

SALON DER OBSESSION. EINE WIENER HERRENRUNDE —

ANGELA STIEF IN EINER GESPRÄCHSRUNDE MIT
MARTIN ARNOLD, BELA BORSODI, THOMAS DRASCHAN,
HANS-JÜRGEN HAUPTMANN UND KLAUS SPIESS



THOMAS DRASCHAN, *stairway to heaven*, 2008, Inkjet auf Büttenpapier, 143 x 110 cm, Courtesy L.A. Galerie, Frankfurt am Main

Die Auswahl der fünf Teilnehmer – alles Künstler im engen und weiteren Sinne – basierte auf der Vermutung, dass sie und ihr Werk einen Beitrag zum Thema Obsession leisten könnten. Der Salon der Obsession war als Experiment mit unsicherem Ausgang geplant, dessen Ergebnis Freude und überraschende Erkenntnisse bescherte. Das Gespräch fand an einem noch lauen Sommerabend im September 2013 in einem traditionellen Wiener Beisl im vierten Gemeindebezirk Wieden statt. Die ausgewählten Personen – nennen wir sie Obsessionisten – kennen sich gut, teils sehr gut, und haben schon viele Abende und Nächte diskutierend, ‚Schmäh‘ führend und Geschichten erzählend miteinander verbracht. Ein häufiger Treffpunkt waren die legendären und feuchtfröhlichen Grillfeste von Klaus Spiess am Wiener Schafberg in zwei Häusern mit verwildertem Garten inmitten einer Sammlung ozeanischer Stammeskunst. Diesen Sommer war auch der seit langem in New York lebende Fotograf Bela Borsodi Gast, der manchmal seine Familie und Freunde in Wien besucht. Am Talk nahmen zudem die beiden Künstler und Filmemacher, Martin Arnold und Thomas Draschan teil. Außerdem Hans-Jürgen Hauptmann, der sich irgendwie in dieses Interview eingeschlichen hat und der angeblich noch nie Blinddarm gegessen hat, obwohl man nicht mit Gewissheit behaupten kann, dass dies bei Klaus Spiess nicht serviert wird. Seine philosophischen Denkansätze und Schlüsse ergänzen hervorragend die inhaltlichen Erläuterungen und Arbeitsprozessbeschreibungen der Künstler sowie die psychologischen Ausführungen des einzigen Mediziners am Tisch, Klaus Spiess.



Foto: Thomas Draschan

MARTIN ARNOLD, geb. 1959, lebt und arbeitet in Wien. Studium der Psychologie und Kunstgeschichte. Seit 1988 freischaffender Filmemacher und Künstler. Internationale Bekanntheit durch einige 16mm Filme wie *pièce touchée* (198+9), *passage à l'acte* (1993) und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) und Videoarbeiten wie *Shadow Cuts* und *Haunted House* (2012). Er nahm an internationalen Filmfestivals wie Cannes, Rotterdam und New York teil. Seine Arbeiten wurden auch in Ausstellungshäusern wie dem Barbican Art Center, London, dem Witte de With, Rotterdam, dem Kunsthau Zürich und der Kunsthalle Wien gezeigt. Er nahm zahlreiche Gastprofessuren, u. a. an der Städelschule, Frankfurt am Main, am Bard College, New York, und im CalArts, Los Angeles wahr.



Foto: Thomas Draschan

BELA BORSODI, geb. 1966, lebt und arbeitet seit 1992 in New York. Er hat Graphikdesign und Kunst in Wien studiert und arbeitet seitdem als Fotograf. Für seine Still Life Fotografien wurde er als Visual Leader 2012 mit dem silbernen Lead Award ausgezeichnet. Er arbeitet für Kunden wie die New York Times, das Zeit Magazin, das Süddeutsche Magazin, Vogue, Esquire, Wired, etc. www.belaborsodi.com



Foto: Peter Rigaud

THOMAS DRASCHAN, geb. 1967, lebt und arbeitet in Wien und Berlin. Er studierte bei Peter Kubelka an der Städelschule in Frankfurt am Main und an der Cooper Union in New York. Seine Filmarbeiten wurden international auf zahlreichen Festivals gezeigt. Seit einigen Jahren übersetzt er seine filmische Montagetechnik auf eine zweidimensionale Ebene und realisiert seine Collagen mit vorgefundenen Materialien wie Postkarten und Magazinen. Im Apartment Draschan im Wiener 5. Gemeindebezirk veranstaltet er häufig Ausstellungen. www.draschan.com



Foto: Thomas Draschan

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN, geb. 1976, lebt und arbeitet in Wien. Er hat Philosophie und Malerei bei Franz Graf studiert. Gemeinsam mit der Regisseurin Fanny Brunner leitet er die Theatergruppe dreizehnterjanuar, die sich auf diskursive Theaterformate spezialisiert hat. Angeblich hat er noch nie Blinddarm gegessen, obwohl er sich oft bei den sommerlichen Grillfesten von Klaus Spiess einschleicht (sowie er sich auch in dieses Interview eingeschlichen hat). www.dreizehnterjanuar.com



Foto: Thomas Draschan

KLAUS SPIESS lebt und arbeitet in Wien. Er ist für Psychosomatik habilitierter Mediziner. Er publizierte international über Stoffwechselstörungen, Gruppendynamik in Ozeanien, Symbolisierungsprozesse an der Grenze von Kunst und Medizin, erhielt verschiedene Preise, u.a. des ÖFW, hatte Gastprofessuren an Kunstuniversitäten und ist assoziierter Professor an der Medizinischen Universität Wien. Zuletzt entwickelte er gemeinsam mit der Künstlerin und Regisseurin Lucie Strecker der BioArt nahestehende Bühnenperformances (Budacoop Kortrijk, Tanzquartier Wien, Haus der Kulturen Berlin). Seine sommerlichen Feste am Wiener Schafberg in zwei Häusern mit verwildertem Garten inmitten einer Sammlung ozeanischer Stammeskunst sind legendär.

KLAUS SPIESS: Der Begriff der Obsession wird oft im populärwissenschaftlichen Sinne und stark stereotypisiert verwendet; auch wissenschaftlich ist er mehrdeutig. Es gibt unterschiedliche Definitionen in der Medizin, der Psychoanalyse und der Sozialanthropologie. Für unser Gespräch würde es Sinn machen, die Obsession von ihren Synonymen wie Leidenschaft, Fleiß, Sucht und Zwang abzugrenzen. Es lohnt sich vielleicht auch über Menschen, die an einem Mangel an Obsession leiden nachzudenken. Ich persönlich finde jedenfalls nicht, dass die Obsession rasch pathologisiert werden sollte. In der psychosomatischen Medizin wurde der Begriff der Alexithymie angewandt, wenn Personen Gefühle weder entwickeln, noch wahrnehmen oder beschreiben können. Diese Personen empfinden wenig Neugier, keinen Antrieb und keine Leidenschaft. Die Kulturtheoretikerin Marie-Luise Angerer hingegen kritisiert die Konjunktur des Begehrens nach Affekten aller Art, welches ihrer Ansicht nach sprachliche Repräsentation, genuines sexuelles Verlangen und das Humane aushöhle. Die Kunstanalyse, wie sie in Frankreich seit den 1980er Jahren aus psychoanalytischer Sicht betrieben wird, vernachlässigt die affektiven Motivationen und geht primär der Frage nach, welche Rolle die Obsession auf der sichtbaren Werkebene spielt. Es gibt also völlig unterschiedliche Perspektiven sich der Obsession zu nähern.

