

Eingetretene Pfade gibt es schon genug.

Ein Gespräch
zwischen
Jan Kummer und Ulrike Pennewitz

Ulrike Pennewitz: 1988 spielte die AG Geige im Schaufenster der Galerie Oben in Chemnitz, das Publikum stand draußen. Ihr hatet eine Membran zwischen Euch und den Leuten auf der Straße – die Glasscheibe. Und heute malst Du Deine Bilder in der sehr speziellen Technik Eglomisierung, eine Form der Hinterglasmalerei. Der Konstruktivist Walter Dexel hat solche Arbeiten gemacht, Marcel Duchamp mit dem *Großen Glas* (1915/1923) oder auch Carlfriedrich Claus, der in Annaberg im Erzgebirge mit der Welt kommunizierte und transluzide „Sprachblätter“ machte. Ist das Glas die Membran zwischen Kunst und Welt, die es braucht, um sie zu betrachten?

Jan Kummer: Vielleicht war der Auftritt in der Galerie Oben eine unbewusste Vorwegnahme meiner jetzigen Arbeiten – möglicherweise meine erste Hinterglasarbeit. Was meine heutigen Kunstwerke inhaltlich mit den damaligen verbindet ist eine ähnliche Herangehensweise, das Bemühen, die Dinge etwas zu verschleiern. Das Glas funktioniert für mich weniger als Abstandhalter zwischen Kunst und Betrachtenden, mich interessiert der Effekt der planen, alles egalisierenden Oberfläche. Hinter dem Glas kombiniere ich verschiedene Materialien mit Farbe, als Collage oder Assemblage. Das Glas schließt alles nach außen hin ab, egal wie viele Schichten dahinter aufgebaut sind. Das sieht manchmal richtig wild aus – aber durch das Glas erscheint es fertig, wie ein Abschluss, alles spielt sich hinter der Scheibe ab.

Der Auftritt in der Galerie Oben sollte bewusst Verwirrung stiften. Wir standen ja nicht nur im Schaufenster mit unseren Masken, die Performenden wechselten sich ständig ab. Keiner konnte von außen erkennen, wer gerade vor ihnen auftrat. Das war als progressive Verunsicherung gemeint, als eine Möglichkeit, etwas zu zeigen und schwer nachvollziehbar zu halten. Aber zwischen dem Auftritt in Chemnitz und meinen Eglomisierungen liegen etliche Jahre. Man könnte heute meine Arbeitsweise als Antizipation betrachten, weil sich damals nicht nur viele bizarre Dinge auf der Bühne abspielten, sondern weil wir etwas gesucht hatten, das

man nur erkennen kann, wenn man ganz nah ran geht, sich darauf einlässt und ein bisschen Zeit mitbringt. Schließlich war es ein enormer Aufwand, die Kostüme zu machen, die Technik zu beschaffen und zum Laufen zu bringen. Zum Schluss wirkte alles spontan und improvisiert – das war es aber ganz und gar nicht. Das verbindet vielleicht die Experimente der AG Geige mit meinen Bildern heute.

UP: Wann hast Du die ersten Arbeiten in der Hinterglastechnik gemacht?

JK: Grob gesagt: um das Jahr 2000. Die Arbeiten sind weniger von kunsthistorischen Großkünstlern beeinflusst, sondern eher von Volkskunst, Bauernmalerei, aber auch Arbeiten, die die Leute für sich privat anfertigen. Das interessiert mich sehr. Zum Beispiel konnte man in den Wohnungen der Plattenbaulandschaften in Chemnitz – vor 1990 hieß die Stadt Karl-Marx-Stadt – und den scheinbar dazugehörenden, weil immer gleichen Wohnzimmer-schrankwänden Assemblagen entdecken, die exotische Südsee-träumereien oder, in einem volkstümlichen Sinne, romantische Sehnsüchte vermitteln. Der unbefangene Umgang mit Stanniolpapier (Aluminiumfolie), Bast und Holz ermöglichte das Hervorbringen von farbenprächtigen, glitzernden Dingen, zur Dekoration oder auch, um eine Illusion zu erzeugen. Hier tobt sich auf jeden Fall Individualität und Kreativität aus. Von schrecklich bis anrührend war alles dabei. Das kann man Kitsch nennen, aber das will ich nicht so abwerten, für mich sind das Traum- oder Wunschkonserven. Es gibt in Gesellschaften mit ausgeprägten Mangelwirtschaften die Kultur, aus Alltagsgegenständen kunstvolle Skulpturen zu bauen oder praktische Gegenstände, die mal eine bestimmte Funktion hatten, völlig neu zu nutzen. Hier ist ein unorthodoxer Umgang mit dem Material zu beobachten, der ganz eigene Wertmaßstäbe hervorbringt. Wir würden diese Gegenstände in unserer Konsumgesellschaft vielleicht als Müll betrachten. Aber in Mangelwirtschaften ist alles wertvoll, was noch zu gebrauchen ist. Solche Tendenzen gab es in der DDR selbstver-

ständig auch – die Welt der Mittel war begrenzt und so entstand eine Gesellschaft von Bastelnden.

