

CLAUS LÖSER

STRATEGIEN DER VERWEIEGRUNG

Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus

Unangepasster filmischer Artikulationen

In der Spätphase der DDR

DEFA Stiftung, Schriftenreihe, Berlin, 2011

5.4.4.2. Mit Yana Milev: *doublage fantastique* (1988)

Mit der ab 1986 in Dresden Szenografie studierenden Yana Milev (*1964) konnte Via Lewandowsky seine filmischen Intentionen noch einmal zu einem qualitativ neuen Ausdruck steigern. Dem gemeinsamen Filmprojekt *doublage fantastique* lag eine ebenso einfache wie wirkungsvolle Idee zu Grunde: Beide Künstler brachten in das gemeinsame Werk einen Fundus eigener Bilder und Sequenzen ein und kompilierten diesen zu einer visuellen Zwiesprache. Darüber hinaus wurden neue Filmteile gedreht, um die unterschiedlichen Handschriften ästhetisch zu verschleifen. Durch die zwei nebeneinander projizierten Bilder ergab sich ein etwa dem Cinemascope-Verfahren vergleichbares Höhen-Seitenverhältnis. Mit diesen an große cineastische Epen erinnernden Bildabmessungen assoziierte sich auch die entsprechende, räumlich und inhaltlich ausgreifende Ambition. Diese Wirkung entsprach durchaus den Intentionen der Filmemacher. Ihre kollektive Arbeit basierte nicht auf dem von den Dadaisten favorisierten »automatischen Schreiben« (*écriture automatique*) bzw. der bildlichen Entsprechung des »Cadavre Exquis«, setzte also nicht auf die Zufallswirkungen des Zusammenprallens von unterschiedlichen Handschriften, sondern schloss, im Gegenteil, Unberechenbarkeiten weitgehend aus. Inhalt und Form des Unterfangens wurden akribisch geplant und flossen in einem aus drei Strophen bestehenden Filmgedicht zusammen, an dem kaum mehr die typischen, materialbedingten Unzulänglichkeiten des Super-8-Films auszumachen sind. *doublage fantastique* wirkt fast schon nicht mehr »wie von dieser DDR« Die visuellen und akustischen Signale des Films liefern nur noch spärliche Indizien für seine Herkunft. Würde nicht hin und wieder ein Trabant durchs Bild rollen oder eindeutige Architekturen aus Dresden sichtbar werden, könnte man das Werk auch für ein westliches Produkt halten. Wie schon in *Report* orientiert sich Lewandowsky eher an den ästhetischen Vorgaben des Videoclips bzw. des Musikfernsehens als an den archaischen Improvisationen des ostdeutschen Malerfilms. Der harmonisierende Einfluss Yana Milevs, die seit früher

Kindheit Klavierunterricht erhielt, trägt wesentlich zur musikalischen Homogenität des Gemeinschaftsprojektes bei. Auch der hymnische, bisweilen pathetische Grundton der Arbeit geht auf ihr ästhetisches Denken zurück, das sich in ihren eigenen, späteren Filmen noch ungebrochener formulieren sollte. Mit abstrakten, an frühen experimentellen Filmen von Stan Brakhage wie *MOTHLIGHT* (1963) oder *Rohfilm* (1968) von Birgit und Wilhelm Hein erinnernden Szenen setzt der Film ein: Das Super-8-Material wird zerlöchert, zerkratzt und übermalt, mit Haaren und Fasern beklebt; dieses präparierte Material wurde wiederum abgefilmt und danach weiteren Bearbeitungen unterworfen. Innerhalb des ersten Teils – der in beiden Bildhälften fast ausschließlich von Yana Milev hergestellt wurde – vollzieht sich in Bild und Ton bereits eine Verdichtung von völliger Gegenstandslosigkeit hin zu mehr und mehr erkennbaren Strukturen und konkreter werdenden Materialspuren. Die Schlagwerke von Thomas Groß finden von vereinzelt Tönen, die analog zu den »Dots« im Schwarzfilm ertönen, zu einem fast maschinellen Rhythmus. Mit dem Beginn des zweiten Teils nach zirka fünf Minuten Abstraktion setzen konkrete Bilder ein, die Ausdifferenzierung der beiden Leinwandhälften fällt nun stärker aus. Ein wilder, doppelter Bilderreigen zeigt TV-Abfilmungen bis hin zum Weißen Rauschen, weitere unzuordenbare Strukturen, menschliche Körperteile in Nahaufnahme sowie Fragmente einer Performance von Yana Milev, bei der die Künstlerin grüne Gelatine herstellte und diese durch ein Rohrsystem leitete. Lewandowsky zitierte Aufnahmen aus seinem Film *Dresden II*, verfremdete sie durch Einfärbungen und Beschleunigung. Milev filmte ihren Co-Autor, wie dieser ausdauernd das Objektiv abzulecken scheint, montierte ihrerseits Material aus ihrem eigenen Film *raster + psyche* in die Bildfolge ein. Im dritten Teil mündet die maschinelle Belagerung mit Tönen und Bildern in einen Rückzug zum Individuellen: Nachdem bereits mehrfach Brustwarzen, Hände, Münder und andere Körperöffnungen ins Bild gekommen waren, bedecken zuletzt zwei Augen die gedoppelte Leinwand, jeweils eines der beiden Künstler. Diese blicken lange ins Objektiv, werden dann von den müde wirkenden Lidern langsam verschlossen.

