. Eine Befreiung wird somit schier unmöglich.²⁹⁰

²⁸⁸ Dambeck, Gespräch (März 2007).

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. hierzu: Precht (1999), Eintrag: „Demiurg“, S. 99.

7. Fazit und Ausblick

Insgesamt fanden die unterschiedlichen Medien in den sogenannten Mediocollagen des *Herakles-Konzeptes* eine fragmentarische Zusammenführung. Dabei wurden die medialen Spezifika zusätzlich transformiert und verfremdet, sowie mittels Überblendungen, Zerstörungsaktes und ähnlichem dekonstruiert. Die medial vermittelten Bilder und deren Sinnzusammenhänge entbehrten allerdings einer logischen Struktur und sind oft mehrdeutig lesbar. Sie standen zueinander in Interferenzen, welche sich in der Prozesshaftigkeit der aktionistischen Ausdrucksform manifestierten.

„Rückblickend mag einem jedoch der sinnlich konkrete, dramatisch inszenierte Anschlag auf Augen, Ohren und die geistigen Verdrängungsmechanismen des Besuchers in diesen Räumen wie von langer Hand vorbereitet erscheinen (...) Getragen von einer verwirrenden Fülle optischer und akustischer Zeichen, die den Besucher in den Bann ziehen, kristallisiert sich im Verlaufe des Geschehens ein übergeordneter Zusammenhang von dezidiert prophetischem Charakter – nicht im Sinn einer Prognose, sondern im Geiste einer eindringlichen Warnung vor denjenigen, die deshalb so gut verwendbar sind, weil sie nicht verstehen wollen.“²⁹¹

Dies betraf auf der Ebene des Sinngehaltes die Erinnerungskultur und Geschichtskonstruktion, verstärkt anhand von Leitbildern mit Helden, Autoritäten und Ikonen sowie von Propaganda-Instrumenten. Determinanten und Konstrukte des sozialistischen SED-Staates wurden damit in Frage gestellt: Die idealtypische Modellierung eines Menschen und die Disziplinierung und Konditionierung des Individuums zugunsten eines kollektiven Selbstverständnisses und einer nationalen Identität.

Dammbecks Mediocollage stellte dabei ein Ausbrechen und ‚Entgeiseln‘ aus den Systemstrukturen dar, bzw. machte zumindest das Eingesperrtsein in der sozialistischen Machtmaschinerie bewusst. Somit wurde ein individuelles Begehren, eine Freiheitssehnsucht, ausgedrückt. Durch das gleichzeitige Aufgreifen von nationalsozialistischen Bildern wurden mögliche Analogien zwischen den Prinzipien beider Systeme und deren Ideologien hergestellt.

Dies zeigte sich auch eng verknüpft und verankert mit und in dem nationalen kulturellen Verständnis beider Systeme, in denen ein verbindlicher Staatsstil propagiert wurde.

Das Plädoyer für individuelle Selbstbestimmtheit lässt sich folglich auch auf das künstlerische Schaffen und Selbstverständnis der instrumentalisierten, systematisch und kollektiv eingebundenen Künstlerpersönlichkeit beziehen. Hierbei kommt die

²⁹¹ Tannert (1986), zitiert nach: Feist/Gillen (1990), S. 162.

Begrifflichkeit des Eigensinns erneut zum Tragen. Obwohl künstlerische Äußerungsformen außerhalb des propagierten Staatsstiles mit Restriktionen verfolgt und ‚bestraft‘ wurden, wurden sie dennoch in Eigeninitiativen betrieben, der geringe legale Möglichkeitsspielraum wurde ausgenutzt.²⁹²

Das Zusammenführen der unterschiedlichen Medien und ihrer Fragmente, insbesondere die Nutzung von audiovisuellen technisch-apparativ resp. elektronisch bedingten Medien und deren aktionistische Einbindung, steht in Bezug zu intermedialen Kunstpraktiken, wie sie sich in den westlichen Systemen seit den 1960er Jahren ausprägten und mit HIGGINS manifestierten. Gleichmaßen klang der damit verbundene utopische Gestus an, sich öffentlich – zumindest innerhalb des kleinen Umfeldes emanzipatorischer Bestrebungen – zu äußern und auf gesellschaftliche Zustände aufmerksam zu machen.

Mit der inszenatorischen Ausdrucksform der Medienscollage wurden die tradierten Gattungsmuster zugunsten eines geschlossenen Werkcharakters und die offiziell propagierte Kunstdoktrin vom Sozialistischen Realismus mit ihren mimetischen Darstellungen unterwandert und darüber hinaus in einer flüchtig erscheinenden Aktion aufgebrochen.

Die Hinterfragung des Materials und der Medien hinsichtlich ihrer interferierenden Formpotentiale und ihres transformatorischen Potentials stehen gleichfalls im Sinne einer Remediation, welche die bisherigen anerkannten Medien und deren Gattungszuschreibungen zu einer Neubewertung zwingen musste. Dies äußerte sich in den zahlreichen Debatten um die Erweiterung des Kunstbegriffes auch in der DDR.

Darüber hinaus zeigte Dammecks Medienscollage verstärkt einen Rückgriff auf Ästhetiken und Ideale der historischen Avantgarden und ihrer Protagonisten, welche in der DDR offiziell lange Zeit ausgeblendet wurden. Folglich stellte Dammeck hiermit die dezidiert deutsch-sozialistische Konstruktion von Traditionslinien in Frage, die gewisse historische Phänomene auch in der Kunst zugunsten der sozialistischen Ideologie abwertete und systematisch verdrängte.

Zusammengefasst stellt Dammeck in seinen Medienscollagen die Konstruktion von Geschichte und Tradition sowie die zeitgenössischen Kunstdogmen zugunsten der propagierten Ideologie des SED-Staates in Frage, und dies nicht nur im ausgewählten Beispiel der Medienscollagen-Aufführung *Herakles*. Generell implementieren die Medienscollagen in ihrer Zusammenführung von dokumentarischen und fiktiven Medien

²⁹² Vgl. hierzu auch: Schiesser (2005), der den Eigensinn auf die künstlerische ‚Produktivkraft‘ überträgt und folglich als Antrieb künstlerischen Schaffens versteht.

bzw. deren Fragmenten nicht nur die Reflektion historischer Konzepte und Determinanten der DDR-Politik, sondern stellen in ihrem medialen Verschränken auch eine paradigmatisch neue, intermedial wirkende Ausdrucksform in formal-ästhetischer Abweichung von der propagierten DDR-Kunst dar.

In dem Erscheinenlassen und der Artikulation von Gegenwartsstrukturen in der Mediacollage werden formale, inhaltlich und strukturelle Brüche und Leerstellen aufgezeigt und eine Dekonstruktion der vorherrschenden Ordnungssystematiken vorgenommen.²⁹³ Dabei werden die Schnittstellen medial angelegt. Die Verknüpfung bleibt allerdings zugunsten einer logischen Sinneinheit im gesamten Erscheinungsbild der Aufführung resp. Inszenierung dem Betrachter überlassen - auch hier wird der Gegensatz zu den diktatorischen Ideologien deutlich.

Der Ansatz eines ‚Entr’actes‘ in Form eines Dazwischens bleibt bewusst offen und diffus. Dies kann jedoch als bezeichnend für die kontinuierliche Weiterverfolgung und Verpflichtung Dammecks einzelner Arbeiten, sowie für seine generelle künstlerische Strategie sein: Ausgehend von Recherchen werden Verknüpfungen unterschiedlichster Fragmente zugunsten einer Logik hergestellt, die der Künstler Lutz Dammeck zwar als solche konzipiert, dennoch nicht für sich behauptet. Vielmehr gehe es ihm „um eine ständige Wissenvermittlung“²⁹⁴, ein Bewusstmachen von Leerstellen und Anknüpfungspunkten, in dem „Autoritäten (...) ins Kalkül“²⁹⁵ gezogen werden. Folgendes lässt sich mit einem Zitat von Lutz Dammeck festhalten:

„Meine Arbeiten sind Auslassungen, die sich darum kringeln. Das Material, das man sammelt, verrät ganz einfach, dass man gefährdet ist.“²⁹⁶

Meine Ausführungen sollten zeigen, dass die Mediacollagen Lutz Dammecks, am Beispiel einer *Herakles*-Aufführung veranschaulicht, eine bedeutende künstlerische Position innerhalb der sich verstärkt in den 1980er Jahren herausbildenden kleinen emanzipatorischen Kreise in der DDR darstellt, die einer neuen multimedialen und intermedialen Ausdrucksform nachging.

Dabei koppelte Dammeck, „verschränkte, reorganisierte und kodierte in seinen Mediacollagen als Beginn des *Herakles-Konzeptes* die unterschiedlichsten Medien in einer ‚Realmontage‘, die aktionistisch auf den Raum übertragen wurden. Man kann daher

²⁹³ Vgl. hierzu ein Zitat in Bezug auf die generelle ‚Triebfeder‘ emanzipatorischer Bewegungen von Lippke (2000), S. 536: „Eine sich abgrenzende Haltung reagiert auf eine Ordnung mit Ordnung.“

²⁹⁴ Lutz Dammeck: Ich bin ein Monteur, kein Deuter des Weltgeistes. Aus einem Gespräch mit Eckhardt Gillen im Oktober 1990, in: Bildende Kunst 12/1990, S. 22ff., zitiert nach: Blume (2003), S. 303.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

diesbezüglich von einer multimedialen Ausdrucksform, welche zu einer intermedialen Aktionsform erweitert wurde, ausgehen. Denn auch im soziopolitischen Umfeld des sozialistischen Systemes der DDR waren diese künstlerischen Praktiken prinzipiell möglich und konnten sich trotz aller strukturellen und ideologischen Restriktionen, wenn auch von offiziellen Seiten ausgeblendet und weitestgehend unterbunden, herausbilden. Dass Lutz Dammecks Mediencollagen abgesehen von den geringen Möglichkeitsräumen innerhalb des DDR-Systems gleichfalls eine logisch nachvollziehbare Konsequenz seiner vorhergehenden künstlerischen Auseinandersetzung war, wurde ebenfalls dargelegt.

Obwohl sich eine Perspektive hinsichtlich der Ausdrucksformen von Multimedia und Intermedia bislang fast ausschließlich auf die westliche Entwicklung richtete, kann sie durchaus aufschlussreich sein. Aufgrund einer unzulänglichen Übertragbarkeit wurde jedoch das generelle begriffliche Instrumentarium eines intermedialitätstheoretischen Zugangs gewählt.

Der Vorzug der intermedialitätstheoretischen Perspektive der Analyse bestand darin, die historisch bedingten und auf westlichen Systemen basierten Zuschreibungskategorien von Intermedia und Multimedia zu umgehen, da mir diese in Hinblick auf das emanzipatorische Kunstschaffen in der sozialistischen DDR nur bedingt anwendbar erschien. So ließen sich die Medienspezifika in ihren Ansätzen grundlegend und die medialen Interferenzen konkreter beschreiben.

Der Nachteil einer intermedialitätstheoretischen Herangehensweise, welche für eine umfassende Rückbesinnung auf die medialen Eigenheiten und Provenienzen auch in konzeptueller Hinsicht plädiert, liegt in den vielschichtigen und schier unerschöpflichen Anknüpfungsmöglichkeiten. Um diesen angemessen zu begegnen, sind sowohl Zitate des Künstlers, als auch nahe liegende Besprechungen von anderen Autoren zu Dammecks *Herakles-Konzeptes* und/oder dessen Mediencollagen eingeflossen.

Neben der intermedialitätstheoretischen Betrachtungsweise wären weitere analytische Zugänge, beispielsweise eine sich anbietende performativitätstheoretische oder zeichentheoretische Perspektivsetzung, gleichfalls gewinnbringend. Im Verlauf der Forschungsarbeit eröffneten sich weitere Betrachtungsweisen, mit deren Hilfe Dammecks Mediencollagen nachgegangen werden kann. Eine Untersuchung des Text-Bild-Verhältnisses könnte gleichermaßen sehr aufschlussreich sein, da Ausgangspunkt der Aufführung literarische Texte waren, welche in Bildern und Tönen umgesetzt wurden.

Des Weiteren müsste generellen Vergleichen mit den fast zeitgleichen medialen

Kunstpraktiken in westlichen Systemen, wie sie sich in den Multimedia- und Intermedia-Ausprägungen manifestierten, nachgegangen werden. Insbesondere in Hinblick auf die Frage, inwiefern diese Ausdrucksformen ihre Pendants und Nischen in dem sozialistischen System der DDR fanden. Dabei erschien als notwendige Voraussetzung für meinen analytischen Zugang, die Voranstellung der Wesenszüge westlicher Praktiken, um definitorische wie praktische Ähnlichkeiten ansatzweise sichtbar zu machen.

Weiterer Forschungsbedarf besteht auch bei Gegenüberstellungen von künstlerischen Strategien und gesellschaftspolitischen Bedingungen ähnlicher politisch strukturierter Systeme, wie beispielsweise mit dem Nachbarland Polen oder dem ‚großer Bruder,‘ der ehemaligen Sowjetunion.

Beispiele aus der emanzipatorischen DDR-Kunstszene und deren Handlungsspielräume konnten lediglich einleitend erwähnt werden, um eine Verortung des Künstlers Lutz Dambeck und seiner künstlerischen Position zu ermöglichen. Eine Bezugsetzung mit ähnlich arbeitenden Kunstschaffenden wäre ebenso aufschlussreich. Zudem konnte der Umfang meiner Arbeit in Hinblick auf Dambecks Mediacollagen nur einen geringen Zeitraum beleuchten, die 1970er und 1980er Jahre, in denen sich allerdings verstärkt derartige genreübergreifende und experimentelle Ausdrucksweisen am Rande des offiziellen Geschehens in der DDR herausbildeten.

Dambeck verfolgt bis heute den Topos der Herakles-Figur in fortwährender Suche nach aktuellen Zuschreibungsmöglichkeiten. Aus diesem Grunde wurde für die Analyse der in der DDR 1985 realisierten Mediacollage *Herakles* gewählt, in welcher sich das *Herakles-Konzept* erstmals offenkundig manifestierte.

Dambeck setzte auch nach seiner Ausreise aus der DDR die Aufführungen seiner Mediacollagen des *Herakles-Konzeptes* immer wieder in installativen „Materiallagern“, d.h. in Arbeitsdokumentationen um. Parallel zu, bzw. unmittelbar nach, den Aufführungen der Mediacollagen wurden einzelne Medienfragmente herausgegriffen und dokumentarisches Material in neue komplexe Zusammenhänge gebracht und in Ausstellungspräsentationen integriert.

Dies erfolgte beispielsweise anlässlich des selbstinitiierten Ausstellungsprojektes des *1. Leipziger Herbstsalons* (1984). (**Abb. 19-21**) Einen weiteren expliziten Bezug nahm Dambeck anlässlich der Ausstellung *40jahrevideokunst – revision.ddr* (2006), wiederum in Leipzig, doch diesmal im institutionellen Rahmen des Museums der Bildenden, vor, wobei der Künstler in einer Installation auf die originalen Film- und Toneinspielungen

rekurrierte. **(Abb. 24-25)** Darüber hinaus reflektierte Lutz Dammbek unter anderem in seiner langjährig verfolgten Collage-Serie *Herakles-Notizen, Arbeiten auf Papier* (1987-1997)²⁹⁷ explizit die Aufführungen, in der er unter anderem fotografische Dokumente der Inszenierungen einfügte, z.T. auch einnähte und mit Kreide, Tusche oder Acryl überzeichnete, womit er auf seine Arbeitstechnik der Anfangsjahre aufbaute. **(Abb. 24-25)** Ähnliche Collage-Arbeiten tragen gleichfalls die Bezeichnung *Herakles-Konzept* oder *Vom eigensinnigen Kind*.

„Wiederkehrende Fragmente sind Amateurfotos, Zeitungsausschnitte und Buchseiten mit Porträts von Widerstandskämpfern (Sophie Scholl), Kriegsversehrten und Breker-Skulpturen, Robotern, Rotarmisten, militaristischem Propaganda-Material, Bauplänen von Maschinen, Schnittmustern, Choreographien, Gymnastikübungen mit künstlichen Gliedmaßen, taylorisierten Bewegungsabläufen und physikalischen Versuchsanordnungen, rasekundlichen Untersuchungen. Eindringlichen Metaphern des Eingeschlossenseins (Pyramide, Grab, Uterus, Zwangsjacke) und der Bestrafung stehen Bilder des Widerstands gegenüber. Verbindendes Element der Collage-Serie ist Dammbeks Abschrift des Müller-Textes im Sinne einer *écriture automatique*.“²⁹⁸

Ganz klar formulierte Dammbek sein Konzept in den folgenden raumgreifenden Installationen: *Herakles Höhle* und *Herakles Höhle 2*, beide 1988 ausgestellt, sowie *Herakles Höhle 3* von 1990. 1989/90 entstand dazu auch ein filmisches Pendant, *Herakles Höhle*, welches wiederum eine Filmcollage als direkten Anknüpfungspunkt an die Mediacollagen des *Herakles-Konzeptes* mit erweiterter Bezugnahme auf Platons Höhlen-Gleichnis vornimmt. Das Sujet Herakles wurde aktualisiert, u.a. in den Rauminstallation *Herakles Konzept bzw. Herakles Höhle – Krieg der Viren* von 1996-1997 und *Herakles Konzept: cabin* von 2003/04.²⁹⁹

Diesbezüglich gehe ich davon aus, dass Dammbek auf sein während des DDR-Systems abgestecktes künstlerisches Arbeitsfeld und den entsprechenden inhaltlichen Bezugssystemen und formalen Herangehensweisen aufbaute und nicht vollständig mit ihnen brach, was auf eine Relevanz über die Systembedingungen der DDR hinaus verweist.

