

## 1.2 Arbeiten spielen von Peter Funken

Künstler wollte ich werden und bewarb mich 1973 an der Kunsthochschule Braunschweig. Durch einen Zufall – es handelte sich um eine Verwechslungsgeschichte und ihre Folgen – landete ich im Studiengang Werkpädagogik; das Fach wurde gerade von Niedersachsens SPD aufgewertet und hieß nunmehr „Arbeitslehre“. In einem Schulpraktikum wollten wir Drittklässlern zeigen, wie langweilig Bandarbeit ist und installierten eine Art Fließband: Die Kinder waren so begeistert, daß sie mit dem Fließband-Spielen garnicht mehr aufhören wollten. Nicht die Schule, die Kunst lockte, und ich begann in Aachen Kunstgeschichte zu studieren.

Lebensgefühl der späten 70er Jahre in der BRD: Es rumorte heftig, Anti-AKW-Bewegung, Ton, Steine, Scherben und Hausbesetzungen. Mit dem Tod von Meinhof und Schleyer verschwand Karl Marx aus meinem Gesichtsfeld; statt in den Underground gingen wir zu Punkkonzerten. Das Leben sollte ein Experiment sein, heraus kam die Gründung eines Kunstvereins („Burtscheider Schule“), unsäglich lange Nächte in griechischen Kneipen, Liebeskummer, ein paar Drogenexperimente und Reisen in die Türkei: Die 70er Jahre erschienen uns verrottet, es herrschte lustige Verzweiflung. Absehbar war – und Negt, Kluge und andere wiesen darauf hin – daß es mit der Vollbeschäftigung in Deutschland schon bald ein Ende habe, denn Automatisierung und Elektronifizierung mußten einen immensen Strukturwandel auslösen. Mit den daraus entstehenden ethischen und politischen Fragen und der Debatte um Umverteilung war schon damals keine Wahl zu gewinnen.

Arbeit fand für mich nur am Rande statt. Meist ging sie mir so gut von der Hand, daß ich sie kaum wahrnahm und sofort vergaß, was ich bei meinen Studenten-Jobs in Fabriken und Packhöfen erlebte. Einmal gründete ich ein Unternehmen und arbeitete als selbstständiger Gärtner. Ich inserierte in Zeitungen und packte Harke und Spaten in meinen R4. Das Geschäft florierte, Freunde arbeiteten mit. Am Ende des Sommers waren wir braun, ich dichtete einen Werbeslogan:

Im Sommer die Wiese  
Im Winter der Schnee  
Im Frühjahr die Bäume  
Im Herbst die Ernté

Aber auf die Ernté hatte ich schon keine Lust mehr,



Abb. 1  
Joseph Beuys,  
Still aus dem Film zur  
Aktion „Ausfegen“  
von Jürgen Böttcher,  
Karl-Marx-Platz,  
Berlin 1972,  
Foto: Mike Steiner

beendete mein Studium und führte Besuchergruppen durch das neue Museum in Mönchengladbach. Zentrale Ausstellungsstücke waren die Arbeiten von Joseph Beuys aus der Sammlung Marx, die sich heute im „Hamburger Bahnhof“ befinden. Immer wurde von den „Beuys-Arbeiten“ gesprochen, der Begriff „Werk“ war eher ungebräuchlich. Unvertraut im Umgang mit Künstlern und ihren Arbeitsmethoden, hatte ich bis dahin geglaubt, daß Künstler „Werke schaffen“, - mittlerweile, so heißt es, haben Künstler eine „Produktion“. (1)

Bei Beuys erlebte ich, wie eng ein Kunst- mit einem Lebensanspruch verbunden sein sollte, einem Anspruch auf Alltag, seinem Prozeß, seiner Gestaltung und Verbesserung. Der Beuys'sche Arbeitsbegriff war seiner Theorie dermaßen immanent, daß er kaum besonders betont werden mußte. Er war – so glaubte ich damals – in Material und Aktion zugegen und passierte immerwährend. Wenn Beuys äußerte, „mein Begriff von Plastik bezog sich immer auf das Leben... Dann ist man selbstverständlich raus aus der Ideologie von „visual arts“, die sich nur auf den Seh Sinn bezieht, sondern man bezieht sich auf alle Sinne, die ja aktiv sind in der Tätigkeit der Menschen, ihrer Arbeit“ (2), so verbrauchte und erneuerte sich der Kunstbegriff im Arbeitsbegriff und umgekehrt. Auf die Dauer würde die Arbeit – glaubte man Beuys – zur Kunst, und Kunst zum Eigentlichen, der Arbeit. (3) Unter Kunst und Arbeit schien er aber auch etwas merkwürdig Rückwärtsgewandtes zu verstehen. Co-Professor Norbert Kricke kritisiert Anachronistisches bei Beuys, wenn er 1968, anläßlich des sogenannten „Akademiestreits“, schreibt: „...Angst scheint seine Triebkraft zu sein, sie sitzt tief und überall bei ihm: Technik ist böse, heute ist böse, Autos sind schrecklich (4), Computer unmenschlich, Fernseher auch, Raketen sind furcht-

Anmerkungen:

- (1) Der Begriff des Werks im Kunstzusammenhang geht u.a. auf Martin Heidegger zurück, der eine Wesensbestimmung des Kunstwerks in Abgrenzung zum vorhandenen Ding und dem vorhandenen Zeug andererseits vornimmt. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in ders., Holzwege, Frankfurt/M. 1950. Aber schon im NS, etwa in den Goebbels-Tagebüchern von 1934, ist der Begriff gebräuchlich und ist noch bis in die 50er und 60er Jahre eher unreflektiert Terminus der Kunstgeschichtsschreibung und -pädagogik, durch den ich ihn wahrscheinlich inhaliert habe. In älteren kosmologischen Zusammenhängen verbindet sich mit dem Werkbegriff auch der Begriff der Schöpfung, des Demiurgen und einer Himmelsmaschine (machina mundi).
- (2) Joseph Beuys, in: SPEX-Musik zur Zeit, Köln, Sept. 1982, Nr. 9, S. 19 f.
- (3) Hierzu Oskar Negt und Alexander Kluge, in: Geschichte und Eigensinn, „Kommentar 3: Der Begriff des Wirklichen“ äußern

die Autoren: „Arbeit, die im wirklichen Verhältnis Veränderungen hervorbringt, folgt in ihrer Bestimmtheit und Gegenständlichkeit der Dialektik des Wirklichkeitsverhältnisses in einer Gesellschaft. Die Abgrenzung zur Nicht-Arbeit (von den Autoren hervorgehoben) kann also an nichts Äußerlichem, weder an vorgestellten Zwecken noch durch den Bereich der Tätigkeit, zuverlässig festgestellt werden.“ Frankfurt/M. 1981, S. 343