Musikalisch wechseln die Stimmungen im gesamten Film zwischen aggressiven Industrial-Sounds und dem versöhnlichen Klavierspiel von Wim Mertens. Durch das Zusammenspiel bedrohlicher Bilder und Töne macht sich eine unterschwellige apokalyptische Atmosphäre breit. Besonders die gekonnt eingesetzte Musik der britischen Band »Test Department« sorgt für eine beklemmende Aufheizung der Doppelprojektion: Zum einen proklamieren die pessimistischen Verlautbarungen ihres Stückes »Fuckhead« eine aussichtslose Endzeitstimmung, zum anderen scheinen die treibenden Rhythmen des nachfolgenden Songs mit dem bezeichnenden Titel »Corridor of Cells« doch gegen diese Aussichtslosigkeit anrennen zu wollen. Wie schon im *Report*-Film betont diese Musik nicht auf illustrierende Weise die Botschaft der Bilder, sondern schafft in Verbindung mit diesen eine zusätzliche Ebene. In der Benutzung der Musik von »Test Department« vollzieht sich mit der Aneignung durch die ostdeutschen Künstler eine interessante Umcodierung, die trotz der Transformation letztendlich stimmig ausfällt. Während die Briten ihre postindustriellen Sounds auch als Affront gegen die Zerschlagung der Gewerkschaften und das Verschwinden der Arbeit unter Margaret Thatcher verstanden und im Umkehrschluss einen versunkenen Arbeitsethos feierten, wie sie ihn in der frühen Sowjetunion vermuteten, ging es in der Anverwandlung durch die DDR-Subkultur um das Dämonische einer eigendynamischen Maschinenwelt, das zum Beispiel in Fritz Langs *Metropolis* (1927) prophezeit wurde. Offenbar befand sich die ostdeutsche Vorstellungswelt zu diesem Zeitpunkt doch näher an der eskalierenden Allmacht der Industrie als an deren tatsächlich unmittelbar bevorstehenden Erosion in Europa. Ungeachtet dieser Phasenverschiebung bleibt die endzeitliche Botschaft doch auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs die gleiche.

5.4.5. Bilanz der filmischen Arbeit Via Lewandowskys

Am 11. September 1989, also kurz bevor in Berlin die Mauer fiel, verließ Via Lewandowsky die DDR – ein »Tränenloser Abschied.« (Tannert). Angesichts der massenhaften Absatzbewegungen von »Normalbürgern« und des fortschreitenden Machtverfalls zu jener Zeit war dieser Weggang wohl kaum mehr in gleichem Maße dramatisch zu nennen wie dies noch wenige Monate vorher der Fall gewesen wäre. Bereits im Vorfeld war dem Künstler von der Kulturbürokratie das Privileg der gelegentlichen Grenzüberschreitung von Ost nach West eingeräumt worden. Der Systemwechsel erfolgte für ihn weitgehend bruchlos. Die von ihm und seinen »Autoperforations«-Kollegen praktizierte Kunst verfügte im Westen über ausreichende Referenzen und Mentoren und damit auch losgelöst vom Gruppenverbund über beste Startbedingungen. Auch unter den sich verändernden Bedingungen konnte Lewandowsky erfolgreich seine Arbeit fortsetzen. Seine »reproduktive Malerei« sowie seine makabren Installationen erreichten bald einen hohen Marktwert, bestückten Ausstellungen und Museen in Paris, Tokio, Malmö, Rom, Riga, Toronto, Amsterdam, Washington und in zahlreichen deutschen Städten. 1991 wurde er P.S.1-Stipendiat in New York, 1992 Teilnehmer der »documenta IX« in Kassel. Mit seinen vielerorts gefragten, narrativen Raumkonstruktionen (wie für den Ausstellungszyklus »Wanderer im Nebel«, 1994 bis 1998) bewegte er sich faktisch nun zunehmend auf jenem Gebiet, das er zwar studiert, aber nie ernsthaft als Profession angestrebt hatte: dem Bühnenbild. Seine Bewegtbildkunst trat im Gegenzug ins Hintertreffen, obwohl rein äußerlich – in technischer und organisatorischer Hinsicht – dafür nun beste Voraussetzungen bestanden. Zwar baute er innerhalb von Installationen hin und wieder auch Videoflächen ein (»Komm stirb mit mir«, 1998), stellte Loops mit morbiden Sujets her (*Gestern gegen Elf*, 2003) oder benutzte filmischtechnische Konstruktionen als Ausstellungsobjekte (»Pain of Infinity«, 2008). Doch die Durchschlagkraft seiner Super-8-Filme konnte er damit nicht mehr erreichen. Deren Stärke resultierte zwischen 1985

