

STEFAN HAYN

WHOSE
PROFITIOUS
GARDEN
IS
THIS
?

SHOW 18
KIENZLE ART FOUNDATION

26. November 2016 bis 28. Januar 2017

I. SOWOHL ALS OB

Stefan Hayns künstlerische Arbeiten, wie sie in dieser Ausstellung in einer historischen Rahmenweite von über zwanzig Jahren sichtbar werden, vermitteln den Eindruck einer ebenso beziehungsreichen wie eigenwilligen Auseinandersetzung mit der Rolle, die die Produktion, der Gebrauch und die Distribution von Bildern in gegenwärtigen westlichen Gesellschaften spielen. Dieses zugespitzte analytische und schöpferische Interesse an Bildpolitiken entfaltet sich bei ihm schon lange vorrangig aus der Perspektive seiner künstlerischen Hauptpraktiken: der Malerei und dem Filmmachen und nicht zuletzt dem Verfassen von Texten – Formen, die sich bei ihm wechselseitig als Texte und Kontexte bedingen. Auch bei nur oberflächlicher Beschäftigung wird deutlich, dass diese Tätigkeiten zwar Abstraktionsverfahren einschließen, sich aber keineswegs auf sie beschränken, sondern stets von erlebten gesellschaftlichen Wirklichkeiten ausgehen. In seinen eigenen Worten klingen Differenzierungen an, die einen ersten Einblick in eine durchgängig erkennbare, selbstreflexive Verfasstheit seiner Arbeitsweisen geben, die jedoch nie davon auszugehen scheint, dass Selbstreflexivität salvatorisches Element jeder künstlerischen Praxis zu sein hat: „Seit vielen Jahren ist das Verhältnis von Film und Malerei Gegenstand meiner künstlerischen Arbeit. In Textveröffentlichungen, dokumentarisch-essayistischen und fiktionalen Kurz- und Langfilmen, sowie in thematischen Serien von gemalten Bildern untersuche ich die zwischenmenschlich-gesellschaftlichen Auswirkungen heutiger Bilderproduktion und -rezeption.“¹ Es geht bei einer solchen Selbstaussage offenbar nicht um eine ausgreifend universelle Inanspruchnahme von Begriffen, in der die genannten Produktionsformen als etwas umstandslos Gegebenes gelten dürften. Eine auf die Gegenwart und auf die hierhin führende jüngere Vergangenheit gerichtete Analyse muss Hayn zufolge vielmehr den in sich stets komplizierteren Verhältnissen zwischen den verschiedenen Bildproduktionen Rechnung tragen: „Meine Filme, Bilder und Texte gehen von der Beobachtung aus, dass die neuen digitalen Bildmedien malerische und filmische Arbeitsprozesse und Rezeptionsweisen vermischen. Nicht selten treten dadurch unüberschaubare, oft unfreiwillig ideologisch kodierte Amalgam-Bilder vor prekäre Lebenswirklichkeiten. Sichtbarkeit und Erfahrung werden problematisch.“²

Es ist zunächst nur die offensichtlichste Ebene, auf der bei ihm zum Beispiel in Filmen gemalte und gezeichnete Bilder auftreten – und diese Bilder sich wiederum motivisch, formal oder inhaltlich („thematisch“) auf Film und Filme

beziehen. Ebenso wenig werden die bildnerischen Ordnungssysteme von Malerei und Film, wie Komposition oder Montage, einfach etwa im Sinne eines positivistischen medialen Synkretismus in eins gesetzt. Auch Medienspezifität und *post-medium condition* sind für Hayn gleichermaßen zu hinterfragende, analytische und diagnostische Begriffe. Nicht nur seinen Texten,³ auch seinen je differenziert zu betrachtenden Bildproduktionen liegt bei aller Unermüdlichkeit nie verbissene Strenge, bei allem Augenmerk auf Kritikalität nie zu Moralismus erstarrte Orthodoxie zugrunde. Seine Arbeiten bestehen, wie ich an Beispielen zu zeigen hoffe und von denen einige auch in der Ausstellung der Kienzle Art Foundation zu sehen sind, aus vielfach geschichteten, gerahmten, überlagerten und gebrochenen Wort-, Sprach-, Bild- und Klangkonstruktionen. Diese mögen oft uneindeutig sein, entziehen sich aber nie gänzlich ins Ungreifbare, sondern führen von Mal zu Mal anders, wie Reparaturen am laufenden Motor, Perspektivwechsel als Perspektive, Zweifel am Methodischen als Methode, Kritik am Bild durch Bilder vor. Wenn im Zusammenhang mit Stefan Hayn von Malerei *und* Film die Rede ist, geht es dabei nicht nur um ein „sowohl-als auch“, sondern durch vielfältige, auch spielerische Wechsel von Sprecher/innen-Position in Konjunktive und inhaltlicher Bezugnahmen ins Potentielle, um so etwas wie ein „sowohl-als ob“. An die Stelle eines fixierten Idioms oder einer Flucht in proteische Unzurechnungsfähigkeit tritt an jeder mir sichtbaren Stelle das Bestehen auf die Bedeutung des Persönlichen wie des Künstlerischen.

