

„Die Kunst ist ein Phantom“ –
Interview mit Yana Milev, Berlin
Moderation und Redaktion: Stefan Fuchs, Baden-Baden
Thema: „Ende der Kunst – Kunst des Endes“
Anlässlich der 10. Documenta in Kassel
DLF: Kultur am Sonntagmorgen, 24. August 1997

Ende der Kunst – Kunst des Endes

Die 10. documenta in Kassel, die letzte in diesem Jahrhundert, stellt die Kunst erneut zur Diskussion. Sie war Anlass für eine zehnteilige Gesprächsreihe, von der Sie heute die letzte Folge hören. Es geht noch einmal um das Thema „Ende der Kunst – Kunst des Endes“ – genauer um „Das Phantom der Kunst“. Die Gesprächspartnerin von Stefan Fuchs ist Yana Milev. Die Berliner Künstlerin ist auf der documenta mit einer Installation im Ottoneum vertreten.

1. Stefan Fuchs:

Frau Milev, Sie sind 1964 in Leipzig geboren, in der untergegangenen DDR groß geworden. Sie haben dort eine akademisch-künstlerische Ausbildung absolviert, Malerei studiert und Bühnenbild. Damals haben Sie wohl auch tatsächlich gemalt und gezeichnet, wie man das traditionell von einer Künstlerin erwartet. Aber dann gab es bei Ihnen zugleich eine existentielle Krise, eine Bruchstelle in Ihre Biografie, eine „Wunde an mir selbst“, wie Sie das nennen. Wie würden Sie retrospektiv heute diese Wunde beschreiben?

Yana Milev:

Ich nehme fast an, dass mich diese Krise als eine Art Mitgift seit meiner Geburt schon begleitet. Nein, Spaß beiseite. Also, um zu diesem Thema einen Einstieg zu finden, würde ich tatsächlich sagen, dass es sich vielleicht um mein spezifisches Verhältnis zu Ordnungen und Verordnungen handelt. Schließlich um mein Verhältnis zu Institutionen. Am Beispiel der Kunstinstitutionen. Ich glaube nicht, dass die Malerei an sich für mich ein Problem darstellte. Problematisch fand ich, und dies vor allem eben an den Kunstakademien, in welchen Dienst die Malerei gestellt wurde. Konkret möchte ich an meine Begegnung mit einem Malstil erinnern, der sich „Leipziger Schule“ nannte. Dieser Malstil ging Hand in Hand mit einer ideologischen Forderung einher, die sich „sozialistischer Realismus“ nannte. Problematisch war für mich die Verordnung im Umgang mit dem Medium, die an der Kunstakademie zum unangezweifelten Lehrprogramm gehörte. Und die war mehr oder weniger repressiv. Das ist ein Beispiel. Und das hat sich auch in Dresden an der Kunstakademie wiederholt. Und zwar dort, wo es darum ging, ich studierte dann wie gesagt Bühnenbild, die ästhetischen Normen des sozialistischen Theaters zu bedienen. Das war in der DDR wohl besonders krass. Denn diese ideologische Terminologie, die Art der DDR-political correctness, wirkte massiv in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Auch in der Kunst. Aber die DDR-Akademien, die ich da durchlaufen habe, ist nur ein Beispiel. – Was prinzipiell die so genannte Krise, von der wir her sprachen, bei mir immer und immer wieder ausgelöst hat, ist die Konfrontation mit Funktionsräumen. Diese Konfrontation ist wie eine Ereignisverkettung, die sich unaufhörlich wiederholt. Und vor allem dann, wenn ich den Funktionsraum in diesem mir bekannten repressiven Stil am allerwenigsten erwarte, wie zum Beispiel eben an der Kunstakademie. Das war sehr naiv. Denn damals glaubte ich fest, - ich war etwa 19, 20 Jahre alt -, dass sie Kunst als Begriff und als Raum, praktisch die Möglichkeit der Entgrenzung und

Grenzüberschreitung (von Funktionalismen) bereit hält. Also dass es da, an diesen Akademien Leute, Lehrer gibt, die einen genau darin unterweisen und unterstützen. Ja bestärken. – Diese Krise, oder ich selbst als Krise, würde ich mal als Defekt bezeichnen wollen. Denn was die Krise zustande kommen lässt, ist meine eigene Unfähigkeit, mich Normen zu beugen. Das ist mein Widerstand, der zutiefst das Funktionieren innerhalb von normierten Wertemechanismen verweigert einerseits. Und andererseits so eine Utopie vor sich herschiebt. Genau diese Verweigerung machte mich immer zum Außenseiter. Das war gar nicht toll, sondern ein Elend. Ich habe mich selbst ständig aus einem quasi funktionierenden Kollektiv herauskatapultiert. Aber ohne Konzept. Ich konnte gar nicht anders. Und dann stand ich als Randfigur im Abseits. Und dort dann, im Abseits, habe ich mich immer als Defekt realisiert. Das ist meine Geschichte, die meine Biografie durchzieht. Das hat schon fast System. Mittlerweile bin ich an dem Punkt, Gott sei Dank, wo ich mein Defektpotential ganz bewusst, aber auch immer noch sehr wütend, annehme. Mittlerweile erkläre ich es tatsächlich zum Konzept. Zu meinem eigenen Konzept. Ich sage ja auch: Ich bin A.O.B.B.M.E., ein nicht lokalisierbarer Defekt im Getriebe der Urbanisierungsmaschine. Die Urbanisierungsmaschine, die bin ich ebenfalls. Da habe ich einen Sprung gemacht und zwar dort, wo ich den Funktions- und Konditionierungszwang unter herrschende Normen und Wertbilder nicht mehr außerhalb von mir suche. Diese Geschichte ist genauso in mir drin. Somit kann ich wohl sagen, dass ich mich zur Hoffnung für mich selbst erkläre, indem ich sage, dass ich ein Defekt bin. Also eine Störung. Die birgt immer die Hoffnung auf einen Aufbruch oder Umbruch in sich. Subversivität ist etwas sehr Hoffnungsvolles. Aber eben genau dieses subversive Potential ist im Grunde Feindbild in allen Funktions- und Kontrollräumen. Auch in der Kunst. Dort wird die Subversion auch irgendwie kriminalisiert. Also im Osten war das garantiert so. da nannte man das subversive Potential „Untergrund“ und „Untergrund-Szene“. Dieser „Untergrund“ hatte ja tatsächlich eine ganz andere politische Brisanz, als in einer Welt des Warenkonsums. Dort wird doch „Untergrund“ ganz schnell zur Innovation, zum Trend und zum mainstream. Im Osten war man als subversives Element wirklich existentiell gefährdet. Dann man wurde stasitechnisch immer observiert und auch psychisch terrorisiert, unter Druck gesetzt. Viele haben eine Ausreise beantragt. Einige sind in den Westen geflohen. Einige sind dabei drauf gegangen, oder in den Knast. Andere wiederum wurden von der Stasi derart in die Enge getrieben, dass sie sich umbrachten. Dann kam die Wende und plötzlich war dieser Ost-Untergrund ganz hipp. Das war einfach pervers. Und so funktioniert auch der Kunstmarkt. Es wird einfach alles zur Sensation gemacht. Das ist wirklich fast grausamer. Weil diese Strategie auf dieser leisen Tour der Demokratie einher kommt. Dabei handelt sich um knallharte Kapitalpolitik, die sehr gut inszeniert ist. Auch in der Kunst.