MARTIN ARNOLD: Der Strukturalismus hat auch die These aufgestellt, dass das Werk ein Werk, und die Person eine Person ist. Man muss mit Rückschlüssen von einem Werk auf eine Person vorsichtig sein. Das Werk muss immer auch autonom betrachtet werden. Die strukturalistische These war eine wichtige Reaktion auf Sigmund Freuds Da Vinci-Interpretation, in der er davon ausging, dass Kunstwerke als Symptom des Künstlers gelesen werden können.

KLAUS SPIESS: Ich möchte in diesem Zusammenhang die Kreativitätstheorie des britischen Kinderpsychoanalytikers Donald Winnicott erwähnen. Er hat festgestellt, dass Kinder, die erstmalig von der Mutter getrennt sind, sich mit größter Hingabe ihrem Teddybären zuwenden, mit ihm sprechen und ihn füttern. Sie erschaffen ein lebendes Wesen. Winnicott hat diese frühe Fähigkeit zu symbolisieren als primäre Kreativität bezeichnet und in einen Zusammenhang mit der Fähigkeit zu spielen und künstlerisch zu arbeiten gestellt. Bestimmte Eigenschaften des Teddys, wie seine Weichheit und Flauschigkeit kommen seiner Besetzung entgegen, obwohl Kinder auch mit Körperteilen oder Sprachlauten zu spielen beginnen. Das sind Zwischenwelten, die bei Erwachsenen in besonderen Zuständen ähnlich aktiviert werden können. An der Schnittstelle dieser zwischen belebten und reinszenierten Dingwelten, die auch zu perversen Insze-

nierungen führen können – bei denen jedoch der Kontrollaspekt stärker in den Vordergrund rückt – könnte auch die künstlerische Obsession verankert sein.

BELA BORSODI: Ich habe mal einen Bericht eines Psychologen über einen nekrophilen Patienten gelesen. Die Vorstellung sich an einem Kadaver sexuell zu vergehen, ist für die meisten Menschen relativ abstoßend. Der Patient fand die Leichen scheinbar auch nicht besonders appetitlich, dachte aber, dass er die tote Person durch besondere Liebeszuwendung wieder zum Leben erwecken könne. Diese grausame Handlung wird durch die Argumentation plötzlich nachvollziehbar.

MARTIN ARNOLD: Man muss natürlich auch wissen, wo man seine Obsessionen ausleben kann und das geht am besten in der Kunst. Wenn zum Beispiel jemand im Postamt durchdreht und nur noch stemzelt, dann fliegt er raus.

BELA BORSODI: Oder er kommt ins Museum.

MARTIN ARNOLD: Ins Naturwissenschaftliche zu den Dinosauriern? Nein, ich denke dann kommt er in die Psychiatrie. Die haben ja alle ihre Ausstellungenräume.

KLAUS SPIESS: Das Sammeln und Ansammeln wäre sicher auch ein Aspekt des Obsessiven. Ich sammle leidenschaftlich Stammeskunst an. Das Ansammeln hat durch das Kontrollieren und die Inbesitznahme etwas sehr beruhigendes für mich. Das hat jedoch wenig mit Kreativität zu tun, solange es nicht in einen weiteren Diskurs eintritt.

BELA BORSODI: Ein Sammler oder jemand, der sich Dinge aneignet, kann also einen obsessiven Charakter entwickeln. Er begibt sich mit seiner Obsession in eine Welt und erschließt sich einen Erfahrungshorizont. Dies kann allerdings zu einem blinden Anhäufen von Dingen und Erfahrungen führen, die kein Ziel verfolgen. Besonders obsessiv kann man auch einer Einbildung hinterherlaufen, die zu einer verzweifelten und enttäuschenden Suche nach etwas wird, was man nie findet. So zum Beispiel, wenn jemand ein fixes Bild eines Lebenspartners im Kopf hat. Oder Leute, die in etwas so vernarrt sind, dass sie zehn Jahre lang an einem Bild malen. Sie verrennen sich in etwas und tun etwas, das niemand außer ihnen noch nachvollziehen kann. Sie streben nicht nach etwas, das Erfolg verspricht, sondern verhalten sich autistisch. Die obsessive Tätigkeit wird zum Selbstzweck, aus der man möglicherweise ohne Hilfe nicht mehr herauskommt. Wenn man einen obsessiven Menschen nach seiner Obsession befragt, kann es auch sein, dass er sich selber gar nicht so wahrnimmt. Wenn ich zum Beispiel an etwas arbeite, kann das von außen betrachtet obsessiv aussehen, selbst empfinde ich das möglicherweise aber nicht so.

THOMAS DRASCHAN: Ich möchte gerne etwas konkreter werden. Manche Kunst wie zum Beispiel die von Eugene von Bruenchenhein wirkt aufgrund ihrer Monothematik obsessiv. Er hat in ärmsten Verhältnissen gelebt, war sehr bescheiden und hat seine Muse und Lebensgefährtin immer und immer wieder in erotischen Posen und Verkleidungen abgebildet. Meistens oben ohne. Er machte auch Malereien, Zeichnungen, die kristallinen Strukturen ähneln, und Skulpturen aus Hühnerknochen, die er zum Teil bemalt hat, und die in erster Linie Throne und kultische Sitzgelegenheiten darstellen.

KLAUS SPIESS: Interessant erscheint mir daran, dass sowohl das Thema als auch die Methode über einen langen Zeitraum gleich bleiben. Viele Mikrobiologen gehen ähnlich vor und konzentrieren sich auf den kleinsten Teil einer Zelle, den sie ein Leben lang mit der gleichen Methode untersuchen. Um etwas zu entdecken, müssen sie sich unter größtem Zeitaufwand Zusammenhänge vergegenwärtigen, bis sie durch neu entstandene Verknüpfungen die Geschehnisse in der Zelle und in der Welt neu interpretieren können. Ich glaube, dass die Obsession hier gegen die Panik, in der Reduktion möglicherweise nur Leere zu entdecken, antreten muss. Da geht es um Elementares, das ist kein Spaß, sondern hohes Risiko.

MARTIN ARNOLD: Man muss die Obsession auch in einem lebensweltlichen Zusammenhang betrachten und unterscheiden was die Obsession in der Wissenschaft, in der Kunst und im Alltag ist. In der Kunst können Obsessionen produktiv kanalisiert werden. Schwerer ist es, wenn sich ein Heiratskandidat in einer Fernsehsendung, in der Partner vermittelt werden, mit einer Obsession vorstellt. Der Typ, an den ich denke, hat Kruzifixe gesammelt und immer die Wundmale von Christus rot nachgemalt. Da hab ich mich als Mann sogar geschreckt.

THOMAS DRASCHAN: Weiß man etwas mehr über diesen Mann? Er benutzt eine so starke Symbolsprache. Es geht sicher um irgendeine Verletzung. Möglicherweise ist er nicht reflektiert genug und kann sie nur so ausleben.

MARTIN ARNOLD: Naja, da gibt es sicher auch einen erotischen Aspekt. Das zentrale Wundmal von Christus wurde auch schon als weibliches Genital gedeutet.