II. JACK IN THE BOX

Mit „Fontvella's Box“ (1992, 17'30“), ein früher Film von Stefan Hayn, den die Besucher/innen der Ausstellung im Inneren der titelgebenden Box zu sehen bekommen, lässt sich zunächst nur schwer an das eingangs erwähnte Spektrum von Film und Malerei anschließen. Er beginnt mit dem Klirren eines unsichtbar zerbrechenden Glases, unterlegt mit den Klängen eines unsichtbaren Jazztrios – auf einer Bühne, vor einem in Kerzenlicht nur schummrig auszumachenden Zuschauerraum. Dieser erste Blick wird gerahmt von den sich schließenden und wieder öffnenden Wimpern eines stilisierten Auges – wir sehen also wie aus dem Inneren eines Körperraums durch Augenlider, die vor uns als Blende fungieren. Auf der Bühne hebt sich eine in Federbüschel und Glitzerkram gehüllte, zunächst undefinierbare Gestalt, die eine blonde Perücke zu tragen scheint, gegen ein glänzendes und glitzerndes Gewände zu ihrer Rechten ab. Sie wächst und

reckt sich. Was wir für ihre Federboa halten wollen, scheint ein Ausbreiten von Armen anzukündigen. Doch Sekunden später sinkt die Figur schon wieder in sich zusammen. Die Musik verklingt leiernd, die Bühnenbeleuchtung verlischt. Dafür erhaseht man einen kurzen Blick auf das nun besser beleuchtete Publikum: junge Männer. In diesem Moment des Lichtwechsels kippt die Bühnenillusion. Der Protagonist erweist sich als erigierter, dann wieder in sich und seine Bühnenverkleidung zusammensinkender Penis und die benachbarte Flanke als glitzernde Innenseite des Oberschenkels desselben Körpers. Ein hölzern knarrendes Geräusch lässt sich vernehmen, assoziierbar mit einem Springteufel, der in seine Box zurückschnarrt, während eine von links kommende Hand den roten Bühnenvorhang zuzieht. Auf dem Vorhang erscheint der Filmtitel, aus dem Off sagt eine Stimme in konsterniert hingehuscht klingendem Englisch: „.... *After that night, her career was ruined. She was sad and tired*“.

Das durch die Bühne vor den Film-Augen Geschehene erinnert in manchem an die berühmte Illustration aus der „Analyse der Empfindungen“ des Philosophen, Physikers und Mathematikers Ernst Mach, auf der erstmalig mit systemischem Anspruch eine moderne Darstellung des monokularen Gesichtsfeldes gegeben ist, bei der die Eigenwahrnehmung des Körpers gezeigt wird, die sonst meist vom Gehirn habituell ausgeblendet ist. Mach legte mit dieser um 1880 herum entstandenen Zeichnung das Zeugnis eines Bewusstseinswandels vor. Fortan ging es nicht mehr nur um die phallische Durchdringung und Eroberung des Raumes. Indem oben die eigene Augenbraue, unten der eigene Schnurrbart, nach vorne die elend langen, fast bis zum Fenster des Raumes reichenden, eigenen Beine ins Bild- und Weltkonzept rückten, wurde klar, welcher Körper da „mitsieht“. Dieses Rahmenbewusstsein scheint in Fontvellas Box wieder auf, und zwar nicht als flache Schattenwelt platonischen Angedenkens, sondern als dreidimensional lateral und in die Tiefe greifendes, mit Auf und Ab lebendiges Selbst-Bild.

Aus dieser Eröffnung (deren Ende nicht klar auszumachen ist, außer vielleicht durch den Filmtitel) formt sich in der Folge eine in einer ständigen, aber die Richtung wechselnden Bewegung konstruierte bildliche, textliche und klangliche Kettenkonstruktion – eine Revue, eine Liebesgeschichte, eine Exordialerzählung, ein Märchenfilm, ein Coming-out-Drama, ein Bildungsroman, die Beschreibung einer Maschine, eine Bagatelle, eine Tragikomödie des Körpers, wie er in der Welt ist und aus ihr hinausfällt. Die Bewegung im Film ist atemlos. Hinter dem Vorhang öffnet sich ein goldenes Schlüsselloch, hinter dem eine

gehäkelte Quiltstruktur auftaucht, dahinter das sich auf ein Seeufer öffnende grüne Blattwerk einer Weide ...

Für nicht ganz konzentrierte Betrachter/innen mag es problematisch werden mit der Verdichtung, mit dem Gepackten jeder Einstellung, dem fortwährenden Sichöffnen oder Sichschließen eines Rahmens, einer Klammer, eines Fensters, eines Lochs. Wenn das beabsichtigt ist, dann setzt die Konzeption des Films wohl auf Bilder, die sich auf einer nicht bewussten Ebene festsetzen. Es gibt kaum Zeit für die Entwicklung oder Entschlüsselung der Motive der poetisch verdichteten Texte und überdeterminierten Bilder. Wo sich die Bilder entziehen, verdichtet sich die Tonspur, auf der sich Musikstücke und prominent platzierte Geräusche tummeln. Die Musik kommt u.a. von P.N.A.T.S.H. (Paice, Nie and the Stringkilling Homosexual), einer Frühneunziger Berliner Queercoreband, deren Stilspektrum Reggae- und Dub-Elemente aufweist, die sich aber gegen Ende des Films zum psychedelischen Rezitativstil à la Deep Freeze Mice oder Residents wandeln. Wird mit solcher Dichte und Fülle und mit der „Box“ im Titel auf die „Büchse der Pandora“, der alles Übel entsprang, angespielt? Es wäre dann wohl eine Materialisierung der mythologischen Moralität ins Fließen – von Bilderfindung zu Bilderfindung, von Pose zu Pose, von Körper zu Körper, von Loch zu Loch, in ein Fließen, das erst zur Linie aus blauem Staub gerinnt und dann zum Schluss im Morast einer nächtlichen Sumpflandschaft versickert.