2. Stefan Fuchs:

Sie waren durch den Akademiebetrieb dazu gezwungen, traditionell künstlerisch zunächst einmal zu arbeiten. Also zu malen, zu zeichnen, die Techniken sich auch anzueignen. Da gab es schon sehr bald ein Unbehagen an dieser Front künstlerischer Arbeit. Wie haben Sie sich aus diesem Unbehagen herausgeholfen?

Yana Milev:

Ja, wie gesagt. Ich hatte seit jeher ein Einordnungsproblem. Und der Zwang mit dem Funktionieren-müssen kam noch hinzu. – Ich habe doch tatsächlich geglaubt, dass ich irgendwann in der Gesellschaft den Ort finden werde, der zu mir passt. An dem ich mich unterbringen kann. Bis jetzt ist es nicht dazu gekommen. Das es eben diese „Wunde an mir selbst“, die Sie am Anfang erwähnten. Es war ein unglaublicher Prozess, immer wieder feststellen zu müssen, dass es den Boden gesellschaftlich gar nicht gibt, auf dem ich existieren kann. Einfach so sein kann, mich entfalten kann. Na ja, das ist diese Dramatik, die mich dazu gezwungen hat, A.O.B.B.M.E. zu entwickeln und zu entwerfen. Mit diesem Prozess der

Konstituierung von A.O.B.B.M.E. ging allerdings etwas ziemlich Verrücktes einher. Ich suchte mich einerseits zu lokalisieren, also meinen Grund und Boden zu finden. Meine Identität. Auf der anderen dislokalisierte ich mich immer mehr in meiner Umgebung. Zum Beispiel fing ich an eine Sprache zu sprechen, die kein Mensch mehr verstand, die mich aber immer mehr in die Nähe meines Territoriums führte. Das war so eine Form von innerer Emigration. Ich bekam ein größeres Selbstverständnis inmitten einer größer werdenden Isolation.

Mit der Ankunft in A.O.B.B.M.E. hab ich definitiv Asyl gefunden. Also vielleicht das erste Mal Boden unter den Füßen.- Glücklicherweise begegnete ich an der Kunstakademie in Dresden zwei, drei Lehrern, die weiterhin wichtig für mich wurden und meinen Prozess auch unterstützten. Das war Hernando Leon, bei dem ich den Begriff „formale Analyse“ lernte. Das war Klaus Nicolai, ein Kulturphilosoph, der mir sehr bei der Strukturierung von A.O.B.B.M.E. half. Später kam von Klaus Nicolai der begriff „Architektur der Wahrnehmung“. Und das war Günter Hornig, der damals Spektakuläres leistete, im Grundlagenstudium der Bühnenbildklasse. Er hat wirklich leibhaftig dazu angestiftet, die Normen zu unterwandern. Das hat einige Studenten dazu bewegt, andere Wege, zumindest dort innerhalb der Akademie, wirklich auszuleben.

3. Stefan Fuchs:

Und was waren das für andere Wege gewesen?

Yana Milev:

Günter Hornig, bei dem ich später Meisterschülerin wurde, war einer der wenigen Vertreter der Moderne in der DDR. Nur durfte das damals nicht offiziell werden. Eben wegen dieser politischen Norm der sozialistisch realistischen Ästhetik. Somit wurde Günter Hornig ebenfalls eine Randfigur. Eine fehlinterpretierte und abgeschobene Persönlichkeit. Er war ja etliche Jahre Oberassistent in dem Fachbereich Bühnenbild und es war für ihn aussichtslos an eine Professur nur zu denken. Aber für uns war es ein Glück. Er vertrat die Konzepte des Fluxus. Und hatte seine eigene Theorie entwickelt. Da ging es immer um Überlagerungen, Transparenz und Austauschbarkeit. Es hat eben sehr unser Denken über Analogien und Proportionalitäten aktiviert. Seine Leistung war es, dass er uns dazu anhielt, unser Verhältnis zum Raum zu prüfen und zu gestalten. Er hat geradezu fürchterlich fanatisch auf die Vielschichtigkeit und Vernetztheit von Raumebenen und Raumrealitäten orientiert. Und vor allem auf die Illusion der Darstellung. Damit hat er eine Bombe in Gang gesetzt. Vor allem in der Bühnenbildklasse. Wo es hier doch ausschließlich um Darstellung geht. Um das Theater! Es war eigentlich mein erster Lehrer, der mich zu dem großen Thema der Ent-theatralisierung des Raumes brachte. Im Grunde genommen von Anfang an direkt zu meinem Thema, das mir bis heute immer noch keine Ruhe lässt. Wo beginnt die Theatralisierung des Raumes und wie setzte sie sich fort. Was dabei heraus kam, war ein Riesenexzess um den Begriff „Raum“. Und viel Ärger, den er sich bei seinen polit-ästhetischen Vorgesetzten einhandelte. Das war eine irre Zeit, in der wir uns alle in Extremperformances stürzten.

4. Stefan Fuchs:

1986 war dann der Beginn Ihres „Mobilem Kulturbildungsprojektes“, das sich bis heute zu der „Association of Black Box Multiple Environments“ entwickelt hat. Wenn man Sie in Ihrem Atelier besucht ist man beeindruckt von dem umfangreichen Recherchesystem und komplexen begrifflichen Konzept, das sich hinter diesem Namen verbirgt. Welche Funktion hat dieses System für Ihre Arbeit?

Yana Milev:

Diese ganze Entwicklung meines A.O.B.B.M.E.-Systems konzentriert sich um den Begriff „Black Box“. Ich kann mich nicht mehr erinnern, durch welchen Zufall dieser Begriff für mich eine so enorme Bedeutung bekam. Jedenfalls kam der Begriff „Black Box“ 1987 zu mir. Also genau in der Zeit mit Günter Hornig. Er wurde immer mehr zu einer Art Identitätsgrundlage. Mit Black Box meinte ich in vielfältigster, aber auch konkreter Weise meinen Leib, meinen Körper, meine Existenz und all das, was über den nützlichen Erkenntnisradius von Körper hinausging. Mit Black Box meinte ich eben auch Erfahrungswelten, die ich aber niemals von der sichtbaren Existenz eines Körpers abgekoppelt sehen wollte. Ich bezeichnete mich selbst als Black Box und war sehr zufrieden damit, denn dieser Begriff sagt alles und nichts aus. Das war genau das richtige. Black Box wurde zum Programm und zur Maßnahme. Meine Identität zu ergründen und während dieses Prozesses nach außen hin zu schützen. Geradezu unkenntlich zu machen. Indem ich zu dem Begriff Black Box fand, war mir eine erste Definition gelungen. Black Box – das Existenzmysterium. An dieser Stelle fand ganz konkret ein Schnitt statt und eine Wende, mit diesem Black-Box-Konzept habe ich mich systematisch und konsequent von einer Kunst der Illustration, der Theatralisierung und der Fetischproduktion entfernt. Der Bezirk von Black Box war wie ein hermetischer Block. Eine komplette Verweigerung gegenüber einer geforderten Abrufbarkeit von Produkten. Gegenüber einer Kunst, die sich nur am Objekt orientiert. Gegenüber von Show und Konsum, auf deutsch gesagt. Mit diesem begriff konnte ich meinen ganzen Definitionsprozess nach innen schützen und nach außen einen Widerstand aufbauen. Aber im Grunde genommen war das Anfangsstadium dieser Black-Box-Bewegung, wie ich schon sagte, eine innere Emigration. Später, 1994, habe ich das Ganze zum Institut erklärt.