- (4) Ob Beuys Autos wirklich so schlimm fand, wage ich zu bezweifeln: Vor seinem Haus in Düsseldorf-Oberkassel habe ich mehrfach die Beuysche Limousine, einen metallic-rosa farbigen Masserati (oder war es ein Bentley?), stehen gesehen. Der Meister liebte also schöne, schnelle Autos.
- (5) Norbert Kricke in: Die Zeit, 20. 12. 1968
- (6) Joseph Beuys, in: Niels Kummer: Spurensuche: Mensch. Beuys. Brigitte, Januar 1988, ohne Angabe
- (7) vgl. dazu Frank Gieseke, Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland, eine erweiterte Beuys Biografie, Berlin 1996, S. 167
- (8) ebd. S. 167
- (9) ebd. S. 211
- (10) Joseph Beuys in: Sonde. Neue Christlich-Demokratische Politik, St. Augustin, 12. Jg., Nr. 2/1979, S. 60-66

bar, Atome gespalten zerrütten die Welt. Flucht in das Gestern, Besserung der Menschen, Sehnsucht nach rückwärts...“(5) Wenn Beuys sagte, „die Kunst ist nach meiner Meinung die einzige evolutionäre Kraft, das heißt, nur aus der Kreativität des Menschen heraus können sich die Verhältnisse ändern“(6), so wurde damit ein idealistisches Verständnis von Zukunft umschrieben, denn selbst in den 60er und 70er Jahren waren Technisierungsprozesse in Industrie und Wissenschaft schon so komplex ausgeprägt, daß die Vorstellung einer allein an den fünf Sinnen des Menschen orientierten zukünftigen Arbeitswelt vielleicht wünschenswert erschien, aber kaum mehr als ein romantisches Rückzugsgefecht verstanden werden konnte – wenn auch mit immensem Erfolg auf dem Kunstmarkt und von äußerster Publizität gekrönt. Kreativität – zentraler Begriff der Beuyschen Lehre – sollte in der von ihm 1974 gegründeten Freien Internationalen Hochschule (FIU) erforscht und entwickelt werden, um dazu beizutragen, einen organischen Kreislauf zwischen Wirtschaft und Kultur zu evozieren, und um Kapitalismus und Entfremdung zu beseitigen. Die Betriebe der Zukunft müßten zu Kultursteppen werden, weil Arbeiter den Sinn ihrer Tätigkeit erkennen würden. Dann könne endlich jeder seine Tätigkeit sinnvoll in den sozialen Gesamtorganismus eingliedern.(7) „Der idealisierte Kunst- und Kreativitätsbegriff der FIU“ – so Frank Gieseke und Albert Markert in ihrer „erweiterten“ Beuys Biographie – „basiert auf der These, daß Kunst gut ist, deshalb ist Kreativität gut, und Gutes produziert Gutes. Sind also die Menschen kreativ, sind sie gut, und sind die Menschen gut, wird die Welt gut“.(8) Beuys' erklärtes Ziel war ein utopischer Sozialismus, den er 1977 auf der dokumenta 6 anhand seines Beitrags „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ vorführte. Als Modell für seine gesellschaftliche Utopie diente ihm der Bienenstaat. Dem Begriff des Kapitals kommt bei diesem Modell zentrale Bedeutung zu. Anders als in der marxistischen Ökonomie, definiert Beuys „Kapital“ als das, was der Arbeiter als Arbeitskraft und Fähigkeit einbringen kann. Mit dem Kapital ist nicht das Können von Einzelnen oder Gruppen gemeint, sondern die Spiritualität von Individuen und Völkern: „Diese entfaltet sich in der mythisch-biologisch und geographisch gefundenen Kultur, mit Sprache als gemeinschaftsbildendem Element.“(9) Nach der Beuyschen Lehre verfügen unterschiedliche Völker über unterschiedliche Fähigkeiten. Der Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit, Unternehmern und Arbeitern ist für ihn „ideologiebedingter Betrug“.(10) Jeder Mensch solle seinen Beitrag nach seinem Können einbringen an der Stelle, an der er stehe. Eine solch angestrebte Ordnung weist

zwangsläufig jedem Menschen seinen (Arbeits)platz zu, Interessengegensätze ordnen sich dem Wohl des Ganzen, dem „sozialen Organismus“ unter. Vergleicht man das Beuyssche Gesellschaftsmodell mit Theorien nationalistischer Herkunft, so wirkt die Nähe zu den Theorien des rechten Lagers zuweilen erschreckend. Als konkrete Arbeit gegen den oben genannten „ideologiebedingten Betrug“ läßt sich Beuys' Aktion „Ausfegen“ begreifen, die am 1. Mai 1972 im Anschluß an die Mai-Demonstration am Karl-Marx-Platz in Berlin Neukölln stattfand: „Damit wollte ich klarmachen“, so Beuys, „daß auch die ideologiefixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muß, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde.“(11)

11) Joseph Beuys in: Götz Adriani u.a. Joseph Beuys, Köln 1973, S. 158

Ohne dogmatischen Gruppen nachträglich das Wort reden zu wollen, kommt man bei einer Betrachtung der Beuysschen Lehre nicht umhin, dieser selber einen gehörigen Grad an Dogmatik und neu-rechter Ideologie zu bescheinigen, die keiner weiteren kunstwissenschaftlichen und musealen Nobilitierung, sondern einer kritischen Bewußtmachung im Sinne eines „Ausfegens“ bedarf. Schama-



Abb. 2  
Christian Dany,  
Zeichnung aus dem  
Beiheft UTV  
Wochenschau,  
1996

ne Beuys agierte als Medienkünstler, bediente sich der Film- und Videotechnik, nutzte TV, Radio und moderne Printmedien zur Verbreitung seines Gesellschaftsprogramms und stand dabei auf eine deutsch-romantische Weise der dynamisch fortschreitenden Arbeitsteiligkeit in einer zunehmend technisierten Wirklichkeit feindlich gegenüber – fast schon ein umgedrehter MacLuhan –, einer, der mit dem Sturzkampfbomber in die Gefilde von Archaik, Mythen und Biologistik zurückfliegen wollte.

Im Winter '83 zog ich nach Berlin, nicht wegen einer Arbeitsstelle – ich wollte selber entscheiden, wo meine Zukunft liegt. Ich meldete mich arbeitslos. Der Sachbearbeiter meinte, mit meiner Ausbildung solle man besser „etwas im Rücken haben, vielleicht eine kleine Brauerei!“ Hatte ich aber nicht. Der Hinweis zielte dennoch ins Schwarze, denn ohne Kneipenbekanntschaften und Gasthausbesuche während dieses Jahres ohne Erwerb wäre mein Leben viel einsamer gewesen. Bei der späteren Arbeit mit Langzeitarbeitslosen im brandenburgischen Pritzwalk sah ich den Unterschied: Hier hatten die Arbeitslosen nicht einmal das Geld, um in die Kneipe zu gehen, betranken sich stattdessen einsam und hoffnungslos vor dem Fernseher.

Was bleibt übrig, wenn es keine Utopie mehr gibt? Nur noch Arbeitslosigkeit und Armut, Reichtum für wenige, Betrug und Geld, ähnlich wie im Dialog zwischen Bär und Ratte in Fischlis und Weiss' Film „Der geringste Widerstand“: „Gibt es Arbeit?“ fragte der Bär. „Nein, Geld“, antwortet die Ratte, und auf den Einwand des Bärs „Wie denn?“, fragte sich die Ratte selbst: „Mit...Betrug?...In der Kunstwelt...Wir kassieren grausam und machen's wie die anderen. Nur viel besser. Davon verstehen wir zwar nichts, aber das wird sich ändern...Wir machen ein Bildungsreisli.“(12)

- 12) Patrick Frey (Hrsg.) in: Das Geheimnis der Arbeit – Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss, München, Düsseldorf 1990, S, 17

Fakt ist, die Produktivität schafft die Arbeit ab. Oder aber gibt es in einem zukünftigen Zeitalter jenseits von Moderne und Industriegesellschaft eine neue Lebenskunst, neue Wege des Zusammenseins, des Handelns, Kreierens und Verteilens?