KLAUS SPIESS: Wahrscheinlich hat der Mann sich solche Fragen nie gestellt. Es geht ja immer auch um den Unterschied von Innen- und Außenansichten. Also einerseits um die persönliche Motivation, die jemanden antreibt, und andererseits, wie sie sich von außen betrachtet darstellt. Wenn ich mir meine Geschichte anschau, stellt sie sich relativ banal dar: Ich wollte immer Kunst machen und bin aus verschiedenen Gründen in der Medizin gelandet. Nun könnte man behaupten, dass ich in mei-

ner Arbeit obsessiv die Grenzen zwischen Kunst und Medizin neu ordnen will. Aus meiner persönlichen Geschichte ist das leicht erklärbar, schaut von außen betrachtet aber wie eine fragwürdige Manipulation natürlich gewachsener Grenzen zwischen Realität und Fiktion aus. Meine medizinischen Kollegen sagen zum Beispiel, dass das, was ich mache, im Sinne des Wortes verrückt sei, weil es nichts mit dem genuinen Auftrag der Medizin zu tun hat. Die Künstler hingegen nehmen das ganz anders wahr. Der gesellschaftliche Kontext spielt oft eine große Rolle und verschiebt die Wahrnehmung dessen, was zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort als persönliche Verrücktheit interpretiert wird.

MARTIN ARNOLD: Ich überlege mir schon genau in welchem Kontext ich mich bewege.

KLAUS SPIESS: Die Entscheidung bezieht sich nicht nur auf den Inhalt, also auf das, was und wie ich es tue, sondern auch auf meinen Willen mit diesem Inhalt gesellschaftlich aktiv zu werden und zu kommunizieren. Der obsessive Antrieb müsste sich wohl auch auf den Kommunikationsakt beziehen.

MARTIN ARNOLD: Nein, das glaube ich nicht, denn wenn ich Kunst machen würde, um primär mit der Gesellschaft zu kommunizieren, dann würde ich meine Kunst popkulturell optimieren und wie Lady Gaga singen. Es gibt einen spezifischen, wahrscheinlich obsessiven Antrieb, weil ich bei meiner Arbeitsweise zunächst einmal sehr lange allein vor den Filmen sitze. Wenn ich da nicht eine gewisse erotische Obsession zum Geschehen am Monitor aufrecht erhalten könnte, würde ich das nicht verkraften. Zunächst kommuniziere ich also mit meinem Material. Danach muss ich mich fragen, ob ich die Arbeiten zum Beispiel im Kontext von Filmfestivals oder der bildenden Kunst platziere. Und erst dann kommuniziere ich mit einem Publikum. Bela wie ist das bei dir?

BELA BORSODI: Ich bin vor 21 Jahren nach New York gegangen. Da hatte ich mehr Möglichkeiten und ich habe mich dort gefunden. Als bildender Künstler in Wien hätte ich wahrscheinlich ein anderes Leben geführt und eine andere Karriere gemacht. Doch weder mein Umzug, noch die Tatsache, dass ich mein Geld hauptsächlich mit Werbung verdiene, haben etwas mit meiner generellen Arbeitsweise und meiner künstlerischen Obsession zu tun. Ich arbeite gerne für Magazine, sie bieten mir gute Rahmenbedingungen für meine künstlerischen Ideen. Die Arbeit erfüllt dort nicht nur einen Zweck und ich verdiene meinen Unterhalt, sondern ich kann meine Interessen auch weitreichender und effektiver kommunizieren als in vielen anderen Medien, da ich auch ein großes Publikum erreiche. Ich verlange sehr viel Freiheit für meine Arbeiten und solange ich am Schluss fotografiere, kann ich fast



THOMAS DRASCHAN, la donna del lago, 2011, Inkjet auf Büttenpapier, 50 x 67 cm, Courtesy L.A. Galerie, Frankfurt am Main



THOMAS DRASCHAN, freude olympia, 2009, Inkjet auf Büttenpapier, 84 x 118 cm, Courtesy L.A. Galerie, Frankfurt am Main

alles machen, was ich will. Das gibt mir viel Spielraum und die Möglichkeit mein künstlerisches Werk intensiv voranzutreiben. Es gibt immer Beschränkungen, doch wiegen diese nicht die gebotenen Möglichkeiten auf. Wenn es mir irgendwann einmal reichen sollte oder ich etwas anderes machen will, werde ich auch einen anderen Weg einschlagen. Am meisten interessiert mich immer der Gedanke, der hinter einer Arbeit steckt, egal ob das Kunst oder Kommerz ist, und unabhängig davon, in welchem Format eine Arbeit erscheint. Ich interessiere mich für künstlerische Ideen in vielen Bereichen – Literatur, Film, Musik, Philosophie, Psychologie, Physik, Biologie, Medizin, Politik, Geschichte, etc. Grundsätzlich denke ich, dass alte Strukturen und Kategorien, die durch eine Trennung der Disziplinen entstanden sind, gesprengt und vermehrt interdisziplinäre Ansätze gefunden werden müssen, da alles mit allem zusammenhängt, sich gegenseitig bedingt. Mich interessiert und beflügelt der künstlerische Geist, den ich bei meinen eigenen Projekten verfolge, aber auch in der Arbeit von anderen bemerke. Eine künstlerische Idee kann sich selbstverständlich auch in einer Obsession manifestieren.

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Also was ist nun eine Obsession? Mich interessiert jetzt nicht die Sensation und die Wahrnehmung von außen. Die Obsession beinhaltet für mich eine extreme Fokussierung auf etwas, ein Übermaß an Energie, das für ein bestimmtes Interesse aufgewendet wird. Viele bringen diese Bereitschaft, oder wenn man so will, den Zwang, nicht auf, sich für ein Thema so zu verausgaben. Es handelt sich nicht unbedingt um eine Wiederholung, da diese auch aus einem Kalkül resultieren kann, es geht vielmehr um eine Aufgabe, in die man sich außerordentlich vertieft.

KLAUS SPIESS: Aber was ist der Unterschied eines solchen Verhaltens zum Fleiß?

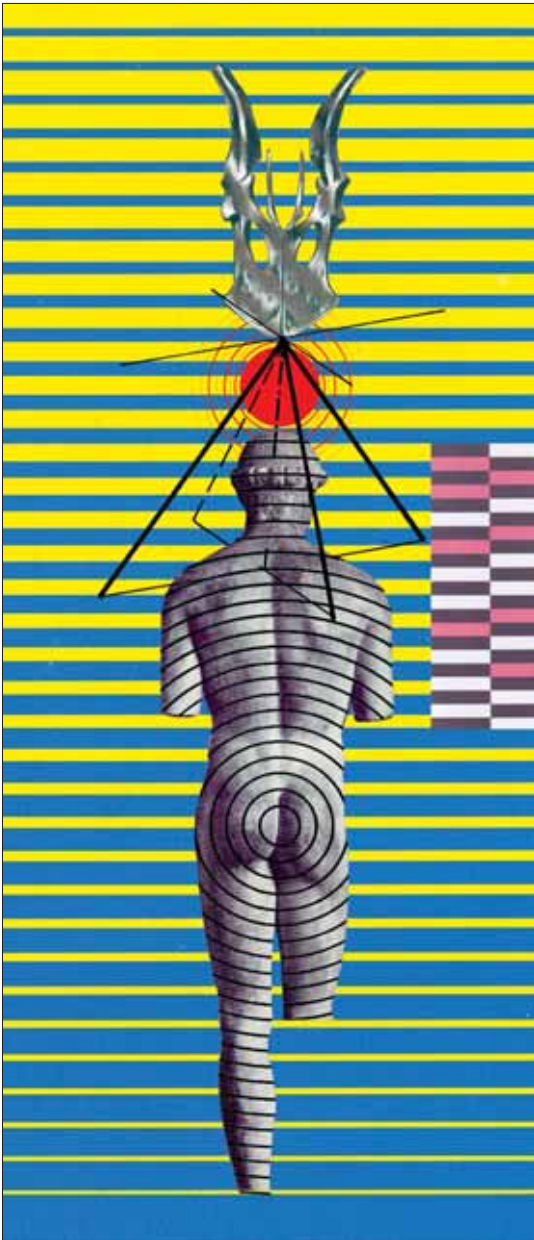
BELA BORSODI: Naja, das Zwanghafte daran.