5. Stefan Fuchs:

Sie benennen im Umgang mit dem Begriff „Black Box“ drei Bedeutungsebenen. Die sollten wir vielleicht kurz erläutern. Warum dieser Begriff „Black Box“ für Sie einen Zugriff auf einer philosophischen, psychologischen und einer kybernetischen Bedeutungsebene, vielleicht auch Anwendungsebene findet. Wie kommt es dazu? Würden Sie das mal kurz erläutern, warum der begriff von Ihnen nicht nur existentiell, sondern auch konzeptionell gebraucht wird?

Yana Milev:

Der Begriff „Black Box“ kommt aus der Kybernetik. Die Kybernetik ist eine Wissenschaft, welche dynamische Systeme, die auch Selbstorganisationssysteme heißen, untersucht. In der Materie, mit ihrer endlosen Vielheit von Bewegungsformen und Bewegungsorganisationen, sucht die Kybernetik Gesetzmäßigkeiten, die sie in Modellen fassen kann. Hierfür gibt es eine Modellmethode, die eben Black-Box-Methode genannt wird. Die Kybernetik, als philosophische Wissenschaft, findet in jeder anderen Einzelwissenschaft wiederum Anwendung. So zum Beispiel in der Biologie, in der Physik, in der Psychologie, in der Neurologie usw. ... Beispielsweise wird das Nervensystem als kybernetisches System bezeichnet oder ein biologischer Organismus.

Und A.O.B.B.M.E. als Institut ist ebenfalls ein kybernetisches System. Überall dort, in diesen Einzelwissenschaften, wird von der Black-Box-Methode und vom Black-Box-Modell gesprochen. Es geht dabei immer um einen Grundgedanken, nämlich um das Black Box, das als Synonym steht für einen nicht erkennbaren inneren Mechanismus. Für mich ist die Idee bindend, dass der Black-Box-Mechanismus ein Medium ist, ein Vermittler oder Überträger von Außen nach Innen und umgekehrt. Und dieses Medium ist nicht analysierbar. In diesem Sinne sehe ich mich absolut als Black Box, als Existenzmysterium. Und als Verweigerung von Einsicht und Erkennbarkeit. Denn die heißt für mich auch immer Verwertbarkeit. Später, um die Wendezeit, ich studierte noch in Dresden, ist mir ein Buch von

einem Dozenten der Visuellen Kommunikation empfohlen worden. Dieses Buch kam mir mit einer großen Wucht entgegen, denn darin stand im Grunde genommen alles, was mich betraf, also die Konstituierung von A.O.B.B.M.E., und was ich selber nie so hätte ausdrücken konnte. Also das Buch von dem ich spreche heißt „Sinnenbewusstsein“ und wurde von Rudolf zur Lippe, einem Ästhetikprofessor an der Uni Oldenburg, verfasst. In diesem Buch tauchte der Begriff Autopoiesis auf, der für mich von da an irgendwie zum Schlüsselbegriff wurde. Ich hatte vordem ja schon ein Buch, mit dem ich ähnlich intensiv arbeite, die „Selbstorganisation des Universums“ von Erich Jantsch. Dort las ich den Begriff Autopoiesis genau genommen zum ersten Mal, daraufhin besorgte ich mir die Poetik von Aristoteles und grübelte über die Differenz zwischen dem Poiesis- und dem Poesie-Begriff. Parallel dazu begegnete ich den Definitionen des Radikalen Konstruktivismus, in denen eine sog. Objektivität von Wahrnehmung angezweifelt wird. Diesem Begriff der Autopoiesis, der die Tätigkeit selbstreferenzieller oder dynamischer Systeme charakterisiert, haben sich eine Menge Wissenschaftler und Denker angeschlossen und in die Einzelwissenschaften eingeführt. So zum Beispiel in der Soziologie Niklas Luhmann. Also spätestens mit dem „Sinnenbewusstsein“ von Rudolf zur Lippe, bekam ich für meinen eigenen Impetus, mich als Black Box, als kybernetisches oder autopoietisches System zu definieren, sehr viel Instrumentarium. Es gelang mir mit Hilfe dieses Materials, meine eigenen Motivationen besser zu verstehen.

6. Stefan Fuchs:

Sie vermeiden für das, was Sie tun, den Begriff Kunst. Sie haben eben gesagt, es war der Impetus der Verweigerung, der dieses Institut hat entstehen lassen, Ihre „Association of Black Box Multiple Environments“, die sie ins Leben gerufen haben. Sie nennen das, was Sie tun, „individuelle Kulturproduktion“. - Wie könnte man Ihre Kritik am gegenwärtigen Kunstbegriff auf einen Punkt bringen?

Yana Milev:

Generell kommen für mich sämtliche Inspirationen und Impulse, die meine eigene Dynamik in eine progressive Richtung förderten, nicht aus den sog. Schönen Künsten. Also nicht aus der Literatur, der Bildenden Kunst, der Bühnenkunst oder den angewandten Künsten. Am meisten hat mich immer die Musik inspiriert. Als ich 20 wurde, begann ich tagein und tagaus die moderne Musik zu Beginn dieses Jahrhunderts zu studieren. Ich ging quer über von Schönberg bis Bartok. Ein Höhepunkt in dieser Richtung war meine Begegnung mit Karlheinz Stockhausen. Ich hatte in Dresden während meines Studiums einen Job als Pressefotografin für das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik. Dort habe ich ihn bei den Proben für die Aufführung seiner Stücke erlebt, an denen die ganze Familie mitwirkte. Seit meiner Berliner Zeit kam für mich John Cage ins Spiel und die Angebote der „Gelben Musik“, einer Musikgalerie in Westberlin. Da setzte sich fort in elektronischer Minimal-Music wie die von Arnold Dreyblatt und in Ambient wie von Aphex Twin. Später dann lernte ich das holländische Label Staalplaat kennen und da gab es Performances, die mich sehr begeisterten. Vor allem wenn es darum ging, das Gegenständliche eines sog. Musikstückes und der sog. Komposition zu verlassen. Wenn es eigentlich nur noch darum geht, zu verstärken, was bereits da ist. Hier finde ich, sind im akustischen Bereich sehr oft Performances geglückt, die ganz stark meine Idee von den kybernetischen Systemen, von autopoietischen Systemen katalysieren.

Auf der anderen Seite war und ist es immer wieder meine Faszination an den Einzelwissenschaften. An der Philosophie.

Norbert Bolz hat in seinem Interview im Rahmen dieser Sendereihe sinngemäß folgendes gesagt: Die Kunst ist ein Experimentierfeld für neue Lebensformen. Das möchte ich hier unterstreichen. Und als Konsequenz dessen steht für mich, dass es die Kunst dieses

Experiments ist, den Kunstbegriff zu entgrenzen. Das kann vielleicht auch heißen, aus der Kunst auszusteigen. Solche Statements sind seit Duchamp und seit Beuys bekannt. Das kann bedeuten, dem Kind einen anderen Namen zu geben, weil der gesellschaftlich versiegelte und geschützte Name „Kunst“ die Dynamik des Experiments nicht mehr trägt. Möglichweise sogar pervertiert. Ein solches Experiment, das der Untersuchung und Erprobung von neuen Lebensformen auf den Grund geht, muss auf alle Konsequenzen gefasst sein. Dann kann es auf gar keinen Fall um die Restauration eines Begriffs und eines Betriebs, der den Begriff stützt, gehen. Na ja, eben deshalb bezeichne ich *A.O.B.B.M.E. als Institut für Mikrotopische Kulturproduktion* und nicht als Kunst. Mir geht es um Aggregationen und Aggregate, die sich abspalten und neu verteilen. An dieser Stelle wird für mich der Begriff der Kunst und Kunstwelt museal. Aber das ist auch nichts neues. Das ist seit Hegels berühmten Ausspruch „Die Kunst ist tot!“, dem Nietzsche mit seinem „Gott ist tot!“ folgte, bekannt.