und 1988 offenbar auch aus dem Ehrgeiz, den Provisorien ein Höchstmaß an Perfektion abzurufen und durch die fertigen Produkte den Gegenbeweis für die materialimmanenten Mängel von Super-8 zu liefern, die bei anderen Filmen der Szene allzu oft den Vorwand für Nachlässigkeit dienen musste. Am effizientesten gelang diese antipodische Haltung, wenn er seine Filme wie Collagen behandelte, in die Substanzen unterschiedlicher Herkunft einfließen. Durch die Montage eignete er sich diese Zutaten an, wandelte sie gleichzeitig in etwas Neues um. In den *Dresden*-Filmen (1985/1986) liefert die als Lebensraum vorgefundene Wirklichkeit seiner Heimatstadt Dresden mit ihren Fassaden das Material, das im Film durch die langen, untersichtigen Kamerafahrten gebündelt wird. Die hastende, konsequent verfremdete Subjektivität der architektonischen Bestandsaufnahme ist Protokoll und Kommentar zugleich. In *Report* (1987) verweben sich die choreografisch collagierten Fernsehbilder, die Musik Mark Stewarts und die dazwischen geschnittenen dokumentarischen Aufnahmen trotz der Heterogenität der Signale zu einem dichten medialen Teppich. Die Flüchtigkeit der elektronischen Gebrauchsbilder wird durch ihre Neuordnung aufgehoben und sogar umgekehrt. Scheinbare Bedeutungssättigung gerät hier nicht zur Beliebigkeit der immer gleichen Aussagen, sondern schafft – gerade durch die strenge Struktur – reiche Assoziationsräume. In der ästhetischen Korrespondenz mit Yana Milev (*doublage fantastique*, 1988) schließlich konnte sich dann der Gedankenstrom aus den bisherigen Rastern der Selbstdisziplinierung und der damit verbundenen »Protestantische[n] Rituale« (Durs Grünbein) befreien und wurde im wahrsten Sinne visuell breiter; primär sichtbar im Bildformat, darüber hinaus jedoch in der Offenheit der Gesamtkomposition, mündend in die Schlusseinstellung der sich senkenden Augenlider, mit der die bisweilen statuarische Militanz von Montage und Musik sanft aufgehoben wird. Weniger kompakt fielen Lewandowskys »Dienstleistungsfilme« aus, die er mit den Mitstreitern der Künstlergruppe drehte bzw. für diese. In ihnen schlägt sich auch die latente, mal mehr, mal weniger evidente Schwäche der »Autoperforationsartisten« am deutlichsten nieder: ihre zumindest erahnbare Nähe zur skandalisierenden

Schaustellerei, letztlich zum Kunst-Kabarett. Setzt man ihre Auftritte ins Verhältnis zu denen ihrer westlichen Vergleichsgrößen (wie den Wiener Aktionisten, Paul McCarthy, Martin Kippenberger oder Dieter Roth) so ist eine gewisse habituelle Zurückhaltung kaum zu übersehen. Ihre Radikalität wirkt stets etwas gezähmt, erscheint dann doch an die Tabugrenzen der DDR angeglichen. Im geschlossenen ostdeutschen Biotop konnte dies nicht auffallen; erst im posthumen Abgleich wurde die Fallhöhe deutlich. Dass diese Entzauberung möglich wurde, ist ein eher unfreiwilliger Effekt der Super-8-Filme von Via Lewandowsky.

5.5. Yana Milev

5.5.1. Filme bis 1989

Ihre Intention filmisch zu arbeiten entwickelte Yana Milev¹ bereits in Leipzig in den 1980er Jahren. Verschiedene Erlebnisse prägten sie nachhaltig, wie die Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen, deren Dauergast sie seit 1981 in den Kinos Capitol und Casino war, die Multimedia- und Filmarbeiten von Lutz Dammbeck und die Begegnung mit Werner Nekes². Nach einem Attentat im Jahr 1985³, bei dem sie lebensbedrohlich verletzt wurde und in Folge der Verletzungen ihre rechte Hand über

¹ Die geborene "Jana Milev" nennt sich ab 1994 Yana Milev. Ihr Werk als Künstlerin und Wissenschaftlerin wird unter dem Namen Yana Milev bekannt. Das betrifft auch rückwirkend ihre Filme und Performances. (siehe Wikipedia)

² Werner Neke zeigte im Herbst 1986 während der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche im Kino Capitol seinen prämierten Film "Media Magica: Was geschah wirklich zwischen den Bildern". Nach der Filmaufführung, die Milev, damals 22-jährig, sehr beeindruckte, sah sie Nekes allein durch die Innenstadt von Leipzig ziehen und nahm ihn mit auf die Party ihres Freundes Norbert Wagenbrett. Sie freundeten sich an und sahen sich 1990 in Dresden zum zweiten Mal. Dort konnte dann Milev Nekes ihre ersten Filmergebnisse zeigen. In einer privaten Filmvorführung in ihrer Studio-Wohnung Dresden-Neustadt wurden "ratser+psyche" vorgeführt. Yana Milev sah Werner Nekes ein weiteres mal, als sie 1991 ein Videostipendium nach Marl ins Ruhrgebiet, nicht weit entfernt von Nekes Wohn- und Arbeitsort Mühlheim/Ruhr, führte. Die Impulse von Nekes waren für Milevs filmische Arbeit prägend. Nach einer langen Kontaktpause sahen sie sich erst 2011 wieder, auf der Gedenkfeier für Christoph Schlingensiefel in der Volksbühne Berlin.