KLAUS SPIESS: Du verspürst bei dir also etwas Zwanghaftes, ist das auf den Inhalt oder den Antrieb bezogen? Du musst arbeiten?

BELA BORSODI: Um erfolgreich zu bestehen, könnte ich den Großteil meiner Projekte mit viel weniger Energie realisieren, als ich tatsächlich dafür aufwende. Aber nein, ich arbeite und arbeite. Ich engagiere mich sehr für meine Projekte, und es ist egal, ob das ein Auftrag ist oder nicht.

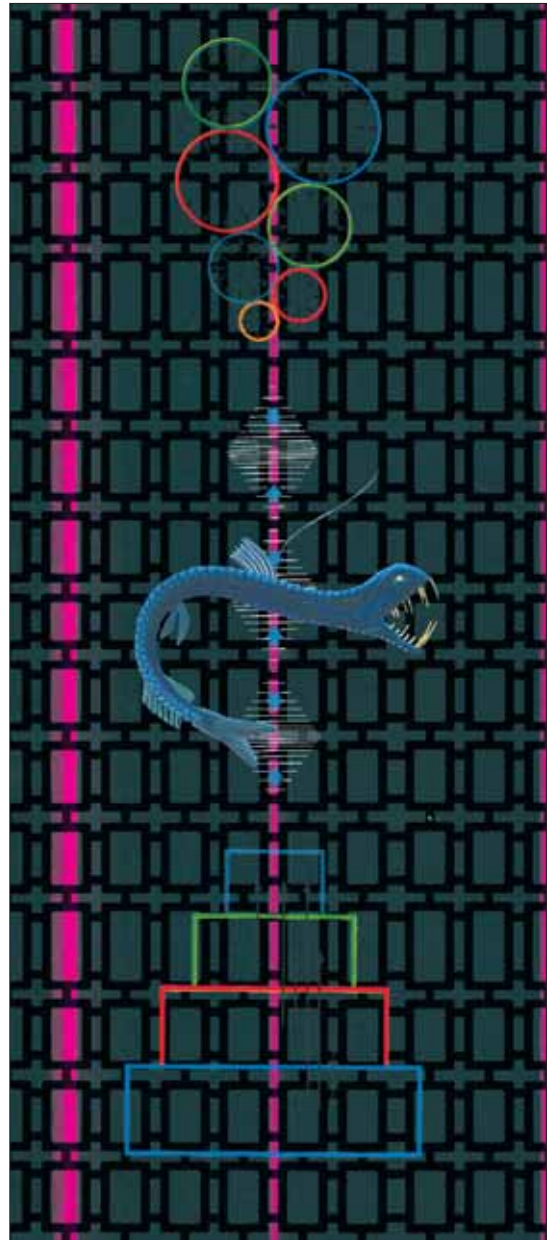
KLAUS SPIESS: Vielleicht bist du nicht obsessiv, sondern arbeitssüchtig.

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Sucht und Obsession liegen von außen betrachtet gar nicht so weit



THOMAS DRASCHAN, Auswahl von vier Fahnen, 2009, Inkjet auf Büttenpapier, 65 x 150 cm, Courtesy L.A. Galerie, Frankfurt am Main

auseinander. Speziell bei der Arbeitssucht wird das primäre Bedürfnis nach Anerkennung und Bewunderung an die Ausübung einer Zwangshandlung, in diesem Fall Arbeit und Leistung, gebunden. Es handelt sich meiner Meinung nach um die Ritualisierung einer Selbsttäuschung und zwar über einen zugrunde liegenden Konflikt. Im Unterschied jedoch zur Sucht, die hier als maskierte Angstabwehr auftritt, ist die Obsession viel stärker von der Lust motiviert. Sucht ist der Aufschub des Unglücks. Obsession das Vorziehen des Glücks. Der Fleiß ist auf einem höheren Reflexionsniveau angesiedelt und die Obsession ist mehr triebgesteuert. Fleiß ist ra-



tional an ein Ziel gebunden. Wenn ich mehr Geld will, muss ich mehr arbeiten.

BELA BORSODI: Die Arbeit als Fleiß liegt mir fern. Die Leute, die wissen, wie ich arbeite, bezeichnen mich als obsessiv. Wie ich mich hier jetzt darstelle, ist eine Frage der Präsentation, ich könnte ganz anders sein. Und außerdem kann ich über mich selbst eine Aussage treffen und sagen, dass ich obsessiv bin, oder können das nur die, die um mich herum sind? Ich bezweifle, dass man Einblick in seine eigene Obsessivität hat.

KLAUS SPIESS: Wenn ich dir, Bela, Arbeitssüchtig-



MARTIN ARNOLD, *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, 1998, 15 Min., s/w, Ton, Format variabel, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien

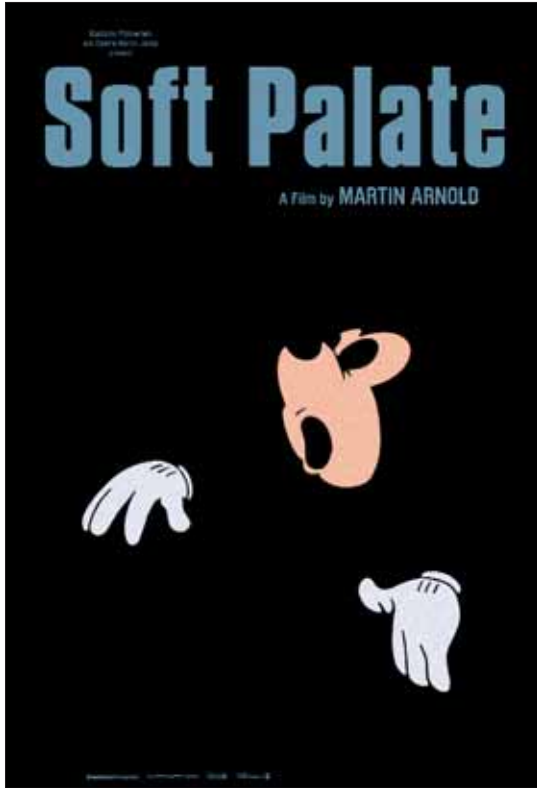
keit oder Fleiß unterstellt habe, dann habe ich mich auf deine Art zu arbeiten bezogen, aber nicht auf deine Gestaltungen. Die Gestaltung von reinszenierten Dingwelten sollten aber, wie ich vorhin schon ausführte, Berücksichtigung finden, wenn es um die künstlerische Obsession geht.