UP: In Deinen Bildern sind auch immer wieder Motive oder Figuren zu finden, die an Religion oder religiöse Ikonen denken lassen, wie bei *Magnetopath* (2019). Ist damit wirklich auch Religiosität gemeint?

JK: Was mich fasziniert sind eher Heilsbringer und Propheten, die vermehrt in der Zeit der 1920er Jahre auftauchten, in der Krisen der Weltwirtschaft, Politik, Moral und Ordnungssysteme im Allgemeinen die Gesellschaft in große Nervosität versetzten. Neue Kirchen und Sekten gründeten sich. Die Assemblage *Magnetopath* ist eine Art Ikone für den in den 1920er Jahren berühmten und verehrten Heilmagnetiseur Joseph Weißenberg. Er praktizierte gemeinsam mit seiner Tochter Frieda Müller und baute die Evangelisch-Johannische Kirche und die Siedlung Friedensstadt in der Nähe von Berlin auf, die heute wieder aktiv ist. Seine Anhängerinnen und Anhänger betrachteten ihn nicht nur als Heiler, sondern auch als eine Art Heiligen, der für alle Fragen eine Lösung hat – zumindest, wenn man daran glaubte. In Anlehnung an die Basteleien, von denen ich sprach, ist hier kunsthistorisch natürlich alles falsch: eine an katholisch-orthodoxe Marienikonen erinnernde Bildsprache für einen selbsternannten Wunderheiler und die überall auftauchenden comic-artigen Elemente. Dazu ist alles aus dünnem Aluminiumblech gefertigt.

Vielleicht liegt im Falschen aber auch Richtiges. Denn diese Phänomene sind heute noch genauso aktuell wie damals. Eine Evangelisch-Johannische Kirche kann parallel zur evidenzbasierten Wissenschaft existieren, praktisch nebeneinander in einer Stadt. Gerade in Chemnitz ist mir diese spannende Mixtur begegnet. Eine hochindustrialisierte und rationalisierte Stadt, in die aber immer wieder altes, vormodernes, mystisches Denken einsickert. Wenn man in die Geschichte der Stadt schaut, sind der Bevölkerung ständig heftige Veränderungen aufgezwungen worden.

Erst prägte der Bergbau die Gegend und von den Silberfunden im nahen Erzgebirge profitierte Chemnitz im 15. Jahrhundert. Später wurde die Stadt zu einem Zentrum der Textilproduktion. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich dann der Maschinenbau, machte die Leute reich und es entstand in den 1920er Jahren die klassisch-moderne Architektur, die bis heute die Stadt prägt. Nach dem zweiten Weltkrieg sollte Chemnitz zur sozialistischen Musterstadt umgebaut werden. Deshalb ist die Stadt auch noch nicht fertig, so wie Weimar zum Beispiel, wo ich geboren bin. Dort reproduzieren die Leute was schon da ist und damit ausschließlich Vergangenes. In Chemnitz weiß man nicht so richtig, wo es hingehet – das steht immer in Frage. Ich habe keine Idee davon, wie Chemnitz in 10 Jahren sein wird. Das gibt es bei Städten in der Größe nur selten und das finde ich natürlich auch künstlerisch spannend zu beobachten, wie sich die Stadt immer wieder neu erfindet.

Hier steht man auf das Autodidaktentum und den unorthodoxen Weg, der eine Chance zum Handeln bietet. Manche sagen, wir könnten ja auch nicht anders, ich dagegen finde es mutig. Eingetretene Pfade gibt es woanders schon genug.

UP: Und wie hast Du die Zeit vor 1990 empfunden?

