

Bearbeitung03

Ateliergespräch Susanne Magister und Grauberg

Susanne: # Der erste Satz; die berühmten ersten Sätze.

Grauberg # Die ersten Sätze - frag mich doch, warum wir das machen. *Warum machen wir das?* Oder ich frage dich das.

Susanne Magister, ich freue mich, dass du heute bei mir im Atelier bist.

S. # Ja, vielen Dank, dass ich hier sein darf.

G. # Danke. Mit dir möchte ich eine Gesprächsreihe starten, die zunächst als Podcast veröffentlicht werden soll. Diese Reihe soll *Ateliergespräche* heißen. Warum Ateliergespräche? Weil ich glaube, wie in unserem Vorgespräch schon einmal umkreist, dass einige Wesenskerne der bildenden Kunst wieder verhandelt werden sollten. Bisher ist der Produzent, der Künstler, die Künstlerin, der oder diejenige, die die Dinge erschafft oft außen vor. Ich möchte gern ein Format finden für Fragen: Was sind Anlässe für Kunst? Was sind Anlässe ein Bild zu machen? Warum passiert das alles und welche Fragen treiben mich um als Künstler, der anderen Künstlern im Gespräch begegnet? Anfangs bist du diejenige, die mich interviewen wird und machst somit den Anfang. Ich nehme in weiteren Interviews deine Rolle ein und werde in den Ateliergesprächen umkreisen, was mein Gegenüber interessiert und inwieweit das relevant für bildende Kunst ist.

Ja, wunderbar. Ich freu mich insofern besonders, weil die Situation im Atelier eine ganz andere ist, als wenn wir im Café sitzen würden, einen Latte Macchiato einverleiben und völlig abstrakt reden. Hier sehe ich, was du so machst. Ich sehe erst einmal viele Farben; du hast eine sehr farbintensive Art zu arbeiten. Ich sehe Bilder, die in den Galerieschränken stehen und ich rieche Farbe. Es ist also alles sehr sinnlich. Und das ist auch schon auf den ersten Blick ein wichtiger Punkt in deiner Kunst: Sinnlichkeit. Direkt vor mir habe ich ein Bild, so schön drapiert, dass ich damit direkt einsteigen kann, welches du *Aurelie* genannt hast. Wenn ich mich recht erinnere, ist das Teil einer Serie mit verschiedenen Frauentiteln, die selbst aber nicht so relevant sind. Dazu kannst du später noch was sagen.

Im Vorgespräch sind wir darauf gekommen, dass wir unterschiedliche Assoziationen mit dieser Arbeit verbinden. Erst einmal bin ich von der Collage direkt zum Thema Assemblage gekommen, weil es definitiv nicht flach ist, sondern haptische Papierobjekte auf einem farbig-blauen, neblig, leicht verschwommenen Grund. Ein schönes Kobaltblau, was sich nach außen ausläuft. Darauf sind die Papierobjekte, seien es Papierschlängen, seien es ausgestanzte Kreise, aufgebracht. Ich habe gleich angefangen, Assoziationsfelder zu eröffnen. So könnte man einen Buchstaben - L - erkennen oder freigeschwungene Elemente, bei denen man überlegt, was es sein könnte: vielleicht eine Designer-Clutch, die sich irgendwie abhebt oder ist es eine Brosche? Ist es die Adaption eines Schmuckstückes? Du bist im Vorgespräch gleich darauf eingestiegen, dass es gar nicht unbedingt nötig ist, Assoziationsfelder aufzumachen. Magst du deine *Aurelie* als Einstieg vorstellen?