THOMAS DRASCHAN: Ohne mich selbst als obsessiv zu bezeichnen, habe ich mehrere Verdachtsmo-

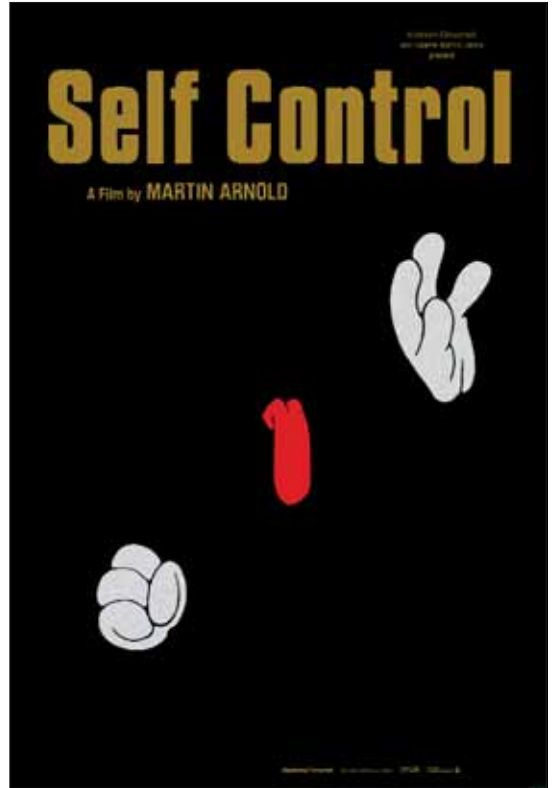
mente, warum ich zu diesem Gespräch eingeladen wurde. Das gilt auch für andere hier am Tisch. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Streifen Material und das Vor- und Zurückbewegen des filmischen Einzelbildes, wie es Martin Arnold macht, ist mit einer normalen Alltagsenergie nicht zu bewältigen. Da braucht man eine Vision und so eine Arbeit funktioniert nur, wenn man extrem obsessiv vorgeht. Es tut sich manchmal ganz wenig, da denkt man sich, wow, heute war ich wieder fleißig, und die tägliche Ausbeute liegt dann bei drei Sekunden. Das heißt, sobald man beim Film auf die kleinste Einheit geht, den Einzelkader, ist man automatisch in einem obsessiven Bereich. Bei Martin schaut zudem das filmische Resultat, also das manische Vor- und Zurückruckeln, das auch eine sexuelle Konnotation trägt, obsessiv aus.

Ich komme ja auch vom experimentellen Film, mache aber genau das Gegenteil. Martin analysiert ein kleines Stück Film und schöpft dessen ganzes Potenzial aus. Mein Professor Peter Kubelka hat meine Arbeitsweise mal so kommentiert: „Draschan, Sie müssen großflächig abtragen.“ Martin verwendet zum Beispiel 18 Sekunden Ausgangsmaterial für einen Film und ich 1800 Rollen Film. Ich brauche dann erst einmal eineinhalb Jahre, um einen Überblick zu bekommen und Bild für Bild zu kennen. Das ist eine extrem zeitraubende und deshalb verschwenderische Angelegenheit. Im Dokumentar- und Spielfilm sagt man, dass man 1:10 dreht und bei mir ist das Verhältnis vielleicht 1:100.000. Meine Arbeit verfolgt Interessen, die meiner Selbstbefriedigung dienen. Dann boxe ich das, was ich mache, auch in der Außenwelt durch, aber ich mache nicht das, wonach die Außenwelt fragt. Selbst im Rahmen der bildenden Kunst gibt es viele ungeschriebene Gesetze. Und auch meine visuelle Sprache steht dem Kunstmarkt diametral entgegen. Internationales Handelsgut ist momentan am besten irgend etwas Abstraktes, das man auch in Dubai verkaufen kann, ohne gleich eingesperrt zu werden. Mit meinen Sachen geht das nicht. Man muss sich also einen Markt schaffen und Verbündete suchen. Bei mir gilt die Formel, dass ohne Form alles nichts ist. Form ist vom Inhalt nicht zu trennen.

BELA BORSODI: Ich trenne Form und Inhalt die ganze Zeit. Nach einer eingehenden Analyse setze ich



MARTIN ARNOLD, *Soft Palate*, 2010, 3:10 Min. Loop, Farbe, Ton, Format variabel, Poster, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien



MARTIN ARNOLD, *Self Control*, 2011, 2 Min. Loop, Farbe, Ton, Format variabel, Poster, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien



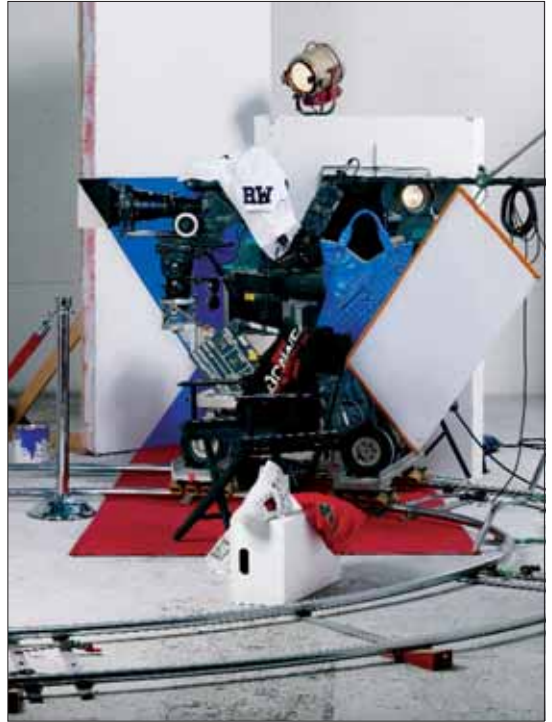
MARTIN ARNOLD, *Soft Palate*, 2010, 3:10 Min. Loop, Farbe, Ton, Format variabel, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien



MARTIN ARNOLD, *Shadow Cuts*, 2010, 4:20 Min. Loop, Farbe, Ton, Format variabel, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien



BELA BORSODI, The Expandables, Tatler Russia # 33, 2011, Courtesy the artist



BELA BORSODI, NEXT, ad Campaign for Rocawear, 2010, Courtesy the artist



BELA BORSODI, Affaire de coeur, Livraison # 4, 2009, Courtesy the artist

Form und Inhalt oft anders zusammen. Ich spiele damit. Das ist mein Beruf.

THOMAS DRASCHAN: Der formale Aspekt gibt die Power. Ich denke beispielsweise an die große Fuge vom späten Beethoven, eine mehrstimmige Fuge, die eine außerordentliche Präzision in der Stimmführung hat. Sie ist ein gigantischer Wutanfall und zugleich die intensivste und präziseste musikalische Artikulation seit Bach. Das rumst nur so, weil es formal so großartig ist. Ich arbeite seit einigen Jahren nicht mehr mit Film, sondern mit Fotos, verfare damit aber ähnlich. Ich habe einen sehr großen Fundus, kaufe Familien- und Fotoalben und besorge mir massig Bildmaterial. Den Materialbeschaffungsakt muss man meines Erachtens obsessiv betreiben, da Collagen heute jede Hausfrau macht. Sie hat aber nicht 100.000 Bilder vorrätig, kann sie nicht in bester Auflösung einscannen und gut nachbearbeiten.

KLAUS SPIESS: Du hast die enorme Quantität des Materials und deren Bewältigung in Verbindung mit der Obsession gebracht. Ich finde diesen Beziehungsaspekt zwischen Material und Künstler aufregend; er passiert dann, wenn das Material gewissermaßen auf den Obsessiven zurückblickt. Ich frage mich daher, ob die Obsession nicht die Frustrationstoleranz und die Ausdauer betrifft, die dir deine Arbeit ermöglicht: Du arbeitest tagelang, es entsteht kaum ein konkretes Ergebnis und du kannst nur deine Vision antizipieren. Ich finde diese Aufschubleistung beeindruckend. Sie steht wohl in einem bestimmten Verhältnis zur Vision, die das Material durch Zwiesprache zum Leben erweckt.

