

Diese Werke sind besetzt

Treuhänderisch: Der Kunstraum Kreuzberg/Bethanien zeigt fünfzig Künstlerinnen aus der DDR.

Alles beginnt mit einer Frau, die nicht hier sein sollte. Es ist Birgit Breuel, die zweite Präsidentin der Treuhänderanstalt, porträtiert von Henrike Naumann und Susanne Rische. Die Malerei, die sie in einer nachdenklichen Pose zeigt, ist ein untypisches Porträt, denn als Hintergrund wählen die beiden Künstlerinnen den Protest im VEB Kaliwerk „Thomas Müntzer“ im thüringischen Bischofferode. Es war das erste Aufbegehren einer ostdeutschen Belegschaft in der ökonomischen Transformationsphase nach dem Mauerfall. Das Bild soll die Macht und Ohnmacht der vom Wandel betroffenen Menschen ausdrücken. Beide Gefühle treffen auch den Kern der Ausstellung, in der das Bild gezeigt wird.

Der Kunstraum Kreuzberg widmet sich mit der Schau „Worin unsere Stärke besteht“ dem Schaffen von fünfzig Künstlerinnen, die in der DDR geboren wurden und die sich in ihrer Kunst mit dieser Identität auseinandersetzen. Die Ausstellung sollte sich nicht der Historisierung von Kunst aus der DDR widmen, heißt es im ersten Saal, sondern Biographien der Künstlerinnen in den Mittelpunkt stellen. Schon im Eingangsbereich wird deutlich, dass das Erbe des realsozialistischen Staates, sei es kulturell oder ökonomisch, dabei kaum abgelegt werden kann. Einige der Künstlerinnen, wie die Fotografin Helga Paris oder die Grafikerin Ruth Wolf-Rehfeldt, waren bereits zu DDR-Zeiten aktiv. Andere, wie die Weimarer Künstlerin Ulrike Theusner und die Rostockerin Wenke Seemann, sind in den Achtzigerjahren geboren.

Die Ausstellung verstehe sich als ein Gegenentwurf zu bisherigen Schauen der letzten Jahre, die sich der Kunst der DDR widmeten, sagt die Kuratorin Andrea Pichl. Ausstellungen zu weiblichen Ostkünstlerinnen gab es immer wieder: Anlässlich des 50. Jubiläums des Internationalen Frauentags initiierte die SED-Führung 1960 die Ausstellung „Frauenschaffen in der bildenden Kunst“. Es war die erste Schau, die ganz dem weiblichen Kunstschaffen gewidmet wurde. Doch bei vielen kulturpolitischen Entscheidungen spielten die weiblichen Künstlerinnen kaum eine Rolle. Dies zieht sich bis in die Gegenwart weiter. In den Überblicksausstellungen nach der Wiedervereinigung waren Künstlerinnen lediglich zu neun-



zehn Prozent vertreten, attestiert die Kuratorin.

In den meisten der dreizehn Räume werden dementsprechend zeitgenössische und historische Werke zusammengeführt. Spannend ist der große Saal, in dem Inken Reinerts anarchische Schrankwandskulptur „Quadratsystem“ mit einer Videoarbeit zum Autoritarismus im chinesischen Schulsystem von Ingeborg Lochmann integriert. Das öffentliche und private Leben ist miteinander verwoben. Im Raum daneben setzt sich Jana Gunstheimer in ihrer comicartigen Bildserie „Kreuz des

Ostens“ mit der Psychologie in Plattenbauvierteln auseinander. An den schwarz bemalten Wänden prangt das Logo „Zwickauer Fried Chicken“. Die Zeichnungen zeigen maskierte Männer in Jogginghosen, die rumlungern oder Sport treiben. Jana Müller beschäftigt sich mit ihrem Aufwachen in Halle und hat dafür persönliche Gegenstände gesammelt – Schlagringe und Mettigel, Uniformen und knallbunte Sparschweine. Gabriele Stötzer, die 1953 geboren wurde, zeigt ihre Videoarbeit „Veitstanz/Feixtanz“ von 1988, die Aktporträts, Bilder des Alltags in der DDR-Künstlerkommune oder

Wie die wohl klingt?
Erika Stürmer-Alex:
„Opensingerin“, 2005
Foto Archiv EST

Architekturaufnahmen des zerfallenen Erfurts enthält. Dazu werden vertonte Erinnerungsfragmente eingespielt.