7. Stefan Fuchs:

In Ihrer Arbeit nimmt ebenfalls der begriff der Urbanisierung einen großen Raum ein. Sie bezeichnen die Bewegung um A.O.B.B.M.E. als ein *De-Urbanisierungsprojekt*. In unserem Vorgespräch formulierten Sie Ihren Anspruch an eine *De-Urbanisierung* als Maßnahme, einer institutionellen Leibesverwaltung und Leibesaneignung entgegenzuwirken. Da sind Gedanken von Michel Foucault im Hintergrund. Können Sie das vielleicht noch einmal in einem Zusammenhang klar machen?

Yana Milev:

Wenn man von Instrumentalisierung des Lebens spricht, meint man natürlich Instrumentalisierung der Körper. Ich frage mich in meiner Arbeit nach den Ursachen, Elementen und Symptomen dieser Kulturform, die das Bewusstsein unserer westlichen Zivilisation prägt und durchdringt. Urbanisierung ist für mich schließlich der Begriff, der das alles beinhaltet; die Instrumentalisierung des Körpers ist auch immer eine Kolonialisierung des Körpers. Natürlich hat Foucault sehr radikal darüber gearbeitet. Ich erinnere an sein großes Werk „Sexualität und Wahrheit“, an „Die Geburt der Klinik“ und an die anderen Arbeiten, die das Symptom unserer zivilen Kultur analysieren, nämlich die Leiber in „normal“ und „pathologisch“ aufzuteilen. Aber auch andere haben darüber gearbeitet und nicht zuletzt Virilio mit seinen Theorien der Anästhetisierung und Prothetisierung des Körpers. Urbanisierung ist für mich, wie gesagt, nicht nur Städtebau, Landschaftsplanung und Globalisierung, es ist eben auch das, was mit den Körpern passiert. Und was wir landläufig Identität nennen. Worauf ich mich hierbei konzentriere, ist diese urbane Infrastruktur, in der die Körper verwaltet, zensiert und demarkiert werden. Urbanisierung ist für mich eher „weißer Terror“ – darunter verstehe ich den ganzen Terror der Konditionierung und Anpassung an standardisierte Identitäten wie Begriff und Bild. Die Bilder, die Bildwahrnehmung, die Technik des Sehens, das ist unser ganz spezielles Kulturgut, mit dem wir auch den Rest der Welt seit jeher missionieren. Das heißt, wir wollen den Rest der Welt dazu erziehen, das richtige Bild zu erkennen und sich dem richtigen Bild anzupassen. Es ist ein Terror aus dem Grund, weil, ich will ein Beispiel nennen, niemand will mit dem sog. Pathologischen identisch sein. Für das Pathologische wurden nicht Bilder produziert, sondern auch Räume in der Gesellschaft. Das ist der Vollzug. Es ist unsere panische Angst vor dem Pathologischen in uns selbst, die uns selbst zu Enteignern an uns selbst werden lässt und uns die „richtige“ Identität annehmen lässt. Diese Angst ist eindeutig Terror. Bloß wir haben mit unserer Konsum- und Warengesellschaft so unendlich viele Spielarten entwickelt, dieser Angst zu entfliehen. Das Bewusstsein über diese spezifische Angst, wirklich selbst zu sein, wird ausgelöscht. Das ist Urbanisierung. - Ich selbst glaubte einmal, dass ich in der Kunst und mit der Kunst den Raum finden könnte, mir selbst zu begegnen, an meinem Selbstaussdruck zu arbeiten, mich selbst zu realisieren. Seit der Wende habe ich diese Illusion nicht mehr. Die

Kunst als Ort ist voll und ganz urbanisiert, d.h. kapitalisiert. Die Urbanisierung ist sogar das Wesen der westliche Kunst. Das ist für mich das Ende der Kunst.

8. Stefan Fuchs:

Sie sehen also die Kunst und die Künste eindeutig in diesem Kontext der Urbanisierung.- Es läuft im Moment eine Debatte unter den Intellektuellen, an der sich auch Catherine David aktiv beteiligt, das ist die Debatte um das „*Marco-Polo-Syndrom*“. Können Sie Näheres zu diesem „*Marco-Polo-Syndrom*“ sagen?

Yana Milev:

Marco Polo war ein Kaufmann aus Venedig. Er bereiste Mitte des 13.Jh. den Orient. Die Reiseberichte des Marco Polo existierten also bereits vor Kolumbus. Das „*Marco-Polo-Syndrom*“ ist ein Teil einer Auseinandersetzung, deren Gegenstand die interkulturelle Kommunikation ist. Im Zentrum dieser Diskussion geht es im Weitesten um die Schwierigkeit bei der Rezeption fremder Kulturen. Zurück zu den Reiseberichten des Marco Polo. Darin wird in exotischer Weise das „*Anderere*“ beschrieben. Es geht um den Blick und die Beschreibung des sog. „*Anderen*“, die immer auch eine Bewertung nach dem eigenen Standart und Geschmack ist, somit eine Bewertung im eigenen Interesse. Nicht selten heißt im Interesse der eigenen Rezeption, im Interesse der eigenen Verwertung.- Im Haus der Kulturen der Welt in Berlin fand im April diesem Jahres ein Symposium unter dem Titel statt, weil offenbar dieser Marco Polo, als Globus Bereisender seiner Zeit, ein erster Wegbereiter des westlichen Kolonialismus und der westlichen Globalisierung war. Sein Name steht symbolisch diesem Symposium zur Verfügung und für den Anspruch am „*Anderen*“, der das westliche Erkenntnisinteresse schlechthin motiviert. Dieses Erkenntnisinteresse ist auch der Motor allen Profits- und Machtinteresses. Ich meine damit, dass die Neugier am „*Anderen*“ in der Weise funktioniert, dass mit der Eroberung des Anderen etwas Neues definiert wird. Im selben Moment, wo man Neues vorstellt und salonfähig macht, steigt auch das persönliche Ansehen und somit auch die Macht des Entdeckers oder Erfinders, in einer Gesellschaft, die ausschließlich von der Suche nach Neuem beherrscht wird. Das „*Anderere*“ wird domestiziert in die Arena gestellt, der Dompteur wird bejubelt. So ist es doch. Perverser Weise wird das Neue gar nicht neu, sondern nur fremd gemacht von seiner eigentlichen Herkunft und seinem eigentlichen Zusammenhang. Mir fällt jetzt hier das inflationäre Wort Innovation ein. Gefragt ist Innovation. Und das vor allem in der Kunst. Hier stehen alle unter Leistungsdruck und Kreativitätszwang, eben um diese Innovation zu bringen. Was ist denn jemals innovativer als das „*Anderere*“, das Fremde? Da geht mal gerne mal rum, um die Welt, und sammelt so ein, was einem zwischen die Finger fällt. Zurück kommt der Künstler mit einem innovativen Entwurf. Das durchzieht doch unsere europäische Kulturgeschichte von Anfang an. Für die Innovation ist kein Preis zu hoch, da geht man auch gerne mal über Leichen. Das ist bekannt.- Noch einmal zurück zu der Veranstaltung im Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Das Thema „*Marco-Polo-Syndrom*“ setzt zur Diskussion, inwieweit es eigentlich zulässig ist, in einer vom westlichen Kunstbetrieb arrangierten Infrastruktur, das sog. „*Anderere*“ zu platzieren. Und zweitens, was rechtfertigt es, dass es dort seinen Platz unbedingt einnehmen soll. Es geht drittens um das Problem der Benennung des sog. „*Anderen*“ und zwar aus dem Blickwinkel eines in den westlichen Medien etablierten Kunstbegriffs, in den Kanälen eben dieses Betriebssystems der Kunst. Und es geht schließlich darum, dass das „*Anderere*“ aus seinem Kontext gerissen und verzerrt dargestellt wird, sobald das alles passiert. Es geht vor allem darum, dass die Darstellung und Verführung des „*Anderen*“ das „*Anderere*“ schlichtweg von sich selbst fremd macht. Also von dem ihm eigenen Kommunikationshaushalt abtrennt. Das Betriebssystem Kunst ist ja auch nur ein Fallbeispiel unserer Gesellschaftsstruktur. Es funktioniert genau so kolonialistisch, genau so theatralisch und genau so profitorientiert wie