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Ich glaube, dass Aufschub alleine noch kein kreativer Akt ist. Aufschub ist die Voraussetzung für Kulturproduktion, Symbolbildung und Abstraktionsleistung. Doch Kreativität ist mehr. Es geht um die Art der Aufschubleistung, ein Beispiel: Mich hat jemand gereizt und ich bin total aggressiv auf ihn. Ich verkneife mir aber, ihm sofort eine reinzuhauen und gehe. Das ist nicht besonders kreativ. Eine mögliche Form einer kreativen Aufschubleistung wäre, mich umzudrehen und ihm ins Gesicht zu furzen.

THOMAS DRASCHAN: Das ist wie Musik.

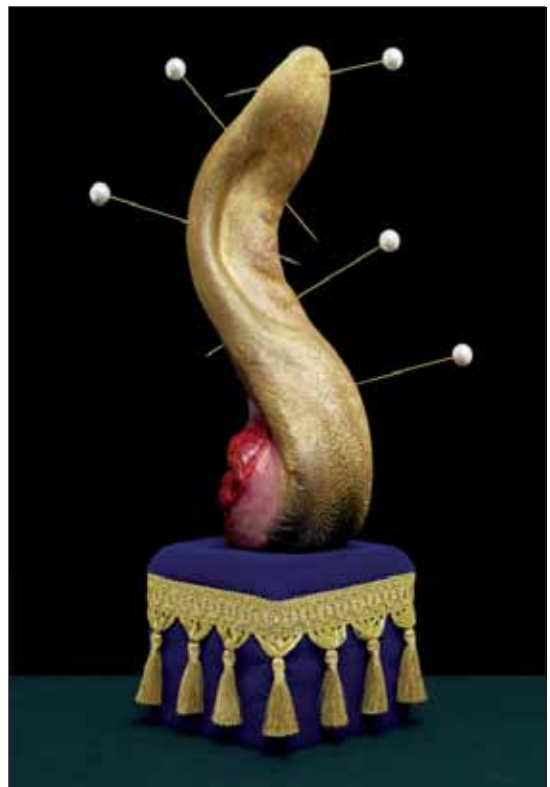
HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Ja, Musik. Wenn du etwas nicht obsessiv betreibst und Frustrationen erträgst, weil du weißt, dass etwas Tolles dabei entsteht, ist das für mich nicht kreativ, das ist diszipliniert. Für die Kulturproduktion ist das auch erforderlich, da eine Distanz zwischen einem Affekt und dessen unmittelbarem Ausagieren eingeschoben wird.

BELA BORSODI: Ich glaube, dass Kreativität eine Form ist, den Aufschub zu tätigen.

KLAUS SPIESS: Die spielerische Aufschubleistung, die Sättigung und Befriedigung erwarten kann, um



BELA BORSODI, Unconscious affair, Document # 1, 2012, Courtesy the artist



BELA BORSODI, Power and Glory, Swallow Magazine, 2012, Courtesy the artist



eine sinnstiftende Form zu finden, ist für mich ein primärer kreativer Akt. Die Frage ist auch inwieweit Ausdauer und Frustrationstoleranz den Künstler in einen obsessiven Zustand versetzen können. Ich selbst komme durch einen geleisteten Aufschub oft in einen Zustand von Berauschtigkeit, das Material nimmt mich dann zu sich mit, ich verschmelze mit ihm. Diesem Prozess würde ein realer Alkoholrausch sehr im Wege stehen.



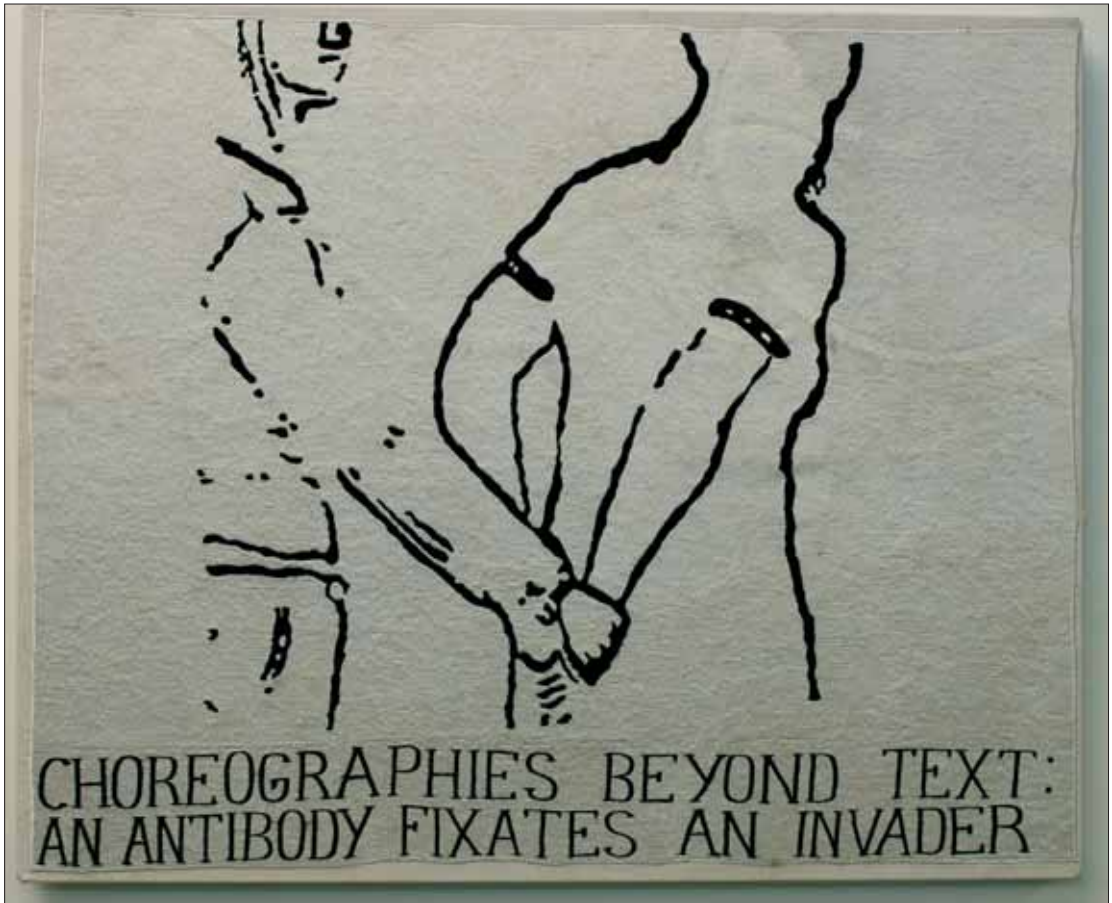
THOMAS DRASCHAN: Der Rausch spielt bei meiner Arbeit natürlich eine ganz große Rolle. Den Rausch gibt es während des Machens und er soll im Idealfall auch bei der Betrachtung Ekstasezustände im Sinne eines aus sich Herausstretens provozieren. Für mich ist das eine wesentliche Funktion von Kunst.