³ Dieses Attentat wurde vermutlich von der STASI verübt, da Milev 1983 eine Fluchhilfe aktiv unterstützte. Nach dem Attentat wurden ein Untersuchungsverfahren abgelehnt, es hiess von vornherein, dass keine Spuren am Tatort auffindbar waren. Die Staatsanwaltschaft hatte den Fall ausdrücklich ohne weitere Ermittlung nach 3 Wochen abgeschlossen. Später war auch keine Akte von Yana Milev auffindbar die den Fall belegt hätte.

zwei Jahre gelähmt war, sah sie sich gezwungen, das Medium wechseln. Yana Milev war bereits an der HGB für Malerie/Grafik immatrikuliert, als ihre rechte Hand zertümmert wurde. Aufgrund ihrer engen Bezüge zur HGB und den dortigen Freundschaften nicht nur zu den Studenten aus der Malerei, sondern auch zu den Fotografen wie Ludwig John, Uwe Walter, oder Jens Röttsch, fand sie dort Unterstützung für ihre Umorientierung und für ihre ersten Filmversuche. Sie wechselte schliesslich in die Bühnenbildklasse nach Dresden, von der sie wusste, dass dort freies mediales Arbeiten möglich war. Ein Faschingsbesuch an der HfBK Dresden im Jahr 1986, auf dem sie Zeugin der Performance "Herz Horn Haut Schrein" wurde, vorgeführt von den damals schon legendären Autoperforationsartisten, manifestierte ihre Entscheidung nach Dresden zu gehen. In Dresden fielen ihre Absichten multimedial und filmisch zu arbeiten auf fruchtbaren Boden. Fast alle Studierenden in sämtlichen Studienjahren der Abteilung Bühnenbild waren mit einer S-8-Kamera ausgerüstet und verwendeten Fotografie und Film als ergänzende Medien. Mit ihrem Kommilitonen Juan Leon begann Yana Milev 1987 ihr erstes umfangreiches Filmmaterial zu produzieren und systematisch mit der S-8-Kamera zu arbeiten. Die Kamera, eine Sankyo Super CME 880 (Made in Japan), hatte ihr damaliger Freund aus der Schweiz mit nach Bulgarien gebracht. Schneide- und Klebepresse, Klebefolie und Filme besorgte sie sich über Beziehungen nach West-Berlin. Sie besuchte die Seminare von Juan Leons Vater, Hernando Leon, auf der Brühlschen Terrasse, der damals als Pionier in der Vermittlung von Multimedia in der Lehre galt. Seine Seminare wurden u.a. auch von den Studenten Lewandowsky, Brendel, Görss und Gabriel besucht, wie auch von Ray Zschochau, dem Leon damals eine Sondergenehmigung erteilte, da dieser kein Student der HfBK war. Aufgrund gewisser innenpolitischer und auch ästhetischer Fehden an der HfBK, wurden die beiden Protagonisten der gernenüberschreitenden Lehre, Hernando Leon und Günter Horning, gegeneinander ausgespielt. Im Fazit dessen wurde und wird der prägende Einfluss von Leon im Umgang mit Fotografie und Film auf die Bühnenbildstudenten in den 1980er Jahren nicht erwähnt, oder wird sogar

komplett Günter Hornig zugeschrieben⁴. Schliesslich fand im Rahmen der "Filma Tribuna" 1988 die Uraufführung von Yana Milevs Film "raster+psyche" statt. Nachdem ihr dreiteiliges Epos in der S-8-Szene zwischen Erfurt und Berlin einen durchschlagenden Erfolg hatte, kam es zum Kontakt mit Volker (Via) Lewandowsky. Anhand dieses ersten eigentändigen Films von Yana Milev werden zwei Dinge deutlich: Zum einen der maßgebliche Einfluss, den ihre künstlerische Stimme auf den späteren Gemeinschaftsfilm mit Lewandowsky *doublage fantastique* hatte, zum anderen ihr vom unausgesprochenen Kanon der unabhängigen DDR-Schmalfilmer abweichendes filmisches Selbstverständnis. Am nächsten steht sie in ihrem konsequenten Bestreben, das flächige »Guckkasten«-Kino aufzulösen, vielleicht noch den Multimedia-Performances von Lutz Dambeck, die sie als Jugendliche erlebte. Bediente sich Dambeck primär des Films, um die akademischen Zwänge des zweidimensionalen Tafelbilds zu überwinden, so ging die fünfzehn Jahre jüngere, ebenfalls aus Leipzig stammende Künstlerin jedoch von einer etwas anderen Position aus. Filmische Arbeit war für sie etwas, das keine bedingungslose Utopie mehr einzulösen in der Lage war. Für sie wurde die Beschäftigung mit den bewegten Bildern zum Versuch, diese von vornherein räumlich und musikalisch zu denken und postulierte die Arbeitsthese: "Film = Visuelle Musik". Sowohl Anfang und Ende, als auch die Festlegung auf eine einzige Bildachse sind für sie Richtlinien, die es in Frage zu stellen gilt. Damit bewegte sie sich bereits mit ihren frühen Super-8-Filmen auf den stilistischen Charakter ihrer späteren Installationen zu. Milevs Filme verstanden sich eher als Teile von Skulpturen oder aber – je nach Perspektive – von Installationen, die wie begehbare Filme funktionieren können.