Dies verdeutlicht bereits, dass sich Dammbek kurze Zeit nach seiner Ankunft in der BRD und dortigen letzten Aufführungen der Mediacollagen von ephemeren bzw. prozessual-theatralen resp. performativen Ausdrucksformen abwandte. Seit 1988, so konstatiert dies der Künstler selbst, ist eine „verstärkte Hinwendung zum Dokumentarfilm, (wobei das) Interesse für das ‚Fiktive‘ des Mediums (vordergründig

²⁹⁷ Vgl. hierzu die Abbildungen in: Dammbek (1997), S. 80-88.

²⁹⁸ Dammbek (1997), S. 100.

²⁹⁹ Vgl. hierzu: URL <http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_dammbek_R.htm#anker6>

ist)³⁰⁰ zu verzeichnen. So produziert Dammebeck mittlerweile zwar verstärkt Dokumentarfilme, am bekanntesten sind wohl *Dürers Erben* und *Das Netz*. Diese Film-Motive sowie ästhetische und inhaltliche Elemente wurden wiederum in der jüngsten Ausstellung *Paranoia* in der Berliner Akademie der Künste (2006/07) räumlich-installativ aufgegriffen. Bis heute hat sich jedoch Dammebecks künstlerische Strategie in ihren Grundzügen nicht verändert: Die Strategie der Kombination und intermedialen Bezugnahme von Rauminstallation und Filmcollage. Für das ‚Gespinnst im Hirn‘ eine Form zu finden, das auch nach seiner Auswanderung aus der DDR in seinen Wesenszügen nicht an Gültigkeit verloren hat und hieran stets neue Anknüpfungspunkte sucht.

³⁰⁰ Dammebeck (1997), S. 136.

8. Anhang

8.3. Abbildungsverzeichnis

Filmstill aus *Einmart*

Animationsfilm
DDR, 1981, Farbe, 35 mm, 15:31 min. (DDR 1981)



Abbildung 1

Quelle:

URL <http://www.bundesarchiv.de/aufgaben_organisation/abteilungen/fa/01426/index.html>
© Deutsches Institut für Animationsfilm e.V.

Filmstills aus
Hommage à La Sarraz

Filmmontage (Non-Camera/Real),
DDR, 1981, schwarz-weiss, 35 mm, 12 min.



Abbildung 2

Quelle: URL < <http://www.medienkunstnetz.de/werke/hommage-a-la-sarraz/video/1/>>, screenshots

Herakles-Konzept
Proben mit Tänzerin FINE für die Mediencollagen

Aktionsraum Sredzki-Straße, Berlin, 1983



Abbildung 3

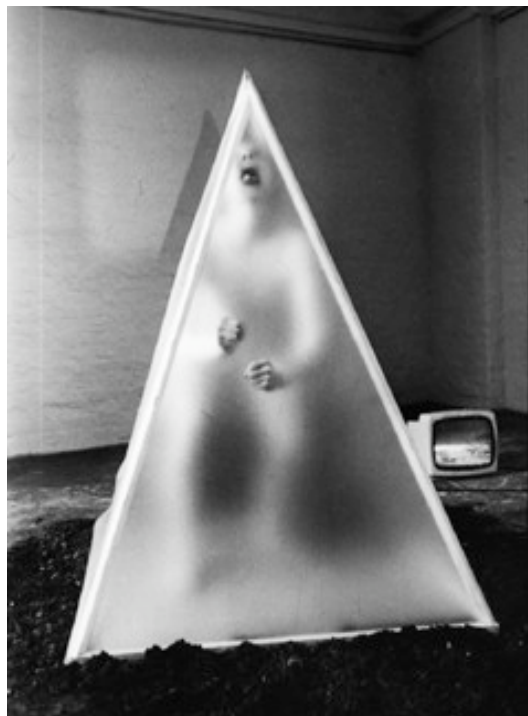


Abbildung 4

Quelle: Dambeck (1997), S. 15 (links und rechts)
Fotonachweis: Barbara Berthold-Metselaar

Herakles-Konzeptes
Proben mit Tänzerin FINE für die Mediecollagen

Aktionsraum Sredzki-Straße, Berlin, 1983



Abbildung 5



Abbildung 6

Quellen:

oben: URL < <http://medienkunstnetz.de/werke/mediencollage-herakles/bilder/7/> >
unten: URL < <http://medienkunstnetz.de/werke/mediencollage-herakles/bilder/8/> >
Fotonachweis: Barbara Berthold-Metselaar

**Die Mediacollage
(vermutl.) *Herakles***

Aufführungsdokumentation



Abbildung 7

Quelle: URL <<http://medienkunstnetz.de/werke/mediencollage-herakles/bilder/1/>>
Fotonachweis: Karin Plessing

Mediencollage
Herakles

Aufführungsdokumentation
"INTERMEDIA 1" - Festival, Coswig, 1.06.1986

ODER

Mediencollage
La Sarraz

Aufführungsdokumentation
Klubhaus Nationale Front, Leipzig, 24.06.1984



Abbildung 8

Quelle: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.):
Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Heft 1, Jg. 1, Berlin 1987, S. 74.
Fotonachweis: Karin Plessing

ODER

Quelle: Dammbeck (1997), S. 39
Fotonachweis: Karin Wieckhorst

Mediencollage
RealFilm

Aufführungsdokumentation
Haus der Volkskunst, Leipzig 14.4.1986

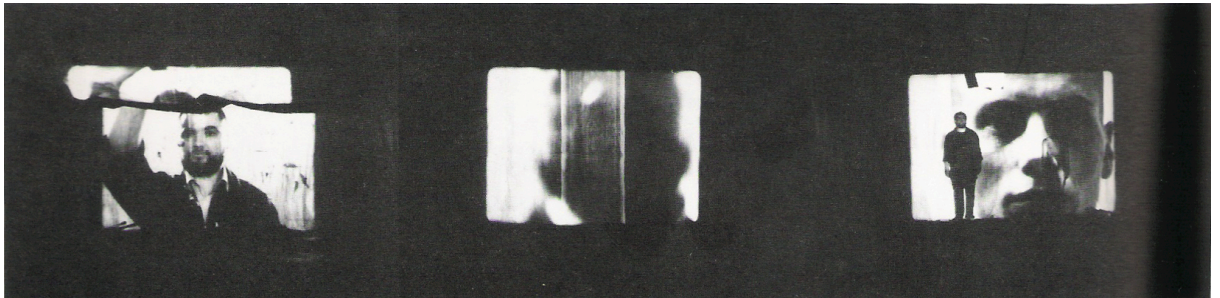


Abbildung 9

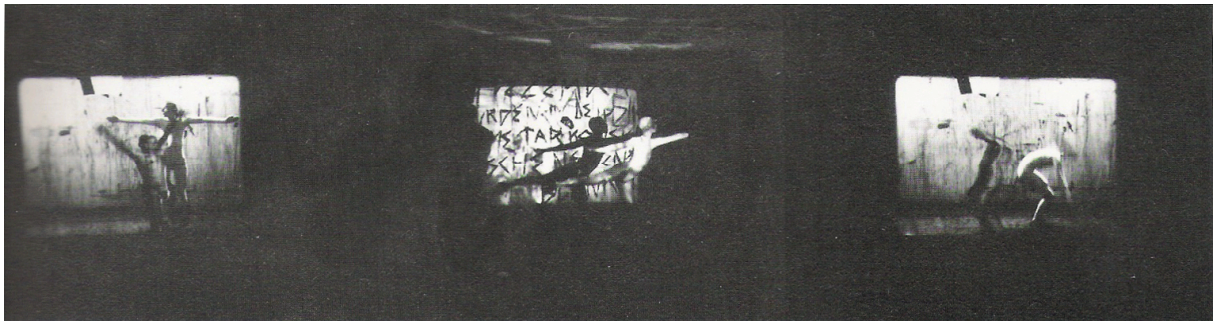


Abbildung 10

Quelle: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 32 (oben) und 33 (unten).
Fotonachweis: Karin Wieckhorst

Mediencollage
Herakles

Aufführungsdokumentation
Internationale Musikfestspiele "Klanghaus - Zeitzeichen II", Dresden, 27.05.1985



Abbildung 11

Quelle: Dammbeck (1997), S. 21.
Fotonachweis: Karin Wieckhorst

Mediencollage *Herakles*

Aufführungsdokumentation
"INTERMEDIA 1"- Festival, Coswig, 1.06.1986



Abbildung 12



Abbildung 13

Quelle: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.):
Niemandsländ. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Heft 1, Jg. 1, Berlin 1987, S. 80 (oben) und S. 75 (unten)
Fotonachweise: Karin Plessing/Karin Wieckhorst

Mediencollage *Herakles*

Aufführungsdokumentation
"INTERMEDIA 1"- Festival, Coswig, 1.06.1986



Abbildung 14



Abbildung 15

Quelle: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg):
Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Heft 1, Jg. 1, Berlin 1987, S. 77 (oben), S. 78 (unten)
Fotonachweise: Karin Plessing/Karin Wieckhorst

Mediencollage *Herakles*

Aufführungsdokumentation
"INTERMEDIA 1"- Festival, Coswig, 1.06.1986



Abbildung 16



Abbildung 17

Quellen: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.):
Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Heft 1, Jg. 1, Berlin 1987, S. 70 (oben), S. 71 (unten)
Fotonachweise: Karin Plessing/Karin Wieckhorst

Mediencollage
La Sarrax

Aufführungsdokumentation
Theater im Bauhaus, Dessau, 19.01.1985

ODER

Mediencollage
Herakles

Aufführungsdokumentation
"INTERMEDIA 1" - Festival, Coswig, 1.06.1986



Abbildung 18

Quelle: Dammbeck (1997), S. 17 oder S. 72
Fotonachweis: Karin Wieckhorst

Aktionsdokumentationen
zum
Herakles-Konzept (1983)

Industriepappe, Foto, Kreide, Tusche, Hanf, 18 Teile à 107 x 85 cm

Installationsansichten: "1. Leipziger Herbstsalon", Messehaus am Markt, Leipzig 1984.



Abbildung 19



Abbildung 20 (Detail aus Abb. 19)

Quelle: Dammbeck (1997), S. 36.
Fotonachweis: Karin Plessing

Quelle : Dammbeck (1997), S. 14.
Fotonachweis: Karin Plessing

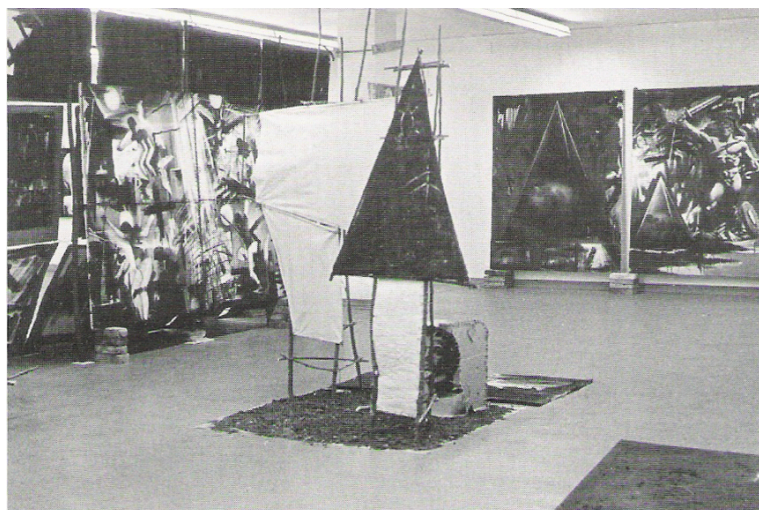


Abbildung 21

Quelle: Grundmann/Michael/Seufert (1996), S. 40.
Fotonachweis: Karin Wieckhorst

Herakles-Konzept: Materiallager
(1979/2006)

Installationsansichten: Museum der Bildenden Künste Leipzig 2006,
Ausstellung "40 Jahre Videokunst"



Abbildungen 22



Abbildung 23

Quellen: URL <<http://www.ikonen-magazin.de/interview/Dammbeck.htm>>
Fotonachweise: Bertram Kober/Punctum

Herakles-Notizen, Arbeiten auf Papier (I-CCC)
(1987-1997 resp. 1982-2006)

Einzelblätter aus der Collage-Serie
Assemblage, Xerografie, Tusche, Bleistift, Transparentpapier,
je 21 x 29,7 cm



Abbildung 24



Abbildung 25

Quellen:

links: URL < http://www.adk.de/de/aktuell/pressemitteilungen/download_2006/Lutz-Dammbeck/Pressefotos.htm >

rechts: Dammbeck (1997), S. 87.

Fotonachweis: Atelier Plessing/Irrgang

Courtesy: Kunstsammlung im Deutschen Bundestag

8.1. Literaturverzeichnis

Hinweis:

Das Verzeichnis nennt sowohl die von mir direkt zitierte Literatur als auch die weiterführenden Literaturhinweise. Die mit (*) markierten Quellen sind dem Anhang beigelegt.

ACKERMANN (2000)

Ackermann, Joachim: Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst, in: Offner, Hannelore/Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 15-87.

BARSCH (1996)

Barsch, Barbara: Anmerkungen zum 10. Kongreß des Verbandes der Bildenden Künstler der DDR 1988, in: Feist, Günter/Gillen, Eckhart/Vierneisel, Beatrice (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR. Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 770-788.

BARTETZKY/DMITRIEVA (2006)

Bartetzky, Arnold/Dmitrieva, Marina: Restriktionen und Abwehrmechanismen. Die Aktion „Entartete Kunst“ und die Antiformalismuskampagne, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, München/Berlin/London/New York 2006, Bd. 8, S. 499-504.

BLUME (2006)

Blume, Eugen: Opposition in der DDR, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, München/Berlin/London/New York 2006, Bd. 8, S. 541-557.

BLUME/MÄRZ (2003)

Blume, Eugen/März, Roland: Re-Vision Kunst. Denkmäler und Sinnzeichen, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausstellungskat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 2003, S. 17-31.

BOENISCH (2006)

Boenisch, Peter M.: Aesthetic art to aisthetic act: theatre, media, intermedial performance, in: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel (Hrsg.): Intermediality in Theatre and Performance, Amsterdam/New York 2006, S. 103-116.

BOLTER/GRUSIN (2000)

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (Hrsg.): Remediation. Understanding New Media, Cambridge, Mass./London 2000.

BRATFISCH (2005)

Bratfisch, Rainer (Hrsg.): Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR, Berlin 2005.

BREYER (2007)

Breyer, Nike: „Es gab keinen Inhalt mehr“ Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. Ein Gespräch mit dem Leipziger Medienkünstler Lutz Dammbeck über PCs, Blutwäsche per Kunst und den Unterschied zwischen Mäusen und Akteuren, in: Taz mag, Nr. 501, 20. Woche, 19./20.05.2007, S. I-III.

BUTIN (2006)

Butin, Hubertus: DDR-Malerei und ihre westdeutsche Rezeption, in: Ders. (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006 (überarbeitete Neuaufl.), S. 59-65.

DANIELS (2003)

Daniels, Dieter: Vom Readymade zum Cyberspace: Kunst/Medien-Interferenzen, Ostfildern-Ruit 2003.

DAMMBECK (2005)*

Dammbeck, Lutz: Von der Erfindung zum Dokument, Vortrag anlässlich des Symposiums „Travestien der Kybernetik“, TESLA Klub Berlin 21.-25.06.2005.

DAMMBECK (1997)

Dammbeck, Lutz: „... allein in die Schlacht mit dem Tier“, in: Ders. (Hrsg.): HERAKLES KONZEPT, Berlin 1997, S. 33-43.

DAMMBECK (1997)

Dammbeck, Lutz: Anhang, in: Ders. (Hrsg.): HERAKLES KONZEPT, Berlin 1997, S. 155-159.

DAMMBECK (1987)

Lutz Dammbeck: HERAKLES. „... allein in die Schlacht mit dem Tier!“ Notizen zur Arbeit an der Mediencollage „Herakles“, in: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.): Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Berlin 1987, Heft 1, Jg. 1, S. 65-69.

DAVIDSON (1992)

Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland. 1933-1945, Tübingen 1992.