Der Soziologe Ulrich Beck beschreibt die gegenwärtige Situation: „Wir trauern über die zunehmende Arbeitslosigkeit trotz wirtschaftlichen Aufschwungs, wagen aber nicht zu prognostizieren, wie sich das Selbstverständnis einer Erwerbsarbeitsgesellschaft, der die Erwerbsarbeit ausgeht, ändern muß; wie jenseits der Erwerbsarbeit soziale Sicherheit, Identität, ja Demokratie ganz allgemein möglich werden. Das heißt: Alle Änderungen müs-

sen im Denken, mit der Arbeit am Begriff, beginnen. Es gilt, der ersten Moderne – mit ihrem Schwergewicht auf Industrie, Nationalstaat, Klassen, Männer- und Frauenrollen, Kleinfamilie, Technikglauben, wissenschaftlichem Wahrheitsmonopol etc. – die Konturen einer zweiten Moderne gegenüberzustellen, für die wir erst begrifflich sensibel werden müssen, also Konzepte, Kontroversen brauchen.“(13)

Wie gelangt man in eine zweite Moderne, in der Selbstbestimmung, globales Denken, Pragmatismus, Lust an Experimenten und ein exakteres Wissen um Wissen und Nichtwissen vorherrschen?

Konzepte und Kontroversen – sollte man nicht erwarten, daß dies eine Domäne von Künstlerinnen und Künstlern ist? Ohne von der Kunst einen Heilsweg oder finale Antworten zu erwarten, könnte man vermuten, daß sich viele Künstler besser und schneller auf unwägbar Situationen einlassen, daß in der Kunst Ansätze - und seien es nur tastende - zu einer Neudefinition der Situation verborgen sind, denn in ihr finden sich - trotz berechtigter Skepsis - immer wieder Punktierungen und radikale Infragestellungen des Gegebenen, des sogenannten Normalen, wie auch Vorformulierungen und Ansätze von Parallelem, Alternativem und Potentiellem.

Wie reagieren Künstler auf eine Situation, die von verfestigter Massenarbeitslosigkeit und gesellschaftlicher Stagnation geprägt ist, in der der Glaube an Fortschritt und Wachstum unhaltbar wird, die Kosten der Nebenfolgen kaum noch bezahlbar sind, eine globale ökologische Katastrophe stattfindet und im Bereich der Gentechnik fast alles vorstellbar wird? Welche ästhetischen Fragen und Lösungen stellen sich ein, wenn die großen Entwürfe zu Makulatur geworden und die Chöre des „anything goes“ verklungen sind? Mit den Begriffen der 80er Jahren wie „life-style“ oder „event“ lassen sich die 90er nicht mehr definieren.

„Wer heute noch auf Erlebnissteigerung, Lebensstilverfeinerung und Risikotoleranz setzt, hat die Zeichen der Zeit nicht verstanden. Man ist nüchterner, bescheidener und ängstlicher geworden. Das hängt mit einer weitverbreiteten latenten Statuspanik zusammen“, meint der Soziologe Heinz Bude: „Es kann im Prinzip jeden treffen: den Manager genauso wie die Friseurin... So bildet sich untergründig das Bewußtsein, daß im Spiel um Ressourcen und Rechte drei Positionen existieren: Verlierer, Gewinner und, was das Schlimmste ist, Überflüssige... Was in stabilen Zeiten als Risiko genossen werden konnte, droht im Gefühl gestörter Erwartungssicherheiten zum Schicksal zu werden. Schicksal ist eine

- 13) U. Beck, A. Giddens, S. Lash: Reflexive Modernisierung, eine Kontroverse, Frankfurt/Main 1996, S. 22 f.

(14) Heinz Bude (Hrsg.) im Vorwort von: Deutschland spricht – Schicksale der Neunziger, Berlin 1995, S. 8 f.

Kategorie der neunziger Jahre.“(14)

Schicksal vieler Künstler ist ihr Einzelkämpfertum, ihre durch Akademie (Tradition), Markt und Medien (1. Moderne) antrainierte und abverlangte einzelgängerische Erfolgsorientiertheit. Man kann sich als Künstler der Situation marktgerecht aussetzen und anpassen oder sich durch Schrollen entziehen. So oder so reagiert der größere Teil der Künstlerschaft und der größte Teil der heute plusminus 40jährigen. Man kann aber auch – und so zeigt es eine junge Generation von Künstlerinnen und Künstlern – durch offene und subversive Bündnisse auf die Anforderungen von Markt und Karriere reagieren. Die UTV Wochenschau „Vom Tag der Arbeit zum Frühlingserwachen“, vereint 51 kurze Videobeiträge zum 1. Mai 1996 aus 16 Städten in 7 Ländern, die

Abb. 3  
Torsten Haake-Brandt,  
„Fauler Säcke!  
Nutzt Eure Freizeit!  
Kaut auf  
Gegenständen!“  
1997



bei der Veranstaltung „Ökonomiese machen“ in Köln gezeigt wurde. Sie ist ein Beispiel für einen kritischen, respektlosen und hedonistischen Umgang mit der zur Disposition stehenden Künstlerrolle.

Eine individuelle Lösung – auch um dem harten Schicksal des Überflüssigwerdens zu entrinnen – hat der in Hamburg lebende Torsten Haake-Brandt entwickelt. Haake-Brandt bewarb sich als Künstler auf etliche ausgeschriebene Stellen, sei es als Hochbauamtsleiter oder Generalintendant eines Stadttheaters. Ausgangspunkt für die Bewerbungen war – so Haake-Brandt – „sein Schrei nach Kommunikation und Voll-Kontakt, sozusagen eine in der bildenden Kunst völlig neue, durch Unzufriedenheit und Langeweile entstandene Form der grenzüberschreitenden Mitteilung“. Die Ablehnungsschreiben verhehlen die durch die Bewerbungen ausgelöste Irritation nur selten. Doch es geht auch um Anderes: Mit den Bewerbungen hinterfragt Haake-Brandt den Stellenwert seines Berufsstands und schraubt mit dem Negativ-Material (den Absagen)

den eigenen Status auf ein höchstmögliches Niveau. Schließlich fand Haake-Brandt eine Tätigkeit als Nachtwächter im Hamburger Interconti-Hotel und verspürte den Drang, die Langweile und Unausgefülltheit der „toten“ Arbeitszeit sinnvoll – das heißt auf künstlerische Weise – zu nutzen. Er begann mit der Produktion von Kugelschreiberzeichnungen, die immer den gleichen, halbautomatisch hergestellten Kringel abbilden. Langeweile, Ausdruckswille und Disziplin halfen hunderte Blätter von großer (Un)Ähnlichkeit hervorzubringen. Andererseits tut Haake-Brandt damit bewußt genau das, was man von jedem Bandarbeiter, nicht aber vom Künstler erwartet: Immer das Gleiche, immer so ähnlich. Die Stupidität der Arbeit erschuf eine Kunst der Meditation und gab der Alltäglichkeit des Nichtstuns eine künstlerische Form. Haake-Brandt, der



Abb. 4  
Torsten Haake-Brandt,  
„Faule Säcke!  
Nutzt Eure Freizeit!  
Kaut auf  
Gegenständen!“  
1996

sich als „Zwangsschaffender in Sachen Kunst“ sieht, experimentierte weiter im Bereich der Restzeitforschung: „Faule Säcke! Nutzt Eure Freizeit! Kaut auf Gegenständen!“ fordert er seit 1995. Damals kaute er beim Nachdenken erstmals bewußt auf Bleistiften. Da diese aber schon bald den Geist aufgaben, begann er an anderen hölzernen Dingen, so einem Vogelhäuschen, einem Tischtennisschläger, Thermometern, Kleiderbügeln und neuerdings sogar an hölzernen Überlandleitungen zu kauen. Ein Künstler beißt sich durch!