Immer wieder geriet Stötzer wegen ihres Lebensstils mit der Staatssicherheit aneinander. Ab 1980 stellte sie Werke aus der alternativen Szene aus. Vier Jahre später war sie Mitgründerin der Künstlerinnengruppe Erfurt, die Performances und Super-8-Filme produzierte. Subkultur, politisches System und Geschlechterhierarchien beeinflussten den Stil der Künstlerinnen, die sich in keine Kunstgattungen pressen ließen. Ihre Kunst versprach den Frauen einerseits Befreiung gegenüber der visuellen Realität der DDR, andererseits aber auch gegenüber normierten Geschlechterbildern. Und diese Haltung zieht sich bis in die Gegenwart.

Mit fiebrigem Pastellstrich zeichnet Ulrike Theusner Menschen und urbane Szenen, die an Edward Munchs Grafiken erinnern. Ihr „Küssendes Paar“ zeigt zwei Menschen, die eine Symbiose eingehen. Die Striche verschwimmen und gehen ineinander über. Das Gegenteil dazu ist Ruth Wolf-Rehfeldts Zinkographie „Zeichensignal“ aus den Siebzigerjahren. Ihre Grafiken zeigen futuristische Geometrien. Wenige Jahre später fotografierte Helga Paris unangepasste Jugendliche ihres Heimatviertels Prenzlauer Berg, wie „Sabine“. Dazu passend ist der 2016 entstandene Film „Lange Weile“ von Tina Bara. In der Videocollage reflektiert sie den Prozess des Erinnerens und ihre Befremdung, die dazu führt, dass sie 1989 in die Bundesrepublik ausreist. Filme wie dieser dokumentieren die Produktionsbedingungen der Künstlerinnen, die überschattet waren durch Bespitzelung, Berufsverbot und Ausbürgerung und später den Bedeutungsverlust nach der Wende. „Als Frau kämpfte man 1990 mit einem doppelten Ausschluss“, sagt Andrea Pichl dazu. Sie selbst steuert mit ihrer Serie „Stasizentrale“ einen Zeichenzklus bei, der das Hauptquartier des MfS szenisch zeigt.

Auf diese Vergangenheitsauseinandersetzung folgt wieder das Zeitgenössische. Die Fotografin Ricarda Roggan thematisiert in ihren Werken die Nachwehen der Transformation. Mit ihrer Fotoinstallation „Garage 10“, die einen Kleinwagen nach einem Unfall zeigt, widmet sie sich der Bedeutung der Garagen im kollektiven Gedächtnis der Ostdeutschen. Im letzten Raum folgt Else Gabriel, die mit ihrem „Medienturm“ von 1988 vertreten ist, der die DDR als „realdaadaistische Sozialsatire“ persifliert soll.

Das ist auch sinnbildlich für die gesamte Schau, die es schafft, die DDR-Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenzubringen und die Vielfalt des weiblichen ostdeutschen Kunstschaffens aufzuzeigen. Am Ende bleibt die These, dass beide Identitätsmerkmale noch immer ein Problem im deutschen Kunstbetrieb seien. Das mag stimmen. Aber die Gegenbeispiele dazu sind ebenso aufgeführt. Die Künstlerin des Breuel-Porträts Henrike Naumann zum Beispiel. Sie geht offensiv mit ihrer Herkunft um und äußert sich kritisch zur Lage in den neuen Bundesländern. Auch in ihrem Gemälde zum Streik beim VEB Thomas Müntzer, das 1993 schließlich musste, bleibt vor allem eine Parole übrig: „Dieses Werk ist besetzt.“ Es drückt auch das neu entstandene Selbstbewusstsein aus, das diese Generation ostdeutscher Künstlerinnen in die Museen und Galerien trägt.