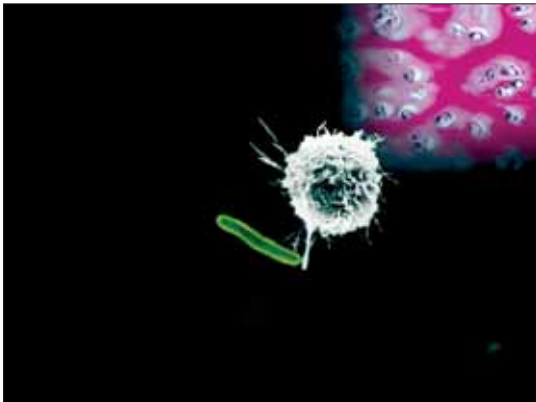
KLAUS SPIESS: Wenn es um den Antrieb im Zusammenhang mit einem Werk geht, komme ich nicht umhin zu erzählen, dass mir, im ödipalen Alter, am Heiligen Abend, nachdem ich meinen Schwestern die gesamten Bäckereien weggenascht hatte, von den eigenen Eltern, die beide Ärzte sind, der Blinddarm entfernt werden musste. Angst, Schuld und Lust, die auch in dieser Geschichte in Beziehung treten, wurden damit relevante Themen für mich. Ärzte, so mehrere Untersuchungen, studieren ja auch Medizin, um ihre eigene Todesangst und ihre Schuldgefühle zu überwinden. Es gibt auch diese eher unglaubliche Anekdote von meinen Parties im Nachtdienst, bei denen geröstete operierte Blinddärme serviert wurden: Ein schon früh entstandener und durch die Institution verstärkter Symbolisierungs- und Aufschubmangel, deretwegen mich die Leitung in den patientenfremden Bereich der Kunstmedizin versetzt haben soll. In meiner Arbeit ist das Zusammenfügen von Fragmentiertem sicher das überdauernde, mit Angstlust besetzte Leitmotiv, das ich verfolge oder das vielmehr mich ver-

KLAUS SPIESS, LUCIE STRECKER, Bios:Zoe, 2013, Performance, Budascoop Kortrijk, Courtesy the artists





KLAUS SPIESS, LUCIE STRECKER, *Bios:Zoe*, 2013, Performance, Budascoop Kortrijk, Courtesy the artists



KLAUS SPIESS, *The Anjuna Balance*, 2004, Videofilm, Courtesy Tate Modern Webarchiv

folgt. Dieser Antrieb definiert den Inhalt meiner Arbeit. Als Mediziner komme ich durch meine Eingriffe in entblößte Leiber der Verletzung von pornographischen, kannibalischen und inzestuösen Tabus wesentlich näher als andere Berufsgruppen. Der Blick auf den nackten Körper, in das Körperinnere, auf Fragmente und Zellen und ihr Verhältnis zum Ganzen sind Themen, die mich extrem

neugierig machen. Andererseits war mir die Eingung der Ärzte auf die Befassung mit dem Realen zu wüstenhaft, wie Slavoj Žižek das nannte. Ich musste die für mich relevanten Themen der Medizin in einen symbolisierbaren Kontext setzen. Deswegen habe ich erst Psychoanalyse, dann die Sozialanthropologie, später den literarischen Text und die Kunst eingeschlossen, um zu untersuchen, an wel-

cher Stelle die Wirklichkeit ins Symbolische kippt ohne ihrer, ja ebenfalls sehr berechtigten Zweckgebundenheit verlustig zu werden. Den Menschen Gutes tun, konnte ich in allen Bereichen, die Ethik der Kunst erschien mir aber humaner und empathischer, als die der Psychoanalyse und der Medizin. Die Neugierde gegenüber dem Fremden und gegenüber mir als Fremdem gemeinsam mit der Neugierde an der Fragmentierung hat mich später von der Immunologie über die Ethnologie zum Theater der Immunzellen geführt. Als ich dann in der Hadramaut-Wüste im Jemen stand und mit Ärzten und Tänzern das Theater der Immunzellen kulturvergleichend inszeniert habe, war ich euphorisch wegen der Beharrlichkeit, mit der ich meine Ideen verfolgt hatte – selbst wenn damals eine Wüste nur durch eine andere Wüste ersetzt wurde. Die Preise, die ich dafür gewonnen haben, waren natürlich auch wichtig. In meinen zuletzt gemeinsam mit Lucie Streckler entwickelten Bühnenperformances haben sich diese Inhalte vom Grundsatz her wenig geändert. In einer Bühnenperformance führten wir eine Lymphknoten-Selbstuntersuchung über zunehmende Rhythmisierung in einen Tanz über, in einer anderen inszenierten wir eine Genanalyse. Dabei überführten wir die neoliberale Kommerzialisierung von Körperteilen und Genen sowie die Aneignung des Publikumsspeichels durch Biobanking in eine kontergenetische Aktion, um die Fragmentierung des Körperlichen zu kontextualisieren.

MARTIN ARNOLD: In meiner künstlerischen Praxis stellt sich ein obsessives Moment in der Repetition und im Loop dar, der erotisch, zwangsneurotisch, traumatisch, aber auch analytisch konnotiert sein kann. Im Zusammenhang damit fällt mir das Attentat auf John F. Kennedy ein, das 1963 auf der Dealey Plaza in Dallas stattfand. Der Wagen, in dem der Präsident und seine Frau Jackie saßen, kreiste zunächst in Serpentina und Schleifen in einer Art tänzerisch ausgedachten Choreographie durch die Stadt. Dann fiel ein Schuss. Dieser wurde zum ersten großen Medienereignis in den USA, zu einer Art Vorwegnahme des 11. Septembers 2001. Bereits damals wurden alle Fernsehsendungen immer wieder mit der in fast endlose Schleifen gelegten Nachricht unterbrochen, dass der Präsident der Vereinigten Staaten tot sei. Die darauf folgende Untersuchungskommission, die der CIA und das FBI zur Aufklärung des Falls eingerichtet hatten, zog zur Analyse das Super-8-Amateur-Filmmaterial eines Schaulustigen namens Abraham Zapruder heran. Sie sichteteten das sogenannte Zapruder-Footage unendliche Male, weil man anhand von Kennedys Kopfstellung ballistisch herausfinden wollte, woher die Projektile gefeuert wurden. Was mich interessiert, sind die Loops, die in der Geschichte vorkommen: Der erste, der erotische Züge trägt, zeigt die Zurschaustellung des Präsidenten. Der zweite

besitzt eine fast zwangsneurotische, vielleicht aber auch traumatische Dimension und betrifft die mediale Repetition des Ereignisses. Und der dritte ist analytisch. Künstlerisch gehe ich von bereits vorhandenem Filmmaterial des kommerziellen Kinos aus und lasse es vor- und zurücklaufen. Wenn eine Schauspielerin im Vor- und Rücklauf bloß mit einem Finger wackelt und das restliche Bild starr bleibt, kann man auf einmal etwas sehen, was man vorher wahrscheinlich übersehen hätte. Das hat mit Sigmund Freuds Idee der frei flottierenden Aufmerksamkeit zu tun, die sich gegen Wahrnehmungshierarchien richtet. Freud hat im psychoanalytischen Prozess bemerkt, dass gerade die unauffälligsten Kleinigkeiten, die hinter den großen Geschichten stehen, von größter Relevanz sein können. Ein Beispiel: Wenn ich auf dem klassischen Pin-Up von Marilyn Monroe die verkrampften Zehen sehe, werde ich nicht geil, sondern kriege Angst. Ähnlich verhält es sich mit meinen Cartoon-Arbeiten, bloß dass ich hier die Bilder nicht nur vor- und zurücklaufen lasse, sondern sie auch in ihre Bestandteile zerlege. Das bringt einerseits etwas Rätselhaftes in das Geschehen, weil man oft nur die gezeichneten Augen, Hände, Füße, etc. vor einem schwarzen Hintergrund sieht und sich dabei fragt, was hier wirklich geschieht. Andererseits verweisen die Bildzerlegungen auf den ursprünglichen Produktionsprozess der Cartoons, der im Fachjargon als „cell animation“ bezeichnet wird. Um rascher und ökonomisch effizienter arbeiten zu können, waren hier ganze Teams von Zeichnern am Werk. Es wurde auf transparenten Folien gezeichnet, wobei verschiedene Zeichner für verschiedene Bildelemente wie den Hintergrund, die Arme und Beine zuständig waren. Diese Folien wurden dann übereinandergelegt und so entstand ein vollständiges Bild. In meinen Arbeiten ziehe ich, bildlich gesprochen, einige Folien aus dem Stapel und zerlege das Bild wieder in seine ursprünglichen Schichten.