Viele Stunden Restzeit, die noch nicht künstlerisch fruchtbar gemacht worden sind, bietet die Nacht, und so begann Haake-Brandt mit der Produktion von Bildern, die „im Schlaf gemacht“ sind. Dazu steckt der Künstler ein Blatt Papier und diverse Filzstifte in eine Plastiktüte, und legt diese in sein Bett, um darauf zu schlafen. Da die Stifte nachts auf dem Papier auslaufen, kann er am nächsten Morgen ein farbenprächtiges – wenn auch zerknittertes – Bild auspacken.



Die Arbeiten Torsten Haake-Brandts besitzen absurden Witz und Kompromisslosigkeit, die nötig sind, um dem künstlerischen Arbeits- und Rollenverständnis auf den Zahn zu fühlen. Seine Projekte und Objekte persiflieren in bewußter Regression das noch heute wirksame bürgerliche Ideal, Künstler würden nicht arbeiten, sondern genialisch schaffen.

In den Arbeiten der Züricher Künstlerin Pascale Wiedemann haben die Dinge ihr Gleichgewicht verloren. Desillusioniert, doch nicht humorlos, schaut Wiedemann auf zeitgenössische Betätigungsfelder wie Prothetik, Genetik, Pornographie oder Eugenik. Manchmal geht sie den Dingen rabiat an den Leib, so etwa bei der 1994 entstandenen Arbeit „Tierwelt“, wenn sie 180 aufziehbaren Plüschtieren das Fell abzieht, und die glatten Plastikcreaturen durch den Ausstellungsraum kriechen läßt. Die Felle der Tiere hängen als übergroße Trophäe an der Wand. Weiterhin schuf Pascale Wiedemann eine Serie von Fotomontagen, die das mittelalterliche Thema der „Sieben Todsünden“ aktualisiert, und eine Bildserie von „Selbstportraits“: In Kunstharz gegossene eigene Kleidungsstücke nehmen dabei den Charakter von Reliquien an. Dieser Vorgang läßt sich auch als Akt persönlicher Musealisierung – doch im Sinne von Einsargen – verstehen. Für die Züricher Ausstellung „Arbeit, fertig, los“ (1995), die die Arbeits-

Abb. 5  
Pascale Wiedemann,  
„heimlich“, 1996, Video-Installation, Foto:  
Schneider Fotografien



losigkeit in der Schweiz zum Thema hatte, fertigte Pascale Wiedemann eine Kuckucksuhr an, bei der statt des Vögelchens ein Stempel ansagt, was die Stunde geschlagen hat. Ihre in Berlin ausgestellte Videoinstallation „heimlich“(1996) befaßt sich mit Fragen von Wahrnehmung und Bedeutung und erkundet auf skurrile Weise auch eine spezielle Form von Rest- und Freizeit: Das Fernsehgucken bei gleichzeitigem Stricken! Stricken ist eine hochproduktive Beschäftigung, ein auch in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts nicht zu unterschätzendes Massenphänomen, das von zahllosen Frauen betrieben wird, dem Musikantenstadel (Karl Moik) die Einschaltquoten sichert und dabei Gesamtstrickarbeiten hervorgebracht haben dürfte, die leicht mehrfach von der Erde bis zum Mond und zurück reichen. Pascale Wiedemanns Ausstellungsbeitrag besteht aus einem bunt eingestrickten Fernsehmonitor, dessen Strickhülle über 8 Meter lang ist. Das Video, das im Inneren des absurd langen Strickobjekts gefilmt wurde, zeigt eine Fahrt durch das Strickobjekt. Zu einer völlig losgelösten Musik entsteht eine naiv-psychedelische Bildwelt, die genau das Gegenteil der langweiligen Strick- und Fernsehhabende spießiger Tanten zu assoziieren veranlaßt. Daß die (Fernseh)Welt bunt ist, war mir bekannt, doch wie sich aus der Tristess des eher monotonen Zeittotschlagens - und um solches handelt es sich oft bei ausgeprägter Strickwut - angenehm verrückte Eindrücke filtern lassen, war mir bisher unbekannt.

„Stricken in der Not“ hieß das Motto vieler Frauen in den Pritzwalker Arbeitslosen-Projekten, die sich und ihre Umwelt Knäul für Knäul in einen Kokon aus weicher Wolle einstrickten, bis sie in unseren Kursen auf die Seidenmalerei stießen. Hier entwickelten sie eine Art Farbfuror, bemalten Taschentücher, Schawls und Krawatten. Das ließ nach einiger Zeit nach, und sie hingen wieder an der Nadel. Seit dieser Zeit ist mein Haushalt um etliche Topflappen reicher, und ich besitze einen knalligen Seidenschlips.

Der Bereich der Hausarbeit ist insgesamt hochinteressant, man denke nur an begriffliche Einteilungen wie „Arbeitszimmer“ (für Väter), „Spielzimmer“ und das „Reich der Frau“, die Küche.

1988 schreibt Barbara Methfessel: „Es sind immer noch die Frauen, die – unabhängig von der Erwerbsarbeit – die Hausarbeit leisten, während für die (Ehe-) Männer der Haushalt tat-sächlich überwiegend Freizeit-, Konsum- und Beziehungsraum ist.“(15)

(15) Barbara Methfessel in: Arbeitsplatz Haushalt, Hrsg. von Gerda Tornieporth, Berlin 1988, S. 55

(16) Türkisch: Schönes Bügelbrett

Das ist bestimmt richtig. Doch abgesehen davon, daß seit 1988 immer weniger Frauen im aushäusigen Arbeitsprozeß stehen, hat der oben beschriebene Sachverhalt auch damit zu tun, daß viele Frauen auf diesen ganzen Haushaltskomplex keinen spielerischen, sondern einen kritischen Blick haben, und „Einmischung“ nur bis zu einem bestimmten Punkt dulden. Es muß da schon immer so aussehen, wie sie es gerne hätten. Dieser kritische Blick kann aber auch zu einem liebevollen werden: Das erlebte ich neulich, als ich ein neues Bügelbrett kaufte und nach Hause trug. So viele Frauen haben mich noch nie angeschaut. Ich konnte ihre Gedanken lesen: „Hmmm, neues Bügelbrett, schön!“ Sogar ältere Türkinnen sahen mich - „Güzel Ütü Masası“ (16) - an. Hier liegt also eine Art weiblicher Kennerschaft vor, die es einem Mann unter Umständen nicht gerade einfach macht, ebenbürtiger „Küchenpartner“ zu werden.

Soziale Wirklichkeit zweier Dekaden – der 30er und der 90er Jahre – ist das Thema der Fotoarbeiten von Walter Ballhause und Gerald Adam Hahn. Obgleich zwischen den Fotos von Ballhause und Hahn mehr als 60 Jahre liegen, so haben sich doch beide Künstler mit dem gleichen, unverändert aktuellen Thema befaßt: Mit der Existenz von Randgruppen. Sind es bei Walter Ballhause die Arbeitslosen der späten Weimarer Republik, alte Menschen, Tagelöhner, Kriegsgopfer und Invaliden, so hat Gerald Adam Hahn seit Beginn der 90er Jahre Arbeits- und Obdachlose, Drogenabhängige und Prostituierte fotografiert.