KEVIN HANSCHKE

Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR. Im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin; bis 30. Oktober. Ein Reader zur Ausstellung kostet 3 Euro.

Die geheime Universität

Zum Tod der Frankfurter Künstlerin Helke Bayrle
Von Daniel Birnbaum und Hans Ulrich Obrist

Solange wir denken können, war die Frankfurter Küche von Helke und Thomas Bayrle eines der informellen Zentren der deutschen Kunstwelt. Was für ein großartiger Ort sie schon vor drei Jahrzehnten war! Jeder durfte dort auftauchen und tat es auch und bekam Helkes legendäres Risotto und dazu ein Glas Wein. Künstler aller Generationen waren eingeladen, mitzudiskutieren als Gleiche, es gab keine Wichtigkeit. Dan Graham saß dort mit Studenten der Städelschule, und niemand wunderte sich, wenn Isa Genzken oder Franz West plötzlich unangekündigt auftauchten. Spät in der Nacht kam dann noch Kasper König dazu und brachte Peter Cook und Dara Birnbaum oder einfach seine Nachbarn und deren Kinder mit.

Bayrles Küche war der unpräzise, seeste denkbare Kunst-Ort – und dennoch ein in jedem Sinne des Worts außerordentliches Forum für Gespräche über Kunst und alles, was damit zu tun haben könnte. Diese Küche übertraf alle hochprofessionellen akademischen Arenen, in die wir in all den Jahren eingeladen waren. Sie war ein Ort, an dem Wissen aus den verschiedensten Welten ausgetauscht wurde (die Bayrles haben immer gesagt, dass man einen Garten für Poesie, Musik und Kunst kultivieren sollte). Einmal haben wir Robert Rauschenberg von diesen zauberhaften Küchenmomenten erzählt, und er sagte, das erinnere ihn an das Black Mountain College – und ja, vielleicht war es diese Frankfurter Küche, die dem Geist dieser legendären Kunstschule am nächsten kam.

Helke Bayrle, 1941 im polnischen Thorn geboren, arbeitete seit 1969 sehr eng mit ihrem Mann, dem Künstler Thomas Bayrle, zusammen. Sie war eine sehr besondere Filmemacherin. Seit den frühen Neunzigerjahren dokumentierte sie den Aufbau von Ausstellungen im Portikus mit ihrer Videokamera. Was dabei herauskam, ist eine unvergleichliche Sammlung