Ich bin gar nicht so weit weg, von dem was assoziativ möglich ist. Grundsätzlich muss ich das akzeptieren, das ist völlig klar. Assoziatives gibt auch immer Anlass, Dinge zu betrachten und sich mit ihnen zu beschäftigen. Ich habe nicht den Bildanlass gewählt, um Assoziationsfelder aufzumachen, sondern ich sehe es viel eher als eine Formsache. Denn tatsächlich begegnen sich bei *Aurelie* Papiertaschen, die gefüllt sind mit Papierschlaufen. Diese sind wiederum ablesbar mit Garn verstickt. Man sieht verschiedene Formen, bis hin zu einem Buchstaben, die sie sich auf dem Bildträger begegnen. Der Bildträger hat ein Blau, welches am Rand weiß umnebelt ist und schiebt die Collage oder Assemblage, wenn man es ganz genau nimmt - ich bin da aber ganz pragmatisch und sehe das locker - nach vorn zum Betrachter. Weil mich aber die Bildidee, das heißt „*Wann wird ein Bild zum Objekt?*“, und „*Wann tritt etwas in den dreidimensionalen Raum hinein*“, schon seit langem interessiert, finde ich das eine ganz tolle Untersuchung.

Das ist zum einen reine Formsache. Die Formen sollen sich hier begegnen; sie treten fast aggressiv nach vorn. Und da ist dieses interessante Spiel um die eigene Attraktivität. Diese vermeintliche Attraktivität ist für mich aber nur ein Mittel, um Aufmerksamkeit für die Binnenverhältnisse zu erzeugen; für die Grundidee des Bildes. Seitdem ich gestalterisch arbeite, ist die Grundfrage die der Komposition. Ich frage mich jedesmal „*Was ist eine gute Komposition?*“. Damit fange ich jedesmal neu an.

Bevor wir das vertiefen, wollte ich noch sagen, dass sich *Aurelie* im Bildtitel auf Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bezieht, dem ersten bürgerliche Roman. Darin gibt es sechs weibliche Hauptcharaktere, die den Superstar des Romans begleiten und die ersten wichtigen habe ich mir rausgepickt und übertragen. Sie sind in der Zeit entstanden, in der ich diesen Roman gelesen habe und ich bin auch an zwei Charakteren bei der Übersetzung in Collagen gescheitert. So wie man man vielleicht auch an Beziehungen scheitert.

Wie auch Wilhelm Meister an seinen Frauen gescheitert ist?

Genau! Wie er an seinen Frauen gescheitert ist, das fand ich toll, das mir dieser Konflikt auch im Künstlerischen mit meinen Collagen begegnet.

Also greifen bestimmte Dinge, die dir gerade in Phasen deines Lebens begegnen, über die Titel und vielleicht auch über Farbstimmungen ins Bild hinein? Du sagtest, du bist kein Formalist. Aber es ist nicht die reine Suche nach der perfekten Form, sondern auch eine intuitive Angelegenheit, vielleicht über sinnliche Farbideen?

Genau. Wenn das in einer super ausgewogenen Situation entsteht, dann gibt es einen schönen Ateliertag. Einer, der alle Raumbedingungen hat und innerhalb dieser Raumbedingungen das Konzept ermöglicht und der Raum schafft im zeitlichen und echten Raum, in dem die sinnlichen Momente Chance haben, auf die Formkonzepte zu reagieren. Ich habe tatsächlich Formkonzepte, die nicht festgefügt sind, sondern mit denen ich spiele. Das sind spielerische Aneignungen. Ich suche den Moment, in dem eine sinnliche, vorher unbeschreibbare Situation entsteht. Diese ist nicht formalistisch angelegt, ich bin kein Formalist, sondern handhabe etwas intuitiv. Das macht für Außenstehende ein Atelier auch immer geheimnisvoll oder interessant. Der interessante Ort, an dem der schöpferische Akt vollzogen wird. Wenn das tatsächlich so ist, dann ist der schöpferische Akt jener, in dem viele Dinge zusammenkommen und Rezepte umgesetzt werden, aber gleichzeitig Freiraum entsteht für die Idee das Unsagbaren. Und das ist bei mir wirklich die Suche nach dem Bild. Bild im herkömmlichen Sinne, bestehend aus nicht gegenständlichen, vielleicht assoziativen Formen, die einen tollen Bildraum in einer tollen Komposition ermöglichen. Das ist mein Anlass und meine Aufgabe, meine Intention.

Dann bekommst du aber kein Stirnrunzeln, wenn jemand die Brosche, das Ornament, die Handtasche oder sonst etwas entdeckt?