andere Betriebssysteme in dieser neo-kapitalistischen Welt auch. Das sollte man mal aufklären, woraus sich dieses Betriebssystem zusammensetzt.

9. Stefan Fuchs:

Diese Auseinandersetzung mit dem sog. „Marco-Polo-Syndrom“ bezieht sich also nicht nur auf die Politik eines außereuropäischen Kolonialismus, sondern sie bezieht sich ja dann auch auf das, was Sie und verwandte Künstler „hier tun“. Auch Sie suchen sich mit Ihrer Arbeit diesem „Marco-Polo-Syndrom“ zu entziehen, indem Sie sagen: Das, was ich mache, ist eben nicht Kunst.

Yana Milev:

Ja richtig.- ich möchte noch mal auf Edward Saïd zu sprechen kommen. Es ist ja für sein Buch „Kultur und Imperialismus“ bekannt. Catherine David hat ihn zur documenta geholt. Edward Saïd jedenfalls proklamiert auf diesem Symposium im Haus der Kulturen der Welt in Berlin die „*Entkolonialisierung des Geistes*“. Dieser Begriff gefällt mir und ich kann ihn voll und ganz unterstreichen. Wenn ich Saïd richtig verstehe, bewegt sich sein Begriff der „Entkolonialisierung“ parallel zu dem, was ich als *De-Urbanisierung* bezeichne. Nun ja. Es geht hier um das Problem von Identität und Integrität. Wie sich meine Identität zusammensetzt, das ist nicht meine Leistung, sondern ein Produkt verschiedener Umgebungs- und Lernfaktoren. Ich lerne quasi Identität aus den Faktoren meiner Umgebung. Somit bin ich ein Molekül der allgemeinen Identität der mich umgebenden Gesellschaftsstruktur. Und die wiederum hat ihre Historie. Davon muss man mal ausgehen. Identität ist zwar ein Zustand, ein instabiles Gleichgewicht, auch immer fließend und veränderbar. Aber sie ist auch eine Installation am meinem Geist, meiner Psyche, meiner Körperhaltung und Kleidung, die von Außenfaktoren wie Medieninformationen und Erziehung bestimmt wird. So darf ich also davon ausgehen, dass ich kaum umhinkomme, den kolonialistischen Geist meiner Kultur in mir zu tragen. Und andere Werte eben auch. Wenn sich meine Wert mit den meiner Umgebung ausgestellten Weltbildern decken, bin ich mit ihnen identisch. Das ist dann meine Identität. Diese unmittelbare Zufriedenheit, in eine soziale Gruppe und das Denken einer Gesellschaftskultur integriert zu sein.- Mit einem mainstream identisch zu sein, bringt Vielen ein gutes, ein sicheres Gefühl. Ein Gefühl der Heimat. Das wird selbstverständlich nicht hinterfragt. Denn dabei riskiert man ja seine Identität.- Zurück zu meiner eigenen Arbeit. Indem ich den individuellen Leib als einen *Mikrotopos* bezeichne, spreche ich ihm all diese Identitätsimplantationen zu. Ich sage, der individuelle Leib ist die lebendige und vorübergehende Schnittstelle universellen, biologische, konditionierten und erworbenen, das heißt historischen Wissens. Was ist denn das, eine Biografie? Ich selbst kann doch nur die Landkarte von zufälligen Schnittstellen von Wissen sein. Das ist die eine Seite. Und da ich ein Zombie bin gibt es noch die andere Seite. Das ist die Kernenergie, die unverwechselbar ist und zwar in jedem und bedingungslos power, diese ganze Installation von Identitäten und Wissen zu durchdringen. Das ist im Wesentlichen die Aufgabe, die ich mir in meiner ganzen Arbeit stelle. Wie? Mit welchen Mitteln, Methoden, Techniken kann ich diese ganze überlieferte Kultur in mir durchdringen? Transparent machen? Relativieren? Es ist die Suche nach einer Realität, die nicht mehr benennbar, vergleichbar, bewertbar, das heißt vorzeigbar ist. Die dann also solche wirklich genuin ist, also am Anfang von mir selbst steht. Also der Grund von mir selbst ist. Diese Arbeit nenne ich *De-Urbanisierung*. Sie passiert einerseits viel über Analyse. Aber andererseits bin ich da auch ratlos. Denn dieser Impetus, der in mir wirkt und den ich im angewandten Sinne *De-Urbanisierung* an mir selbst und an meiner Umgebung nenne, ist eigentlich ein Impetus der Verweigerung. Was ich seit Jahren beispielsweise an meinen Installationen beobachte ist die Unzulänglichkeit, die Verweigerung von Rezipierbarkeit, schließlich von Entertainment und Konsumerabilität. Was ich also ausstelle, ist die installierte – oder ins Modell gefasste – Verweigerung. Wovon eigentlich? Ich denke

von diesem Zwang des Ausstellens, des Darstellens, des Vorstellens. Von diesem ganzen Zwang der Show und Exhibition. Und hier scheiden sich auch die Geister. Denn was nicht zeigbar und vorführbar ist, ist auch keine Kunst. So erlebe ich im Grunde genommen meine Arbeit – ganz genau – als keine Kunst. Aber ich stelle eben dieses Verweigern von Zeigen aus. Damit wird es wieder Zeigen. Das ist für mich im Moment ein Problem. Politisch ist für mich hierbei noch interessant, dass ich ja selbst zur Kunstfigur geworden bin, allerspätestens mit der Teilnahme an der dX. Was von einer Kunstfigur auf den Podien des Betriebssystems verlangt wird, ist die Demonstration. Das Zeigen.- ich zeige, dass ich nichts zeigen will. Weil das zeigen als Technik und Weg mein Projekt der De-Urbanisierung an mir selbst boykottiert. Ich suche einen Weg, auf dem ich Nicht-Kunst praktizieren kann. Also eine Tätigkeit, die sich nicht durch Demonstration motiviert. Das bewegt mich schon immer. Spätestens seit 1987, als ich begann A.O.B.B.M.E. zu definieren und mich als Black Box zu bezeichnen. Als Existenzmysterium. Was ich als Kunstfigur also zeigen kann, ist Verweigerung. Wenn das gelingt, gelingt mein Widerstand gegenüber der Kunst und innerhalb der Kunst., Problematischer Weise bin ich aber in solchem einem Kunstbetrieb, der genauso kolonialistisch funktioniert wie die ganze Gesellschaftsstruktur und Denkkultur auch. Wenn meine Arbeit als Kunst bezeichnet wird, ist mein Widerstand sofort in diesem Kolonialprinzip inklusive. Er wird zur Innovation. Zur Exotik oder zum Fetisch. Dass ich da mitmache, wirkt auf mich sehr autodestruktiv. Aber ich weiß im Moment keinen anderen Rat. Ich fühle mich tatsächlich von diesem „Marco-Polo-Syndrom“ gecidnaped.