THOMAS DRASCHAN: Ich kenne Zwangshandlungen, die ich nach der Überdosierung von Amphetaminen ausführen musste. Bei den ganz billigen Sachen, die man in den 1990er Jahren bekommen hat wie Antipethan, musste ich immer ganz obsessiv eine Tür auf und zu machen. Wenn man entsprechend viel nimmt, bleibt man auf einem ganz niedrigen Niveau hängen und schafft es nicht mehr aus der Wohnung. Das ist ein Zwang, über den man überhaupt keine Kontrolle hat. Die Obsession hingegen hat die Sexiness der Leidenschaft. Die sexuelle Obsession teilt jeder, jeder will in Wirklichkeit immer nur pudern. Und jeder denkt immer nur an Sex, das ist normal. Wohingegen jeder nicht immer nur Kader in Filmen abzählen oder alte vergilbte Fotos am Computer zu zehntausenden hochpimpen will. Da wird die Obsession dann spezieller und betrifft den Künstler. Das ist dann auch oft zwanghaft.

KLAUS SPIESS: Ich sehe immer noch eher die Aufschubleistung als den Zwang in dieser Arbeit.

THOMAS DRASCHAN: Ich finde gute Kunst entsteht aus Obsession. Ihr kennt ja die Literaten, die für mich wichtig sind. Zum Beispiel Joris-Karl Huysman, der sich obsessiv mit dem Leben von obsessiven Menschen wie Gilles de Rais beschäftigt hat. Gilles de Rais hat für seine Orgien Landstriche entvölkert und Schönheitswettbewerbe mit abgeschnittenen Köpfen veranstaltet. Er wurde umgebracht, weil er sich an seinem Pfaffen in der Kirche verging. Ein strategisch riesiger Fehler. Oder am besten man liest Raymond Roussel, dann weiß man, was eine Obsession ist, da muss man nichts weiter begründen. Seine Fantasien haben schon fast etwas Zwanghaftes. Er beschreibt wie aus den Fäden eines Birnenputzens von einem Müllhaufen eine Mütze für einen marmornen Jesus gestrickt wird. Oder Gustav Flauberts Versuchung des Heiligen Antonius, er schreibt in etwa: wir sind die Kynokephalen, wir stechen den Luchsen die Augen aus, wir reißen den Kühen die Euter ab, wir schlürfen den Vögelchen die Eier aus den Nestern und setzen uns ihre Nester als Mützen auf den Kopf. Das ist vom Inhalt und vom Entstehungsprozess obsessiv. Auch Adalbert Stifter ist total obsessiv.

KLAUS SPIESS: Ich finde es bei historischen Beispielen nicht so einfach festzustellen, ob diese Autoren tatsächlich obsessive Charaktere waren. Über die Beschreibung des Werkes wird ihnen eine Obsession unterstellt. Vielleicht wäre es besser einen Zeitgenossen heranzuziehen, den du persönlich kennst. Wir wollten doch zwischen dem Künstler und seinem Werk unterscheiden. In deinen Beispielen würde der obsessive Antrieb mit dem obsessiv erscheinenden Werk völlig zusammenfallen.

THOMAS DRASCHAN: Ich nähere mich diesen Personen grundsätzlich immer über das Werk an. Über die jeweiligen Biografien haben wir noch nicht gesprochen, ich lese sie immer erst später, da kommt das Obsessive bei Raymond Roussel auch klar zum Ausdruck. Und man kann deine Kritik auch nicht pauschalieren. Ich habe diese Beispiele herangezogen, da sie die Eckpfeiler meiner Arbeit sind. Bei diesen Autoren findet eine Form der Vertiefung statt, die die Voraussetzung für eine Obsession ist.

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Man muss zwischen den Werken, die ein obsessives Motiv explizieren und jenen unterscheiden, an denen man ablesen kann, dass sie von einem obsessiv arbeitenden Künstler gemacht wurden. Wenn man erkennen kann, dass bei der Entstehung eines Werkes eine Obsession mit im Spiel war, ist das interessant.

BELA BORSODI: Wie bei Miroslav Tichy zum Beispiel.

KLAUS SPIESS: Literaten wie Patrick Süßkind ha-

ben sich nur einmal ihre Obsession am Perversen von der Seele geschrieben haben. Süßkind hat nach Das Parfum nie wieder etwas geschrieben, das von Relevanz war. Das Gleiche gilt für den französischen Regisseur Patrice Leconte, der den Film *Der Mann der Friseur* gedreht hat.

THOMAS DRASCHAN: Ich glaube, dass man so eine Leistung wie sie Roussel vollbracht hat, nur hinkriegt, wenn man obsessiv ist. Diese totale Vertiefung. Er war entflammt für Literatur, Sprache und Sprachproduktion, das ist ähnlich wie jemand der täglich acht Stunden für den Spitzensport trainiert. Solche Personen werden gern als exzentrische Persönlichkeiten rezipiert, aber das ist nicht mein Ansatz. Mich interessiert der starke Fokus, den es bedarf um eine singuläre Leistung vollbringen zu können. Süßkind beschreibt vielleicht seine Obsession, aber er ist niemand, der der Sprache auf den Grund gehen will, der der Sprache neue Gestalt geben will, der die Filmsprache neu erfinden will oder der die Musik neu erfinden will. Im Roman *Moby Dick* von Herman Melville spiegelt sich die Obsession auch inhaltlich wieder, man merkt aber auch, dass Melville obsessiv gewesen sein muss. In *Pierre: or, The Ambiguities* beschreibt er außerdem den obsessiven Künstlercharakter. Das geht bis zur Auslöschung. Die Obsession nimmt die Selbstzerstörung in Kauf.

BELA BORSODI: Interessant finde ich, dass die Obsession tendenziell romantisch verklärt wird.

HANS-JÜRGEN HAUPTMANN: Ich nehme an, dass die Obsession die romantische Interpretation, wenn nicht sogar die Verklärung des Zwangs ist. Deshalb wird sie auch meistens den Künstlern zugeschrieben. Sie stößt Diskurse an und entwickelt einen Sinn. Im Unterschied dazu wird der Zwang, der sich in der Wiederholung oder auch im Perfektionismus zeigen kann, als pathologisch wahrgenommen. Ich glaube, dass der produktive Aspekt bei der Obsession nicht rein freiwillig zustande kommt, sondern auch zwangsgesteuert ist. Doch erlebt der obsessive Künstler einen sekundären Lustgewinn. Das heißt, dass das, was er obsessiv herstellt, positives Feedback erzeugt und gesellschaftliche Anerkennung finden kann. Dadurch wird sein Zwang legitimiert. Hinzu kommt, dass obsessiv auch gern mit authentisch gleichgesetzt wird. Vielleicht wird gerade dadurch eine Sehnsucht nach Evidenz geweckt, die einerseits der Beliebigkeit unserer Zeit und andererseits dem Kalkül zu entkommen sucht. Somit wird der Zwang unter der Hand zur Freiheit: nämlich als Befreiung, von der Freiheit Gebrauch machen zu müssen. Das öffnet gleichzeitig eine dialektische Hintertür, durch die man den entropischen Relativismus in eine neue Utopie verlassen kann.