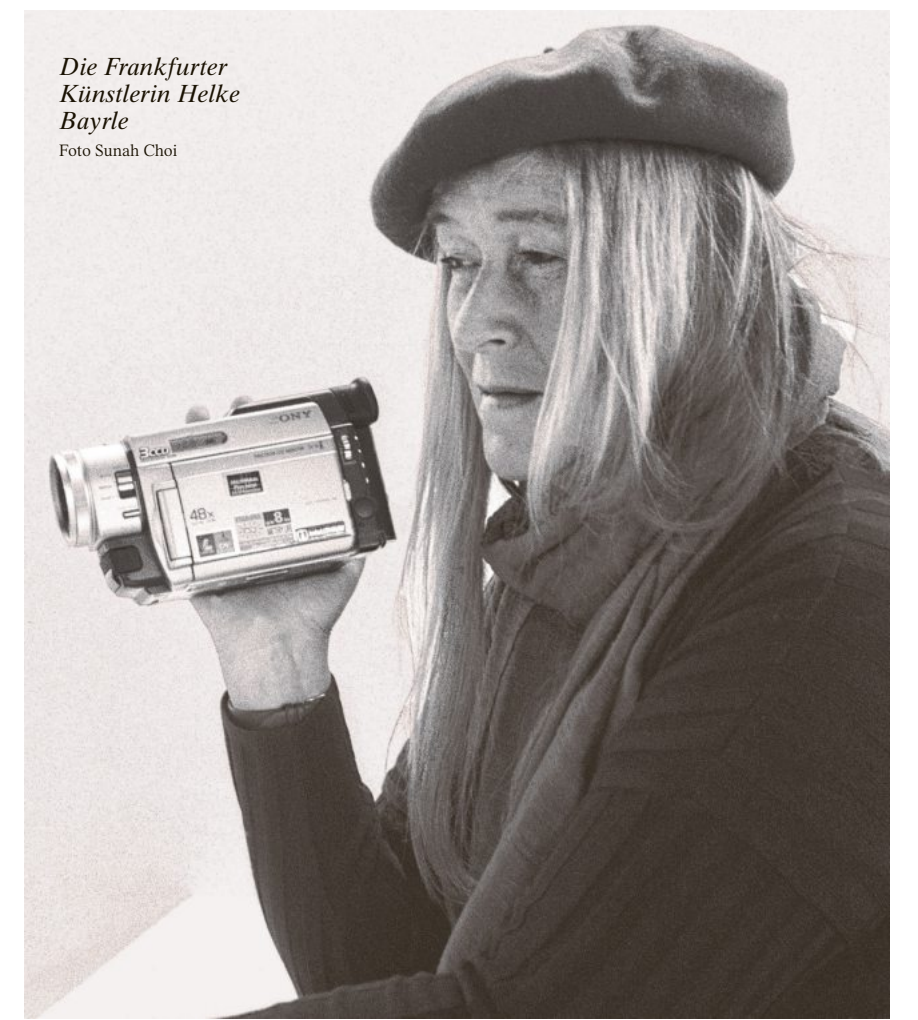
von Künstlerporträts, mit Hintergrundmaterialien und Bildern aus Situationen, die der Zuschauer normalerweise nie zu sehen bekommt, wenn die Ausstellung erst eröffnet ist.

Viele Ausstellungen vergisst man. Aber Helke sagte einmal, es sei wichtig, zu erinnern, gerade in einem Zeitalter mit überbordenden Massen an Information. Ihr Archiv war auch ein Protest gegen das Vergessen. Über zwei Jahrzehnte lang machte sie diese Filme zusammen mit der koreanischen Künstlerin Sunah Choi. Helkes Filme gingen dabei weit über normale Dokumentationen hinaus. Sie sind sehr persönliche, intime Beobachtungen von Künstlerpersönlichkeiten und auch des Prozesses, eine Ausstellung zu machen. Wenn ein Künstler nicht gefilmt werden wollte, akzeptiere sie das, sagte Helke einmal, aber fast jeder wollte gefilmt werden, und so entstand ein unendlich reiches, historisch bedeutsames Archiv.

Wie soll man den Stil von Helkes Porträts beschreiben? Sie mache sehr emotionale Filme und weiß nie, was passieren wird, sagte sie einmal, das mache ihre Arbeit aufregend, darin liege der ganze Spaß.

Wir beide wurden Ausstellungsmacher, als wir noch jung waren, aber keiner von uns war dafür ausgebildet worden. Auf eine gewisse Weise wurde Helkes und Thomas' Küche zu unserer Universität, und die Künstler in ihrem immer weiter wachsenden Archiv – von Marlene Dumas und Wolfgang Tillmans bis zu Yoko Ono und Matthew Barney – waren die besten denkbaren Tutoren. Vor allem aber sind wir Helke, einer der offensten und liebenswürdigsten Personen der Kunstwelt, unendlich dankbar.