10. Stefan Fuchs:

Wie würden Sie diesen Fetischcharakter beschreiben? Wie könnte man das anschaulich machen?

Yana Milev:

Ein Fetisch ist ein Stellvertreter. Für denjenigen, der ihn kauft. Ich behaupte, dass der Fetisch stellvertretend für eine Sehnsucht steht, die beim Käufer in seinem realen Leben noch nicht eingelöst wird. Er kauft sich die Sehnsucht, oder besser gesagt, die Sehnsucht nach der Sehnsucht. Die Kaufkraft für solche Dinge, also Kunst, ist unserer Gesellschaft sehr hoch. Hingegen ist die Bereitschaft, das Experiment nach der Ergründung des eigenen Lebens, was ohne Frage parallel läuft mit dem Experiment nach der Ergründung neuer Lebensformen, sehr gering. Das betrifft Fetische, die stellvertretend agieren für ein nicht eingelöstes Lebens. An diesem Punkt meine ich das „arme“ Leben des „reichen“ Käufers. „Arm“ deshalb, weil ihm seine gesellschaftliche Stellung verbietet, das Risiko des eigenen Experiments von neuen Lebensformen zu wagen. Wenn ich ihm diesen Mangel mit einem Fetisch ersetzen kann, werde ich belohnt und bezahlt. Das ist die Normalität in einer weißen Wohlstandsgesellschaft. Und diese Normalität ist pervers. Auch innerhalb des Kunstmarktes.

11. Stefan Fuchs:

Warum glauben Sie, dass Ihre spezifische Form ästhetischer, kultureller Arbeit besser geeignet ist diesen Widerstand zu leisten, als beispielsweise politische Arbeit. Oder auch aber auch die traditionelle Kunst der Moderne?

Yana Milev:

Es ist meine Arbeit, die Arbeit um A.O.B.B.M.E. vor der Subsummierung unter den herrschenden Kunstbegriff zu bewahren, bzw., was für mich ein aktuelles Problem ist, sie da raus zu holen. Anders herum könnte ich auch sagen, dass meine Arbeit am A.O.B.B.M.E. innenpolitische und außenpolitische Aufgaben hat. Diese bewusste Differenz aufzubauen und zwar zu einem Kunstbegriff, wie er sich temporär in der Kultur- und Medienlandschaft behauptet, ist für mich politische Arbeit per se. Eine Arbeit an meiner politischen Integrität.

12. Stefan Fuchs:

Wie ist es denn mit dem Körper?- Körperlichkeit ist einer dieser Ankerpunkte in der Theorie und Praxis Ihres A.O.B.B.M.E.-Systems.

Aber ist der Körper nicht heute einer besonderen Bedrohung ausgesetzt? Ist nicht die gesamtgesellschaftliche Tendenz – gerade in Bezugnahme auf Digitalisierung und Gentechnologie – auf eine Auflösung der Körperlichkeit, auf eine Überwindung der Körperlichkeit, oder aber eine restlose Instrumentalisierung des Körperlichen ausgerichtet?

Yana Milev:

Der Körper ist bedroht. Ja, diese Aussage würde ich schwer unterstreichen. Aber wir kommen jetzt nicht umhin, den Begriff Körper zu klären, zu definieren. Einerseits ist der Körper bedroht, andererseits wird über nichts anderes geredet, als über den Körper. Ganze Industriezweige machen jährlich gigantische Umsätze mit diesem Körper:

Tourismusindustrie, Kosmetikindustrie, Sexindustrie, Bekleidungsindustrie und und und, sind allesamt damit beschäftigt, flächendeckend und breitenwirksam das Bild über dem Körper einerseits zu inszenieren und weiterhin dem Einzelnen dabei „auf die Sprünge zu helfen“, dieses Körperbildes an sich selbst zu realisieren. Dieser Identitätswunsch, einem Idealbild zu entsprechen, wird medial gepusht mit einem visuellen overkill von images aus Sex, Cyber-Sex, Body-Shaping, Mind-Shaping, coaching, ambient-styling und wie sie alle heißen, die genauen Bezeichnungen für diese Branchen. Also dieses gesamte Programm von shaping, styling, designing, lifting, coaching bis hin zu *global race- und cultureshaping*, ist eine *Hygiene-Programm am Körper*. Ja, das klingt erschreckend und das Wort Kulturhygiene, Rassenhygiene oder Globalhygiene erinnert an das 3. Reich. Irgendwo sind wir tatsächlich nicht weit davon entfernt. Euthanasie und Genozid sind Maßnahmen der Hygiene, im Dienste von abartigen Sicherheits- und Ordnungsbegriffen. Heute passiert Hygiene im Namen der Ästhetik. Und auf der aktuellen Industrie-schedule steht der eigene Körper, der sich täglich einer ästhetischen gesellschaftlichen Normalität anpasst. Das ist *Designhygiene am eigenen Körper*, mittlerweile in der Genetik. Ich sehe den Unterschied zu ideologischen Praktiken, die vor 50 Jahren stattfanden, nicht! – Noch mal zurück zum Aspekt „Bedrohung des Körpers“. Dieser Reinheitswahn ist ein Selektionswahn. Das muss erkannt werden. Wenn ich dabei bin, mich im Namen der öffentlich anerkannten Ästhetik zu designen, bin ich dabei, all die mir eigenen Attribute zu entfernen. Das beginnt bei Haarentfernung und endet bei Genentfernung. Der Körper wird zum Waren-, Kosnum- und Dienstleistungsmutant. - Ich sehe hier auch keinen Unterschied zu dem, was im Kunstbetrieb stattfindet. Es sind weniger Inhalte gefragt, als die Fähigkeit, im Trend zu sein, im Trend zu bleiben und Trends zu setzen. Ich bin selber in einer Galerie, die sich als Trendsetter-Galerie einen Namen gemacht hat und sich Jahren in obersten Charts bewegt. Man kann das wirklich so ausdrücken, denn es gibt hier, im Kunstgeschäft keinen einzigen Unterschied beispielsweise zum Modegeschäft. Ich sah neulich einen Film über Wolfgang Joop. Dort kam sehr schön sein Urteil zu seinen Stars Claudia Schiffer und Nadja Auermann rüber, also was die beiden so haben, dass sie Trends für Millionen suggerieren. So wie ein Modedesigner arbeitet auch Galerist, der ja von Berufswegen Artdealer ist. Das heißt auf deutsch Produktvertreter. - Wenn du heute die pubertierenden Mädchen fragst, was sie werden wollen, so erscheint da, wie eh und je, Schauspielerin, Prinzessin, Model und all das und neuerdings eben auch Künstlerin. Das ist kaum zu glauben. Aber die Kunst hat schon lange nichts mehr mit Lernen, Aufklären und Auseinandersetzung zu tun. Sie arbeitet, genauso wie ihre Schwesterbranchen, die Film-, die Mode-, die Kosmetikindustrie am Design des Körpers. Das heißt am Design von Image und Reputation in der Öffentlichkeit. Wenn die Kids sagen, sie wollen Künstler werden, dann meinen sie ganz klar, sie wollen reich, schön und berühmt werden. - Der Körper ist bedroht, weil es in unserer Kultur keine Techniken gibt, die ihm die Gelegenheit geben, zum