DREHER (2001)

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 2001.

ECKART/GRUNDMANN/LYBKE (1991)

Grundmann, Uta/Eckhart, Frank/Lybke, Gerd Harry (Hrsg.): EIGEN+ART 1983-1990. Eine Dokumentation, Leipzig 1991.

EICHER (1994)

Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? in: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hrsg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994, S. 11-28.

ELLIOTT (1996)

Elliott, David: Socialist Realism, in: Turner, Jane (Hrsg.): The dictionary of art. New York 1996, Bd. 28, S. 917-919.

FEIST/GILLEN/VIERNEISEL (1996)

Feist, Günter/Gillen, Eckhart/Vierneisel, Beatrice (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR. Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996.

FEIST/GILLEN (1990)

Feist, Günter/Gillen, Eckhart (Hrsg.): Kunstkombinat DDR – Daten und Zitate zu Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1990, Berlin 1990.

FLÜGGE (2006)

Flügge, Matthias: Sichtbar machen, ohne zu zerstören. Für Lutz Dammbeck, in: Sinn und Form, Berlin 2006, 58. Jahr, Heft 1, S. 129-134.

GILLEN (1997)

Gillen, Eckhart: „Monteur, nicht Deuter des Weltgeistes“, in: Dammbeck, Lutz (Hrsg.): HERAKLES KONZEPT, Berlin 1997, S. 9-23.

GRUNDMANN/MICHAEL/SEUFERT (1996)

Grundmann, Uta/Michael, Klaus/Seufert, Susanna (Hrsg.): Die Einübung der Außenspur – Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, Leipzig 1996.

HEINZLMEIER/SCHULZ (2003)

Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt: Das Lexikon der deutschen Filmstars, Berlin 2003, Eintrag „Zarah Leander“, S. 332-334.

HICKETHIER (2001)

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Weimar 2001, S. 157-159.

HUSCHKA (2002)

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek bei Hamburg 2002.

JACOBY (2007)

Jacoby, Petra: Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe, Bielefeld 2007, zugl. Freiburg i. Br., Univ., Diss., 2005.

KACUNKO (2004)

Kacunko, Slavko: Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons, Berlin 2004.

KAISER (1999)

Kaiser, Paul: Spuren des Eigensinns. Inoffizielle Galerien und autonome Künstlergruppen in der DDR zwischen Aktionismus und Selbstbescheidung, in: Bothe, Rolf/Föhl, Thomas (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskat. Kunstsammlungen zu Weimar, Ostfildern-Ruit 1999, S. 474-481.

KAISER/REHBERG (1999)

Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, Hamburg 1999.

KENNER (1987)

Kenner, Anita (Pseudonym von: Tannert, Christoph): Animation der Sinne für eine Denkart wütiger Geduld. Zur Medienarbeit und zum Geschichtsverständnis des Künstlers Lutz Dammbeck, in: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.): Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Berlin 1987, Jg. 1, Heft 1, S. 84-89.

KOHLROß (2005)

Kohlroß, Christian: Multimedia, in: Röster, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005, S. 187-191.

KRAUS/UTHEMANN (2003)

Kraus, Heinrich/Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, München 2003.

KUNI (2006)

Kuni, Verena: Elektronische Kunst, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. München/Berlin/London/New York 2006, Bd. 8, S. 312-331.

LANGE (2006)

Lange, Barbara: Konzepte von Bild und Raum. Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und Performances, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. München/Berlin/London/New York 2006, Bd. 8. (darin insbesondere: Bedingungen des Kunstbetriebs in der DDR, S. 225-230.)

LAUTER (1951)

Lauter, Hans: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur, Ost-Berlin 1951, S. 148-167.

LIPPKE (2000)

Lippke, Olaf: Kunst im Auftrag kultureller Abgrenzung – Zwischen Herrschaftsprinzip und Autonomiesehnsucht, in: Offner, Hannelore/Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 473-555.

LUHMANN (1998)

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1998.

MÖBIUS (2000)

Möbius, Hannes: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000.

MÜLLER (1972)

Müller, Heiner: Herakles 2 oder die Hydra, Dramenauszug aus Zement (1972). Erstveröffentlicht in: Theater der Zeit, Berlin 6/1974, S. 45-64 (mit geringfügigen Abweichungen); erstmals separat veröffentlicht in: Heym, Stefan (Hrsg.): Auskunft. Neue Prosa aus der DDR, München/Gütersloh/Wien 1974, S. 132-135 (mit geringfügigen Abweichungen); später veröffentlicht in: Heiner Müller: Texte 6. Berlin 1978, S. 82-85, hier zitiert nach: Hörnigk, Frank (Hrsg.): Heiner Müller. Werke 2. Die Prosa, Frankfurt/Main 1999, S. 94-99.

MÜLLER (1992/1994)

Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie, Köln 1992/1994.

MÜLLER (1998)

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte, in: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 31-40.

PAECH (1998)

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration, in: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 14-30.

PÄTZKE (2000)

Pätzke, Hartmut: „Ausgebürgert“, in: Offner, Hannelore/Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 562-694.

PRECHTL (1999)

Precht, Peter (Hrsg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen, Stuttgart u.a. 1999, Abschnitt 30 B-D.

PRÜMM (1988)

Prümm, Karl: Intermedialität und Multimedialität, in: Bohn, Volker/ Müller, Eggo/Ruppert, Hans (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988.

SCHULTE/MAYER (2004)

Schulte, Christian/Mayer, Brigitte Maria: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandaufnahme, Frankfurt/Main 2004.

RAJEWSKY (2002)

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, Tübingen/Basel 2002.

REBENTISCH (2003)

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt/Main 2003.

ROLOFF (1995)

Roloff, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analysen am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni, in: Zima, Peter V. (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik - Malerei - Photographie – Film, Darmstadt 1995, S. 269-309.

SCHIESSER (2005)

Schiesser, Giaco: Medien/Kunst/Ausbildung. Über den Eigensinn als künstlerische Produktivkraft, in: Schade, Sigrid (Hrsg.): SchnittStellen. Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Basel 2005, Bd. 1, S. 237-274.

SCHROEDER (2000)

Schroeder, Klaus: Vorbemerkung. Kunst und Künstler im (spät-)totalitären Sozialismus, in: Offner, Hannelore/Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 9-15.

SCHRÖDL (2006)

Schrödl, Barbara: Bildkünstlerische Auseinandersetzung mit einem Massenmedium Film, in: Lange, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, München/Berlin/London/New York 2006, Bd. 8, S. 294-311.

SCHRÖTER (2004)

Schröter, Jens: Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 385-411.

SCHWENGER (2000)

Schwenger, Hans: ABC der Ausgrenzung, in: Offner, Hannelore/Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 695-700.

SEEL (2001)

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/Main 2001, S. 48-62.

SEIBEL (1994)

Seibel, Wolfgang: Müller, Heiner, in: Killy, Walther (Hrsg.): Bertelsmann Lexikon. Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Gütersloh/München, Bd. 4, S. 136-139.

SEIER (2007)

Seier, Andrea: Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien, Berlin 2007.

SIGMUND (2000)

Sigmund, Anna Maria: Die Frauen der Nazis II, München/Wien 2000, S. 7-44.

SOMBROEK (2005)

Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge, Diss. Universität Köln 2004, Bielefeld 2005.

SOYKA (2004)

Soyka, Amelie (Hrsg.): Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman, Berlin 2004.

STECKER/STEINER (2007)

Stecker, Heidi/Steiner, Barbara (Hrsg.): Sammeln. Sammlungskatalog der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig 2007.

STRAKA (1997)

Straka, Barbara: Suchbild Herakles, in: Dammbeck, Lutz (Hrsg.): HERAKLES KONZEPT, Berlin 1997, S. 89-119.

TANNERT (2003)

Tannert, Christoph: Torpedos in der Fahrwinde, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausstellungskat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 2003, S. 83-91.

THOLEN (1999)

Tholen, Georg Christoph: Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): Konfigurationen zwischen Kunst und Medien, München 1999, S. 15-34.

THOLEN (2005)

Tholen, Georg Christoph: Medium/Medien, in: Röster, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 150-172.

TRILSE-FINKELSTEIN/HAMMER (1995)

Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch./Hammer, Klaus: Lexikon Theater International, Berlin 1995, Eintrag „Ernst Busch“: S. 153.

WAGNER (2002)

Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2002.

WEIDNER (1999)

Weidner, Klaus: „DDR-Kunst“ – Gab es das?, in: Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, Hamburg 1999, S. 533-555.

WEIßBACH (2003)

Weißbach, Angelika: FilmKunst, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausstellungskat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 2003, S.288-290.

WERNER (1984)

Werner, Klaus: Geduld, Dulden, Ungeduld.. „1. Leipziger Herbstsalon“, Ausstellungskat., Leipzig 1984.

WIRTH (2005)

Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005.

Ausstellungskataloge (ohne Verfasserangabe)

KAT. (1980)

Lutz Dammbeck. Grafische Arbeiten und Filme. Ausstellungsbroschüre Galerie Mitte Dresden, Dresden 1980.

KAT. (1984)

Skulptur und Macht – Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausstellungskat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1984.

KAT. (1985)

Lutz Dammbeck – Herakles. Ausstellungsbroschüre Galerie Oben Karl-Marx-Stadt, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) 1985, Redaktion: Gunnar Barthel, Aufsatz: Klaus Werner: Das Herakles-Konzept. Ausstellung – Environment – Aktion.

KAT. (1990)

Clara Mosch 1977-1982. Dokumentation und Wirkungsgeschichte. Kat. Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Wesseling/Schloß Eichholz 1990.

KAT. (1991)

Lutz Dammbeck. Herakles Höhle 3, Ausstellungskat. Realismusstudio NGBK, Berlin 1991.

KAT. (1993)

Fotografie. 100 Jahre Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993.

KAT. (1997)

deutschlandbilder. Ausstellungskat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 1997.

KAT. (1999a)

das xx. jahrhundert in deutschland. ein jahrhundert kunst in deutschland, Ausstellungskat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1999, insbesondere Kapitel: Eugen Blume u.a.: Prinzip CollageMontage. Hamburger Bahnhof, S. 251ff.

KAT. (1999b)

Jahresringe - Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945-1989, Ausstellungskat. Kunsthaus Apolda Avantgarde, Dresden 1999.

KAT. (2005)

Lutz Dammbeck. Publikation anlässlich der Verleihung des Käthe-Kollwitz-Preises an der Akademie der Künste Berlin am 4. Juni 2005, Berlin 2005.

Internetquellen:

GILLEN (1999)

Gillen, Eckhart: Denkzeichen 4. November 1989. Lutz Dammecks Herakles-Konzept:
URL <<http://www.uinic.de/alex/de/dammeck>> (Letzter Zugriff: September 2006)

HIGGINS (1966/1984)

Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia,
Carbondale/Edwardsville 1984, erstmals veröffentlicht in: Something Else Newsletter 1,
Nr. 1, New York 1966:

URL <http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html>, mit Nachwort von
Hannah Higgins. (Letzter Zugriff: Dezember 2006)

KAISER/PETZOLD (1997)

Kaiser, Paul/Petzold, Claudia: Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte,
Quartiere 1970-1989, Berlin 1997:

URL <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_index.htm>
(Letzter Zugriff: Mai 2007)

SCHRÖTER (1998)

Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen
medienwissenschaftlichen Begriffs, in: montage/av, Jg. 7, Heft 2, 1998, S.129-154:

URL <http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12>
(Letzter Zugriff: Oktober 2006)

YOUNGBLOOD (1970)

Youngblood, Gene: Expanded Cinema. Indroduction by R. Buckminster Fuller, New
York/Toronto/Vancouver 1970:

URL <http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf>
(Letzter Zugriff: Februar 2007)

URL

<http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_dammeck_R.htm#anker6>
(Letzter Zugriff: September 2006)

URL

<http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_dammeck_R.htm#anker17>
(Letzter Zugriff: September 2006)

URL <http://ncc05.mur.at/programm/schicht-1/schicht-1/lutz-dammeck_cv/>
(Letzter Zugriff: April 2007)

URL <http://www.nato-leipzig.de/ueber_uns_haus_1.php>
(Letzter Zugriff: März 2007)

URL <<http://medienkunstnetz.de/kuenstler/dammeck/biografie/>>
(Letzter Zugriff: September 2006)

Bild-, Ton- und Filmquellen

DAMMBECK (O.J.)*

Dammbeck, Lutz: Herakles Konzept: Medienscollagen, o.O., o.J. Mit Filmzuspielungen, Toneinspielungen und Abbildungsmaterial, DVD-Format (Künstlerexemplar, limitiert).

FRITZSCHE/LÖSER (1996)

Fritzsche, Karin/Löser, Claus Ex. Oriente. Lux, Experimentalfilm-Archiv Ost (Hrsg.): Gegenbilder. DDR-Film im Untergrund 1976-1989, erschienen bei Absolut Medien 1996, Nr. 212, VHS-Format, ca. 100 min. Mit Filmen von Lutz Dammbeck, Tohm di Roes, Thomas Frydetski, Gino Hahnemann, Cornelia Klauß, Volker Lewandowsky, Claus Löser, Cornelia Schleime, Thomas Werner.

PLESSING/WIECKHORST (1987)

Plessing, Karin/Wieckhorst, Karin: Herakles. Medienscollage von Lutz Dammbeck. Aufführung am 1.6.1985 in Coswig, Dokumentarfotografien, in: Dreßen, Wolfgang/Gillen, Eckhart/Radlach, Siegfried (Hrsg.): Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, Heft 1, Jg. 1, Berlin 1987, S. 70-83.

DAMMBECK (1997)

Dammbeck, Lutz: Herakles-Notizen. 1987-1997, Dokumentarfotografien, in: Ebd. (Hrsg.): HERAKLES KONZEPT, Berlin 1997, S. 80-88.

URL <<http://medienkunstnetz.de/werke/mediencollage-herakles/>>
(Letzter Zugriff: September 2006)

URL <<http://medienkunstnetz.de/werke/hommage-a-la-sarraz/>>
(Letzter Zugriff: September 2006)

URL <<http://medienkunstnetz.de/werke/mediencollage-realfilm/>>
(Letzter Zugriff: September 2006)

URL <<http://medienkunstnetz.de/werke/herakles-konzept/>>
(Letzter Zugriff: September 2006)

8.2. Weitere Quellen

Chronologie der Aufführungen der Mediocollagen und deren Mitwirkenden¹

La Sarraz

24.06.1984 im Klubhaus Nationale Front, Leipzig:

Buch, Szene, Ablaufplan: Lutz Dambeck

Tanz: Fine Kwiatkowski

Film: Einzelne Sequenzen des Films *Hommage à La Sarraz*, eine Collage von 16mm-Archivfilmen (Wochenschauen, Heimatfilmen, Amateurfilme) aus den Jahren 1938-1943, eine 16mm-Kopie der Videoaufzeichnungen der Proben in der Sredzkistraße und Neudreh auf 16mm Umkehrfilm

Kamera, für die original gedrehten Teile: Thomas Plenert

Filmschnitt: Lutz Dambeck

Auswahl und Bearbeitung des verwendeten Diamaterials: Lutz Dambeck

Musik: Lothar Fiedler, Hans Noack, Gunther Rößler, Thomas Hertel

Aufbau, Kaschur der Leinwände, Malaktion: Olaf Wegewitz, H.H. Grimmling, Lutz Dambeck

Projektion: Dietrich Oltmanns, Norbert Wagenbrett

Regie und Produktion: Lutz Dambeck

19.01.1985 im Theater des Bauhaus, Dessau:

Veränderter Ablauf der Leipziger Fassung. Die gleichen Mitwirkenden. 2 Vorführungen.

¹ aus: URL <http://ncc05.mur.at/programm/schicht-1/schicht-1/lutz-dambeck_cv/> (Letzter Zugriff: September 2006)

Herakles

27.02.1985 in der Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz):

Buch, Szene, Ablaufplan: Lutz Dammbeck

Tanz: Fine Kwiatkowski

Originalkamera: Thomas Plenert

Diamaterial: Lutz Dammbeck

Aufbau, Kaschur der Leinwände: Dietrich Oltmanns, Volker Baumgard

Musik: Life Jazz vom Lothar Fiedler, Hans Noack, Gunter Rößler

Einspielband unter Verwendung der Texte des Märchens *Vom eigensinnigen Kind* der Gebr. Grimm und Heiner Müllers *Herakles 2 oder die Hydra*,

Komposition und Musikalische Leitung: Thomas Hertel

Realisierung: Thomas Hertel, Lutz Dammbeck, Klaus Mücke

Sprecherinnen: Monika Hildebrand, Kerstin Thielemann, Ulrike Geyer-Hopfe

Projektion: Dietrich Oltmanns, Norbert Wagenbrett

27.05.1985 im Rahmen der Internationalen Musikfestspiele „Klanghaus - Zeitzeichen II“,
Dresden:

Veränderter Ablaufplan, Neufassung der Bewegungsabläufe für Fine. Die gleichen Mitwirkenden.