Daniel Birnbaum ist ehemaliger Rektor der Städelschule und Direktor von Acute Art. Hans Ulrich Obrist ist künstlerischer Leiter der Serpentine Gallery in London. Aus dem Englischen von Niklas Maak



Die Frankfurter Künstlerin Helke Bayrle
Foto Sunah Choi

Der zeitgenössische Tanz und insbesondere das postdramatische Tanztheater, wie es sich in den Arbeiten des norwegischen Choreographen, Regisseurs und Filmemachers Alan Lucien Oyen darstellt, hat in seinem Kreisen um Trauer, Einsamkeit und Tod ganz eigene ikonografische Gesten entwickelt. Eine davon ist das eruptive, idiosynkratische Solo, das aus einer Art innerer Bedrängnis geboren zu sein scheinende Tänzer in einem hilfesuchenden Code aus gereckten Armen, sich wegduckendem Oberkörper, einknickenden Knien. Dazu kommt vielleicht ein Drehen wie im Schwindel oder sehr hoch in die Arabeske geführte Spielbeine wie in einem Versuch, die Souveränität zurückzugewinnen.

Ein Kampf gegen die Unbill des Lebens, ausgeführt mit einem Headset, dessen allergiefreie Klebestreifen zur Befestigung dem Hautton sensibel angepasst sind. So sind die stoßweise hervorgepressten, dem Leben und der Bewegung abgerungenen Worte besser zu verstehen, so verleiht das verstärkte Atemgeräusch als Beweis einer erhöhten Pulsfrequenz dem Bewegungsgeschehen zusätzlichen dramatischen Nachdruck. Indem Live-Videoaufnahmen das Gesicht in Übergröße auf die Leinwand hinter dem Bühnengeschehen übertragen, verkürzt sich die Distanz zwischen den sich verausgabenden Akteuren und ihren stillen, entfernten Zuschauern noch einmal. Genauso spielen sich die ersten Minuten von Alan Lucien Oyens neuem Stück „Cri de Cœur“ auf der weiten Opernbühne des Pariser Palais Garnier ab. Jene Generation, die es gewohnt ist, über

Das ging ins Auge

Alan Lucien Oyen allein zu Haus: „Cri de Cœur“ in der Pariser Oper / Von Wiebke Hüster, Paris



Gesten der Verausgabung einer zögernden Generation

Foto Agathe Poupeney

Bilder Nähe, Intimität herzustellen, wird hier porträtiert. Ihre Schwierigkeiten, stabile Verbindungen zu anderen Menschen aufzubauen, ihre Weigerung, erwachsen zu werden, indem sie nicht aufhören können, in ihre Kindheit zurückzublicken, ihr Zögern, die Schwelle zum verantwortungsvollen Erwachsensein wirklich zu überschreiten, ihre tatenlose traurige Einsamkeit, ihr Verlust an Wirklichkeit, all das tritt aus den gesprochenen Texten hervor wie aus vielen der Tanztheaterszenen des Stücks.

Wenn, bricht es aus der jungen Frau hervor, die anfangs allein vor den Vorhang tritt, jener Mann, dem sie heute noch gar nicht begegnet sei, den Fahrstuhl betrete, würde sie sich wünschen, er möge ihn verlassen. Stattdessen verschwindet sie, die von einer imaginierten Begegnung in Furcht und Herzklopfen Versetzte, so schnell, wie sie gekommen ist. Der Vorhang öffnet sich, und da tanzt Marion Barbeau, die junge Erste Solistin, die gerade in „Das Leben ein Tanz“ im Kino zu sehen ist, als Darstellerin einer verletzten Ballerina der Pariser Oper, die im zeitgenössischen Tanz wieder zu sich selbst und in die Heilung findet. Das klingt kitschig, und das ist es auch – nicht weniger als die Art und Weise, in der Oyen sie nun für sein Tanztheater einsetzt. Es geht ihm nicht um körperliche Blessuren, sondern nur um die Empfindsamkeiten einer „Generation Gesprächstherapie und Osteopathie“. Als deren Protagonistin schickt Oyen Barbeaus Film-Imago wieder zurück auf die Bühne. Genau um diese Desorientierung des Publikums geht es ihm, um das Gefühl,

das Leben sei Theater, sei Fiktion, sei das in der Kulissenhaftigkeit und Hinterbühnen-Atmosphäre des Bühnenbilds manifeste, nicht weichende Gefühl des Stillstands, der Depression, der Faszination durch den Tod.