Nein, das finde ich toll. Grundsätzlich ist das frei und ich glaube auch, dass das ein Zugang ist. Jede Assoziation schafft einen Zugang. Die Assoziation, der Gedanke, verrät auch immer ein bisschen mehr über den, der ihn mitbringt als über mich.

Wer die Handtasche sieht, sieht aus einem bestimmten Grund die Handtasche und nicht den Halbmond, der da liegt, oder das religiöse Zeichen?

Das ist völlig in Ordnung, darüber freue ich mich auch. Denn ein Halbmond kann auch eine Handtasche sein oder die Handtasche kann aussehen wie ein Halbmond. Warum sollte ich diese Form nicht verwenden. Tatsächlich ist es so, dass diese Formen ganz schnell da sind und im Spielerischen angeeignet werden - beim Betrachten und auch beim Entstehen. Wenn ich jedoch was drauf setzen kann, einen zusätzlichen Moment, einen echten Mehrwert beim Betrachten schaffen kann, dann ist meine Aufgabe erfüllt. Wenn ich erreiche, dass es nicht nur deine Assoziation bleibt, sondern etwas mehr wird, dann ist das für mich in sich schlüssig. Die Formen, die wir sehen auf dem Bildträger *Aurelie*, haben tatsächlich etwas von so einer Knopffunktion, von einer Brosche und einem Buchstaben. Sobald man einen Winkel anordnet und die Größenverhältnisse der einzelnen Schenkel betrachtet, ist das eben der Buchstabe L.

Der entscheidende Punkt auf den ich achte ist, dass es keine Illustration werden darf, da die Illustration eine Funktion hätte. Es ist absolut folgerichtig, dass manche Bilder Funktion haben. Die freie Handzeichnung bekommt viel schneller angedichtet, eine Funktion haben zu müssen, als zum Beispiel Malerei. Diese darf sich viel eher in ihrer Freiheit feiern. Bei der Collage oder Assemblage ist man auch viel schneller geneigt zu sagen, dass sie eine Funktion haben muss und eine Brosche oder ein Knopf sein müssen.

Alles muss über der Funktion stehen?

Genau. Es darf den Bereich nicht verlassen, in dem es Freiheit hat. Und Illustration ist die Gegenseite dieser Medaille.

Apropos Art der Betrachtung: Es ist tatsächlich bei dieser Arbeit und den meisten deiner Arbeiten so, dass man relativ wenig davon hat, diese als Reproduktion anzuschauen. Natürlich ist es dann immer noch eine formal ästhetische Arbeit, aber das Spannende ist, wenn man davor steht und das Bild ein bisschen von der Seite sieht und von vorn. Deine gedrehten Papierschnecken sind von vorn betrachtet vielleicht weiß; man sieht einen farbigen Schimmer, tritt an die Seite und sieht, dass das bunte Papierstreifen sind, die gar nicht gleichmäßig sind. Es ist nicht einfach Tonkarton, sondern es sind farbig durchzogene Papiere. Auf die Papierschnecken will ich ohnehin nochmals zu sprechen kommen. Kannst du etwas zu diesem sinnlichen Betrachten, was ja bewusst gemacht ist, sagen?

Ja. Wir betrachten immer noch *Aurelie* und die einzelnen Elemente darauf und innerhalb einer solchen Papiertasche befinden sich Papierschlaufen, wie ich sie nenne, oder Papierschnecken. Und die zeigen sich tatsächlich so, dass man sich zum Kunstobjekt verhalten muss. Ich zwinge dazu, eine seitliche Sichtweise einzunehmen. Man muss mal nach links oder mal nach rechts treten, um die Dinge, die auf dem Bildträger verklebt sind, zu betrachten und verstehen zu können. Es macht mir Spaß, den Betrachter zur Aktivität zu zwingen.

Überzeichnet gesagt, ist jede Papierschleife so etwas wie ein Datenträger, denn sie zeigt Farbschlieren, sie zeigt Farbelemente und diese sind alle ganz bewusst eingesetzt. Du wirst sehen, dass manche rot leuchten andere grün gehalten sind. Das ist ein bewusstes Gestaltungsmittel.