„Fontvella's Box“ ist ein Film von *und* mit Stefan Hayn. Er trägt als Darsteller/in unterschiedlich rollenkodierte Kleidungs- und Schminkstile, die zugleich sexualisieren, objektifizieren und parodieren. Auch wenn er zuvor schon Filme mit ostentativ queeren und/oder schwulen Inhalten gemacht und gezeigt hat („Schwulenfilm“, „Tuntenfilm“, „Pissen“) scheint dieser unter anderem auch als zielgerichtetes Coming-out in den Zusammenhang der LGBT-Kunstszene geplant gewesen zu sein, als offene Adressierung. Hayn berichtet, der Film sei an dieser Szene mit ihren Rigorismen sehr hart abgeprallt, wahrscheinlich (meine Vermutung), weil man sich nicht ausreichend ernst genommen fühlte. Fontvellas *explicitness* ist keine heroisch-stramme, sondern kann leicht auch als liebevoll-spöttische Phalluskritik verstanden werden. Tatsächlich habe ich bei der hinreißend provozierenden Anfangsszene, aber auch bei einigen anderen Szenen mit tragisch-komischen Kollapsen, an den „Slapstick“ denken müssen – die Pritsche des Narren als „stand-up“-Phallus gleich zu Beginn.

Es ist außerdem, und hier kehren wir zur „Film und ...“-Problematik des Anfangs zurück, ein Film mit allen Medien: Tanz, Performance, Musik, Sound, Licht, Skulptur, Installation, Fotografie (*camera obscura*), Malerei und nicht zu vergessen: *bottom prints* von der Fotokopiermaschine. Streckenweise bewegt sich der Blick durch die aufwändig improvisierten Kulissen und Requisiten wie durch einen kinetischen Skulpturenpark, ein sich nach und nach erschließendes, aber nie ganz erklärendes Mobile, in dem rotierende Bildträger, Masken, Blenden zur Sequenz im Zeitraum des Films montiert sind. Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser hat vor einiger Zeit eine bis heute populäre Form des Films/Videos mit biopolitischem Rüstzeug studiert:⁴ Kunstvoll als Parcours arrangierte Kettenreaktionen einander an- oder umstoßender Objekte, *ultima ratio* der Bergson'schen Komik des Mechanischen im Mechanischen der Komik im Netzzeitalter. „Fontvella's Box“ erscheint aus diesem Blickwinkel als Film wie eine optisch-biologische *Anti-Rube Goldberg Machine*, deren Transmissionspunkte allerdings nicht (nur) in den Gesetzen der Physik der *Dinge*, sondern auch in denen der poetischen und satirischen Assoziation begründet sind. Nach dem Seeufer folgt der Blick durch eine rotierende Binkularmaske, die unter Begleitung durch gluckernendes Wasser und eine Cello-Melodie zum herzförmigen Guckloch auf die schöne Einfalt von Fontvellas Gesicht wird. Es folgt eine „natürliche“ Schiebeblende – die wie ein *traveling* durch laterale Kamera-bewegung nach links entsteht – hin zu einer von hinten beleuchteten, wie im Getränkemarkt aufgebauten Batterie einiger hundert Halbliterflaschen, die alle denselben katalanischen Mineralwasser-Markennamen „Font Vella“ tragen. Die futuristisch wirkenden kommunizierenden Gefäße transportieren schaumig blaues Wasser überraschend zu einer halb kaschierten, rituellen Genitalwaschung. Ein weiterer Slapstick-Kasper, eine hölzerne Nussknacker-Figur, wird zur (ebenfalls in der Ausstellung sichtbaren) vielmündigen, materiell in den lateralen Erzählraum zum Zeit-Bild zerdehnten, Cocksucker-Figur. Fontvella steigt durch einen neuen Rahmen – „autsch, der Absatz ist ab!“ – in die Welt des Außen, durchlebt Maskenwechsel und Begegnungen durch Wände hindurch. Die Box, Möglichkeitsraum des Geschlechtlichen, tritt auch unter einem angedeutet krinolinbewehrten, kanariengelben Kleid Fontvellas als kubischer Mutterleib auf. Erstes Ende ist dann die Durchbrechung einer vom begehrten Gegenüber trennenden, mit „glory holes“ durchlöchernden Wand, die zum Sturz in den Abgrund (mitsamt Wand) führt.

Was auch immer Fontvella mit Pandora zu tun hat, ihre Box, wie dem Kratzbaum einer exzentrischen Katze entwendet, strahlt mit ihrer signalqueer rosa-farbenen Bepuschelung offensiv Haptik aus und steuert damit nicht zuletzt direkt auf die Adressierung, wenn nicht gleich Behebung, eines oft als Fehlposten der Synästhetik des Films bemängelten Moments der Berührungslosigkeit zu. Wenn sie dem Screen zur Vorführung von „Fontvella's Box“ als Gehäuse dient, ist die Box nicht nur metaphorisches Gefäß, sondern in ähnlicher Weise *Kino* wie Valie Exports „Tapp und Tastkino“ (1968), ein von der Künstlerin in Wiener und Münchner Fußgängerzonen vor die nackten Brüste geschallter Kasten, der den in (Porno-)Kinos notorisch außenbezugsarmen Händen für abgezählte Sekunden zur Verfügung gestellt wurde (jede/r sollte mal drankommen). Exports Box war als Architekturmodell konzipiert. Auch die Pfeile, die Fontvella zum Schluss auf der offenen Bühne des *pleasure dome*-artig illuminierten Zelts inmitten eines nächtlichen Ursumpfes und umringt von uniformen Tänzern sebastianartig durchdringen, sind aus Plüsch. Treffen tun sie sie dennoch. Denn „Fontvella's Box“ ist beileibe kein witziger Film. Zweites Ende. „*Her love gone, her dreams gone, and her wardrobe in a mess, there wasn't much to leave behind. So she flew away to her last friend, Fontvella, married her again, and they loved each other for the rest of their lives.*“ Jenseits der transmediale Metamorphosen der kinematografischen Junggesellenmaschine warten die Sprache der Märchen und der Tod.