1.06.1985 im Rahmen von „INTERMEDIA 1“ im Klubhaus, Coswig:

Kombination der szenischen Fassung von *La Sarraz* mit den Musikkäsendern und Filmteilen von *Herakles*. Veränderter Ablauf. Die gleichen Mitwirkenden.

RealFilm

1986 im Theater des Bauhaus, Dessau:

Buch, Szene, Ablaufplan: Lutz Dammbeck

Tanz: Fine Kwiatkowski

Originalkamera: Thomas Plenert

Diamaterial: Lutz Dammbeck

Aufbau, Kaschur der Leinwände, Technik: Dietrich Oltmanns, Norbert Wagenbrett Musikalische

Konzeption: Robert Linke

Regie und Produktion: Lutz Dammbeck

14.05.1986 im Klubhaus „Junge Garde“ (Haus der Volkskunst), Leipzig:

Die gleichen Mitwirkenden.

Aufbau, Technik und Kaschur: Dietrich Oltmanns, Norbert Wagenbrett, Immo Fritsche, Judy Lybke

1987 im Museum von Schloß Morsbroich:

Tanz: Marie Lou Leisch

Aufbau, Kaschur und Projektion: Fritz Barthel

Musikalische Konzeption: Carlo Inderhees

1988 im „Sturzbach-Kino“, Hamburg; im Stadtgarten, Köln; im Rahmen des „European Media Art Festival“, Osnabrück:

Die gleichen Mitwirkenden.

Lutz Dammbeck

VON DER ERFINDUNG ZUM DOKUMENT

Vortrag anlässlich des Symposiums „Travestien der Kybernetik“, TESLA Klub Berlin
21.-25.06.2005

Wie fängt alles an? Es beginnt in Leipzig, im Jahr 1967, als ich ein Studium an der Leipziger Kunstakademie begann. Ich hatte neben dem Abitur eine Lehre als Schriftsetzer absolviert, zeichnete, und wollte Grafiker werden. Plakate wollte ich gestalten, so wie die von mir bewunderten polnischen Plakatgrafiker, wie Lenica oder Starowiesky, deretwegen ich später als Student zur Plakatbiennale in Warschau pilgerte.

Etwa 1970 sah ich im westdeutschen Fernsehen eine Sendung von Lorient, in der er neue Trickfilme und Cartoons vorstellte. Polnische, jugoslawische und britische Cartoons, die so anders waren wie das, was ich aus den sowjetischen und ostdeutschen Studios kannte.

Diese Cartoons mit ihrer grafischen Qualität (Sempé, Ungerer, Murschetz, Crumb) berührten sich mit der Rockmusik dieser Zeit, die für mich und meine Mitstudenten elementar wichtig war: Stones, Cream, Vanilla Fudge oder Jefferson Airplane. Dazu kamen Filme von Godard oder Antonioni in den dritten Programmen der ARD, und die Artikel über Pop-Art und Konzeptkunst in Kunstzeitschriften wie „Das Kunstwerk“ in der Hochschulbibliothek. Die Grafiken oder Filme von Max Ernst, Tomi Ungerer, Saul Steinberg, Topor, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Raoul Servais oder Tarkowski waren mit ihrer Kunst der Montage von scheinbar Unvereinbarem und Freilegen des Unbewußten Teil des Kosmos, der Vorbild und Anregung war. Während der Leipziger Dokumentarfilmwoche konnte ich auch in den Archivreihen Filme von Michael Snow sehen, und erhielt durch Freunde Büchersendungen wie Schmidt jun./Scheugl: Lexikon des Avantgardefilms, oder Alexander Kluges „Utopie und Film“. Viel wurde unter uns Studenten über Film gesprochen - Filme, die man gesehen hatte, und Filme, die man gern machen würde.

Ich habe gerade etwas zu beschreiben versucht, das eine Gegenwelt zum offiziellen Klima in der Leipziger Hochschule darstellte, mit deren Insistieren auf traditionellem Handwerk und festen Genregrenzen. Hier dominierte eine in der Nachkriegszeit

etablierte Malschule, die sich auf Menzel, Klinger und Leibel berief, dazu kam etwas Corinth und Dix, alles mit den „sowjetischen Meistern“ überkleistert, und thematisch auf die Vorgaben der KPD, später der SED, ausgerichtet. Leipzig, die Stadt des besessenen Zeichnens, und der Koloristen.

Für einen wie mich, der sich noch unentschlossen an den Grenzen der Genres herumdrückte, und nicht recht wußte, ob er Illustrator, Plakatgestalter oder noch was ganz Anderes werden wollte, war aber eines schon klar: ich wollte auch Filme machen, dafür die Zeichnungen bewegen, „animieren“, Geschichten erzählen. Und, diese Filme sollten Kunst sein - da war kein Gedanke an Walt Disney.

1972 machte ich mein Diplom mit Entwürfen für einen Animationsfilm, nach einer eigenen Geschichte. Wie konnte daraus ein Film werden?

In den 70er Jahren war die Herstellung von Filmen in der DDR klar vorgeschrieben. Es gab ausschließlich staatliche Filmstudios, daran, außerhalb dieser Studios Filme herzustellen oder zu vertreiben, war nicht zu denken. Das einzige Trickfilmstudio in der DDR war in Dresden. So packte ich eine Mappe mit ersten Filmentwürfen zusammen, und fuhr nach Dresden.

Schon die Architektur des Studios verhiess nichts Gutes. Die Modelle und Entwürfe von Puppen und Bühnenbildern, die Grafiken und Szenenbildentwürfe an den Wänden und in Vitrinen schienen das Gegenbild von dem zu sein, weswegen ich mich für Film interessierte. Das war sozialistischer Barock, vieles Kitsch.

Ich träumte aber von Animationsfilmen, die es Spielfilmen wie Godards „Weekend“ oder Tarkowskis „Andrej Rubljow“ und „Stalker“ aufnehmen konnten, ich wollte strukturelle Zeichnungen (wie die des Grafikers Carl Friedrich Clauss z.B., zu dem der Kontakt durch Studienkollegen geknüpft wurde, die nach dem Studium die Produzentengalerie „Clara Mosch“ gründeten) animieren - non-lineare Strukturen, inhaltlich wie formal.

Zunächst hatte im DEFA-Studio niemand Interesse und Zeit für mich. Ich fuhr Woche um Woche nach Dresden, saß herum und wartete. Kurz bevor ich aufgab, wurde ich gefragt, ob ich eine Idee für einen kurzen Film hätte. Es war Jahresende, und Mittel aus einem Fond zu Förderung von Nachwuchs waren nicht abgerufen worden, und so stand noch etwas Geld zu Verfügung. Man gab mir einen Kameramann, drei Wochen Zeit am Tricktisch und sagte: „Mach mal - aber was für Kinder!“. Das war die Bedingung, und ein erster Kompromiss. Aber ich wollte einfach mal anfangen. Das Ergebnis war der Film „Der Mond“, innerhalb von einem Tag ausgedacht und zu

Papier gebracht, inspiriert von Tomi Ungerer und, eher unbewußt, auch eine Reminiszenz und Hommage an Fischerkoesen.

Aber, im DEFA-Studio für Trickfilme hatte ich auch 1975 bei der Herstellung dieses kleinen „Erstlings“ und dem Erlernen von Grundkenntnissen des filmischen Handwerks auch das Erlebnis, dessen Wiederholung mir auch noch heute Vergnügen bereitet: allein in einem Vorführraum zu sitzen, das Licht wird sanft abgeblendet, ein Gong ertönt, und auf der großen Leinwand erscheinen stumm die Bilder, die man gezeichnet und animiert hat. Ein Moment, der bis heute nichts von seiner Magie eingebüßt hat. Man drückte den Knopf der Gegensprechanlage, und bat den Filmvorführer um eine Wiederholung, oft auch um ein drittes Mal.

Und: der Film landete durch Zufall bei der Auswahlkommission des Internationalen Festival für Animationsfilm in Annecy, und kam in den Wettbewerb. Das gab die Möglichkeit, dem Studio einen neuen Filmstoff vorzuschlagen.

Der nächste Film führte mich nach Babelsberg, in die Produktionsgruppe von Kurt Weiler, die Puppenfilme machte, und dessen Studio dem DEFA-Dokumentarfilmstudio angeschlossen war. Weiler hatte schon mit Berliner Malern und Bühnenbildnern zusammengearbeitet und lud mich ein, bei ihm 1979 einen Film nach dem Gedicht „Der Schneider von Ulm“ von Bertold Brecht zu machen. Interessant war die Technik, in der ich das mit einem Kameramann und Animator aus Weilers Gruppe realisieren konnte: der „süße Brei“ im Film wurde mit eingefärbtem Sand dargestellt, der auf einer Folie über den gemalten Prospekten animiert wurde. Die kurzen Animationsfilme wurden nach ihrer Fertigstellung in der Regel vom staatlichen Filmverleih „VEB Progress Filmverleih“ zumeist als Vorfilme für Spielfilme im normalen Kinoprogramm eingesetzt.

Auch das war aufregend: in einem vollbesetzten Leipziger Kino mit 300 Plätzen meinen Animationsfilm „Der Schneider von Ulm“ zu sehen, und die zum Teil wütenden und aggressiven Reaktionen des „normalen“ Publikums auf die Bilder und Musik, auf die Formensprache und Interpretation der Geschichte von „Einem, der Unmögliches versucht“, und scheitert, zu registrieren - in einer Mischung aus Stolz und Beschämung.

Beschämung, weil ich plötzlich die Unvollkommenheit, auch handwerklichen Fehler klar und deutlich, fast körperlich spüren konnte - und Stolz, weil ich damit anscheinend Unruhestifter und Störer sein konnte, Ursache für Aufregung und einer

bis dahin ungekannten Energie, die aus einer Masse von mir völlig unbekanntem Menschen sich zusammenbraute.

In Babelsberg lernte ich aber auch die Filmemacher meiner Generation kennen. Alkohol, Tristesse, Aussichtslosigkeit, Zynismus und Depression bestimmte das Klima. Die meisten hatten keine Hoffnung, jemals die Filme drehen zu können, die Ihnen vorschwebten. Dokumentarfilm, Spielfilm - das schien, mir in der DDR kein geeignetes Medium zu sein, um die mir wichtigen Dinge die ich täglich erlebte, zu benennen. Und um das zu beschreiben, was man sah oder fühlte. „Du fährst auf ein Festival im Westen und gewinnst einen Preis, und wir gehen in den Knast, wenn wir offen reden“, sollen die Frauen eines VEB-Betriebs dem Dokumentarfilmregisseur Volker Koepp gesagt haben. Und so war es auch. Aber, ich sah auch in einer der internen Vorführungen an der Filmhochschule den Film „10.000 Sonnen“ von Ferenc Kosa, ein mich damals unglaublich beeindruckender Film über den ungarischen Olympiasieger Andras Balczó. Der ganze Film nur ein Gespräch, jeweils eine Rolle lang, ungeschnitten, schwarz-weiß. Das legte unter anderem die Lunte dafür, dass ich viele Jahre später selbst begann, Dokumentarfilme zu machen.

Ein konkretes Ergebnis der Kontakte mit Babelsberger Filmemachern meines Jahrgangs waren auch zahlreiche Filmbüchsen mit Ausschnittresten von 35mm Film, auch Blank - und Schwarzfilm. „Nimm das, sagten die, wenn du damit etwas anfangen kannst, wir schmeißen das sonst weg“.

Warum also nicht auf diese Filmreste zeichnen, oder in die Filmschicht kratzen? So begann ich an den Wochenenden in Leipzig, wenn ich aus Babelsberg zurück kam, in meinem Atelier an einem selbstgebauten Lichttisch diese Filmstreifen zu bearbeiten. Verbunden mit einer auf 35mm gefilmten Zugfahrt in Dresden entstand daraus der Film „Metamorphosen“ von 1979. Der Film hatte seine Uraufführung anlässlich des 10-jährigen Bestehens der von Klaus Werner geleiteten Berliner Galerie Arkade im Berliner Künstlerclub „Möwe“. Nach der Vorführung kam Wieland Herzfelde, um mir begeistert zum Film zu gratulieren. Das war Ansporn und Ritterschlag zugleich.

1978 entstand eine erste Exposé-Fassungen für einen Experimentalfilm mit dem Arbeitstitel „Herakles“, der Animations- und Realfilmteile verbinden sollte. Ich stellte einen Antrag beim Kulturfond der DDR und beim Kulturministerium, Hauptabteilung

Film, wo man zunächst vom Projekt angetan scheint, und mir eine Zusicherung über 60.000 Mark gibt.

Dann wird das Vorhaben auf die lange Bank geschoben, das geht so bis 1982.

Ich wollte aber anfangen, und hatte 1981 ein Zeitungsinserat aufgegeben: „Suche Amateur- und Schmalfilme aus der Zeit 1928-1945“. Das führte zum Ankauf mehrerer Kartons mit Zellophan, Nitrat- und alten Ufa-Kulturfilmen. Ich lernte so auch einige engagierte Schmal- und Schmalfilmer kennen, z.B. den Vorsitzenden des Amateurfilmverbandes im Bezirk Leipzig. Der hatte bis Kriegsende in Prag wissenschaftliche Filmaufnahmen gemacht, Geschößbahnen, Projektile etc., und noch bis in die 1960er Jahre in Leipzig eine Produktionsfirma betrieben. Die Amateurfilmer trafen sich im Bezirksamateurfilmclub in einem Seitenflügel des ehemaligen Georgi-Dimitroff-Museum (später Museum der bildenden Künste und heute wieder Gericht) kennen, die dort einen 16mm-Schneideplatz und eine 16mm-Vorführung hatten, die ich benutzen konnte. 1982 entdeckte ich auch eine private Kopiermöglichkeit für 16mm Film in Dresden, und konnte so das Nadelöhr der staatlich kontrollierten Filmentwicklung (es gab ja nur ein staatliches Kopierwerk, das in Berlin-Johannisthal) teilweise umgehen.

Während meine Vorbereitungen für den „Herakles“-Film liefen, machte ich im Dresdner DEFA-Studio 1981 den Film „Einmart“, wieder in der Technik des Legetricks, wobei sich die Figuren auf aquarellierten und mit Kohlekreide überzeichneten Prospekten bewegten. Den Titel fand ich beim Blick auf eine alte Sternenkarte, wo einer der unzähligen Fixsterne den Namen „EINMART“ trug.

Nach diesem Film war ich an einer Weggabelung angekommen; ich meinte, im Animationsfilm zu enge Grenzen zu verspüren. Zudem war ich (und die den Film betreuende Dramaturgin Marion Rasche) mit „Einmart“ in das Kreuzfeuer der Kritik geraten. In einer Studioabnahme fiel das Wort „konterrevolutionär“, die Vorführung bei Festivals wurde untersagt, der Film aus dem Programm der Kinos genommen.

Klar war mir aber inzwischen auch: das, was ich ausdrücken wollte, war mit Zeichnung oder Malerei für mich in diesem Medium Animationsfilm generell nicht mehr auszudrücken, auch jenseits der normativen formalen und inhaltlichen Vorgaben und Restriktionen des DEFA-Studiosystems.

Mich faszinierten zwar nach wie vor die Filme der polnischen und jugoslawischen Animationsschule, etwa von Jerzy Kucia, Walerian Borowczyk, Jan Lenica oder von Vlado Kristl, aber immer mehr auch die Spielfilme von Andrej Tarkowski, die Essay-Filme von Alexander Kluge (die u.a. in den internen Vorführungen mit Filmen zu sehen waren, die der DDR-Außenhandel zur Ansicht bekam und illegalerweise durch die Defa-Studios schickte) und das was ich in Gene Youngbloods Buch "Expanded Cinema" abgebildet fand: Paik, Warhol, Edgerton, die USCO-Gruppe - oder die abstrakten, rhythmischen Filme der Avantgarde der 20er Jahre: Richter, Ruttmann, Eggeling.

Diese Filme sah ich „live“ im Leipziger „Filmkunsttheater“ Casino, das sich schon während des Studiums für mich und meine Kommilitonen zur eigentlichen „Hochschule“ entwickelt hatte, wo das Programm mit Filmen von Kurosawa, Kieslowski, alten UFA-Filmen oder der Surrealisten, begleitet von den Einführungen und Kommentaren von Fred Gehler und Gästen unseren Hunger nach Film und filmischen Experimenten stillte.

Und so entwickelte sich langsam, ausgehend von der klassischen Avantgarde, meine Bewegung weg von der reinen Grafik und Zeichnung hin zur verstärkten Verwendung von Fotografien, der Mischung von Zeichnung und Realfilm, und der Kombination mit Found Footage und Teilen aus Archivfilmen.

Für meine Filme „Der Schneider von Ulm“ und „Einmart“ hatte ich erstmals Bewegungsstudien mit 8mm Film und einem Nikon-Fotoapparat mit Motor aufgenommen (in Zusammenarbeit mit einer Fotografin), Bewegungsstudien, auch kleine Inszenierungen wie z.B. eine Breischüttung (für „Der Schneider von Ulm“ und „Einmart“).