Marion Barbeau tanzt von einem Kameramann gefolgt, der Schwarz-Weiß-Bilder ihres schönen wie ungeschminkten Gesichts als Großaufnahmen auf der Bühnenrückwand erscheinen lässt. Ihr Tanzpartner tritt von hinten eng an sie heran, umfasst sie und hebt sie weg – auch so ein ikonografisches Bild, das kein Tanzschauer je wieder aus seinem Hirn bekommt. Warum fühlt man sich im Tanztheater so oft umzingelt von den Klischees eines angeblich so befreienden Tanzes?

In seinem von ständig hin und her fahrenden Kulissen, von Wänden und hausgroßen Bilderrahmen, von an norwegische Natur erinnernden Dioramen dominierten Theater voller Sofas, Stuhlkreise, Türen, Fenster und Betten setzt Oyen hauptsächlich drei Arten von Einfällen um. Im Tanz zeigt er außer jenen häufig von gesprochenen Texten begleiteten Soli und Duetten manchmal Schwarmbildungen des Corps de ballet, das dann auf Stühlen als Publikum zusammenrücken muss. Getanzt wird in einer schon unerschämmt an Sharon Eyal und Hofesh Shechter, den Choreographen von Barbeaus Film, erinnernden Weise. Zweitens entwirft er ständig surrealistische Bilder – neben den Armgesten und gespielten Verzweiflungsanfällen die offensichtlichste Reverenz an die von ihm bewunderte Pina Bausch. Sah man bei ihr mitunter Aquarien, Krokodile oder Nilpferde auf der

Bühne, führt Oyen drei Darsteller mit Krähenkopf, Wolfskopf und Hasenkopf vor Marion Barbeaus Gewehröffnung. Es knallt, und sie trifft: „Un accident de ballet“, kommentiert ihr Kollege, der die Eltern der Toten telefonisch verständigt. Außerdem nimmt Barbeaus Salamander, mit dem sie durch die Glasscheibe seines Aquariums spricht, züngelnde, Fliegenfangende Prinzgestalt an. Schließlich gibt es, drittens, recht konventionelle Theaterszenen: Ein Paar setzt sich auseinander, eine Mutter muss sich am Abendbrot gefallenen lassen, angeschrien zu werden als die in allem Schuldige. Vor dem Foto-Paravent eines Waldsees steht der an einen Yogi erinnernde „Hüter der Erinnerung“, der Barbeau am Ende auf den Armen fortträgt in Richtung der erhellten Hinterbühne. Dort, vor dem Eingang zum berühmten „Foyer de la Danse“, dessen Gemälde an Oyens und Barbeaus Ahnen erinnern, ersticht dieser bärtige Totengott die Tänzerin.

Theater als Ersatzleben und Begräbnis, als Bühnentod und Auferstehung im Tanz-Pantheon der Unsterblichen, der Könner. „Cri de Cœur“, eine dreistündige Übung in Geduld, ein Ritual für drei Dutzend Tänzer und ihre nach der Pause deutlich dezimierten Zuschauer. Wenn es nur nicht so entsetzlich banal wäre, die Musik nicht klänge wie eine Supermarkt-Variante von Philipp Glass und Arvo Pärt, wenn nicht Helena Pikon wie eine ständige Erinnerung an Zeiten, als das Tanztheater noch *larger than life* war, umherirren würde, als hätten sich ihre Gefühle in den weiten Schößen ihrer altmodischen Kleider verfangen.