Die Doppelprojektion *doublage fantastique* wurde vergleichsweise in relativ kurzer Zeit produziert, quasi über den Sommer 1988, während *raster + psyche* in einer systematischen Auseinandersetzung und Produktion über eineinhalb Jahre

⁴ Diese Umgehung Hernando Leons in seiner prägenden Rolle für alle Studierenden des Fachs Bühnenbild an der HfBK in Dresden wird sowohl durch die Ex-Studenten Brendel, Gabriel, Görss, Lewandowsky betrieben, wie auch durch Chronisten wie Christoph Tannert, Eckart Gillen u.a. Schreiber, die vor allem nach der Wende die APA publizistisch protegierten.

(zwischen 1986 und 1988) entstand und sich aus drei Teilen zusammen setzt. Im Begriffspaar des Titels *raster + psyche* spiegelt sich das im Film untersuchte Spannungsfeld zwischen These und Antithese. Zwischen den beiden Begriffen funktioniert das »+« in der Mitte einerseits als Additionszeichen, andererseits als Drehscheibe oder Zahnrad. Die »Raster« beschreiben automatisierte Vorgänge einer anonymisierten Maschinenwelt, verbunden mit Entfremdung und Seelenlosigkeit. »Psyche« hingegen steht für seelische Verletzbarkeit, aber auch für die Möglichkeit der Kreativität des Einzelnen und damit als Weg zur Überwindung des Geworfenseins. Die zentralen Metaphern im mit »Vom Kopf« überschriebenen, ersten Teil des Films liefern Szenen aus einem Geflügel verarbeitenden, volkseigenen KIM-Betrieb in Dresden-Coswig. Kopfüber und an den Füßen eingespannt, fahren die getöteten Vögel in langen Reihen durch die Taktstraße, die sie, in Plastik eingetütet, als potentielle »Goldbroiler« für den Endverbrauch wieder verlassen werden. In auffälliger visueller Analogie zu den toten Hühnern sind alle Menschen im Film so kadriert, dass sie ohne Kopf gefilmt wurden, auch die Arbeiterinnen sowie die im Gleichschritt gefilmten Soldaten zum Aufmarsch anlässlich des 1. Mai 1988. Im zweiten Teil, »Durch den Magen« überschrieben, wird der bedrohlichen Anonymisierung ein Höchstmaß an individueller Verletzbarkeit entgegengesetzt: Wir erleben einen jungen, im Gras liegenden oder durch Metallkonstruktionen irrenden Mann. Die eben noch maschinellen Rhythmen weichen zarten, improvisierten Melodien mit Gitarre, Keyboard und zaghaftem Schlagwerk. Im dritten Teil endlich (»Geschlagen«) wird die doch recht einfache Polemik des doppelten Leidens als anonyme Kreatur und einzelner Mensch durch die Beschwörung eines dennoch möglichen Ausbruchs relativiert. Diese formuliert sich in individueller Kreativität, im schöpferischen Aufbegehren gegen die als faschistoid wahrgenommene und beschriebene Gleichmacherei. Dafür selbst lässt sich Yana Milev bei einer für die Kamera inszenierte Performance filmen (Kamera: Juan Leon), wie sie nackt, mit schwarz eingefärbtem Körper, in einer Wanne mit einem umfunktionierten Staubsauger Schaum aufschlägt und dann gegen eine gekachelte, mit roter Farbe (Blut?) verschmierte Wand