Doch unterscheiden sich die Fotografen durch ihren Standort, durch die gewählte Beziehung zu den Portraitierten, grundlegend. Walter Ballhause, 1911 in Hameln/Weser geboren, fotografierte Masseneleid und politischen Umbruch in Hannover, er hätte ähnliche Szenen genauso in Berlin oder Leipzig aufnehmen können. 1980, am Ende seines Lebens, meinte Ballhause über seine Arbeit: „Ich habe mich nicht in der Nähe der Unterdrückten herumgetrieben, um auf schamlose Art etwas zu erbeuten. Ich brauchte den Unterdrückten nicht über die Schulter zu schauen, da ich selbst einer von ihnen war, aus ihrem Milieu kam.“

Auf der Reichsagitations- und Propagandakonferenz der KPD, 1925, war beschlossen worden, alle Medien in den Dienst des Klassenkampfes zu stellen. Ballhause, ein junger Arbeitsloser aus einer Arbeiterfamilie, folgte diesem Aufruf. Mit der Leica untersuchte und dokumentierte er das aus dem Gleichgewicht geratene Sozialgefüge kurz vor und



Abb. 6  
Walter Ballhause,  
*Arbeitslose  
in Hannover,*  
1932

nach der Machtaneignung durch die Nazis. In seinen Fotos registriert er einen Kriegszustand – zwischen arm und reich, links und rechts. Er fotografiert mit versteckter Kamera, nimmt die Portraitierten aus einer vorsichtigen Distanz und häufig von hinten auf – aus Solidarität und Mitgefühl für die Scham der ins Elend geratenen. Von solchen Aufnahmen unterscheidet sich seine eher inszenierte Fotoserie von 1930/31, „Ein Tag im Leben des arbeitslosen Schlossers Karl Döhler“. In zweiundzwanzig Fotos zeigt Ballhause die Armut und Monotonie des Alltags, aber auch die zwischenmenschlichen Beziehungen und familiären Kontakte eines Arbeitslosen, den er stellvertretend für Millionen portraitierte. 1932 erscheint diese Fotoserie in der sozialdemokratischen Wiener Wochenschrift „Der Kuckuck“. Die Fotos sind mit kurzen, erläuternden Texten versehen. Die von Ballhause vorgestellte dreiköpfige Familie Döhler lebte 1932 von 64 Mark im Monat, wobei 26 Mark Miete zu zahlen waren. Ohne ablenkende Details und falsches Pathos zeigen Ballhauses Fotos das Antlitz einer von massenhafter Verelendung und allgemeiner Resignation gekennzeichneten Epoche und bezeichnen somit die Bedingungen für die Katastrophe des NS.

Weniger anonym als in Ballhauses Fotos treten die Obdach- und Arbeitslosen in Gerald Adam Hahns



Abb. 7  
 Walter Ballhause,  
 Austeilung des  
 „Führerpakets“  
 an Arbeitslose  
 anlässlich  
 „Führergeburtstag“  
 in Hannover,  
 20. 4. 1932

Fotoserien auf. Hahn zeigt die Menschen nicht in ihrer Umgebung und Umwelt. Das Individuum, sein Gesicht, sein Ausdruck stehen im Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Für Hahn sind die Penner und Stadtstreicher Menschen mit einem persönlichen Schicksal, das sie zu meistern suchen. Der Fotograf findet mit der Kamera den Blick des Gegenübers. Hahn streift nicht als Chronist durch die Stadt, er sucht vielmehr den Kontakt zu den Fotografierten, will sie und ihre Geschichte kennenlernen, und das Persönliche im Schicksal dieser Menschen benennen. Zu jedem Einzelnen kann er eine Story erzählen und hat vor den Überlebensfähigkeiten dieser Menschen große Achtung. Manche von ihnen leben schon jahrelang im Abseits. Es gehört etwas dazu, dort zu überleben ohne rasch einzugehen. Hahn geht es um die Würde und den Stolz, der sich in Gesichtern und Blicken spiegelt, er versteht sich nicht als Moralist und Ankläger. Trotzdem, seine Fotos erschrecken auch. So unterschiedlich die Personen sind, ihre Lebensläufe ähneln sich von einem bestimmten Punkt an: Immer folgte der Arbeitslosigkeit – egal aus welchem Grund – die Obdachlosigkeit. Arbeitslosigkeit ist in diesem Sinne Auslöser für den Verlust von Wärme, Geborgenheit und Heimat.

Langzeitarbeitslosigkeit führt in die Armut. 8 % der

Bevölkerung gelten heute als arm. Die Zahl der Armen in der ehemaligen DDR verdoppelte sich in den beiden letzten Jahren. Armut findet in Deutschland im Reichtum statt. Sie bedeutet Ausschluß und führt zu gesellschaftlicher Spaltung. Mit der Umverteilung von unten nach oben läuft die BRD Gefahr, demokratische Standards einzubüßen. Solange wirtschaftliches Wachstum auf Kosten von Sozialstaatlichkeit geht, riskieren wir einen sozialen Krieg mit unabsehbaren Folgen. Der Anstieg der Obdachlosigkeit steht in einem direkten Verhältnis zu Arbeitslosigkeit und Verarmung. Eine Gesellschaft, die diesem Umstand nicht mit klaren Antworten und



Abb. 8  
Gerald Adam Hahn,  
Portrait Heinz Braatz,  
52 Jahre,  
gelernter Kellner,  
arbeitslos,  
seit 33 Jahren  
obdachlos,  
1992/93

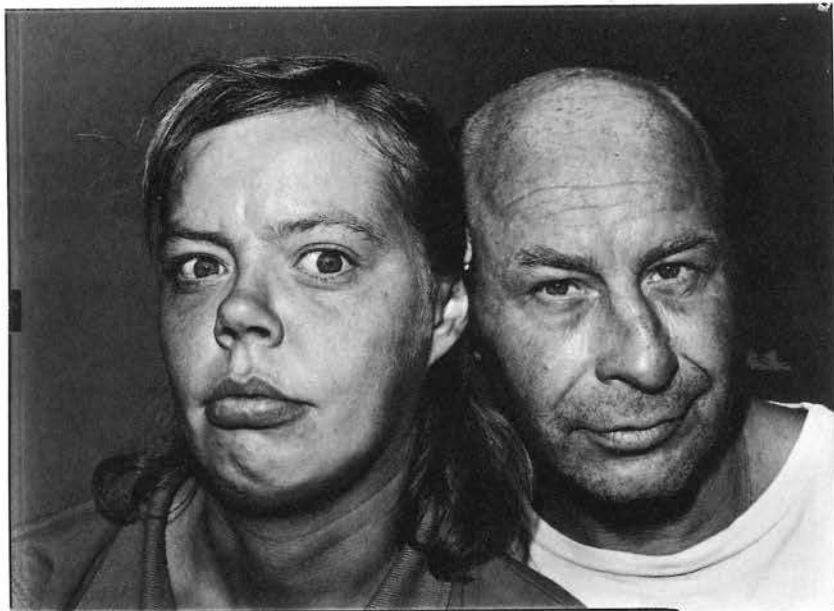
Konzepten entgegentritt, wird keine Berechtigung haben, sich länger als demokratisch zu bezeichnen. Für die Renovierung und Stärkung des sozialen Systems muß eine Kultur des Teilens und ein neuer Gesellschaftsvertrag entwickelt werden.