Zum einen, weil ich diese Fotos zur Klärung von perspektivischen Problemen beim Zeichnen der Figuren und deren Bewegungen brauchte, zum anderen weil das serielle einen großen Reiz ausübte. Die Vergrößerungen dieser „Phasenfotos“ habe ich dann auf Fotoleinwand vergrößern lassen, und mit Kreide und Tusche überzeichnet und übermalt.

All das sollte nun in meine Filme mit hinein, das war um 1980-1982.

Ich beschäftigte mich mit Überlegungen wie es gelingen könnte, das alles mit Strukturen und geistigen Prozessen zusammenzubringen, und mit welchen filmischen Mitteln dies zu fixieren wäre.

Zufällig fiel mir da im neu erworbenen Filmlexikon ein Verweis auf das Treffen auf Schloß La Sarraz ins Auge, woraus sich letztlich der Film „Hommage a´ La Sarraz“ entwickelte, der 1980 - 1981 entstand. In „Hommage á La Sarraz“ ist für mich alles angelegt, was später für mein „Herakles Konzept“ wichtig wurde, inhaltlich und formal. Über das Formale hinaus war für mich der Bezug auf den Geist von „La Sarraz“ sowohl Polemik, wie das Abstecken des erahnten & erhofften zukünftigen Arbeitsfeldes:

- a) ein Verweis darauf, daß es nicht nur Bezugs- und Traditionslinien in die Zeit vor 1933 gab, die Slatan Dudow, Brecht und Kuhle Wampe hießen, sondern auch Fischinger, Richter, Eggeling.
- b) Und daß ich da anknüpfen kann - und will.

Das Treffen auf Schloß La Sarraz erschien mir damals in der DDR als eine wunderbare Utopie. Linke und Rechte, bürgerliche und antibürgerliche „Avantgardisten“ geeint in der „Verteidigung des unabhängigen Films“ gegen Kommerzialisierung und ideologische Vereinnahmung.

La Sarraz, das ist auch die Geburtsstunde aller künftigen Avantgarde-Festivals und der Ideen von unabhängigen Film-Coops.

Ein unscharfes Traumbild, das lockte. Ich wußte, wie viele andere zu der Zeit, nichts über die Verwicklungen von Eisenstein, Richter und Ruttmann in das „Tagesgeschäft“ der 30er Jahre. Das hielt die Utopie „rein“. Andererseits, was hätte es an der Faszination für bestimmte sinnliche Attraktionen des "Werks" geändert?

Für mich war der Film zudem die Gelegenheit zum Montieren eines nach außen abgeschlossenen Arbeits- und Erinnerungsraumes, in dem Rollenmodelle durchgespielt werden konnten: Selbststigmatisierung - Ich/Wir als klassische Avantgarde - als Reichsfilmkammer - als Entartete Künstler und Jüdische Untermenschen - das Palaver im Höferscher Frühschoppen etc...Das Völkerschlachtdenkmal erscheint als Schloß La Sarraz...der Bäcker, über dessen Backstube mein erstes Atelier nach der Hochschule war, vom Atelierfenster aus beobachtet, der einfach nur arbeitet und rennt.....

„Hommage á La Sarraz und „Metamorphosen I“ waren aber auch Hausaufgaben in handwerklicher, stofflicher und materialtechnischer, kompositorischer, inhaltlicher

Hinsicht: was ist timing - wie schnell sind 8 Kader am Projektor vorbeigelaufen, wie lange dauert es, sie zu bemalen etc.

1983 war dann klar, dass es mit meinem „Herakles“ - Film nichts werden würde, das Projekt war mehrmals abgelehnt worden, und wurde abschließend schließlich als ästhetisch fehlgeleitet von der HV Film im Kulturministerium abqualifiziert.

Beiderseits wurde nun eigentlich nur noch auf den Ausreiseantrag gewartet.

Aber vorher wollte ich, was ich begonnen hatte, noch soweit realisieren, wie es eben möglich war. Ich beschloss, den Film im Raum zu inszenieren. 1982 begannen erste Proben mit einer Tänzerin und einem geliehenen VHS-Videoset in einem von Malern und Kunsthistorikern (Eugen Blume, Hans Scheib, Erhard Monden) illegal betriebenen „Aktionsraum“ im Prenzlauer Berg.

Ich entwickelte einen Ansatz ausgehend von bildender Kunst, der Film und Inszenierung im Raum, Projektionen (von Dias und Film, Tanz (live und projiziert), Musik und Malerei zu einer, ich nannte das „Mediencollage“, verschmolz, ohne die Grenze zum Theater zu überschreiten. Das und der Unikatcharakter und die Unwiederholbarkeit waren sehr wichtig.

Das fand dann z.T. in großen Räumen statt, wie etwa der Bauhausbühne von Oskar Schlemmer im Bauhaus Dessau, oder bei Underground-Festivals, die es Mitte der 80er Jahre im Osten dann auch gab, zum Teil vor zahlreichem Publikum.

Ausgangspunkt und Anstoß, diese Projekte im größeren Rahmen zu planen und zu realisieren, war auch die Ermutigung durch einen Kreis von Maler-Fotografen- und Filmkollegen, der sich in Leipzig gebildet hatte. Enge Kontakte gab es von hier auch zu ehemaligen Studienkollegen, die nach dem Studium in Karl-Marx-Stadt die Künstlergruppe „Clara Mosch“ gegründet hatten, und nach Berlin zu dem Mailart-Künstler Robert Rehfeld, zur Galerie Arkade und deren Leiter Klaus Werner, zu den Betreibern des unabhängigen Berliner Kunstraums Sredzkistrasse, sowie zu Dresdner Malern wie Andreas Dress, Eberhard Göschel und Veit Hoffmann.

Gruppenprojekte wie die interdisziplinäre Ausstellung „TANGENTE 1“ (1979 in Leipzig, verboten) oder „Erster Leipziger Herbstsalon“ (1984) waren nicht nur Gelegenheiten, für diesen Anlaß etwas zu produzieren, sondern auch während der

Vorbereitung Unfertiges vorzustellen und zu diskutieren, Kommunikation herzustellen, sich zu vernetzen jenseits der offiziellen Strukturen.

Im Leipziger Herbstsalon, der ja als offene Werkstatt konzipiert war, wurde z.B. von mir auch konkret an den Musikfassungen für die nächsten Aufführungen der Mediocollagen mit dem Dresdner Komponisten Thomas Hertel gearbeitet.

Zutaten dieser Mediocollagen waren z.B. Ton- und Bildzitate aus:

das Lied „La Habanera“ von Lale Andersen, aus dem UFA-Film „Wunschkonzert“, das Märchen der Gebr. Grimm „Vom Eigensinnigen Kind“, Projektionen von Plastiken der Bildhauer Breker und Thorak, Ausschnitte aus Wissenschafts- und Kulturfilmen der Jahre zwischen 1938 und 1944, aus UFA-Wochenschauen dieser Jahre, eine Text-Toncollage des Texts von Heiner Müller „Herakles 2 oder die Hydra“, Projektionen aus dem Familienalbum, Videosequenzen mit einer Tänzerin in einer Installation, die wieder in den Raum projiziert wurden. Dazu kamen life geschriebene Texte, Diaprojektionen wandgroß, 16mm und 8mm Mehrfach-Projektionen, Videoeinspielungen (abgefilmt, selten auch auf Fernseher). Erde, Weidenruten, Leinwände aus Seidenpapierkaschur auf Fäden, Masken, Übermalungen, Musik vom Band und Life, ich und eine Tänzerin, Stelen mit Brekermasken, die alles zu einer Art multimedialen Raum inkl. des Publikums verwob und vernetzte, wobei die Bewegungen und Aktionen die räumliche Trennung von Bühne und Publikum auflösten.

Das Storyboard war auf 18 oder mehr Pappen gemalt und geklebt, je 80x100 cm.

Während der Proben zur ersten öffentlichen Aufführung der Mediocollagen 1984 in der NATO kommt auch ein junger Mann und stellt sich als Judy Lybke vor. Er sei an sowas „Modernem“ interessiert und mache auch in seiner Wohnung Ausstellungen, vorwiegend von mit ihm befreundeten Autodidakten. Er selbst ist Aktmodell an der HGB, und verkauft auch Buletten auf der Leipziger Kleinmesse. Bei den nächsten Aufführungen assistiert er, und bedient einen der Projektoren.

Nach dem 1. Leipziger Herbstsalon kommt es in der kleinen Kneipe in der Südvorstadt im Rahmen eines Künstlerfests zu einer Versteigerung von Kunstwerken der Teilnehmer des Herbstsalons. Der Erlös wird einer neu gegründeten Produzentengalerie von Leipziger Künstlern gestiftet, die von Leipziger Künstlern und

Judy Lybke, gegründet wird, und Atelierräume in einer stillgelegten kleinen Fabrik anmietet, in der vorher Lithografietusche hergestellt wurde. (Rohrer & Klinger).

Die Räume sollen nun zu einer Galerie ausgebaut werden. Der Erlös der Versteigerung wird zum Ausbau der Räume verwendet. Die erste Ausstellung ist mit Arbeiten der „Stifter“, vorwiegend Teilnehmer des Herbstsalons und deren Umfeld.

Dann war alles für mich ausgeschritten in der DDR. Versuche die vorgegebenen Räume auszuweiten, waren an einem Punkt angekommen, der nicht mehr dehnbar schien. Ich verließ die 1986 die DDR, um andernorts am Begonnenen weiterzuarbeiten.

Gespräch am 9.03.2007 (gekürzte Fassung)

Atelier von Lutz Dammbeck, Hamburg

(...)Herakles, da können wir gleich bei dem Beispiel der Steckfigur bleiben. Es gibt einen Film aus dem Jahr '90, wo das genau auftaucht: eine Arbeitsplatte, auf der geschnittene Teile zusammengeschoben werden. Das ist eigentlich das, was man als Kind gehabt hat. Das ist sozusagen das Spiel.

Der alte Herakles funktioniert nicht mehr, der starke Held - obwohl ich im Deutschlandfunk einen tollen Essay gehört habe, in dem die Autorin eine Verbindung über Herakles bzw. den Herakles-Mythos zu den Rocky-Filmen gezogen hat. Das war klasse, sehr interessant. Sie hat auch aus den klassischen Texten zitiert, was ich gar nicht mehr wusste oder vergessen habe oder vielleicht nie wusste.

Damals, Anfang der 80er, funktionierte ein starker Held nicht mehr. Aber wie baut man so eine Figur um? Welche Eigenschaften müsste der Held haben, um heute zu funktionieren? Es gab diesen Heiner-Müller-Text, an dem hat man sich erstmal abgearbeitet. Dann habe ich gewechselt und diesen Film gemacht, mit Interviews in Bonn, mit Politikern, Werbeleuten, also Springer & Jacobi, Managertrainern, die wir direkt nach Herakles gefragt haben: Der Held heute?

Der Film wurde 1989 gedreht. Ich weiß noch, dass wir in Westberlin in der alten italienischen Botschaft gedreht haben, als die noch Ruine war. In Kellerräumen, in die wir Monitore gestellt hatten. Der Film lief im Südwestfunk, dort gab es einen 45 min. Sendeplatz namens „Experimente“. Es war gerade Wende, die Journalisten in Westberlin nervten, „Ja und jetzt ändert sich im Osten alles... und guck doch mal und im Fernsehen und an der Grenze.“ Wir drehten aber gerade den Film und hatten überhaupt keinen Nerv für die Wende...

Das glaube ich Ihnen nicht...

Doch... Naja, ja. Es passte sozusagen nicht in mein zeitliches Konzept. Ich sollte mich mit etwas beschäftigen, aber da gab es etwas anderes, dessen Realisierung man lange vorbereitet hatte. Zusätzlich gab es emotionale Faktoren. Alle, wegen denen ich eigentlich weggegangen war, kamen plötzlich wieder...

Der Film zog ein bisschen über die Interviews das Meer rein - wie die performativen Geschichten seinerzeit im Bauhaus oder in Leipzig oder Dresden - allerdings künstlerischer oder abstrakter. Dadurch kam, allerdings auch durch die Film- und Interviewtechnik, mehr Aktualität rein. Im Nachhinein würde ich sagen, die ersten Aufführungen waren am stärksten, weil man da am naivsten war, nicht wusste, was man da für ein Material hatte.

War Herakles der Grundgedanke, der Ausgangspunkt?

Es hieß nicht gleich Herakles-Konzept. Am Anfang - das ist wie bei der Schöpfung, da gibt es noch keine Begriffe. Da ist bloß Masse und große Luft. Am Anfang ist bloß ein starkes Gefühl. Aber was heißt Gefühl?! Man hat ein Gefühl, man erahnt, also wie einen Tisch da hinten²... Da ist ein bisschen Blech, da hängt der Kaaba von Gregor Schneider, da hängt ein Würfel aus dem Buch von Dawkins, da ist ein Katalog von der Ausstellung, das wird die Maschine, die wir jetzt nachbauen für eine Ausstellung. Und es gibt eine Vorstellung von diesen Räumen, von der Galerie, in der das stattfindet, von den Einzelteilen: Schaumstoff - welcher Schaumstoff, welches Zink, welche Magnete, welche Mäuse usw. usf. Aber wenn Sie mich jetzt fragen würden, was es nun ganz klar wird - die Antwort

² Dammbeck spielt auf seinen Arbeitstisch an, auf dem Materialien für die kommende Ausstellung liegen.

wäre schwierig, da ist noch die Gedankenphase da. Damals gab es den Raum, es gab diese zwei Texte, es gab die Dias, also diese Breker- und Thorak-Abbildungen...

... die dann projiziert wurden...

Der Anfang war natürlich der Text von Heiner Müller, der Herakles-Text. Und dann hat man sich gefragt, wie illustriere ich, wie kommt man zu Bildern? Man hat den Text, aber wie willst Du den umsetzen? Vorlesen? Wie wird der umgesetzt? Wie geht man damit in den Raum? Dann gab es noch den zweiten Text dazu, den hatte ich auch noch. Könnte man nicht sagen, der neue Herakles ist das eigensinnige Kind? Das wäre doch irgendwie sehr interessant und prima. Der Text gefällt mir auch und wie geht das, wenn man zwei Texte verwendet. Dann guckt man, wie ist das Kind jetzt? Ist das ein Kind oder ist das eine Tänzerin oder ist es... Dann geht man zu Konzerten und sieht da diese Tänzerin. Die ist irgendwie auch kindhaft und knabenhaft und es ist eine *Frau*, aber sie spielt, als könne sie auch ein Kind sein. Dann habe ich mir gesagt, ja und was ist der Gegenpart? Was ist sozusagen das Starre, das Prinzip, die Gewalt usw.? Oder gut und böse – so einfach kann man das auch sagen. Und dann Faschismus? ...ich habe das auch geschrieben – ich erzähle das jetzt nicht so druckreif...

Das man mal bei einem Spaziergang im Auenwald ein Schild entdeckt, von dieser Widerstandsgruppe, die sich auf den Kanälen... Das kannte ich von meiner Mutter, diese Erzählungen, dass die geschwommen sind, dass es Wasserrestaurants gab und sehr romantische Bilder, die man sich machte, die auf ihren Booten illegal, Widerstand und Pakete, Strafen und Untergrund. Als Bild war das so: man zieht durch diesen Wald - und dann bin ich der Sache nachgegangen: in den Archiven. Aber da war nichts, d.h. das war ganz toll, da kam man in so leere Zimmer und da saß dann ein alter, weißhaariger Genosse. Es war alles ganz leer bis auf ein paar Transparente und dann fragte man nach den Fakten. Aber der wusste nichts und zog ein bisschen ratlos Schubladen auf, in denen aber nichts drin war.

Wo war das genau?

Das war in der ehemaligen Bezirksleitung in der - früher hieß sie Adolf-Hitler - dann hieß sie Karl-Liebknecht-Strasse ...ah, immer noch Karl-Liebknecht-Str. Dort befand sich jedenfalls die ehemalige Bezirksleitung der SED. Da war früher so etwas wie ein Archiv- oder Geschichtszimmer. Das hieß immer „was, wo was?! Ja na, gehen Sie mal dahin...“ Und der zippelte, zuppelte an seinen Schubladen und da war aber nichts drin. Und dann dachte ich mir, das ist aber Mist.

Was ist hier los? Irgendwas stimmt da nicht. Das ist also die Grundlage dieses Staates, offenbar das, worauf er sich bezieht, auf dieses Vermächtnis. Das ist wie bei Heinz von Foerster im „Netz“³, wo er sagt, da ist ein Loch in der Theorie, ein Loch in der Geschichte. Das muss man Füllen und dieses Füllen von Löchern, das hat mich von Anfang an interessiert. Wie füllt man die, wo es keine Bilder und Töne gibt?