III. WAS HEISST VERGEGENWÄRTIGUNG?

Es dauerte zwei Wochen, bis ich nach meiner ersten Begegnung mit einem Film von Stefan Hayn wieder in meine alten, nachlässigen Gewohnheiten zurückfand. Vor ungefähr zehn Jahren sah ich „Ein Film über den Arbeiter“, der, wie seit 2000 alle Filme, in enger Zusammenarbeit mit Anja-Christin Remmert entstanden ist, und zwar als Video auf einem Monitor innerhalb der Ausstellung „Normal Love“ im Berliner Künstlerhaus Bethanien.⁵ Ich brauchte noch länger, um etwas besser zu verstehen, was genau es eigentlich war, das mich an diesem nur achtzehnminütigen Film so lange beschäftigte. Die meiste Zeit sah man nämlich in dem erwähnten Film den Produzenten vor einer fast vollständig fixierten Kamera sitzen und in leicht schulisch klingendem Vorlesestil autobiografische Texte vortragen. Der Monitor stand erhöht, aber eher wie abgestellt, also sehr undramatisch auf einer Art Balustrade im ehemaligen Kirchenraum des Bethanien,



in direkter Nachbarschaft zu einer alternativhistorisch recherchierten Bildatlas-Wandfolge von Henrik Olesen.⁶

Als filmischer Beitrag zu einer Ausstellung schien Hayns Film sofort an einer gewissen Radikalität des Inhalts wie auch der Form des Ausdrucks orientiert. Der im Film verlesene Text begann mit seiner kategorischen Absage an die Abschlussaufgabe an einer Filmschule, für ein Fernsehformat einen Film über den „Arbeiter am Ende des 20. Jahrhunderts“ zu machen. Stattdessen begann er in der Folge von den eigenen Erfahrungen als Fließbandarbeiter in einem süddeutschen Pharmabetrieb zu sprechen. Erschütterndes, dann auch empörendes Zeug. Da es unmöglich war, die gestellte Aufgabe mit den gegebenen Mitteln (oder auch sonst wie) zu erfüllen, schien es folgerichtig, von der eigenen aktuellen Involviertheit in Arbeitsgeschehen auszugehen und die eigene Stimme zu erheben. Beschrieben wurde da eine Atmosphäre struktureller Gewalt gegen Arbeiterinnen und Arbeiter, die, unter der damals noch neuen Ideologie der „Eigenverantwortung“ stehend, immer unausweichlicher erkennen mussten, dass die Maschinen nicht in erster Linie ihre Arbeit erleichterten. Unter dem Diktat von Rationalisierung und Optimierung bekamen sie vielmehr zu spüren, dass sie längst für die Maschinen tätig waren und ihre Arbeitstage zu Ausdauer- und Reaktionstests geworden waren. Das vergiftete die Beziehungen zwischen den Arbeitenden und installierte eine Atmosphäre des Misstrauens, denn allem voran war ihnen die inkorporierte Selbstkontrolle auferlegt. Weniger Fehler, dafür mehr Arbeit.

Mit ungebrochener Ernsthaftigkeit berichtete Hayn außerdem von seiner Arbeit in Altenpflege und Sterbebegleitung, und er schilderte diese Aufgaben in fast gleichlautender Weise wie die vorherige Fließbandarbeit. Die Zeiten änderten sich damals auch in diesem ohnehin äußerst anstrengenden und schwer zu bewältigenden Bereich der Pflegearbeit – hin zur Einführung von Arbeitsmodulen, schematisierter Abrechnung jedes einzelnen Handgriffs nach einem Minuten-Schlüssel und profitorientierter „Team“-Arbeit, die tatsächlich den Weg in die Entsolidarisierung der dort Arbeitenden bewirkte. Zu der Schilderung einer traumatischen Nachtwache, die mit dem Tod der krebskranken Patientin endet, wobei die verfahrenstechnische Zurichtung des Pflegedispositivs fast genauso bedrückend wirkt, wird in die Darstellung der kurz vor diesem Ereignis gemachten eigenen Sex-Erfahrung in einer Schwulenklappe überführt, die in der ambivalenten Härte und Unvermitteltheit des Sexarbeit-Szenarios fast wie die Flucht in einen Gegenzauber erscheint. Es war nun

nicht die Aneinanderreihung existentieller Härten, sondern vielmehr die Schlichtheit und Nüchternheit, mit der sich in Hayns Text Arbeit und Sexualität, Subsistenz und Todesnähe, Fallbeispiel und (marxistische) Analyse extrem nahestanden. Optisch mochte „Ein Film über den Arbeiter“ anfangs fast wie ein Geiselvideo wirken – erstaunlicherweise kam aber bei mir zu keinem Moment der im Kunstkontext oft berechnete Verdacht auf, es mit irgendeiner Form eines „radical chic“ zu tun zu haben. Ich schaute mir den Film in der Ausstellung noch ein zweites Mal an, wobei mir dann beim Wiederhören seiner filmemacherischen Selbstbeschreibung in Bezug auf die und in Abhebung von den damaligen Granden des Dokumentarfilms auffiel, dass ein solcher Verdacht, wenn er von irgendjemanden gehegt wurde, dann von Stefan Hayn selbst kam.

Da ich keine anderen Arbeiten von ihm kannte, überraschte mich dann gegen Ende des Films vollends, wie er seine zweite, parallel zum Filmemachen betriebene künstlerische Produktionsform, das Zeichnen und das Malen, im Anschluss an die zermürbenden Erfahrungen im Pflegedienst in den „Film über den Arbeiter“ einbezog – in krausen, engen schwarzweißen Strichlagen⁷ gefasste Figurendarstellungen, die von Ferne an Moore, Chia oder Immedorff erinnerten, denen aber eine todesschwere Leibhaftigkeit eignete, die im Zusammenhang des Films als stetig wiederholte Erfahrung mit der Schwere des Hebens hinfälliger Menschen lesbar schien. Nur ein einziger, überraschender Schwenk bereitet einen auf die dynamische Präsentationsform vor, die Hayn für seine „Pflegeheim-Zeichnungen“ gewählt hat – wie, um die für seine Kunstauffassung so wichtige Gegensätzlichkeit zwischen Zeit und Logik von Film- und Malereibild in diesem kurzen Film besonders deutlich zu akzentuieren. Man empfindet hier die von links nach rechts über die aneinandergereihten Zeichnungen laufende Lesebewegung der Kamera zunächst als zu rasch – es scheint darum zu gehen, bei der Wahrnehmung nicht in der gezeichneten Faktur steckenzulassen, sondern ein filmkompatibleres, summarisches Gestaltsehen zu ermöglichen.