In unseren Pritzwalker „Maßnahmen für Langzeitarbeitslose“ lernten wir einen 30jährigen obdachlosen Mann kennen, der früher in der Landwirtschaft gearbeitet hatte. Auch nach dem Ende seiner „Maßnahme“ besuchte er uns öfters. Zwischenzeitlich war er in der Psychiatrie und bekam anschließend ein Zimmer im Obdachlosenheim. Dort gab es oft Streit, und er hatte Schlägereien mit üblem Ausgang. Den Sommer über campierte er deshalb in ei-

ner Höhle in der Nähe des Pritzwalker Bismarckturms. Er trank unglaublich viel, wirkte verwirrt und abgetreten. Tagsüber hielt er sich auf dem Pritzwalker Marktplatz auf, paffte Zigarren, wühlte in Mülleimern und griff wahllos Passanten an. Als er das letztmal in unser Büro kam, konnte man ihn kaum noch verstehen, er erzählte irgendwas von der Biene Maja und versuchte Schlager zu singen; er zeigte stolz seinen neuen Personalausweis, ließ ihn dann auf dem Schreibtisch liegen, als wolle er ein Zeichen seiner Existenz hinterlassen.

Bemerkenswert war die Toleranz der anderen Kursteilnehmer gegenüber diesem Mann. Als er zu Beginn der „Maßnahme“ völlig betrunken erschien, und wir „Dozenten“ ihn nach Hause – doch wo sollte das sein? – schicken wollten, meuterte der ganze Kurs: Er könne doch seinen Rausch in unserem Tagungsraum ausschlafen. Einige Frauen kümmerten sich dann um ihn und begleiteten ihn regelmäßig zum Arzt, damit er seine eiternde Mittelohrentzündung behandeln ließ.

In diesen Kursen sollten die „Dozenten“ laut Curriculum des Arbeitsamtes Vorstellungsgespräche einüben, Arbeits- und Sozialrecht lehren, Grundbegriffe der Lagerwirtschaft – von der Gewichtsermittlung bis zur Erläuterung von Pack- und Packhilfsmitteln – unterrichten und haben dies auch nach bestem Können getan. Die wirklichen Probleme lagen tiefer. Mal abgesehen davon, daß niemand in dieser Gegend Speditionspacker werden konnte, hatten die Leute einfach andere Sorgen. So besaßen manche kein Holz zum Heizen, dort war der Sohn weggelaufen, schlagende Männer, Räumungstermine, feuchte Wohnungen und vieles mehr brannte den Leuten auf den Nägeln; außerdem konnten etliche nicht richtig schreiben, rechnen und lesen, denn sie hatten auf der LPG als Traktoristen, Maurer, Melkerinnen (in der DDR-Terminologie „Facharbeiter Zoo-Technik“) und Waldarbeiter gearbeitet, waren es nicht gewohnt stundenlang in einem Klassenraum zu sitzen und nach drei, vier Jahren Arbeitslosigkeit oft körperlich und seelisch krank. Also organisierten wir eine Art von gegenseitiger Hilfe, denn alles außer Geld war vorhanden – also Zeit, technische Erfahrung und viele Hilfsmittel, zum Beispiel Motorsägen und Bohrmaschinen. Das, was früher tyisches DDR-Landleben ausmachte, also Nachbarschaftshilfe und Tauschökonomie, sollte bei dem Projekt der gegenseitigen Hilfe wieder Bedeutung bekommen, denn es war dringend nötig die Lebensqualität der Kursteilnehmer zu verbessern; mit ihren paar Märkern Arbeitslosengeld war nicht viel zu reißen. Diese gegenseitige Hilfe



kam sehr gut an, man reparierte in kleinen Gruppen Ställe und Schuppen, pflanzte Hecken, schnitt gemeinsam Holz, flickte Dächer, strich Zäune, tauschte Marmelade gegen Fisch, Obst gegen Gemüse und fühlte sich dabei ganz wohl. Nebher organisierten wir zuweilen Feste, ein sogenanntes „Bergfest“ in der Mitte des Kurses, einen Weihnachtsbasar, grillten, übten an Schreibmaschinen und Computern, bastelten, malten ein lebensgroßes Gruppenbild, versuchten uns in Holzarbeiten, spielten Theater, schrieben Gedichte, lernten ein bißchen Englisch, spielten Volley- und Fußball, gingen ins Freibad und manchmal Kegeln. Wir machten Ausflüge nach Berlin und Güstrow und fuhren nach Posen. Für viele war das die erste Reise ins Ausland! All diese Veranstaltungen organisierten die Teilnehmer selber. Außerdem war es dringend nötig, Fragen nach Systemunterschieden zwischen BRD und DDR zu diskutieren und Konflikte innerhalb der Gruppe zu thematisieren.

Tobias Hausers Ausstellungsbeitrag – der Bronze- guß einer Kettensäge, die anstatt des Sägeblatts stilisierte Lorbeerblätter besitzt – könnte ein Denkmal für diese Arbeitslosen sein. Viele von ihnen haben ja früher im Forst, mit der Kettensäge in der Hand, ihr Geld verdient. Hausers Arbeit mit dem Titel „Arbiter“ weist jedoch über diesen Gedanken

Abb. 9  
 Gerald Adam Hahn,  
 Portraits Michael  
 Knaack, 46 Jahre,  
 Monika Bauer,  
 32 Jahre,  
 Lebensgemeinschaft,  
 Bauschlosser und  
 Hausfrau,  
 beide  
 arbeitslos,  
 seit 5 und 7 Jahren  
 obdachlos,  
 1993



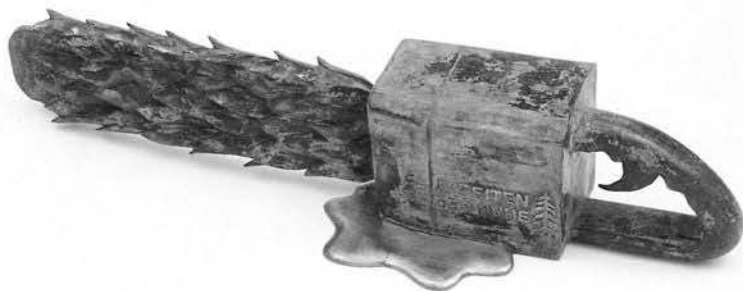


Abb. 10  
Tobias Hauser,  
„Arbiter“, Bronze  
bemalt,  
1995,  
Länge 80 cm

hinaus: Arbiter ist ein veralteter lateinischer Begriff, der soviel wie „Schiedsrichter“ und „Sachverständiger in Dingen des guten Geschmacks“ bedeutet. Zudem verbindet das Wort „Arbeit“ mit dem lateinischen „arbor“ (Baum) und läßt sich als Geschäftsidee, Firmennamen und Kunstkonzept begreifen. Tobias Hauser hat eine ganze Gruppe von Arbiter-Skulpturen hergestellt, die aus abgeänderten Werkzeugen und Maschinen besteht. Das Arbiter-Logo auf der Säge zeigt drei Baumstämme, die abgeschlagen über ihren Stümpfen tanzen.