JK: Die DDR-Zeit habe ich als Kontinuum empfunden, in dem sich immer wieder eine unfreiwillige Komik entfaltet hat. Da war zum Beispiel dieses Arbeitsethos, das man den Menschen angesehen hat. Wenn ich zu meiner Lehrstelle früh mit der Straßenbahn gefahren bin, da saß mir dieser Arbeiteradel gegenüber, mit gebügelten Kitteln, Krawatten und geschniegelten Frisuren, die in die Karl-Marx-Städter Großbetriebe auf der Zwickauer Straße führen. Da haben tausende Leute gearbeitet. Ingenieurinnen und stolze Maschinenbauer, nicht irgendwelche Proleten. Sie haben durch ihren Auftritt im Nahverkehr schon suggeriert, dass sie unglaublich viel und wichtige Arbeit verrichten. Dieses „Hauptsache Arbeit“ begegnet mir als Einstellung bis heute. Die „Arbeit“ ist für die Menschen hier kein Spaß, keine Selbstverwirklichung und

auch kein Job. Es ist eher eine Art Habitus, vielleicht sogar Lebenseinstellung. Das ist eine Mischung aus Schaffen und Schöpfen gleichzeitig, und das mit großem Ernst.

UP: „Bei uns! Bei Euch!“ ist der Titel der Ausstellung, die von einer Arbeit von Via Lewandowsky, *Wir oder die*, übernommen wurde. Hier ist die Schrift wie eine sozialistische Losung auf roten Fahnenstoff gesetzt, die mich an die Fotografien von morbiden ostdeutschen Innenstädten vor dem Mauerfall der Fotografinnen Helga Paris, Sibylle Bergemann und anderen erinnern. Manchmal schienen diese Banner mit utopischen Losungen als sollten sie die realexistierende Misere verfallender Altbauten verdecken helfen. Das Infragestellen von Anspruch und Realität scheint auch bei Dir zentral zu sein. Was untersuchen denn die Leute in Deinem Bild *Urania* (2015)?

JK: Heute malt kaum noch jemand Bilder mit dem Thema Arbeit oder arbeitende Menschen – das ist als Sujet einfach verschwunden. Bei mir gibt es die aber noch, wie in *Urania*. Da stehen drei um etwas herum, das wie ein Schaltpult aussieht und sie bedienen irgendwelche Knöpfe. Es ist ziemlich egal, was die Leute da eigentlich konkret tun, wichtig ist die Hingabe.

UP: Hat dieses Chemnitzer Arbeitsethos auch die hiesige Kunstlerschaft beeinflusst?

JK: Vielleicht schon. Das klassische Bildungsbürgertum gibt es in Chemnitz weniger. Hier kannst du nicht als Heiner-Müller-Kopie rumlaufen. Es wird nicht honoriert, wenn Du ein Denker bist. Hier kannst du nicht einfach in Caféhäusern rumsitzen und so tun, als würdest du was arbeiten. Das fliegt auf. In Chemnitz war es schon immer schwierig, ein Projekt zu entwickeln, etwas in der Pipeline zu haben, ohne es dann umzusetzen. Du musst schon was Substantielles abliefern. Selbst damals mit der AG Geige – du konntest den größten Quatsch machen, aber du musstest was zeigen, was produzieren. Das haben wir auch gemacht. Wir hat-

ten Live-Auftritte, haben Platten produziert und Filme gedreht. Und der Anspruch war natürlich, dass man diese Dinge exportieren kann. Selbst Exoten, die von der offiziellen Kunstbühne in der DDR weitestgehend ausgeschlossen waren, wie Carlfriedrich Claus oder Klaus Hähner-Springmühl haben produziert und das nicht für sich behalten, sondern ihr Publikum über die Grenzen von Chemnitz hinaus gesucht. War etwas fertig, musste es nach Außen gebracht werden – der Produktions- und Exportgedanke ist also auch in der Kunst wieder zu finden.

UP: In einem Interview hast Du mal gesagt, Du würdest Dich manchmal missverstanden fühlen und dass die Leute Deinen Humor nicht verstehen. Versatzstücke wie ein kleiner Panzer (*Klub der Werktätigen*, 2015), ein Bergmann-Maskottchen (*Steigerkarli*, 2010), ein Porträt, das an Richard Nixon erinnert (*Der freundliche Mann*, 2020). Ich nehme zumindest wahr, dass ein Dazwischenbleiben zwischen Antwort und Frage in Deinen Bildwelten permanent durchscheint.

JK: Es liegt mir natürlich völlig fern, dem Betrachter eine Interpretation vorzuschreiben. Das würde nicht einmal mir selbst gegenüber gelingen. Das wäre auch langweilig. Insofern gibt es kein Danebenliegen, keine falsche Deutung.

Es gibt Themen, neben den hier angesprochenen auch andere, mit denen ich mich besonders beschäftige. Surrogate davon finden ihren Weg in meine Malerei. Das ist natürlich wie eine Übersetzung in eine völlig andere Sprache, in der es mir aber möglich scheint, den schmalen Grat zwischen Ernst und Spaß zu bedienen, den ich sehr schätze. Und da ist auch wieder die Verbindung zur AG Geige.