Möglich, dass es genau dieses unvermittelte Auftauchen der Zeichnungen war, das mich als anscheinend bewusst aufgenommene, aber scheinbar quer zum Filmischen stehende, Hypothek einer über das Medium der Zeichnung geführten „Kritik der Unmittelbarkeit“ vollends überzeugte. Ein Film, der so risikoreich die Ansprüche und Probleme des Dokumentarischen verhandelte und mit der offenen Darstellung der eigenen, auch sexuellen, Verstricktheit in

das zusammenbrachte, was er als gesellschaftliche Wirklichkeit verstand, musste meine volle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Doch denke ich, dass ich damals eher intuitiv den Analogieschluss zog. Wenn der Filmemacher Hayn sich so explizit methodenkritisch zu dem unmöglichen Unterfangen einer „Jahrhundertbilanz“ äußerte und seine formalen Entscheidungen in Abhebung von herkömmlichen Chiffren der Objektivität zu treffen schien, dann müsse er alle anderen Mittel – und damit auch die eigenen Zeichnungen – ebenso kritisch hinterfragt haben. Und zu eigenen Konsequenzen gekommen sein. Aus meiner eigenen Erfahrung mit einer mit dem Künstler Alexander Roob organisierten Ausstellung über „Reportagezeichnung“⁸ kommend, an der mich eben diese Frage nach einer Kritik der emotiven zeichnerischen Rhetorik im Umgang mit (oft aufklärerisch grundierten) Tatsachenberichten interessiert hatte, war ich wahrscheinlich für Stefan Hayns, von mir damals noch für „zweigleisig“ gehaltene, künstlerische Produktionsweise besonders sensibilisiert.

Mein Interesse daran steigerte sich noch erheblich, als ich etwas später zum ersten Mal seinen Film „Malerei heute“ (1998–2005, 61') zu sehen bekam, der inhaltlich und von der Produktionszeit her an „Ein Film über den Arbeiter“ anschließt, dessen Produktionsdauer aber bei weitem übertrifft. Dieser Film bedeutete mir so viel, weil er den in einem dokumentierenden Film damals sehr seltenen und überraschenden Bezug auf Malerei noch tiefer in sein konzeptuelles Herz schloss. Wieder mit einem dokumentierenden Bezug auf eigene Erfahrungen in der so genannten Arbeitswelt, erhielt nun eine malerisch bestimmte Bildpolitik eine mindestens gleichberechtigte Position innerhalb des Films. Hayn hat 1998 einen auf lange Frist angelegten Versuch gestartet, die Werbetafeln in denjenigen Teilen des Berliner Stadtraums malerisch zu dokumentieren, denen er tagtäglich auf dem Weg von und zu seiner Arbeit begegnete. Im Interregnum zwischen den Kanzlern Kohl und Schröder, so zeichnete sich bald als Arbeitsthese ab, gab es sichtbare Veränderungen in der politischen Plakatwerbung zu beobachten – aber, einmal sensibilisiert, fielen Hayn auch auf gewöhnlichen Werbeplakaten zahlreiche eigentümliche Konsonanzen mit so etwas wie dem Kolorit der Zeitgeschichte auf. Auf U-Bahnhöfen und an Straßenrändern sitzend, oft argwöhnisch von Passanten betrachtet, aquarellierte er diese auffälligen Plakate auf einem leicht handhabbaren mittelgroßen Format ab – über Jahre hinweg. Mit der Zeit sammelten sich so große Mengen recht minutiös gemalter Aquarellbilder an, die je nach Motiv und Stabilität der Entstehungsbedingungen mehr oder weniger detaillierte Aufzeichnungen der

Werbeästhetik im Berliner Stadtraum der Beobachtungszeit lieferten. „Malerei heute“ will die zeit-, wahrnehmungs- und erkenntnisbezogenen Unterschiede des Malens gegenüber dem Filmischen und auch anderen medialen Formen zeigen, nicht um Malerei als zeitgemäßeste aller Bildproduktionen zu behaupten, nicht um deren kritisches Potenzial höher zu bewerten als dasjenige anderer Formen, auch nicht aus nostalgischen Motiven. Gegenüber den neueren Debatten über eine *Aktualität* der Malerei, die zum Beispiel das materielle Ausgreifen in die Ausstellungsräume, die Annäherung an massenmediale Druck- und sonstige Reproduktionsprozesse oder die passgenaue Funktionalität unter dem Zeichen einer allzu simpel verstandenen „Netzwerk“-Metapher in den Vordergrund stellen, interessiert sich Stefan Hayn für die Fähigkeit von Malerei, sprozesse zu tragen. Und dies nicht nur im Zusammenwirken mit zeitbasierten Medien, sondern auch mit einem Differenzierungsprozess zwischen „progressiven“ und „regressiven“ Arbeitsweisen. Das zeigt sich am Nichtfesthalten an einem „Stil“ oder einer bestimmten Figurationsstufe.