Und welche Rolle spielt dann gerade bei den Papierschlaufen das Geduldige, das Stoische, das Kontemplative? Es gibt ganze Bilder, die nur aus Papierschlaufen bestehen und, so meine Assoziation, zu floralen oder organischen Formen angeordnet sind. Ist das ganz bewusst entschieden?

Grundsätzlich gibt es eine Art Kontemplation beim Arbeiten - nicht immer, aber wenn es sie gibt, dann ist das ein toller Moment. Dann ist das ein Ateliertag, der

super gelungen ist. Aber das steckt in der Kunst selbst. Kunst zu produzieren, trägt auch immer etwas Meditatives in sich.

Im besten Fall.

Im besten Fall. Ein Aspekt der Kunstproduktion ist für mich, die Dinge nicht nur zu durchdenken und abzuarbeiten, sondern im Tun selbst eine Kraft zu finden. Klingt esoterisch, ist aber herunter gebrochen auf das wirkliche Machen, eine Energiequelle. Das nehmen sich Kunsttherapeuten als Kraft und arbeiten damit. Das ist nichts Verwerfliches. Ich finde das völlig in Ordnung und das begegnet mir bei meinen eigenen Arbeiten auch. Wenn ich Papierschlaufen entwickle, hat das etwas Meditatives.

Genau. Das sieht man ja direkt.

Es gibt einen unglaublichen Output aber eben auch einen unglaublichen Ausschuss, das ist völlig okay so. Das würde ich nie negieren. Ich würde niemals sagen, dass ich das aus der Kunst herauslasse, denn das ist eine Kraft der bildenden Kunst. Daran glaube ich ganz fest. Das suche ich auch in den Gesprächen mit meinen Kollegen. Wie sind sie diesbezüglich gelagert.

Aber zurück zu den Papierschlaufen und deiner Frage. Tatsächlich habe ich eine Bildserie angefangen, eine Bildfamilie wie ich es nenne, weil die Arbeiten dann untereinander Beziehungen eingehen. Diese Bildfamilie heißt Flora und ich benutze die Papierschlaufen als ein Element, welches an Arts and Crafts erinnert und im dekorativen Bereich, im illustrativen Bereich ganz oft Anwendung findet. Der einzige Unterschied zu einer illustrierten Blume, die mit Papierschlaufe entwickelt ist, ist die Funktionslosigkeit meiner Papierschlaufen. Die Anordnung selbst muss nicht zu einer Blume führen, sondern es bleibt etwas und was da bleibt, ist in der Assoziation eine florale Form. Die Künstler und Künstlerinnen, die mit Papierschlaufen eine Blume gestalten wollen, haben das Ziel, eine Blume zu gestalten. Ich gestalte frei und es wird etwas florales.

Also die Schlaufen werden zu Elementen.

Zudem hast du Arbeiten, bei denen du Buchstaben, erkennbare Wörter oder kurze Sätze stickst. Da gibt es, so meine Wahrnehmung, schnell diese Kunsthandwerk-Assoziation. Wir sprachen in unserem ersten Gespräch über *Arts and Crafts*, die im europäischen und deutschen Kontext sehr strikt getrennt ist nach Kunsthandwerk und Kunst. Ich persönlich finde das immer schade und den freieren Umgang damit, zum Beispiel im amerikanischen angelsächsischen Raum, sympathischer und angenehmer. Die Frage als Künstler ist wahrscheinlich, wie man sich hierzu verhält und damit umgeht? Kann man souverän, wie du es tust, sagen, der Zugang ist anders und deswegen ist es anders? Stellst du dir schon manchmal die Frage nach der Abgrenzung oder machst du dich gänzlich frei von solchen Überlegungen?