ankämpft. Die Aktion wird mit »liebesspiel im abschaum mit stromstößen« überschrieben und schließt den Film programmatisch ab. In dieser Arbeit schlagen sich ebenfalls ihre Erfahrungen aus dem Attentat von 1985 nieder. *raster + psyche* fungiert so auch als therapeutische Befreiung, sublimiert die eigenen Erfahrungen körperlicher Willkür und des nachfolgenden psychischen Traumas in einen künstlerischen Gegenentwurf. Das Debüt der Künstlerin blieb auch ihre stärkste homogene Filmarbeit, in ihr flossen angestaute Artikulationsimpulse und individuelle Erfahrungswerte zu einer nachhaltigen, eigenständigen Qualität zusammen. In den Produktionsprozess von *raster + psyche* gingen jene Inspirationen ein, die sie schon in den Leipziger Kino-Zeiten prägten, wie Godfrey Reggios Katastrophen-Elegie *Koyaanisqatsi* (1982), die Filme der deutschen Klassiker des »Absoluten Films« wie von Ruttmann, Eggeling und anderer, oder eben Lutz Dammbecks »Herakles Projekt« mit kombinierter S-8-Projektion und Tanz von Fine Kwiatkowski. Während dieser Film noch herkömmliche, d.h. geschlossene Formen der Reproduktion benutzt, also den Zuschauer vom Anfang zum Ende der Bilderfolgen führt und mit dramaturgischen Steigerungen arbeitet, gibt es im 1989 realisierten *Irreversibel* keine derartigen Orientierungen mehr. Das Vorhaben basiert auf verschiedenen Performances mit Namen wie »Neonwahn«, »In Aspik«, oder "Horror Vacui". Performances, die Yana Milev mit selben Titeln in öffentlichen Räumen inszenierte, wurden für den Film eigens in ihrem Wohnungs-Studio in der Görplitzer Strasse wiederholt oder vorgearbeitet. Die schon zu Milevs Markenzeichen gewordenen Performance-Objekte wie Neonstab, Eierkillmaschine, Glaskubus, Gelatine, Weinbergschnecken, tote Fische, toter Hühner und Kondomoveralls, kamen sowohl in den öffentlichen Szenarien zum Einsatz, wie auch privat. So kochte Yana Milev in grossen Wäschetöpfen mit Keilritzfarben versehene Gelatine, die sie in eine aus drei Thermoscheiben zusammengesicherte Glaswanne goss. Dass die Wanne platzte und literweise das Gellee in ihre Wohnung floss, war ein willkommenes filmisches Ereignis. Die Szenen, in denen Yana Milev in Aktion war, wurden von ihrer Freundin und Kommilitonin, der späteren Bühnen- und Kostümbildnerin Beate Rudnick gefilmt. Auf

diese Weise entstandenen verschiedene Filmrollen, die als Mehrfachprojektion konzipiert und jeweils variierend zur Aufführung gebracht wurden. Mal trat die Künstlerin mit fünf, mal mit sechs Projektoren gleichzeitig auf, ließ sich live von den Bands »Neun Tage alt« oder »Ornament&Verbrechen« oder in Jam-Session-artigen Besetzungen von Musikern aus verschiedenen Bands begleiten oder spielte andere Musik von einem Tonträger ein. Die Angaben zur Aufführungsdauer wechseln zwischen 20 und 45 Minuten. Vice versa wurden die Filmrollen auch in ihrem Performancezyklus "Horror Vacui" eingesetzt. Hier stand das gebaute Szenario im Zentrum, welches dann mit Zelluloid, Live-Sounds u.a. von Bo Kondren, Paul Landers und Flake (beide heute Rammstein), sowie von Yana Milevs Körper-Akrobatik bespielt wurde. Auf der im Archiv »ex.orientelux« abgelegten, 1996 erarbeiteten Fassung dauert *Irreversibel* zehn Minuten und wird in fünf Bildsegmente eingeteilt. Schon diese divergierenden Angaben zeigen, dass der Film nicht als beliebig wiederholbarer Akt gedacht war, sondern, im Gegenteil, als eine an die jeweilig wechselnden, örtlichen Gegebenheiten angepasste Performance. Mit dieser nicht festgelegten Darbietungsform wird eine künstlerische Position proklamiert, die offensiv auf endgültige Festlegungen verzichtet, die das Unfertige zum Idealzustand erklärt und ganz bewusst Angriffsflächen bietet. Die auf den aufgerasterten Bildflächen von *Irreversibel* dargebotenen Abläufe und Bruchstücke sowie die Soundcollagen und Musikstücke liefern vielfältiges Assoziationsmaterial, beanspruchen aber keine Deutungshoheit über die benutzten Signale. Was im Einzelnen innerhalb dieser flirrenden und vielfältigen Projektionen zu identifizieren ist – abstrakte Strukturen, Erdoberflächen in verschiedener Konsistenz, Körper- und Maschinenteile – vermittelt sich nicht mehr als Gesamtbotschaft, sondern soll als deutungsoffene Gemengelage aufgenommen werden. Narration war für Milev schon in *raster + psyche* ein filmisches Tabu und bleibt auch hier höchstens rudimentär als filmischer Antrieb spürbar. Dieses Fragment-Denken formuliert sich in ihren Filmen als konzeptionelles Ideal einer Verletzbarkeit, die mit Opferbereitschaft jedoch wenig zu tun hat. Sie bietet ihre offene interpretatorische

Flanke als Angebot einer intellektuellen Interaktion. Die eigene Offenheit wird ganz selbstverständlich als Voraussetzung für die im Umkehrschluss gewünschte Offenheit der Rezipienten bereitgestellt. „Ich artikuliere mich auf der Grundlage meiner Verwundbarkeit, meiner Wunden und der Aufrechterhaltung meiner Verwundbarkeit, das heißt der Nicht-Integrierbarkeit als ewige Fremdheit inmitten jedweder gesellschaftlicher Organismen und Kreise.“, notiert die Künstlerin 1995. Dieser auf Ausdruck war für zugleich höchst politisch.