Bei „Malerei heute“ ist der protokollierend-gegenständlichen Bildsprache der Vorgriff auf die rückblickende Langzeitperspektive eingeschrieben. Sie ist von vornherein referentiell organisiert, soll konkrete Motive, Inhalte und Figuren der Werbung in ihrer Umgebung aufzeichnen, liefert dann jedoch auch wieder eine Reihe konzeptueller Varianten wie etwa das Leerbleiben der „Screen“ als weiße Fläche vor einem dafür stärker akzentuierten Umfeld und Hintergrund. Die anderen Bestandteile des Films wie Stadtaufnahmen, vorgelesene Textpassagen, schaffen wiederum den Hintergrund im erweiterten Sinne. In ihrer heruntergestimmten Quasi-Neutralität sorgen sie für die Ebene der filmischen Parallelerfahrung des Außen. Die Aquarelle werden, eins nach dem anderen, auf einem Bildträger „verfilmt“ – was in der 35mm-spezifischen Schärfe auf einer Kinoleinwand eine frappierende, tatsächlich einmal „Sehgewohnheiten in Frage stellende“ Wirkung entfaltet. Es ist nicht nur die monumentale Klarheit des Gemalten, es sind auch die ungewohnten, langsamen Kamerarück- und Heranfahrten, durch die eines der Blätter etwas nach einer Totalen minimalmotorisch distanziert und mit einem umgebenden Rand ausgestattet wird. Das Verfahren ist in etwa das Gegenteil der Detailirrfahrten der früher einmal populären Fernsehserie „100 Meisterwerke“ – ein Gegenstandspunkt, bei dem jedes Detail eines Bildes unmaskiert hervortritt. Wichtig wird der nur subjektiv und exemplarisch vorführbare Prozess der Arbeit am materiell bereits existierenden, aber filmisch erst zu verwirklichenden und zu vergegenwärtigenden

Bild. Wahlwerbungen – politische und konsumwirtschaftliche – fallen in solchen Momenten in eins, wenn auffällt, dass in einem Jahr der politischen Wechsel „plötzlich“ Rot zur rekurrierenden Lokalfarbe des Versuchsgebiets avanciert oder sich die Sprachen der Selbstsorge und des Karitativen prekär überkreuzen – stets getragen von der nicht-optischen Evidenz der Narration. Mir war es ursprünglich – recht naiv – mit der These von der Aufarbeitung einer damals in dieser Form künstlerisch relativ bedeutungslosen Form der Reportagezeichnung um die Aktualisierung der geschichtlichen Vorläufer an der Grenze zwischen Kunst und Dokument gegangen. Durch „Malerei heute“ nun wurde es mir möglich, Hayns seit mehr als sieben Jahren praktizierten Ansatz zu studieren, in dessen Rahmen er über eine Fülle einander ablösender Einzelstrategien einen Zeitenmix mit dem Ziel der Vergegenwärtigung erprobt. Malerei, Film und Text werden Teil eines wandelbaren und kritisch entwicklungsfähigen Kontinuums der Umgangsformen mit „Bildern“.

IV. WAS IST SCHÖN AM BILDERMACHEN?

Anders als der bekannte Siodmak-Stummfilm „Menschen am Sonntag“ (1930) setzt „Dahlienfeuer“ (2016, 67') nicht bei der narrativen, aber eben rein auf Bilder setzenden Darstellung des bürgerlichen Freizeidylls „Wochenende“ an. Am Samstag, den 3. Oktober 2014, „Tag der deutschen Einheit“, beginnt Stefan Hayn seine Dreharbeiten auf dem betonierte Fußweg am Seiteneingang des Britzer Gartens im Süden Berlin, bei Neukölln. Es ist ein Film des dialogischen Sprechens. Auch hier spielen neben den Bildern die Geräusche eine wichtige Rolle. „Dahlienfeuer“ ist ein jährliches Groß-Event, bei dem an die achttausend Arten dieser farbenprächtigen Blumen in einer monokulturell bereinigten, herbstlichen Parkumgebung versammelt, gepflegt und museal ausgestellt werden. In einer frühen expositorischen Einstellung sieht man eine Steige roter Äpfel, die nicht nur einen Hinweis auf die Jahreszeit geben, in der der Film aufgenommen ist; da das Bild unnatürlich lang wirkt – woran man sich auch im Laufe des Films nie ganz gewöhnt – steigen auch Vermutungen im Sinne einer (Vanitas-)Symbolik auf, die aber zunächst keine weitere Nahrung erhalten. Hunderte von Besucher/innen, mit Kamera oder ohne, sind an diesem Samstag im Park unterwegs als Hayn und sein Filmteam eintreffen, um dort einen sonnigen Nachmittag lang mit den Dahlienfreund/innen in Kontakt zu treten. Alle in den Film eingegangenen Begegnungen fanden in diesem Zeitraum statt. Fast das gesamte entstandene Material fand Eingang in die Schlussfassung.

Von der ersten Sekunde an wird das Eingreifen des Regisseurs in die Bildordnung Teil der Produktionsästhetik des Films. Am Anfang, und über den Film verteilt, wird die sonst von einer „Klappe“ markierte Geste des Aufnahmebeginns durch sein Fingerschnippen oder auch Klatschen ersetzt. Und dies bleibt in der Endfassung des Films erhalten. Einmal ist sogar der Regisseur beim Ausführen der Geste ganz im Bild geblieben. Diese als „unprofessionell“ missverständliche Geste gehört zu einem Set von Unmittelbarkeitsformeln, die in ihrem Zusammenwirken jedoch ebenso als Distanzierungsgesten funktionieren. Vor allem ist hier die wackelnde Kamera zu nennen, die man nicht für ein Zeichen der Anhängerschaft an die Dogma-Bewegung hält. Die Kamera bahnt sich den Weg durch das zivilisierte und organisierte Gestrüpp des inszenierten Dahlien-Paradieses. Sie scheint im Wackeln, das eben mehr ist als eine homogenisierende Amateurformel, Skrupel erkennen zu lassen, die auf Scheu bei der Beobachtung der Parkbesucher/innen und Respekt vor deren Recht am eigenen Bild implizieren. Sie spürt auch den zusammenhanglosen Namensschildern der Blumenzüchtungen nach, die vor den Pflanzen in den Boden gesteckt stehen: „Rotkäppchen“ – „Franz Kafka“ – „Alfred Grille“ – „Rebecca's World“ – „Rosa Preference“ – „Sugar Cane“ – „Babylon Rosa“ – „Papageno“ – „American Dream“ – „Bishop of Llandaff“ und zuletzt „Obsession (fast eine ganze Minute!)