Zu einem Kranz geflochtene Lorbeerblätter waren in der römischen Antike fester Bestandteil des Siegerrituals: Ein gefangener Sklave mußte dem siegreichen Imperator während des Festumzugs einen Lorbeerkranz über den Kopf halten. Die Verbindung von Kettensäge und Lorbeer in Hausers Bronzeskulptur spricht vom Ende der Arbeit und dem vielleicht friedlichen und sogar ehrenvollen Verschmelzen entgegengesetzter Bereiche – denen von Technik und Arbeit – mit der Natur. Der Natur in ihrer Omnipotenz gehört nach Hausers Auffassung jedenfalls der Siegerkranz. Dieser plastischen Formulierung vom Ende der Arbeit durch Sieg der Natur über die Technik liegt ein utopischer Gedanke zugrunde, der das bis heute wirksame und mittlerweile katastrophale „Machet Euch die Erde untertan“ (Genesis

1,28) negiert und damit eine neue Vorstellungswelt betritt. Auf das Ende der Arbeit verweist bei Hauers Skulptur ebenfalls der bronzene Ölfleck, der aus dem Motor der Kettensäge geflossen zu sein scheint und ihre Funktionsuntüchtigkeit verdeutlicht. Bemerkenswert ist, daß ein solcher Kommentar, der von der Aufhebung des Antagonismus zwischen menschlicher Arbeit und Natur handelt, sich nur in der Kunst wirklich augenfällig formulieren läßt, da sie jenseits von Behauptungen immer konkrete Formen annimmt.

Der vom Arbeitsamt erzwungene Einführungskurs für Arbeitslose in Pritzwalk dauerte drei Monate und konnte freiwillig um weitere neun Monate verlängert werden. Vielen Arbeitslose gefiel das Leben und Arbeiten in den Gruppen so gut, daß sie auch an der freiwilligen Maßnahme teilnahmen. Man wußte dann wenigstens ein bißchen wo man hingehörte, konnte ein 6-monatiges Berufpraktikum absolvieren und außerdem bekam man etwas mehr Geld. Am Rande bemerkt: 5% der Bevölkerung besitzen in der BRD 40% des Vermögens, 8% der Bevölkerung werden als arm eingestuft. Die meisten unserer Kursteilnehmer gehörten zur Gruppe der Armen. Manchmal kamen die Zahlungen vom Arbeitsamt unpünktlich und bei einer Arbeitslosenhilfe von 600 Mark im Monat entstanden Engpässe, so daß Kursteilnehmer die Fahrkarte für den Bus nicht zahlen oder am Wochenende nichts Vernünftiges essen konnten („Hab am Wochenende nur Brot gegessen!“). Als einmal die Überweisung für einen ganzen Teil der Gruppe nicht eintraf, wurden unsere Leute verständlicherweise ungehalten. Es entstand eine aggressive und unproduktive Stimmung. Ich schlug vor, einen offenen Brief ans Arbeitsamt zu schreiben oder eine Demo zu organisieren. Man bat mich, einen Brief zu verfassen. Wir schrieben den Brief zusammen, wobei ich den Protest formulierte und dem Arbeitsamt mitteilte, daß die Arbeitslosen für den Inhalt verantwortlich seien. In den letzten Monaten hatten wir viel über die Unterschiede zwischen DDR-Sozialismus und BRD-Demokratie geredet - der Brief war nach unserer Meinung eine Beschwerde mündiger Staatsbürger, die eine Antwort verdiente. Das Arbeitsamt sah das anders, man machte mir beleidigte Vorhaltungen, die gute Arbeitsamtmosphäre sei durch den Brief gestört. Auf die Beschwerde selber wurde nicht eingegangen, doch wenigstens kam das Geld jetzt zügig. Trotzdem, das war der Anfang vom Ende: Bei einer Überprüfung durch das Arbeitsamt Eberswalde fand man bei unserem Kurs etliche Kritikpunkte, besonders monierte man die Selbsthilfe-Aktivitäten. Der Kurs wurde einem anderen Bildungsträger, der sich exakt an das Curricu-



Abb. 11  
Ulrike Grossarth,  
„Tausch Seminar“,  
1992

lum zu halten habe, übergeben. Zu einer Gruppe von vier Arbeitslosen - zwei Frauen, zwei Männer - blieb der Kontakt bestehen. Die Filmemacherin Dorothee Wenner und Helmut Höge hatten uns vor dem „Rausschmiß“ besucht, und so begannen wir anschließend einen Dokumentarfilm über das Leben der vier Arbeitslosen zu drehen. Innerhalb eines Jahres entstand das Video „Die Viererbande“, das von der Arbeitslosigkeit auf dem Land handelt. Schon zur Zeit der Pritzwalker „Maßnahmen“ sprach mich die Künstlerin Ulrike Grossarth an, ob es möglich sei, mit den Pritzwalkern eine Art Workshop durchzuführen. Terminschwierigkeiten verhinderten den Kontakt zwischen den Arbeitslosen und Ulrike Grossarth. Sie wird während der Ausstellung „Factor Arbeit“ ein zweitägiges Seminar mit einer Gruppe von interessierten Arbeitslosen abhalten. Ziel dieser Veranstaltung ist eine bewußtere, das heißt geistige und körperliche Erfahrung von zentralen, menschlichen Handlungen. Theoretisch knüpft Ulrike Grossarth dabei an Hannah Arendts Begriff des Politischen an. Hannah Arendt hat die Grundformen menschlichen Tuns mit den Begriffen „Arbeiten“, „Herstellen“ und „Handeln“ klassifiziert: „Arbeiten steht dabei unter der Bedingung des Lebens, dient im Kreislauf von Produktion und Reproduktion dem Stoffwechsel des Menschen mit der Natur. Herstellen hingegen ist eine Tätigkeit, in der der Mensch eine eigene Objektwelt errichtet, die der Natur entgegensteht. Insofern diese künstliche Welt dauerhaft Bestand hat, findet der Mensch an ihr Halt gegenüber seiner eigenen Vergänglichkeit.

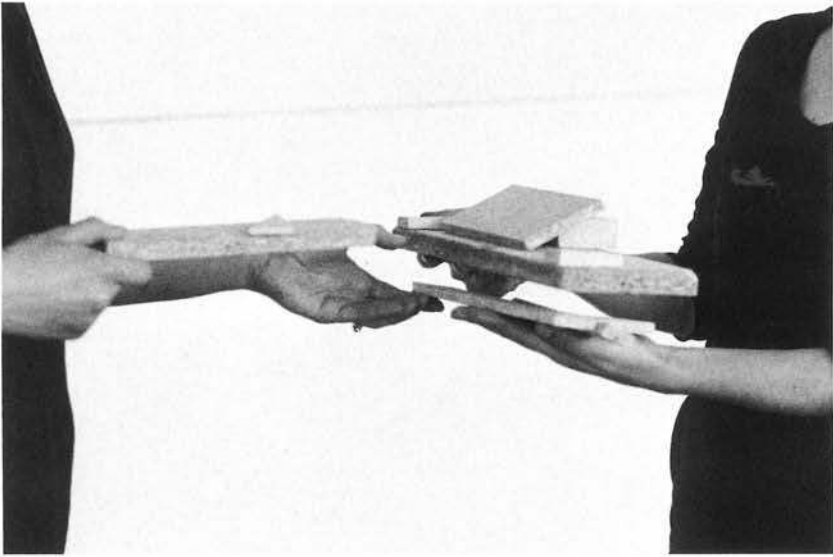


Abb. 12  
Ulrike Grossarth,  
„Tausch Seminar“,  
1992

Handeln schließlich bildet die einzige Grundtätigkeit, die ohne Vermittlung von Dingen, direkt zwischen den Menschen stattfindet. Erst in diesem Miteinander des Handelns konstituiert sich eine gemeinsame Welt. Erst das Handeln führt die Menschen aus dem lebensnotwendigen Tun hinaus ins offene Feld der Möglichkeiten.“(17) Nur das Handeln – so Hannah Arendts zentrale These – begründet menschliche Freiheit. Es ist prinzipiell kein einsames Tun, es bedarf der Sprache und geschieht in einem zwischenmenschlichen Raum. Solches Zusammenhandeln von Menschen – und zu diesem zählt auch das Gegenhandeln – bildet, nach Hannah Arendt, die Grundlage des Politischen.