Da kommt dann so ein Text, wie der vom eigensinnigen Kind und auch der Herakles-Text, die evtl. Material sind, mit dem man solche Löcher füllt. Mit Fiktion, mit Literatur, mit Erfindung. Daraus entwickelt sich dann noch eine Struktur: Erfundenes-Dokumentarisches und Fiktionales-Dokumentarisches miteinander in Korrespondenz treten zu lassen und damit ein Spiel zu entwickeln. Was aber alle Wunden und neuralgischen Punkte berührte und wundisch und neuralgisch deswegen, weil man schon auf der Zeitebene bei dem Versuch zu begreifen, in welchen Strukturen man selber steckte, zu solchen Analogie-Schlüssen kam. Und vor denen hat man sich natürlich auch ein

³ Gemeint ist Lutz Dammbecks Film *Das Netz* (BRD, 2004). Hierzu ist zusätzlich das Buch *Das Netz – Die Konstruktion des Unabombers* (2005) erschienen.

bisschen gefürchtet. Im Osten war man fein raus, weil das nicht geduldet wurde und man ansonsten ins Gefängnis gekommen wäre. Im *Westen* konnte man das theoretisch sagen. Allerdings konnte man sich das auch wieder nicht erlauben, weil man dann aus dem Spiel fiel.

Das ist auch erst relativ spät gekommen. Gerade Baudrillard, wie lange sich die französische Linke gewährt hat gegen solche nützlichen Geschichten z.B. oder die GULAG-Erzähler. Die hatten schon Schwierigkeiten bei dieser Geschichte nach der Chruschtschow-Rede, dieser Stalin-Demontage. Da hatten die italienischen und französischen Kommunisten, die DKP sowieso, schon Schwierigkeiten, fast noch größere als die kommunistische Partei in den sozialistischen Ländern. Es ist sehr schwierig, so ein Zeitklima immer wieder parat zu haben. Bestimmte Dinge, die von heute aus betrachtet einfach nur merkwürdig wirken - was ist da dabei? Dann mach das doch, dann hättest du das doch sagen können... Also, es lässt sich eigentlich nicht mehr rekonstruieren.

Jedenfalls berührte das Konzept einige Tabus und das nicht nur im Politischen, sondern eben auch im Ästhetischen. Da kommt man an die Schule⁴ und oft ist die Situation da: „Kunst und festgelegte Genres-Grenzen.“ Damals – heute würde ich sagen, bin ich eher kritisch Entgrenzungsversuchen gegenüber – *damals* war ich ein unbedingter Entgrenzer. (lacht)

Mich hat überrascht, dass sie nach Ihren Mediocollagen nicht mehr performativ gearbeitet haben, sondern eher installativ, auch mit Bezügen zu Ihren Dokumentarfilmen...

Ich hatte den Eindruck, dass das wieder an die Grenze stößt zum Theater, zum Theatralischen. Und ich dachte, da gibt es bessere Leute, die richtiges Theater machen. Ich glaube auch, dass diese ganzen Anti-Stadttheaterformen der 70er, 80er, 90er Jahre auch wieder an diese Grenze stoßen, bei denen wir sagen, mach das doch mal richtig: Ihr könnt Videoprojektionen, Ihr könnt Schnitten nehmen und auflösen, aber das könnt Ihr auch im Schauspielhaus machen oder im Thalia bzw. in jedem Theater.

Piscator hat das eigentlich schon ganz gut gemacht, all das, was mit Projektion auf der Bühne stattfindet – vielmehr ist da nicht passiert. Letztlich ist man jetzt wieder bei einer Stimme oder Figur oder Intensität von Text und Schauspielern. Wenn ich mich als Konsument sehe, stehe ich fast auf, wenn eine Videoprojektion angeht. Ich gehe gleich raus, weil ich das nicht mehr haben will im Theater.

Ich hatte also das Gefühl, man kam an Grenzen. Ich habe bestimmte Mittel ausgetestet. Z.B. auch selber auf eine Bühne zu gehen und was vor Publikum zu machen - eine richtige Enthemmung. Irgendwo hingehen und mit jemandem reden, das Studio anschauen oder Familie oder Privatbeziehungen, das ist erstmal ein Schritt. Der nächste war mit Musikern zusammenzuarbeiten, also mit der Tänzerin, eine Regieabsprache: Sich auszudenken, was die machen sollen, zu proben, das zu korrigieren - also alle inszenatorischen Handwerkszeuge zu benutzen. Das Begreifen von Raum und von Wirkung, von Lichtprojektion und anderen Dingen im Raum, also auch von gebauten Elementen, Proportionen - wie groß sind die Blickachsen? Alles, was im Theater oder im Film letztlich auch passiert. Das waren für mich neue Dinge, aber irgendwann waren sie auch ausgespielt und es blieb bei diesen Texten. Es sollte kein Repertoire werden, dafür gab es gar keine Strukturen. Deshalb waren das Unikate-Geschichten und es hatte sich für mich irgendwann erschöpft, das Material auf bestimmte Wirkungen hin überprüft zu haben.

Ich fand dann das filmische, direkte dokumentarische Arbeiten interessanter. Auch das Vorführen von Film und ins zu Kino gehen fand ich spannender als diese einmaligen Aufführungen. Die waren zwar auch aufregend, das ist wie im Theater mit Lampenfieber, jetzt geht's los. Aber dann ist es irgendwann zu Ende, es muss aufgeräumt werden. Im Film erschien mir das... Da sind die ganzen Sachen des Schneidens, die kleinen Figuren, also diese Wirkungen sind ja

⁴ Gemeint ist die Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst.

alle in Film gewandert, auch in die Dokumentarfilme und in die Installationen. Insofern ist alles geblieben, nur in einem anderen Medium weiterverarbeitet. Und die Stoff-Plots, die sind eigentlich auch geblieben.

Deswegen operieren Sie auch immer noch mit dem Begriff „Herakles-Konzept“?

Das ist wie eine Nebelung... Wie ein großer Dunst, der aufzieht und immer, immer wieder dazwischen kommt, hervordringt und deswegen hatte ich immer Schwierigkeiten, wie Sie dazu stehen, also zu benennen, wie dies anfängt und aufhört...

Man beschäftigt sich nicht jeden Tag damit. Ich denke nicht soviel darüber nach. Das Wort „Konzept“ ist z.B. etwas, das mir ein bisschen Sorge bereitet, weil das sehr modisch ist.

Man hat das Gefühl – ich habe vorhin über die Medienkunst gesprochen – die Wörter „Konzept“ oder „Projekt“ sind noch weitaus unangenehmer.

H E R A K L E S – *Projekt*... Also das sind Dinge, die *vielleicht* mal irgendwann ranzig werden können, Herakles nicht. Es ist eben so, ich habe es als Nebelung genutzt, das ist eher etwas praktisch-taktisches... Man kann nicht alles subsumieren unter diesem Label. Nicht alles, was ich mache, ist Herakles-Konzept. Ich habe auch keine Ahnung, wie sich das entwickelt. Die kommende Ausstellung soll „Re-Reeducation“⁵ heißen - gehört das jetzt noch mit dazu? Irgendwie schon. Gehört „Das Netz“ noch mit dazu? Ich weiß es nicht, ich lass das einfach so laufen.

Für mich auf jeden Fall, ich würde das zwar nicht ausschließlich auf den Mythos reduzieren, doch die Figur des Helden formt sich immer wieder neu, erhält immer wieder neue Bezüge.

Aber welchen Stellenwert nehmen im Herakles-Konzept die Medientypen ein? Sind sie der Beginn- bzw. Ausgangspunkt?

Ich denke schon. Das meinte ich vorhin: man hat ein paar einzelne Materialien und die heißen noch nicht Herakles-Konzept. Herakles-Konzept nennt man das erst ab Anfang der 90er. Vorher gab es die Stücke. Zur selben Zeit habe ich aber auch Plakate und Animationsfilme gemacht. Die Dokumentarfilme schlossen schon wieder eher an Herakles an. Daraus entstanden danach die genähten Portraits und ab diesem Zeitpunkt hat man den Begriff verwendet, also so um '90 rum. Am Anfang hieß es noch nicht Herakles-Konzept.

Haben Sie diesen Begriff selbst geprägt, oder war der Begriff eine Fremdzuschreibung?

Das müsste ich jetzt direkt überprüfen.

Wurde der Begriff von den Medien übernommen, oder gab es Bekannte, die dies geäußert haben?

Ich weiß es nicht- aber wie heißt das denn im „Niemandland“? Steht da schon Herakles-Konzept? Konzept? Da heißt es nur Herakles. Klingt eigentlich besser, oder? Medientypen - vielleicht nenne ich es noch mal um: Also ab jetzt, nennen wir das nur noch... Also, wie kann man so etwas schreiben „Animation der Sinne für eine Denkart wutiger Geduld. Zur Medienarbeit und zum Geschichtsverständnis des Künstlers Lutz Dambeck“⁶ - Das ist doch vollkommen verquer.

⁵ *Re-Reeducation (Umerziehung der Umerzogenen)*: Ausstellung in der Galerie COMA, Berlin, 29.Mai - 7.Juli 2007.

⁶ Titel des Aufsatzes von Kenner (1987).

Herakles-Konzept, dann nennt man es halt so. Möglicherweise ab dem Punkt, wo es Blätter gibt oder Bilder und man versucht, dies irgendwie zu markieren.

Möglicherweise ab dem Moment, wo Sie den Animationsfilm verlassen und anfangen, künstlerisch zu arbeiten.

Könnte sein. Können Sie ja mal so als Frage formulieren, oder?

Ursprünglich haben Sie mit dem Material einen Experimentalfilm geplant. Daher würde mich interessieren, inwieweit es dramaturgische und bildnerische Überschneidungen gab? Oder mussten Sie neu konzipieren?

Das ist schwer zu sagen. Ich habe zwar Briefe gefunden und auch den Entwurf für den Film, aber ich habe keine Erinnerung mehr daran, was ich mir damals eigentlich unter diesem Film vorgestellt habe. Es gab Gespräche mit einer blonden Dame, die einen Hahn hatte und es wurden Räume besichtigt, aber eigentlich war es zu früh.

Dass es erst nach den Erfahrungen im Raum filmisch wurde, war eigentlich gar nicht so schlecht, weil es ein Experiment war. Nicht nur auf diesen Filmen zu zeichnen - 8mm und die aufzublasen auf 35mm - sondern auch erzählerischer oder bildmächtiger zu werden und inszenatorischer. Das war mehr oder weniger ein Wunsch. Wenn dann jemand sagt „Ja, wie denn? Was willst Du konkret machen und wofür willst Du Geld haben und was sollen die dann spielen?!“ Da hätte man gar nicht viel zu sagen gewusst. Es wurde zwar etwas beschrieben in diesen Skripten, aber hätte ich am nächsten Tag anfangen müssen, hätte ich wahrscheinlich Schwierigkeiten gehabt. Im Nachhinein würde man sagen, soweit war man noch nicht. Z.B. die Proben damals für diese Mediocollagen in dem Raum in Berlin, Sredzki-Str., mit diesem Dreieck und mit der Tänzerin...

Das war alles?

Nur das. Es gab jemanden, der eine Video-Anlage hatte. Der machte auch was fürs Theater, für die Volksbühne, für Dussol Aufzeichnungen von Theatervorführungen und VHS. Aber man musste proben, wie das läuft, wenn da ein Vorhang ist. Wie greife ich ein, wie funktioniert die Regie - machen Sie mal, Du, mach das mal ein bisschen lockerer - Das kannte man als bildender Künstler eigentlich alles nicht. Man tastete sich an dieses Handwerk heran. Das wäre aber nicht gegangen, ohne diesen Film zu realisieren. Aber ich habe diesen Anspruch angemeldet, der wurde abgelehnt und ja...

Der Film wurde mehrmals abgelehnt...

Ja. Man konnte im Animationsfilm mit Unterlicht auch in Kinos etwas hineinprojizieren. Man konnte technisch Realfilmelemente in die Zeichnung integrieren. Dann kamen die zwei kurzen Experimentalfilme, die ich mit 8mm und einer Siemens-Kamera gedreht habe, und da wuchs schon der Wunsch auch inszenatorisch mehr zu machen. Aber nicht diesen üblichen Maler-Ulk – und das ist eben meine Distanz zu diesen 8mm-Filmen – das ist etwas, was jede Generation zu *Recht* machen sollte: wir machen heute mal Film. Letztlich so wie diese Abi-Filme. In meiner Abitur-Klasse gab es bsw. auch so einen ambitionierten Theaterpädagogen. Bei dem haben wir im Winter mit Skiern einen Film gedreht, mit Spielhandlung, Liebesgeschichte, Beinbruch und Gipsbein - sogar auf 16mm. Aber so etwas wollte man eigentlich nicht, es sollte schon ein bisschen mehr sein.

Diese formalen Mittel, dieses experimentelle Kino - man hatte solche Bilder gesehen, mit einer Geschichte und zusammen mit Texten, das war es eigentlich. Da hatte man das Gefühl, jetzt will ich weiter, jetzt will ich mehr, mal richtig. Ich brauche eine richtige Kamera oder ich muss mal was mit Schauspielern machen, surreal. Ich kenne das, ich müsste mal kramen, in der Kiste da hinten gibt es auch Entwürfe, Drehbuchentwürfe.⁷

Die ganzen Aufführungen befinden sich jetzt also in einer Kiste...

Viele Briefe, auch mit der Tänzerin, mit den Musikern. Ich habe sie da reingelegt, aber nicht noch mal gelesen...

Teile aus „Hommage à La Sarraz“ projizieren Sie aber auch in den ersten beiden Collagen, die „La Sarraz“ heißen?

Das ist nicht der Film gewesen. Der ist vom Material gesehen noch etwas anderes. Das ist auch so ein Wirrwarr. Herakles war im Grunde vom Material gesehen nicht sehr verschieden. Das erste, was im Raum stattfand, hieß – ich glaube – „Hommage à La Sarraz“. Da kommen nur manchmal Kunsthistoriker durcheinander und sagen „aber dann hieß es doch Herakles und dann hieß es...“ Man müsste mal auf den Programmzetteln nachsehen. Inzwischen sage ich Mediencollage Herakles, damit die Leute nicht durcheinander kommen.

Das Material, das in dem Experimentalfilm „Hommage à La Sarraz“ ist, ist ein anderes, als das, was ich in den Aufführungen verwendete. Aber das Material, das in diesen Aufführungen verwendet wurde, ist weitestgehend identisch mit dem, was bei der nächsten Aufführung im Bauhaus dann Herakles hieß. Anderes Material wurde in den RealFilm-Aufführungen verwendet, aber das ist später... (Da müsste ich nachschauen, ob da noch das „MERKEN“ dabei war) Auf jeden Fall kamen neue Teile hinzu, die haben wir in Plagwitz gedreht. Da gab es dieses alte Fotografen-Atelier, in dem immer Maler waren, auch nach dem Dreh wieder.

Realfilm hatte mit den Elementen Zeit, Bewegung, Licht zu tun. Mit der Tänzerin vor der Atelierwand und in Zeitlupe, Close up, Einstellungsgrößen, mit allen Grundelementen des Filmischen. Das wurde einprojiziert und vom Diafilm auf der Bühne gekontert, gekreuzt oder identisch simuliert. Es ging um Gleichzeitigkeit, um Verschiebungen. Damit entfernte man sich von dem doch eher Literarischen oder Überbaureflektoischem des Herakles. Man ging noch mal zu den Basics zurück: Jetzt nehmen wir mal dieses ganze Überformte und von Inhalten zerstörte auseinander und konzentrieren uns auf die Grundbausteine, also Licht, Raum, Bewegung, Zeit. Aus denen besteht alles. Und natürlich Inhalte. Man fing einfach noch einmal an, nicht wie das Schwarze Quadrat, aber so als würde man fasten, als würde man alles ausschwitzen, um die Gefäße zu säubern.

Am Anfang steht das Material und dann gelangt man nach und nach zu einer Abstraktionsebene?

Wir müssen diesen ganzen inhaltlichen Mist mal rausschmeißen. Man fängt mit den Basics an und gelangt zu aufgeladenen Würfeln. Am Anfang ist der Würfel rein und dann entstehen natürlich wieder links, rechts, oben, unten Aufladungen.

Ich versuche die Mediencollage zu rekonstruieren, wobei ich mit dem Begriff der Intermedialität arbeite, weil dieser sich gerade auf die Interferenzen und Synästhesien usw. bezieht, um eben der Frage nachzugehen, was passiert, wenn die Sachen, die einzelnen Medien zusammenspielen. Daher möchte ich noch einmal fragen, was Sie eigentlich verwendet haben. Die Texte in der Literatur sind ja oft auch sehr assoziativ...

⁷ Gemeint ist die Kiste, in der Dambeck das Material zu den Mediencollagen aufbewahrt, was noch weitgehend unsortiert ist.