Wesentlichen vorzudringen. Die Kunst als Antithese hat an diesem Punkt ebenfalls endlos versagt und ausgespielt. Innerhalb des Bezirks von A.O.B.B.M.E. suche diese Gelegenheit praktisch zurückzugewinnen. Ja, das versuche ich. Seit über 10 Jahren. Also ich suche dem Eigenen, dem Defekt, dem Unangepassten und nicht Funktionierenden einen Raum zu geben. Weil ich nur in diesem Potential die Chance sehe, auf den richtigen, also auf meinen Weg zu kommen! Was ich praktisch suche, ist Widerstand. Nicht Widerstand im romantischen Sinne á la Che Guevara oder Jean´d Arc. Diese Figuren werden ja auch bloß zu Comics missbraucht. Ich meine Widerstand im Sinne von Unterbrechung. Von Gelassenheit. Und von Aufklärung. Daran arbeite ich jeden Tag.

13. Stefan Fuchs:

Es scheint mir, als ob Ihre Arbeit sehr stark, sehr eng mit dieser Leiblichkeit verbunden ist. Sie tragen des Logo Ihrer „Association of Black Box Multiple Environments“ als Branding auf dem Rücken. Wie kommt es dazu, dass Sie Ihr Branding als Arbeit im weitesten Sinne bezeichnen?

Yana Milev:

Ja, ich definiere meinen eigenen Körper zunächst als Leib. Zwischen Körper und Leib setze ich sprachlich und ideologisch eine Differenz. Und weiterhin definiere ich meinen Leib, oder den Leib schlechthin, als Topos, als *Mikrotopos*. Das heißt, der Leib ist nicht nur als sog. Körper, als Body, Zielscheibe für die Ästhetik (oder besser Anästhetik, wie Virilio sagt) gesellschaftlicher Normalität und Trends. Der Leib ist in erster und letzter Hinsicht der Ort, der einzige Ort, der mir zusteht und an dem ich zu Hause sein darf. Die Inder bezeichnen ihren Körper als Tempel der Seele. Solche Ansprüche kennen wir auch aus unserer Kultur, nämlich von den Mystikern. *Der Leib ist der Ort der Einkehr*. Aber wie kehren wir ein? Und wie kehren wir um, das heißt, wie schaffen wir Widerstand und Unterbrechung, indem wir in uns einkehren? Das sind eigentlich religiöse Fragen. Und die Kunst hat sich um Galaxien von diesen Fragen entfernt. Für mich gibt es nichts Entscheidenderes und Spannenderes, als diese Fragen. Will ich ihnen folgen, so gelange ich in meiner täglichen Praxis nicht zu einer akzeptablen Kunstproduktion, sondern zu einer Erneuerung und Wiederbelebung von Ritualen, die nur was mit mir zu tun haben. Also ich zelebriere mich täglich selbst, meinen Widerstand, meine Unterbrechungen. Anders herum, ist genau diese Leistung, Widerstand und Unterbrechungen zu schaffen, das Ritual an sich selbst. Da gibt es nicht viel zu sehen und erst recht nicht viel zu kaufen. Das ist ein Prozess, eine Arbeit, die mit dem Leib in Kontakt tritt. Immer wenn ich das tue, produziere ich Sinn oder reproduziere und vertiefe ich eine von mir kontinuierlich erlebte Sinnstruktur. Auch bei Heidegger findet sich solch ein Begriff. Er sagt zum Leib „*Haus de Seins*“. Mein Leib ist mein Gotteshaus, meine Kathedrale, mein Hoheitsgebiet. Mit dem Branding markiere ich meinen Leib als Solches. Das ist eine ganz genuine Äußerung! Das Branding oder das Tattoo oder die Narbe. Heutzutage ist das ja auch trendy und Deko. Aber schaut man sich in allen Kulturen die Geschichten der ästhetischen Haut- und Körpereingriffe an, wie eben die der Tattoos oder Narben, so stehen sie immer im Zusammenhang mit Initiationsriten. Initiation ist eine Akt, der am eigenen Leib geschieht und in etwas Höheres, in einen höheren Sinn einweihet. Sowie auch den Eingeweihten nach Außen markiert und gegenüber Uneingeweihten erkenntlich macht, bzw. schützt. Genau die selbe Absicht transportiert auch mein A.O.B.B.M.E.-Branding auf meinem Rücken. Dieses Branding ist eine Selbstmarkierung meines Leibes als Leibeigentum. Es ist der Akt einer Selbstbezeichnung. Und die Zeichnung findet auf der Haut statt, auf der eigenen Haut, auf meinem Leibeigentum. Mit dieser Aktion thematisiere ich natürlich zwangsläufig die Frage: wo und ab wann ist der Leib Leibeigentum, als auch wo und ab wann ist der Leib enteignet. Natürlich stellt sich auch die Frage: gibt es überhaupt ein Eigentum? Oder gibt es reale Grenzen, die dieses Eigentum tatsächlich bewahren können.

Und wenn, wie in diesem Fall, eine Erfahrung zum Eigentum wird, ist dann nicht eher das Wort Geheimnis besser.

14. Stefan Fuchs:

Kunst ist für Sie also ein abgelegtes System. Ausstellungen sind Ihrer Meinung nach Manifestationen in Raum und Bild von etwas prinzipiell nicht Manifestierbarem. Ebenfalls ein Anachronismus. Sie bezeichnen die Kunst aus diesem Grund auch als Phantom.- Dennoch sind Sie jetzt auf der 10. *documenta* vertreten. Wie würden Sie Ihre Produktion dort im Ottoneum beschreiben und welche Stellung hat diese Arbeit im Zusammenhang mit Ihrer *Mikrotopischen Kulturproduktion* um A.O.B.B.M.E., das ja den Kunstbegriff zurückweist?

Yana Milev:

Kunst ist für mich aus zweierlei Gründen ein abgelegtes System. Zum Einen, weil Kunst ein Betriebssystem ist, ein ideologischer Apparat, der sich hinter dem Begriff verbirgt. Kunst ist Establishment in einer Gesellschaft, die permanent den Krieg der Bilder vom Künstler-Image, also den Star-Images und den Trend-Images, die der Star produziert, ankurbelt. Letztendlich ist diese Gesellschaftskultur die Kunst per se. Bei der herrschenden Kunst geht es um Akkumulation des Kapitals für ganz viele Industriezweige, die an der Bildproduktion und Bildexhibition beteiligt sind. Das ist eigentlich nicht mehr zu durchschauen. Und ein ähnlicher Diskurs, wie der beispielsweise über den Golfkrieg. Heutzutage weiß man ja nicht mehr, ob die Kriege tatsächlich stattfinden. Oder ob sie gefakte Inszenierungen für die Medien sind. Die Medien wiederum rechtfertigen die Akkumulation des Kapitals. Also Sinn, Nutzen und Bedeutung des Krieges. Dies stand jedenfalls zur Debatte beim Golfkrieg. Und diese Frage steht auch zur Debatte, was den Kunstbetrieb angeht. Was ist genuin und was ist gefaket? Und welche Wege gehen all die Gelder? In wessen Interesse werden sie eingesetzt? Vor diesem Hintergrund ist die gefeierte und subventionierte Kunst für mich ein Phantom. Weil nämlich nicht deutlich wird, um wessen Geschäfte es wirklich geht. Somit um wessen Interessen es wirklich geht. Für mich ist das nicht mehr überschaubar, wohinein, in welches ideologische Pool ich mein Engagement hineinlege. Ich mein, das hat bestimmt nicht mit einem forcierten Kontrollzwang zu tun, das mich dieser Betrieb beschäftigt. Sondern das eher was mit einer Gewissensfrage zu tun: Woran beteilige ich mich hier eigentlich? Diese Gewissensfragen sind immer brisant, wenn es um ideologische Massenphänomene geht. Das Konsumphänomen in der Kunst ist ein solches quasi ferngesteuertes Massenphänomen. Ideologisch, weil der Kaufgeschmack etwas Konditioniertes ist, was zwangsläufig zur Zensur an der freien Arbeit wird.- Zum Anderen ist die Kunst für mich hinfällig, bzw. überfällig, weil im Kunstgeschäft, angefangen bei den Akademien bis hin zu den Museen ein Argument monopolisiert wird. Es ist das Argument, dass nur die Kunst den Ästhetik-Begriff beansprucht. Das ist eine sehr gefährliche Sache. Weil erstens: alles Ästhetik hat, was sich äußert, also was existiert. Und weil zweitens: alles, was sich äußert, Gefahr läuft, vom Kunstbegriff beschlagnahmt zu werden. Hier sind wir wieder am Anfang unseres Gesprächs, nämlich mitten in der Debatte um das „Marco-Polo-Syndrom“. O.k., beide Sachverhalte sind spätestens seit Beuys bekannt. Aber sie werden als Gegenstand der öffentlichen Auseinandersetzung, sowohl in den Akademien, als auch in den Galerien und Museen, abgedrängt.- Ja, dennoch bin ich auf der *documenta10* vertreten und ich habe mich sehr über die Einladung von Catherine David gefreut. Meine Sichtweise auf die Kunst und den Kunstbetrieb mag zwar ketzerisch klingen, aber ich bin bei weitem kein Einzelfall. Der Zweifel an der Kunst, die von einer Kapitalgesellschaft getragen wird, ist immer auch der Zweifel oder die Hinterfragung der Gesellschaftskultur selbst. „Kunst“ ist da nur ein Fallbeispiel der Gesellschaft. Dass eben genau dieses Thema zum Gegenstand der *documenta* geworden ist, finde ich mutig. Denn es ist schließlich und letztendlich die Leistung von Catherine David. Für mich waren die Vorbereitungen, die Gespräche mit ihr und ihren

Mitarbeitern bis jetzt ein großer Gewinn. Was mir tatsächlich auch Motivation bringt, ist diese intellektuelle Plattform, die da ausgerollt wird und auf die Catherine David sehr besteht. Denn schließlich, und das ist ebenfalls ganz fest meine Meinung, geht es um Aufklärung. Dabei muss der Aufklärungsbegriff selbst reaktualisiert werden. Und das ist ein Politikum, welches die Kunst, wie sie gehandelt wird, zwangsläufig entgrenzt und auch dislokalisiert. Die Frage, die jetzt und hier auf der *documenta* aktuell ist, ist die Frage nach dem *Potential der Krise*.

15. Stefan Fuchs:

Sie sind die erste Frau aus der *Ex- und Post-DDR*, die an einer Documenta, teilnimmt. Genau genommen an der 2. Documenta im wiedervereinigten Deutschland. Also Sie sind die erste weibliche ostdeutsche Position, die man in der größten Kunst-Show, die sich nach dem Krieg in Deutschland etablierte und die für den Kunstmarkt immer noch die wichtigste Show ist, sehen kann. Wie wichtig ist Ihnen die Tatsache? Wie bewusst gehen Sie damit um?

Yana Milev:

Mein Galerist, der Judy Lybke verkündet immer, dass es sein Ziel ist, Kunstgeschichte zu schreiben. Das braucht man gar nicht anzuzweifeln, dass ihm das gelingt. Nur frage ich mich, in wie weit er sich dessen bewusst ist, dass er mit mir und meiner besonderen historischen Rolle hier bei dieser Documenta eben auch Kunstgeschichte schreibt. Das möchte ich wiederum bezweifeln, weil ich mir sicher bin, dass eine Frauenposition anders politisch gehandelt wird, als eine Männerposition. Und zweitens, weil meine Position mit dem Kernimpuls eines „Black Box“, einer Verweigerung von Konsumierbarkeit, sich noch schlechter handeln lässt. Solch eine Frage, nach der besonderen historischen Situation, müssen beide Parteien ganz bewusst thematisieren und die Chance auch wahrnehmen. Ansonsten bleibt es bei einem historischen Zufall oder Unfall. Ich alleine kann damit gar nichts anfangen. Denn es ist nicht mein Verdienst alleine, dass es dazu gekommen ist.

16. Stefan Fuchs:

Aufgrund Ihrer Art des ästhetischen Arbeitens verfügen Sie ja über kein Werk im traditionellen Sinne, das sich dann irgendwie verkaufen ließe. Was ist denn die existentielle Grundlage für Ihre Arbeit oder wovon leben Sie?

Yana Milev:

Darüber reden wir lieber nicht. Na ja, so hauptsächlich von Stipendien und Honoraraufträgen. Zum Beispiel Kunst am Bau oder Lehraufträge. Manchmal auch Verkäufe.

17. Stefan Fuchs:

Kann man denn das, was Sie „Laborfragmente“ nennen, also die Dinge, die da einsehbar sind, z.B. in Ihrer Galerie und die von der Galerie vertreten werden, kann man denn das kaufen?

Yana Milev:

Ich verstehe mich, wie ich bereits ausführlich beschrieben habe, als A.O.B.B.M.E. und damit durchaus als Labor. Aber eben vor allem als kybernetisches System und als Institut. Da ergibt sich automatisch die Frage für eine Galerie, die vor allem wie eine Galerie EIGEN+ART eine sehr verkaufsaktive Galerie ist, was kann man damit anfangen. Wie kann man damit umgehen als Galerie? Das ist die eine Seite. Die andere Seite, nämlich ich, frage mich doch auch, was ich von so einer Galerie haben kann. Schließlich glaube ich, dass wir gewissermaßen Kooperationspartner sind. Und das schließt bei so einer Arbeit, wie ich sie tue, die Freundschaft mit ein. Denn ohne Freundschaft ist die Galerie ein anonymer Geschäftsort. Mit der Freundschaft gelingt das wirkliche Interesse an den Entwicklungen, die Menschen nehmen können.- Konkret besteht die Möglichkeit, dass man sich in der Galerie über meine

Arbeit informieren kann. Die ist, trotz allem Kontextbezug auch immer schon sehr konkret ästhetisch gewesen. Meine Installationen in Museen, Galerien und anderen Podien sind bisher immer klar formulierte Raum- und Medienarbeiten gewesen. Generell schafft mir die Galerie Gelegenheiten, mich, d.h. meine Räume zu zeigen. Kaufen kann man Fragmente aus komplexen Konzepten und Bauten. Selbstverständlich kann man auch kleinere Produkte kaufen, die es immer gab und geben wird, wie Zeichnungen und Fotos. Man kann mich auch treffen. Das ist wohl das größte Angebot, das ich zu bieten habe.

„Das Phantom der Kunst“ – Stefan Fuchs sprach mit der Berliner Künstlerin Yana Milev. Damit beenden wir unsere zehnteilige Reihe „Ende der Kunst – Kunst des Endes“.