5.5.2. Fortsetzung der Arbeit ab 1990

Da Yana Milev erst 1986 zum Filmemachen fand, reduzierte sich ihr für den Untersuchungszeitraum relevantes Oeuvre zwangsläufig auf zwei Jahre. Die in diesem knappen Zeitraum entstandenen drei Filme bilden jedoch eine wesentliche Grundlage, von der aus sie nach 1989 ihre Arbeit kontinuierlich fortgesetzt und weiterentwickelt hat. Gerade die in der historisch wie biografisch fragilen Zeit kurz nach 1990 entstandenen filmisch basierten Installationen, legen auf spannende Weise Zeugnis ab von den tief greifenden Verwerfungen jener Phase der Endachtziger und sollen deshalb hier kurz beschrieben werden.

Ab 1989, also noch während ihres Szenografie-Studiums in Dresden (bis 1993), begann Yana Milev an ihrer »Exodus«-Werkgruppe zu arbeiten. Innerhalb der dazu gehörenden, begehbaren Installation *Exodus: Auszug ins Gelobte Land oder Wer sind wir in diesem Augenblick der Geschichte?* zum Thema Massenflucht und Vertreibung infolge gesellschaftlicher Umbrüche entstand 1992 ein gleichnamiger, auf VHS gedrehter Film. Im theoretischen Zentrum steht Milevs 1991 einsetzende Beschäftigung mit Arnold Schönbergs Oper »Moses & Aron« (1932) in dem der alttestamentarische Stoff aus dem 2. Buch Moses angesichts der kurz bevorstehenden Weltkatastrophe eine Neubewertung

erfuhr, ohne dass dem Komponisten bereits konkret der Holocaust als erahnbar erschienen sein konnte. Die Künstlerin liest und interpretiert den Libretto-Text Schönbergs sowie seine Musik nun mit diesem Wissen, stellt seine historische Arbeit in ein Assoziationsfeld mit aktuellen Zäsuren: die erst kurze Zeit zurückliegende Absatzbewegung von tausenden DDR-Bürgern via Ungarn und Österreich Richtung BRD sowie den Fall der Mauer, dem Ausbruch des ersten Golfkriegs im Januar 1991 oder die Flüchtlingsströme aus Albanien nach dem Zusammenbruch der dortigen Diktatur. Besucher der Ausstellung wurden mit Taschenlampen ausgestattet und durch die fast völlig abgedunkelte Anordnung wie durch eine Höhle geführt. Die subjektiv geführte Videokamera entspricht so dem Blick eines fingierten Betrachters der Installation. An den Wänden fanden sich Fotos aus Werbung, Pornografie und internationaler Diktaturgeschichte, Fußboden und Stellobjekte bedeckte Dichtungsschaum aus der Bauindustrie. Auf rücklings aufgebauten Monitoren waren bewegte Bilder der jüngsten weltpolitischen Ereignisse zu sehen, in welche die Betrachter wie in Brunnenschächte schauten. Dem als Einbruch von Entropie wahrgenommenen Weltempfinden wurde durch die Transformation zum medialen Höhlengleichnis der Schrecken genommen.

In der nachfolgenden, filmverwandten Arbeit, dem Video *Exodus: Schweigen im Fall / 8 Sequenzen einer Reise* (1993), wandte sich Yana Milev von derart konkreten Bild-und-Zeit-Zusammenhängen wieder ab, sie hob das Exil-Thema auf eine gleichzeitig abstraktere wie persönlichere Ebene. Wiederum als Visualisierung und Fixierung einer temporären Installation entstanden, ist *Schweigen im Fall* doch mehr als eine bloße Dokumentation eines anderen, eigenständigen Kunstwerks. Zeigte die Installation in mehreren Räumen lose miteinander kommunizierende Bildschirme und Objekte, so konzentriert sich das Video ganz auf physische Makrostrukturen. Die Kamera tastet die pulsierenden Hautflächen der Künstlerin ab. Von ihr eingelesene Texte kreisen um Ver- und Entwurzelung, dazu sind Fragmente aus Franz Schuberts »Winterreise« zu hören. Im Schlüsselbegriff des »Exils« sieht Yana Milev wiederum