Das Hauptband war eben dieses Sprachband, mit diesen drei Schauspielerinnen, dem Heiner Müller-Text und diesem Collagenteil. Dieses Sprachband ist immer wieder unterbrochen von den Heiner-Müller-Texten, mit drei Sprecherinnen und Collagen dazwischen. Dann gab's diesen Märchentext, die Jazz-Geschichte, also eine Improvisationsgeschichte, dann gab es eine (Vasen-)bearbeitung, was sehr sympathisch war, und stellenweise ein Ernst-Busch-Lied über Kommunismus - das ist klasse, direkt eine lyrische, dramatische, pathetische Dimension mit Gänsehaut-Effekt, ganz komisch - die war ja auch auf eine ganz bestimmte Art und Weise dabei. Und dann gab's noch Smoking Crystal... ein bisschen ‚material'-Geschichte. Aber in welcher Reihenfolge diese Elemente und Partikel kamen weiß ich nicht mehr. Aber die einzelnen Elemente und die Projektion haben Sie ja gesehen...

Sie agierten auch selbst in diesen Collagen. Welche Rolle würden Sie sich zuschreiben? Fungierten Sie genauso wie alle anderen Medien auch?

Als Spielführer, als Demiurg ... Fassbinder hat auch in seinem Abspann Spielleitung... Also wie in einem UFA-Film, Spielführer.. Das ist wie beim Fußball.

Das war mehr oder weniger die Rahmenhandlung, diese Texte anzuschreiben ist ja doch so etwas wie der Überbau. Was die FINE macht ist mehr wie ein Stück im Stück... Auch diese Leinwände, da ist ja alles zu und dann werden die zerstört. Man öffnet sozusagen auch den Raum, in dem Spiel stattfindet, eine Fruchtblase, Membran oder poetischer...

Gab es gewisse Hierarchisierungen?

Würde ich schon sagen. Man geht von außen nach innen, horizontal, auch ins Unterbewusstsein. Man öffnet den Raum. Das Spiel in den Raum bedeutet, das man in Dimensionen des Gehirns oder des Bewusstseins geht, die nicht offenliegen.

Durch die Zeitebene... Rhizom-

Die Geburtsgeschichte spielt auch eine Rolle. Man geht - nicht wie eine Sektion – in den Uterus, in den Leib, durch den Geburtskanal, irgendetwas, was geboren wird... Denn der Herakles ist in der Hydra. Er ist letztlich Teil dieses Organs, im innern, der Fötus. Aber so hat man damals nicht gedacht, ich zeichne mir jetzt dieses dunkle Röhrensystem und stelle mir vor, ich bin die Figur und auf der anderen Seite ist FINE. Das ist Interpretationsgeschichte.

Interpretationsgeschichte...

Damals hatte man vor, mit dem vorgefundenen Raum zu arbeiten und ich kann nicht reflektorisch sein, wenn ich so etwas mache. Aber die Sache mit der Membran und dem Räume öffnen und in etwas Unterbewusstes einzudringen, erscheint mir von heute aus betrachtet nicht falsch. Ob man da jetzt mit Ihrem Rhizom operieren kann - möglicherweise. Aber Uterus oder Innereien in einer Hydra – ist das dasselbe wie das Unterbewusstsein? Da muss man mal genau die Bilder checken.

Ich fand dieses Modell ideal, weil es genau den Prozess beschreibt und es immer wieder Anknüpfungspunkte gibt, an denen Sachen miteinander vernetzt werden – das Rhizom ist meines Erachtens ein gutes Bild, um Ihre Arbeitsweise und die Kontinuität zu beschreiben, das Collagieren, Recherchieren...

Die Frage ist, ob der Virus eine Zellwand, eine Begrenzung hat. Ist er Körper oder ist er unendlich? Ist er im Prinzip unendlich oder eine physische Erscheinung? Der Computer und alle Maschinen sind ja letztlich endliche und abgeschlossene Dinge. Das Kabel hat eine bestimmte Länge, das ist nicht unendlich. Unsere Vorstellung von diesem System ist eine andere Geschichte. Wie ist es denn bei dem Virus? Den Virus kann man doch eigentlich mikroskopisch fassen.

Der Virus ist fassbar, aber...

Aber in Ihrer Vorstellung war er doch unendlich, oder?

Ich glaube, der Virus war im Moment der Übertragung, im Prinzip der Sprung...Der Virus, der ansteckt...

Das ist doch ein kleiner... Im Trickfilm hätte man jetzt gesagt, den kann man doch gut zeichnen, den Virus. Der springt jetzt darüber, aber da springt doch ein kleiner Gnom, eine Figur, auf etwas, was...

Aber die Richtung ist doch nicht erkennbar...

Naja, auf mich und Sie, auf Sie ist er gesprungen! Ansteckung, Infizierung, infizieren. Also das Rhizomatische hat etwas Unendliches. Aber das Rhizom ist doch bloß die Form der Ausbreitung...

Aber damit wird das Prozeßhafte betont. Immer wieder Anknüpfungspunkte zu haben, dass man überall die Möglichkeit hat, auch wenn man Ihre Werke rezipiert, weiterzukommen...

Das ist z.B. eine Aufgabe. Ich habe mir gestern in Berlin in einer Schultafel-Firma drei große Klapptafeln, die sind ausgemustert sind und ich bekomme sie kostenlos aus einer Schule, die sind 3 m und man kann sie noch einmal ausklappen auf 6m. $3 \times 6 \text{m} = 18 \text{m}$. Die sollen in der Galerie eine lange Wand sein und dann werde ich mit Kreide mal das ganze Rhizom... dann sollen Sie mal kommen, da gibt's auch viel zu sehen, um das alles einfach mal aufzuzeichnen. Ich bin der Meinung, das ist nicht unendlich, weil...

Nehmen wir mal die Kritische Theorie und Adorno. Wo kommen die her? Wer kommt von Adorno? Kluge, der ist Assistent bei Horkheimer. Dann Hendrik Broder, Schlöndorff ... Farocki war auch irgendwo Assistent usw. usf. D.h. im Grunde sind die alle Schüler von Adorno. Und von denen wiederum, ich meine die ganze Berliner Schule, die Kinoschule. Der Petzold ist der Schüler von Farocki. Wenn man *genau* schaut, kann man das alles auch nachvollziehen. Das ist doch relativ überschaubar. Die ganze Geistesgeschichte, wenn wir bei Newton eine Zäsur setzen, bis zu Adorno ist nicht rhizomatisch. Da sind ein paar Schwerpunkte, da sind ein paar entscheidende Erfindungen und Entdeckungen.

Bei den Recherchen zum „Netz“ bin ich auf David Gelernter gestoßen. Der hat eine Software entwickelt, mit der er berühmt geworden ist, LINDA - nach Linda Loveless und (Distro), diesem Pornostar. Porno, Video und Neue Technologien sind eine *ganz* wichtige Verknüpfung. LINDA war ein Börsentrainingsprogramm. Die mussten eine

Software entwickeln, weil die Geld-Handelsprozesse beschleunigt und optimiert werden mussten. Das kann kein Mensch mehr machen, das machen nur noch Maschinen. Das muss so schnell gehen und kein Mensch kann da mithalten. Die können gar nicht so schnell, wie das die Maschinen machen. Das ist doch verrückt. Das ist genau das, was der Una-Bomber schon 1971 geschrieben hat, dass die Maschinen einfach so eine Identität und Komplexität haben, diese Maschinensysteme, dass wir nicht mehr mithalten können. Da ist die Frage, was passiert... Wir hängen von der Gnade der Maschinen ab. Wenn wir jetzt noch den Sprung machen, von dem die künstliche Intelligenz immer geträumt hat, Minsky usw., diesen Qualitätssprung, dass die Maschinen sich selber organisieren können, dass sie intelligent genug sind, um von sich selbst zu lernen, sich selbst organisierende Systeme wie in der Natur, wenn *das* kommen würde, dann hätten wir doch überhaupt keine Chance... Wir sind dann abhängig von diesen Maschinen und das ist doch verrückt.

Rückschlag?! Wir als eigentliche Urheber...

Darum geht es ja letztlich. Das hat man in seiner Hybris nicht bedacht, das man einfach sagt, ich bin – aus welchen Gründen auch immer – mit dieser Naturevolution, wie sie ist, nicht einverstanden. Ich will eine neue haben. Aber was das heißt, dass sich diese neue Natur einen Scheißdreck um mich als Kreatur, als Demiurg kümmern wird – das hat sich von denen niemand überlegt. Aber das wäre die Konsequenz. Aber es gibt schon Entschleunigungs-... wahrscheinlich ist der neue Herakles ein Entschleuniger.

Auf jeden Fall jemand, der mit dem Kopf arbeitet und nicht mehr mit Muskelkraft.

Mit dem Kopf, das wären Minsky und diese Typen. Ist nicht der Entschleuniger wieder jemand, der eher etwas Praktisches macht? Das ist die Frage. Als Entschleuniger muss er anti-technisch sein, muss er die Systeme bremsen. Also das Heraklische wäre heute Entschleunigungs-, Bremsmasse ... BREMSMASSE, HERAKLES MUSS BREMSMASSE SEIN! ENTSCHEUNIGEN.

Was heißt Rückbau? Das ist ein Begriff aus den 70er Jahren, der war mal positiv besetzt. Rückbau und Nachhaltigkeit, das heißt jetzt ja nicht bloß Öko-Strom oder so etwas, das ist nicht mehr vorgesehen. Dieser Begriff gilt inzwischen als reaktionär und konterrevolutionär. Rückbau?! Heißt... sind das Nazis oder Bürgertum...

Da müssen die Konnotationen klar gemacht werden...

Aber dafür gibt es keinen Kontext mehr, weil die ganzen Apologeten der 60er und 70er Jahre verschwunden sind. Die stehen nicht mehr in der Gegend des Begriffs „Rückbau“ rum... Insofern habe ich das Gefühl, ich könnte mit der Figur nicht mehr arbeiten. Diese als Mythos immer wieder abzurufen ist müßig. Aber wenn man jetzt darüber nachdenkt – was hat das denn mit dem Herakles-Konzept zu tun - müsste man natürlich sagen, dass wir jetzt 20 oder 25 Jahre später, nicht mehr vor der Frage stehen, ob es Faschisten in uns oder neben uns oder um uns herum gibt, oder autoritäre Charaktere.

Stattdessen müssen wir uns heute Gedanken darüber machen, was mit diesen anti-autoritären Charakteren los ist, die als Folge dieser Umerziehung entstanden sind. Welche Probleme machen die uns jetzt? Welche Probleme entstehen dadurch, dass wir den Herakles so umerzogen haben, dass er diesen Idealen, dem neuen Ideal gleicht. Er ist jetzt nicht mehr aggressiv, aber er arbeitet möglicherweise – Sie haben es gesagt – wissenschaftlich, also nur mit dem Kopf. Was fabriziert dieser neue Typus von Herakles? Systemtheorie, Kybernetik, Biogenetik, die neuen Felder...

Heute steht in der FAZ, Baby-Fernsehen, TV, Einstein-TV, Mozart-TV, VanGogh-TV... habe ich mir sofort notiert, *das* passt in mein neues Sujet rein. Das hat eine Hausfrau, eine Lehrerin – steht da drin – die hat diese Firma nach fünf Jahren für 25 Millionen verkauft. Das ist Fernsehen für 2-Jährige. Das ist doch irre, das ist doch fast schon wie Gehirnwäsche.

Das eigensinnige Kind...

Das gibt's nicht mehr.

Das Märchen- das man, bevor das Kind überhaupt auftauchen kann, bereits andockt, klack...

Ja, du kriegst sofort diesen Schlauch rein. Aber bei solchen Fragen wird man sofort als Verschwörungstheoretiker bezeichnet. Es gibt einen schönen Film, der liegt hier irgendwo in einer Kiste drin, der heißt „The Tube.“ Den hat ein Schweizer vor fünf Jahren gemacht, der lief einmal in Lyon auf dem Festival. Wir sind über „Das Netz“-Recherchen mit ihm in Kontakt gekommen. Der Film beschäftigt sich mit den Anfängen des Fernsehens, Wahrnehmungsstrategien, Wahrnehmungspsychologie. Aber mich interessiert auch für ein neues Projekt, was passiert wenn Leute auf den Bildschirm gucken. Nicht wie Hans Jünger, der dachte, da kommen Strahlungen oder so etwas. Überall sind Strahlungen, Felder und Ströme. Das weiß übrigens auch niemand - ob bei diesen ganzen elektrischen Felder, die jetzt überall sind, nicht irgendwas mit uns passiert. Keine Ahnung. Aber der hat das explizit gemacht, wie das ein Kleinkind sagt, im Sinne von Erziehungswissenschaften, Cognitive Sciences usw. Das ist superinteressant. Natürlich kann man damit modellieren. Bei diesen frühen Fernsehleuten ist der Begriff Education und der Anschluss mit Wissenschaft Modell. Neue Erkenntnisse, Psychologie und Psychiatrie – die sind einfach auch personell gegeben und das interessiert mich schon. Insofern ist immer wieder die Frage, wie man eine Biomasse, die einfach da ist, einen evolutionärer Zellhaufen, wie man den in eine Form bringt. Wer bestimmt, welche Form das ist?

Für unsere Vorstellungskraft ist es wahrscheinlich am einfachsten, wenn man dies immer wieder an Personen rückkoppelt. Dann ist man wieder in einer – ich will nicht sagen – Heldengeschichte...

Es gab einen Beitrag von einer Frau im Deutschlandfunk die sagte, dass auch schon die Antike in diesem Mythos eine kritische Perspektive eingebaut hatte, weil Herakles in der Originalsage am Ende wahnsinnig wird und alles zerstört. Er löst alle Aufgaben und gerät dann in den Zustand der Hybris und zerschlägt die eigene Frau, zündet alles an usw. Das ist auch kein starker Held, sondern eine kritische Darstellung des starken Helden. Es gibt bereits das Moment der Hybris und des Machtmissbrauchs, des Umkippens, wo sich das Gute ins Böse verkehrt. Letztlich hat Müller auch nichts anderes gemacht, als das zu aktualisieren, indem er die Geschichte schreibt. Er, das ist der Stasiverrat usw. Das kann man ja alles in diese Geschichte reinlesen.

Inwieweit waren die Aufführungsorte für Sie maßgeblich? Waren die Aufführungen nur dort möglich? Wie kamen die Kooperationen zustande?

Die Orte hat man sich nicht danach ausgesucht, welcher Ort am besten geeignet ist. Die Orte ergaben sich, da sie am Rande sein mussten, so dass sie zwar offiziell legitimiert waren, aber nicht kontrolliert wurden. Je abseitiger, desto besser, je unspektakulärer, desto besser. Damals hießen die Klubhäuser, die eher Wärmehallen für die

Volkssolidarität waren, Rentnertreffs oder Pionierhäuser, in denen sich die Volkskunst tummelte. Also Orte, an denen man normalerweise als Absolvent einer Kunsthochschule... jede Generation kommt und dann gibt's immer so ein paar... an verschiedenen Orten, nehmen wir mal die kleine DDR, die bemerkt werden, die sich in ihrer Generation durchsetzen. Im nächsten Jahr schiebt sich das dann ein bisschen zusammen, dann gibt's eine Galerie in Berlin, mit einer Weltbühne, dann wird man bemerkt, das ist der Markt – so, wie das immer passiert. Deswegen war die Entscheidung, an den Rand zu gehen eigentlich der Abstieg. Man hätte eigentlich ins Museum gehen müssen oder international als junger Künstler die DDR vertreten. Man ging aber an den Rand, weil man dort etwas machen konnte, aber dafür war man im Gegenzug herabgestuft in der Wahrnehmung.

Ist das dann „umgekippt“?

Es bildete sich ein Klima aus, in dem es sehr attraktiv war, an den Rand zu gehen, weil dort die besten Leute waren. Das entstand ganz langsam mit der Galerie Clara Mosch in Chemnitz, Galerie Arkade in Berlin oder der freie Raum von Eugen Blume und Scheib und dem Raum in der Sredzki-Strasse. Man hatte das Gefühl, man ging aus dem arrivierten Bereich, der einem oft zustimmt. Man will ja auch berühmt werden, als junger Künstler, man will nach Berlin oder mal im Westen ausstellen oder was auch immer. Um das zu machen zu können, musste man in Pionierhäuser gehen, die eben nicht das Museum waren, oder in den Kunstverein oder die Galerie, das war auch ein bisschen obskur. Aber man hatte, z.B. die nato. Die war damals nicht wie heute, da spielten mal ein paar Jazzler, aber ansonsten war da auch die Volkssolidarität. Das war kein Hot Spot, es gab keine hot spots in Leipzig... Dann hat man da etwas gemacht und gesehen, dass ein paar Leute hinkamen und hatte dann seine Ruhe. Im Bauhaus war auch tote Hose, da war nichts weiter. Die hatten aber diesen Saal mit dieser Schlemmer-Bühne. Da gab es einen Kunsthistoriker, der sagte, mach doch hier mal was Wildes. Dann durfte man auf diese Bühne. Aber es war nicht in dem Sinne medial öffentlich, dass es große Ankündigungen gab wie „Tolle Performance...“. Man hat ein paar Leute angerufen, aber kein großes Ding gemacht. Da kamen auch ganz normale Leute hin, aber eigentlich lief das ab wie eine öffentliche Probe. Es wurde auch nicht in der Zeitung angekündigt. Vor allem wurde es aber nicht als das beschrieben, was es war.