- (17) Peter Leusch in: Der Sinn des Politischen – zur Aktualität von Hannah Arendts Denken, Hör-essay des Deutschland Radios, Funkhaus Köln, o. A.

Ohne vorgreifen zu wollen, werden in dem von Ulrike Grossarth geleiteten Workshop Übungen zum Handeln stattfinden. Die TeilnehmerInnen sollen in einem Zustand der „Selbstvergessenheit“ einen Handlungsraum schaffen, der sich durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven auszeichnet. Die Last der Darstellung, des bloßen Verkörperns, die die Personen im geometrischen und kulturell-zivilisatorischen Raum beläßt, soll aufgehoben werden. Eines der Ziele der Übungen ist „ein transparentes, raum-zeitliches, dauernd vielfältiges, konkret geräuschhaftes Gebilde.“(18)

- (18) Ulrike Grossarth in: Beschreibung der Aktion, zu ihrer Aktion im Theater im Turm, Frankfurt/Main, Juli 1996

Großen Raum im Leben der Pritzwalker Arbeitslosen nahm das Arbeitsamt ein. Noch deutlicher und schärfer als in einem Arbeitsverhältnis erlebten die Betroffenen die Abhängigkeit von dieser Verwal-

tung. Da mittlerweile fast der gesamte Schriftverkehr zwischen Arbeitsämtern und den dort Versicherten vom Zentralcomputer der Bundesanstalt für Arbeit gesteuert wird, war die Unsicherheit oft groß, denn den amtsängstlichen Arbeitslosen leuchtete es nur schwer ein, daß sie zuweilen innerhalb von einer Woche mehrere Schreiben aus Nürnberg bekamen, die sich revidierten oder gar aufhoben. In Unkenntnis der komplizierten Vorgänge einer fremden Marktwirtschaft und in Ermangelung konkreter Gegner, wurde das Arbeitsamt schnell zum Feind Nummer 1. Dort gab man sich redliche Mühe, hatte aber selber Probleme wegen Umstrukturierungsprozessen und der Umstellung auf EDV, die zur Folge hatte, daß etliche Arbeitslose ihr Geld viel zu spät und dann erst nach Protesten bekamen. Während unserer Arbeit in Pritzwalk zog das Arbeitsamt in ein modernes Gebäude, bekam mehr Personal, schickes Mobilar und sogar einen Getränkeautomat und wurde neben dem Sozialamt zum zentralen Ort. Ansonsten verödete die Innenstadt zusehens. Der Einzelhandel war gegenüber den gigantischen Einkaufsmärkten am Stadtrand nicht konkurrenzfähig, Restaurants und Kneipen machten dicht, Kino gabs nur einmal die Woche, sogar Autohändler gingen Pleite, und nachts herrschte auf den Straßen der kleinen Stadt die rohe Gewalt. (19)

(19) Mir ist in letzter Zeit nur von einer positiven Entwicklung in Pritzwalk berichtet worden: Das sogenannte Ferkeltaxi – ein Triebwagen der Bundesbahn – der Pritzwalk und Putlitz via Kuhbier und Groß-Langerwisch miteinander verbindet, sollte den Betrieb einstellen. Die Strecke wurde jedoch privatisiert; das Ferkeltaxi verkehrt – mittlerweile bunt bemalt – nun wieder dreimal am Tag zwischen den beiden Kleinstädten.

Auf die Institution Arbeitsamt beziehen sich Raffael Rheinsbergs Ausstellungsbeiträge: An der Hausfassade der NGBK und über dem Eingang zur Ausstellungshalle hat er das Emblem des Arbeitsamts angebracht. Dieses Logo – ein stilisiertes rotes A in einem weißen Kreis – läßt gerade in der Kreuzberger Oranienstraße verschiedene Assoziationen aufkommen; so bildet für Rheinsberg etwa das Anarcho-Zeichen – ein weißes A auf schwarzem Hintergrund – einen konkreten Bezugspunkt zur Geschichte von SO 36. Mit dem A verbindet Rheinsberg Anfang, Armut und Anarchismus;

Das Wort „Arbeit“ beginnt mit A und: Wer A sagt muß auch B sagen. Das Signet des Arbeitsamts erinnert in seiner Form an künstlerische Gestaltungen der 60 und 70er Jahre, und tatsächlich wurde es 1968 von der Kölner Werbefirma Acon entwickelt. Das Logo verheißt in seiner klaren Form Modernität, Dynamik und Optimismus und stößt, folgt man den auf- und absteigenden Balken, mitten ins Zentrum des weißen Kreises. Was aber steht in diesem Zentrum: Arbeit oder Arbeitslosigkeit? Gleichzeitig formt das Signé so etwas wie einen Weg, ein Zelt oder Dach und wirkt außerdem wie eine nach oben gerichtete Pfeilspitze. Der Graphiker

hat sich bei diesem Entwurf etwas gedacht, er hat ein Logo mit hohem Wiedererkennungswert entworfen, und wir alle leben, arbeiten, stehen und fallen mittlerweile mit und unter diesem Zeichen.

*Peter Funken*, geb. 1954 in Heinsberg/Rhld., Autor und Ausstellungsmacher, lebt in Berlin



Abb. 13  
*Raffael Rheinsberg*,  
*ohne Titel*, 1997,  
*Fotokopie*,  
*Vorlage für die*  
*Installation*  
*an der Hausfassade*  
*der NGBK*

Impressum:

Herausgegeben von der Neuen  
Gesellschaft für Bildende Kunst e.V.  
(NGBK) Oranienstr. 25,  
10999 Berlin

Der Katalog „Faktor Arbeit“  
erscheint anlässlich der gleichnami-  
gen Ausstellung in der NGBK,

26. April – 1. Juni 1997

Präsidium  
*Rainer Höynck, Karin Nottmeyer,  
Bianca Bon*

Geschäftsführung  
*Leonie Baumann*

Geschäftsstelle  
*Maria Wegner, Gisela GROSS-Yavuz,  
Matthias Reichelt, Hartmut Reith,  
Margrit Hohlwein*

Copyright 1997 NGBK  
für die Texte bei den Autoren  
für die Fotografien bei den  
Fotografen  
für die (Video)Filme bei den Autoren  
für die Konzeption bei *Peter Funken*

Arbeitsgruppe Faktor Arbeit der  
NGBK  
*Jochen Becker, Michaela van den  
Driesch, Peter Funken, Helmut  
Höge, Bernd Kramer*

Koordination der Ausstellung  
*Peter Funken*

Koordination der Runden Tische  
*Michaela van den Driesch und Peter  
Funken*

Kataloggestaltung  
*Fritz Balthaus*

Ausstellungsgestaltung  
*Heike Pallanca*

Druck  
Ruksaldruck

ISBN 3-926796-47-2

Dank gilt der Firma „Das Zweite  
Büro“, Zossenerstraße 6, 10961  
Berlin für ihr Sachsponsorering.

# Faktor Arbeit

Eine Ausstellung der NGBK Berlin 1997