Der „Unschuld“ des nicht-aggressiv sein wollenden, aber dispositivtechnisch gerüsteten Blicks wirkt Stefan Hayn vor allem mit der Zeitpolitik seiner Bilder entgegen, wenn er sein Umherschweifen zwischen den schwankenden Blütenkelchen als tranceartige Erfahrung wirken lässt, die den vorsichtig-nüchternen Dialogen, um die es ihm geht, einen spürbaren Anteil an Fasziniertsein belässt.

Hayn nähert sich mit seinem Team einzelnen Spaziergängern an und stellt ihnen direkt, unpräzise und freundlich einfache Einstiegsfragen. Gleich die erste ist unvergleichlich harmlos: „Kommen Sie oft hierher?“ Die Angesprochenen antworten erwartungsgemäß erst zurückhaltend, der Fragesteller schafft es aber durch eine ausgewogene Mischung aus Zuhören und suggestiv offenen Einstiegs- und vorsichtigen Nachfragen, dass schließlich eine Fülle unerwarteter tiefer Dialoge zusammenkommt. Die Fragen betreffen erst das aktuelle Lebensgefühl der Befragten, davon ausgehend, je nach deren Alter und Generation, die Erinnerungen an den Krieg bzw. eventuell vorhandene Befürchtungen, es könne bald erneut zu einem Krieg in Deutschland kommen, dann das Interesse für das Blumen-Festival – und schließlich kommen Fragen



nach der fotografischen Tätigkeit der Parkbesucher/innen und deren subjektiver Bedeutung für die Einzelnen. „Ist der Alltag sehr anders im Moment, hier in Berlin?“ – „Wie würden Sie die Veränderungen beschreiben?“ Die Antworten, in einem Fall zu Beginn von drei Generationen – Großmutter, Mutter und Tochter –, wirken erstaunlich anders als solche, die man aus den O-Ton-Safaris des Lokalfernsehens zu kennen glaubt. Nicht, weil sie radikal ungeschnitten, nicht zum eindeutigen Schlüsselstatement verkürzt wären, sondern weil der Entwicklung des Vertrauens- (bzw. Misstrauens-)Verhältnisses zwischen Interviewer und Befragten ebenso viel Raum gegeben wird wie der Interaktion zwischen mehreren Befragten. Die einzelnen Gespräche sind durch Kamerabewegungen durch die Dahlienblüten getrennt, es gibt aber auch Trennelemente durch Schwarzphasen, durch die noch eine andere Struktur auftritt und die Aufmerksamkeit geschickt auf die Tonspur gelenkt wird. Die ist sehr ereignisreich: Man hört eigentlich permanent etwas, das mit den gefilmten Bildern nicht zusammenzupassen scheint – das Stimmengewirr der Besucher/innen oder auch sehr präzise Überfliegergeräusche von Propellerflugzeugen, die sich auf merkwürdige Weise mit den Gesprächen über Kriegserfahrung und Kriegsbefürchtung amalgamieren. In den letzten 15 Sekunden des Films fällt mitten im Fliegergeräusch der Ton ganz weg.

Nach den Fragen zu familiären oder individuellen Erfahrungen erhalten Hayns Fragen nach dem Umgang mit der eigenen Bildproduktion eine unmissverständliche und sehr wirkungsvolle Fallhöhe. „Darf ich Sie was fragen, zum Fotografieren?“ ist der Einstieg. Die Frage „Was machen Sie mit den Bildern?“ wird nicht mit übergriffigem Ton gestellt, es klingt echtes Interesse daran durch, was genau das Erkenntnisinteresse der Befragten ist. Bei der Beantwortung nach scheinbar rein technischen Fragen entsteht indirekt das Begehrensbild der jeweiligen Person. Es geht den meisten um Live-Ansichten. Das sollen Ausschnitte sein, sie sollen so nah wie möglich formatfüllend einzelne Blüten, nicht das ganze Blumenfeld zeigen. Eine Frau sagt, es herrsche ein leichter Luftzug – aber die Blumen hätten auch verschwommen noch ihren Reiz. Die Aussagen umkreisen Versuche, „den Kern einzufangen“. Kleine Blende, der Hintergrund verschwimmt und nur die Blüte ist scharf. Die Unterschiede zwischen analoger und digitaler Bildproduktion tauchen in den Gesprächen ebenfalls auf. Die im Park produzierten fotografischen Bilder erhalten offenbar erst in der Postproduktion – „nachscharfen“, „privat bearbeiten“, als Desktop-Hintergrund, als *conversation pieces* mit Familie und Freunden (von sozialen Netzwerken ist nicht die Rede) – ihre eigentliche Gültigkeit. Die Blüte