Den Eindruck hatte ich auch in dieser einen Ausstellungsbrochure...

... Auf jeden Fall das mit der „Weite“ war alles Quatsch. Für diese Sachen gab's auch gar keine Begriffe im Osten. Ich meine, die Sache ist nicht existent, wenn der Begriff nicht da ist. Medienkunst gab es nicht, es gab nicht Expanded Cinema, es gab nicht Performance. Diese Begriffe waren nicht existent. Es gab keine Theorie dafür. Das war toll... aber andererseits wieder, wenn man sagt, was steht denn da jetzt in der Zeitung, das waren so verhuschte und verrückte Berichte. Aber es war wichtig, dass es überhaupt genannt wurde. Der Flügge hat mal was geschrieben in „Theater heute“, so ein kleines Ding irgendwie. Da hat man sich auch gefreut, denn es ging nicht verloren und blieb am Leben. Es gab so etwas wie einen kleinen Wurmhaken, dann war er wieder weg, in der Erde verschwunden. Man hat auch nicht in dem Bewusstsein gearbeitet, dass man eine Karriere darauf aufbaut, sondern man hat einfach wie in einer Werkstatt vor sich hingewerkelt. Da waren dann eben Leute da.

Man hatte auch nicht das Gefühl, dass ist jetzt ganz wichtig... also nicht wie wenn jetzt jemand von der taz mag anruft und sagt das werden drei oder vier Seiten, das ist ein relativ großes Ding, na gut, das ist die taz, aber wird evtl. gelesen. Sofort bin ich in dem Koordinatensystem. Ich muss es nicht machen, aber wenn ich's mache, dann... das kann passieren und das wird nicht passieren – solche Gedankengänge hatte man damals gar nicht.

Und außerhalb der DDR, wurde Sie dort auch rezipiert und wahrgenommen?

Es gab noch ein paar Vorführungen. Hier in Hamburg gab es noch einige. Die haben wir im „Sturzbach“⁸ gemacht, im Stadtgarten, dann mal in Morsbroich im Museum. Da war das normal, da gab es bereits Performance, schon gewachsene Strukturen, in denen so etwas stattfand. Wir haben es in Osnabrück zum Medienkunstfestival gemacht, da waren auch Holländer oder Amis, die machten auch Performance. Es war viel Performance, viele multimediale Spektakel. Vielleicht war das auch der Grund zu merken, jetzt löst es sich, es verliert erstmal seinen Bezug. Man hat gemerkt, dass es wichtig war, dass es im Osten und dieser Umgebung stattfand, mit dem Berühren von bestimmten Tabu-Zonen. Im Westen hatte man sofort das Gefühl, die Tabus, wenn es welche gibt – das wusste man ja nicht – liegen bestimmt woanders. Das funktionierte dort nicht mehr. Das war eigentlich auch der Grund, erst mal alles wieder einzupacken und sich was Neues zu überlegen. Überleg dir, was davon brauchbar ist und was nicht.

Das hat dann so drei, vier Jahre gedauert bis man darauf kam, dass von diesem Herakles-Versatzstück schon noch etwas dabei ist, aber dass der Müller- und der Märchentext zwar nicht ganz verstaubt sind, aber auch, dass man von ihnen ausgehend noch Material finden muss und kann – und das braucht Zeit. Dazu gehören wieder Recherchen, man muss sich neu einlassen und gucken, wo in diesem neuen Material die Konstellationen verborgen sind.

Um auf Adorno zurückzukommen. Günther Arendt, das ist der linke Drogen- und Sexpapst in der Bundesrepublik. Der hat es sein ganzes Leben lang nicht geschafft, auf diese Art und Weise auf Adorno zu kommen, obwohl er immer mit ihm zu tun hatte. Also diese Verknüpfung zu machen, diesen Link zu setzen. Da hat er mein Buch gebraucht oder meine Recherche. Man braucht für so etwas lange Zeit. (...) Das braucht eben einfach seine Zeit und natürlich ist das Problem, wenn Du so an die Rampe geschoben wirst, soviel Geld da reingeblasen wird, dann ist es einfach schwierig, noch mal eine Nullstellung zu probieren. Das war damals für mich persönlich gesehen im Nachhinein eigentlich eine absolut tolle und positive Situation, noch mal diese Chance zu kriegen. Auch zu entdecken, dass das nur begrenzt irgendwo funktioniert und woanders funktioniert es nicht. Da kann man gucken, was ist denn da, was funktioniert da, was funktioniert nicht, was ist das jetzt, wo kommt diese Empfindung her und diese Wirkung. Und dann ging das für mich produktiv noch mal los.

Ist der Text⁹, den Sie geschrieben und mir geschickt haben, auch irgendwo publiziert worden?

Ich musste mal in Krakau eine Lecture halten im Rahmen von einem Filmfestival.

Ich wurde gefragt, ob ich was zum Animationsfilm sagen kann. Da habe ich nachdenken müssen, wie geht das denn alles los, wann endet das mit dem Animationsfilm, warum endet das dann eigentlich? Und das endet, wenn andere Dinge kommen und man bei den Probeaufnahmen mit den Händen der Motorkamera entdeckt, dass das ja irgendwie schöne Fotos sind. Kannste die nicht mal abfilmen und damit was Experimentelles machen? Da löst sich das formal, entpuppt sich so. Damit kam man dann zu diesen Mediencollagen, irgendwann zum Stoff. Im Stoff entwickelt sich jetzt so etwas, das Rhizomatische, durch die Inhalte. Die Form, die muss man sich immer wieder suchen.

Ist es nicht eher umgekehrt, dass die Form oder die Medien rhizomatisch zum Zuge kommen, während die Inhalte den Prozess beschreiben, und eher in einer Genealogie funktionieren, also nicht homogen...

⁸ Hamburger Kino.

⁹ Dammbeck (2005): Von der Erfindung zum Dokument.

Darüber muss ich nachdenken. Ich habe das Gefühl, dass ich in den letzten Jahren zumindest mit der Form auf etwas reagiert habe. Aber auf was reagiere ich? Sind das Entschleunigungen? Ich weiß es nicht... So habe ich noch gar nicht gedacht. Wie ergibt sich die Form?

Im Hamburger Bahnhof gibt es bsw. diesen großen Raum. Es gab diesen Film, „Das Meisterspiel“. Irgendwann habe ich aus dem ganzen Papier- und Figurenkram, die Großkopien, wie ein großes Gehirn, aber auch dreidimensional, es sollte eine Tiefenstaffelung haben, ich hatte so etwas stereoskopisches, eine Vorstellung, dass man auch selber reingehen kann und lesen kann und es ist gerollt. Es ist plastisch, es gibt Schattenwürfel, also eigentlich eher bildhauerische Fragen. Dann habe ich diesen Benjamin-Rahmen gemacht, der war ähnlich, da habe ich aber schon gemerkt, jetzt wird's gut, jetzt ist's zuviel.

Die PARANOIA-Geschichte war funktionaler, weil ich mich immer darüber geärgert habe, dass die Leute das nicht benutzen können. Die sollen sich hinsetzen und richtig lesen, dafür brauchen sie Ruhe. Filmprojizieren im Raum ist letztlich immer noch eine Überwältigungsstrategie. Im Kino ist das ist legitimiert. Aber jetzt habe ich einen offenen Raum - wie sollen die Leute damit umgehen? Wie sollen sie bsw. einen Tisch benutzen? Ist der jetzt Kunst, darf man den anfassen, darf man das benutzen? Kann man es trotzdem schaffen, dass dieser Tisch eine ästhetische Form hat, die ich bestimmen kann, ohne die Leute als Versuchsobjekt oder Skinner-Maus zu missbrauchen. Wie kann ich das offen halten und trotzdem formal für mich schließen, indem ich sage, die Schließung ist, so gefällt mir das. Dahin bin ich jetzt gekommen. Formal sehen die Räume zwar ähnlich aus wie die Raumfotos, die Sie vom Anfang, von vor 25 Jahren gesehen haben. Aber wer jetzt reingeht, hat mehr Chancen mit dem Material etwas zu verstehen. Am Anfang war das mehr eine Vorführung, im Prinzip Publikum-Bühne...

Die Ausstellung wurde für mich immer langweiliger: da hängt etwas an der Wand und man steht davor und guckt es sich an. Man versteht es aber nicht, weil sämtliche Links fehlen, es fehlt der Handapparat dazu, es fehlen die Fußnoten und die ganzen Verweise. Später waren dann alle Verweise groß im Raum. Das war auch nichts, weil die Leute verrückt geworden sind, niemand liest das. Jetzt gibt es bei PARANOIA Textausdrucke, es gibt Handouts. Man kann, wenn man will, klarkommen, auch ohne dass man didaktisch arbeitet oder die Leute anbindet. Das ist eine kitschige Geschichte. (...)

Man kann näher an Leute herangehen (...) Das sind die zwei Pole, zwischen denen sich das bewegt. Und dafür verwende ich natürlich auch die verschiedenen Medien. Aber ich überlege jetzt wirklich sehr genau, was ist eine Diaprojektion, was ist eine Videoprojektion, stehen da Tische, wie kann man da sitzen, ist es laut, ist es leise, können Leute da lesen usw. Was mache ich mit diesen ganzen Büchern. Man wird präziser.

Aber es gibt genau genommen keinen objektiven Betrachter.

Aber was wir hier jetzt die ganze Zeit machen, wir können nur schauen, wir stiften neue Unklarheiten. Das Problem besteht darin, dass Sie sich aus irgendwelchen Gründen dafür entschieden haben, sich damit zu beschäftigen. Wenn Sie jetzt noch mal in die PARANOIA-Ausstellung gehen, wette ich mich Ihnen, mit dem Instrumentarium, das Ihnen zur Verfügung steht, dass es Ihnen dann klarer wird. Letztlich ist das Beschreiben das aktuellste, was es dazu gibt. In was wollen Sie sich denn reinversetzen?! Sie können nur die Fundstücke beschreiben. Aber es ist Ihre Fantasie, die beeinflusst, wie sich das entwickelt. Das muss ja gar nicht so gewesen sein, ich muss mir das ja gar nicht so gedacht haben. Das ist legitim. (...)

Ich bin durch die Videokunst-Ausstellung in Leipzig auf Ihre Arbeit, Ihr Herakles-Konzept, gestoßen.

Ich kannte bis dahin nur wenig aus der DDR-Kunstszene, Autoperforationsartisten, einige Schmalfilmkünstler... Dann habe ich begonnen, mich mit Ihren Aufführungen und Ihrer Arbeit, eben mehr mit den experimentelleren Strategien zu beschäftigen, eben Ihren Aufführungen...

... weil die auch anschließen können an etwas, das von weiter her kommt. Es ist wichtig, dass das bewusst angeschlossen ist, weil man sich damit beschäftigt hat und versucht, sich in eine Tradition zu stellen. Die deutsche Avantgarde ist insofern nicht nur interessant, weil sie dann alle nach Amerika gegangen sind und dort das begründet haben, was wir als American Cinema bezeichnen. Oder die westdeutschen Kollegen, in den Endsechzigern/Siebzigern... die wussten nicht, wer Eggeling und Richter waren, aber wussten, wer Kenneth Anger war und haben „Makers“¹⁰ kennen gelernt. Aber „Makers“ ist ohne Richter und Eggeling und diese Leute nichts. Oder Cage z.B. vom Black Mountain College, dieses ganze American Abstract Painting, Josef Albers. Die ganze Frage der Immigration hat mich wirklich sehr interessiert. Man wollte sich bewusst in eine Tradition stellen. Es gab auch Brecht oder „Kuhle Wampe“ – Sláta Dudow, also das Proletarische, eine Filmtradition, die auch in der DDR gehandelt wurde. Auch sehr interessant, gegen die UFA, gegen Kommerz, gegen faschistische Reklamestrategien, das ist schon wichtig – auch für die Russen natürlich, für Pudowkin, für Eisenstein, vollkommen klar – Avantgarde. Aber wo kommen die her? Wo kommt diese 20er Jahre Avantgarde her? Da ist man in der Kunstgeschichte schon wieder ein Stück zurück.

Da darf man dann auch Autoperforationsartisten nicht so *schelten*. Man muss bedenken, dass die DDR zu der Zeit fast schon zu Ende war. Da haben die noch studiert, die haben gar keine Zeit gehabt, überhaupt was zu entwickeln. Die Studenten haben den Herbstsalon gesehen in Leipzig. Dann haben wir in Dresden den Frühlingssalon gemacht, in diesem Rahmen haben sie ihre Aktionen entwickelt – und da waren wir schon alle weg. Nicht wertend gemeint, aber man muss auch die Zeiträume sehen: ich habe 1972 Diplom gemacht, da hat man dann ungefähr 1970 angefangen, sich konkreter mit solchen Sachen zu beschäftigen. Das sind bis 1984/85 immerhin 10, 15 Jahre. Da war man in Studios gewesen, hatte Erfahrungen, viel gesehen, sich mit Vielem beschäftigt. Die sind 1985 oder 86 raus – zwei bis drei Jahre vor dem Ende der DDR – sofort waren sie auf dem Präsentierteller, mussten vorführen, tanzen. Die machen ja nichts mehr in diesem Bereich, das war ja eine ganz kurze Phase, man darf die nicht zu sehr verpflichten, aber auch nicht abblasen, wie das jetzt leider oft gemacht wird. Das ist auch nicht anständig, denen und dem Publikum gegenüber nicht. Das wird sicherlich irgendwann mal korrigiert, irgendjemand muss sich ja damit mal beschäftigen, das alles aufzuarbeiten, mal bis in die 60er. Bis in die 60er sind Ost und West noch gleich, da gibt es dieselben Ansätze, entweder UFA oder die deutsche Avantgarde. Fischerkoesen arbeitet für den WDR, Hessischen Rundfunk, er hat den Vorspann für eine Gameshow gemacht, Animationsfilm. Niemand weiß das, ich habe es vor kurzem erst durch Zufall im Vorspann entdeckt. Fussberger machte seine erste Spielshow.¹¹ Die Leute waren ja auch im Osten, also auch noch Leute von der UFA bei der DEFA oder eben aus dieser experimentellen Geschichte, die letztlich, wenn sie hier geblieben sind, alle bei Riefenstahl gelandet sind. Der Rest ist nach Amerika und entweder wieder zurück oder dort geblieben. Das ist schon hochinteressant. Soweit müsste man zurückgehen, nicht mehr nur Schmalfilm, also der (...) hat seinerzeit auch 8mm-Filme am BE gedreht, der war Assistent Mitte, Ende des 50iger Jahre – gehört das mit zur „Grauzone 8mm“¹²? Na ja, wieso nicht? Es gab auch noch andere. An der Filmhochschule wurde auch mit 8mm gedreht, eigene kleine Filme – hat sich darum jemand gekümmert?! Nein. Das ist ein Feld, das vollkommen offen ist. Ich habe nicht den Eindruck, dass sich da jemand ranmacht. Ich habe das

¹⁰ Cinemathek in N.Y.C.

¹¹ Gemeint ist die Show „Auf los geht's los“, erste Ausstrahlung 1972.

¹² Gemeint ist die Publikation anlässlich der Ausstellung im Leipziger Bildermuseum *revision:ddr*, 2006.

jetzt erst wieder festgestellt, denn wir beantragen gerade Geld, bzw. das Filmmuseum in Potsdam. Es gibt eine Edition vom Filmmuseum München, bei der sich verschiedene europäische Filmmuseen einbringen. Das Filmmuseum Potsdam ist eingeladen, mit meinen frühen Filmen bis 86. Beim Überlegen haben wir gemerkt, dass dieses ganze Umfeld der 70er und Anfang der 80er Jahre fast unbearbeitet ist.

Das ist genau das, was ich feststelle.... Gut, bei den Mediacollagen handelt es sich um eine ephemere Form, das ist obnehin ein Problem. Generell wurde noch nicht viel über die einzelnen Positionen geschrieben, abgesehen von wenigen Autoren, die oft auch Teil des Umfeldes waren...

Man muss sich eben beeilen, denn wie schnell verschwinden einige, können oder wollen sich nicht mehr erinnern, oder das Material geht einfach verloren.

a) Ich bin damit einverstanden, dass meine Arbeit in der Bibliothek öffentlich eingesehen werden kann. Die Urheberrechte müssen gewahrt bleiben. Die Arbeit enthält keine personenbezogenen Daten

Datum

Unterschrift

b) Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Datum

Unterschrift