einen menschlichen Ur-Zustand, den sie zu begreifen und damit zu bewältigen sucht. Durch den eigenen Vater, der aus Bulgarien in die DDR übergesiedelt war, gehört die Identitätsfrage quasi zu ihrer ureigenen Familiengeschichte, nun kehrt Milev nach ihren ausschweifenden Reisen globaler Sinnsuche zum elementaren Ausgangspunkt zurück: zum eigenen Körper, zur Zelle, zum Nukleus einer geschichts- und erfahrungsfreien Tabula rasa, von der aus eine Neugeburt in Angriff genommen wurde, die sie AOBME nennt. Dass ein solcher Aufbruch eine Utopie ist, die ihr Scheitern naturgemäß bereits in sich trägt, wusste Yana Milev sehr wohl. Aber als Positionierungshilfe innerhalb eines sich radikal verändernden Umfelds taugte dieses Verfahren offensichtlich. 1994 verlagerte sie endgültig ihren Wohn- und Arbeitsort nach Berlin, firmierte sich als AOBME und etablierte sich als Künstlerin der Galerie EIGEN+ART. Diesen Umbruch signalisierte sie mit ihrer Namensänderung und nannte sich von nun an "Yana Milev". Deutlich sichtbar wurde auch ein Umbruch in ihrem Oevre. Wie bereits anhand der beiden Arbeiten zum Themenkomplex "Exodus" beschrieben, verabschiedet sich Milev von der Life-Performance und betritt das Feld der Medien- und Rauminstallation. Jedoch bleibt hierbei das verbindliche und verbindende Element, der Film, erhalten. Milev entwirft ab 1995 die so genannten "Projektionsforen". Zunächst waren diese Foren oktagonale Eisengestelle, mit Karrousselprojektoren ausgestattet, die in verschiedene Himmelsrichtungen projizierten, wobei der Projektorensound ebenfalls von Bedeutung war. In Zwickau, anlässlich des ihr verliehenen Max-Pechstein-Preises, installierte sie im Städtischen Museum ein Forum aus 8 Karrouselldiaprojektoren und einem S-8-Projektor, der an der Decke des Oktagon-Gestells hing, mit der Projektion auf den Boden. Es lösten sich Surround-Diaprojektion an den Wänden mit S-8-Projektion auf dem Boden wechselweise ab. Hier projizierte der S-8-Projektor keinen Film, sondern diente als flackernde Lichtquelle, die den Satz "Erinnerung in das Vergessen", auf Nachleuchtfolie geplottet und auf den Boden geklebt, zyklisch auflädt. Ihr Projektionsforum von 1996 war dann schon eine rotierende Maschine, an der Decke befestigt, mit nur noch 2 Karrouselldiaprojektoren in einer Überblendfunktion,

ausgestattet. Das rotierende Objekt tastete mit der Projektion den Raum ab und hinterlies so einen Filmfries. Mit dieser Installation wurde Yana Milev von Catherine David auf die Documenta 10 (dX) eingeladen. Sie stellte im Ottoneum Kassel eine weitere Version ihres Projektionsforums vor, das den Besucher als Akteur mit einbezog. Mit so genannten Einweg-Handy-Screens konnte der Betrachter mit der rotierenden Maschine mitlaufen und individuell den Film einfangen und lesen. Bezeichnenderweise war ihre Arbeit in direkter Nachbarschaft zur kinemathografischen Installation des kanadischen Film- und Installationskünstlers Sten Douglas platziert. Milev Documenta-Arbeit erfuhr nicht die Rezeption durch Presse und Kritik, die der Qualität der Arbeit angemessen gewesen wäre. Dieser Umstand lässt sich eventuell mit ihre Abreise nach Japan begründen, durch die sie sich radikal einem Marketing entzog. 1997 brach sie mit Hilfe eines DAAD-Stipendiums nach Japan auf, wo sie begann, sich mit den Traditionellen Japanischen Kampfkünsten zu befassen, die Kunst des Bogenschießens (Kyudô), sowie Aikidô erlernte und sich über längere Zeiträume in Zenklöstern aufhielt. Nach ihrer Rückkehr 2000 interessierte sie sich zunehmend für die Grenzbereiche von Wissenschaft und Kunst, was zu einem Bruch mit ihrer Galerie EIGEN+ART führte. Ein Versuch, daraufhin ins Filmgeschäft einzusteigen, gelang leider nicht. 2003 reiste Yana Milev mit einem Filmteam nochmals nach Japan um einen Dokumentarfilm über ihren damals 97-jährigen Bogenmeister zu beginnen. Sie kam mit 15 Stunden Beta-Material zurück und wurde von der Filmagentur Majade-Film Leipzig unter Vertrag genommen. Jedoch aufgrund stilistischer Differenzen und fehlender Fördermittel wurde die Zusammenarbeit nach einem Jahr beendet. Yana Milev stieg daraufhin endgültig aus dem Kunstmarkt aus und absolvierte zwischen 2003 und 2008 ein Doktoratsstudium an der Akademie der Bildenden Künste Wien und an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe in den Fächern Kulturphilosophie und Medientheorie sowie Kunstanthropologie. 2008 promovierte sie bei Peter Sloterdijk zu einem Thema der politischen Philosophie. Der Verlag Springer Wien New York publizierte 2009 ihre erste wissenschaftliche Monografie mit dem Titel »Emergency Empire – Transformation des

Ausnahmezustands«. Ihre Beschäftigung mit dem von ihr geprägten Begriff des »Emergency Design«, Anthropotechniken des Überlebens, hält an und mündete Ende 2012 in ein Habilitierungsprojekt an der Universität St. Gallen. Hier nun schreibt Yana Milev auf soziologischer und ethnografischer Argumentationsgrundlage den Designbegriff neu. Ihr Grundlagenwerk dazu erscheint 2013 als "Design Anthropologie". Sie sagt selbst von dieser Bemühung, dass sich der Kreis zu einem bereits in den 80-er Jahren von ihr entworfenen Kunstbegriff schliesst – dem Begriff der "Lebendigen Archäologie". Vor diesem Hintergrund agiert Yana Milev mittlerweile als Ausstellungs- und Wissenschaftskuratorin.