– dramatischer Kipppunkt im Leben der Blume – parallelisiert sich mit dem Leben der Bildproduzent/innen, wird zur Projektionsfläche für den Wunsch nach Verfügung über die Zeit. Wenn davon die Rede ist, aus den Bildern „das Maximale rauszuholen“ wird spürbar, dass die „Kontrolle“ von Schärfe, Farbe, Kontrast wie stellvertretende, nicht nur spielerisch gedrehte Stellschrauben des eigenen Verfangenseins im Zeitzusammenhang gehandhabt werden. Eine andere Frau, die seit einiger Zeit pensioniert ist und für die das Fotografieren (nicht nur der Blüten) seitdem sehr wichtig geworden ist, drückt dies so aus: „Es dauert, bis man aus dem Berufsleben heraus ist und man sich auf die eigenen Tugenden besinnen kann.“ Bildermachen scheint als tiefer Wunsch Einzelner auf, einen vertrauten (nicht entfremdeten) Umgang mit der eigenen Lebenszeit zu haben – und ihr Leben und dessen Zusammenhänge besser zu verstehen. Dahlien, so erfährt man aus dem Off-Ton eines Vorbeigehenden, sind bei Spaziergängern und Fotografen beliebt, weil sie so lange blühen. Die Sonne, die als Gegenlicht durch das Blütenblatt hindurch scheint, ist die reale Lichtquelle, mit der an den ephemeren Trägern des Werts „Schönheit“ Transparenz erforscht werden kann. „Du musst ja hinschauen. Genau hinschauen.“ Es geht offenbar viel mehr noch darum, durch die Oberfläche hindurchzusehen, etwas zu durchschauen – am noch handhabbaren, aber in sich bereits komplexen Objekt der Blüte. Für die Betrachter/innen des Films werden die Parkbesucher/innen zu Menschen, die sich wie Blüten öffnen.

Die treffendste Frage lautet: „Was ist schön am Bildermachen?“ Der Komplizenhaft freundliche Klang des Interviewers ermutigt viele, die Schwelle des Beiläufigen zu überschreiten. Ort und Zeit scheinen zudem gut gewählt, um in unterschiedlichen Dimensionen und Tiefen miteinander über Geschichte zu reden, so dass Befürchtungen und Ängste, aber auch Wohlgefühle laut werden können – wenn zum Beispiel eine Frau, deren Familie aus Taiwan nach Berlin gekommen ist, sich erfreut darüber äußert, dass die Stadt Berlin im wesentlichen „international, multikulturell, tolerant“ sei ... und dann noch Gelegenheit hat, das zu differenzieren. Der Gebrauch der filmischen Zeit tritt dort am deutlichsten hervor, wo mit großer Ruhe den persönlichen Verhaltensweisen der Befragten Platz gelassen wird. Die Parkbesucher/innen selbst werden durch ihre „zufällig“ an diesem Ort getragenen Kleidungsstücke als Träger/innen sozialer Zeichen „lesbar“: Sie tragen auf ihrer Kleidung „Schutztiere“ (ein Leopardenhalsstuch, ein Sweatshirt mit einer Robbe, ein T-Shirt mit einem Wolf), aber auch Logos (Zeichen von BMW oder adidas auf Mützen).

Auch die Gegenfrage eines Fotografen bleibt erhalten: „Und Sie ... laufen hier den ganzen Tag rum und interviewen Leute?“ – „Jaa ...“, antwortet der Interviewer lachend. Sein zurückgenommenes, aber dialogisch umso wirkungsvolleres Feedback, seine eigene, parallele, aber differente Verfangenheit in die Insbildsetzung der Blüten, wenn er (mit seinen Mitarbeitern) ebenfalls anscheinend etwas wirt und verträumt durch den realgesellschaftlichen Garten Eden gleitet – diese Faktoren machen klar, wie hier nicht nur ein Lebensgefühl nach dokumentarischen Regeln erfasst wird, sie zeigen auch, wie in filmischen, fotografischen (und auch „malerischen“) Bildern intermedial und transmedial gedacht und gehandelt werden kann.

Clemens Krümmel

- 1 Zit. n. der Website der Graduiertenschule der Universität der Künste, Berlin.
- 2 Ebd.
- 3 Hier seien nur zwei Texte genannt, die einen guten Einstieg in Stefan Hayns Begriffszusammenhang bieten: „Überlegungen zu Abstraktion und Autonomie in Film und Malerei“, in: Susanne Stemmler (Hg.), Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen. Objektivität und Subjektivität in den Künsten und Wissenschaften, Berlin 2014, S. 283–288; ders., „Film und Malerei“ (überarbeitetes Skript zweier Vorträge), in: jour fixe initiative berlin (Hg.), Kunstwerk und Kritik, Berlin 2003, S. 173–189.
- 4 Vgl. Thomas Elsaesser, „'Konstruktive Instabilität' oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos“, in: Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Stephan Geene (Hg.), Film Avantgarde Biopolitik, Wien 2009, S. 86–119.
- 5 Normal Love – Precarious sex. Precarious work, Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien, kuratiert von Renate Lorenz, Berlin, 19. Januar – 4. März 2007. Vgl. auch: <http://www.normallove.de>.
- 6 Henrik Olesen, „London Goth, Paris Femmes, Lesbian-Americans“, Collage / Computer-Ausdrucke auf Pappe, 2006.
- 7 Auf anderen Blättern aus der gleichen Zeit treten auch deutlich farbige und collagierende Bildelemente in Erscheinung.
- 8 „Tauchfahrten. Zeichnung als Reportage“, (m. Alexander Roob), Kunstverein Hannover u. Kunsthalle Düsseldorf (2004/2005).

IMPRESSUM

Herausgeber / Editor
Kienzle Art Foundation

Text
Clemens Krümmel

Gestaltung
Delia Keller, Gestaltung Berlin

Gestaltung der Publikationsreihe
Studio Lambl / Homburger

Foto
Klaus Barm
© 1990 by Stefan Hayn

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts
Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009
Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54
10623 Berlin
T +49 (0)30 896 276 05
F +49 (0)30 896 425 91
office@kienzleartfoundation.de
www.kienzleartfoundation.de

Berlin, 2016

KIENZLE ART FOUNDATION