Das finde ich eine legitime Frage, danke dafür! Sie gefällt mir sehr, weil mir das Thema sehr gefällt. Ich muss zugeben, dass ich meine Hemmungen erst verloren habe, als ich mehrfach Zeit in Sydney zugebracht habe. Da ist die Galerie- und Kunstszene komplett anders gelagert, so mein Eindruck, und hat diese Berührungspunkte, von denen du auch gesprochen hast, nicht. Da steht eine gut gemachte Vase auf einem Sockel und an der Wand daneben hängt eine akademische Zeichnung. Diese Idee finde ich toll und sie hat mir ermöglicht, die eigenen Berührungspunkte beiseite zu schieben und wegzulassen. Denn was interessiert mich selbst? Ich verstehe mich als Gestalter. Wenn ich mich als dieser verstehe und grundsätzlich gestalten will, nicht nur im zweidimensionalen, im dreidimensionalen, sondern grundsätzlich - auch im Zusammenspiel mit Kollegen gemäß der Idee Galerie - dann wäre es blöd, naiv und nachlässig, wenn ich Elemente verweigere, die mir zur Verfügung stehen. Wenn das Elemente aus der Volkskunst sind, habe ich keine Probleme damit, denn das Entscheidende ist der Umgang damit. Bei der Volkskunst gibt es ein Vorhaben, es gibt einen Zweck, ein vorgefertigtes Ziel, etwas zu gestalten, etwas zu illustrieren. Der Gedanke ist vorher schon da.

Im Unterschied dazu gehe ich anders vor und nutze die Wege der freien bildenden Kunst. Ich habe formal einige kompositorische Gedanken, die mir wichtig sind; ein paar Rezepte und Handreichungen, wenn man so will, gehe aber frei heran. Zum Schluß gibt es eine Assoziationsmöglichkeit. Das ist das tolle Spiel und deswegen gibt es bei mir keine Berührungspunkte mit dem Sticken und dem Umgang mit Stoff.

ab hier neues Seite einfügen, zuvor null1_g

Wenn du *Arts and Crafts* ganz konkret ansprichst, dann sind diese Wegbereiter für Bauhaus und dergleichen. Das ist demnach völlig akzeptabel. Für meine Produktion ist das ein schlüssiger und in sich nachvollziehbarer Prozess.

Zu dieser Formensprache und dieser Art, deine Kunst zu machen bist du vermutlich über eine Art „Schule“ gekommen. Du hast in den 90ern an der HfBK studiert und bei Prof. Kerbach dein Meisterschülerstudium absolviert. Dieser Schule wird oft ein Label angedichtet, das Label der „Dresdner Malschule“, zumindest wenn man Professor Kerbach einbezieht. Sicherlich ist an der Schule nicht alles homogen, aber trotz alledem macht das ja etwas mit einem. Es sind die künstlerischen Wurzeln. Mich würde interessieren, was du von da mitgenommen hast, gern auch ein bisschen Gossip.

Eben weil ich von der Dresdner Kunstakademie komme, muss ich zurückweisen, dass es eine sogenannte „Dresdner Schule“ gibt. Was es im besten Fall gibt, ist eine Dresdner Palette. Du hast Kerbach angesprochen, bei dem ich Meisterschüler war. Seine Farbpalette findet sich bei vielen Künstlern, die in den 90ern Gegenständliche Malerei betrieben haben. Diese Farbpalette geht natürlich gern auf Rosenhauer zurück und all die Persönlichkeiten, die zwischen Rosenhauer und Kerbach stehen - keine Frage. Aber eine „echte“ Dresdner Malschule kann es schon deshalb nicht geben, weil es parallel zu Kerbachs gegenständlicher Malerei noch eine andere Bewegung gibt - eine nicht gegenständlich, rein abstrakte, so sehe ich das. Günther Hornig, der mich wesentlich mehr geprägt hat, war jemand, der auch etwas fortführte, was man beginnend mit Glöckner sehen kann: diese Art und Weise, nichtgegenständliche Dinge im Bild zu verhandeln. Diesen Blick, den Hornig mir vermittelt hat, immer eine andere Perspektive einzunehmen, um Probleme anders wahrzunehmen, davon profitiere ich noch heute. Dieser Blick und das, was Hornig immer strukturiert und distanziert vermittelt hat, hat mir mehr geholfen als eine wohl temperierte Farbpalette.

Die Akademie hat nicht dieses eine Profil, erst recht nicht in den letzten Jahren hinzugewonnen. Aus einer Marktperspektive würde man sicher einer Akademie gern ein Profil andichten.

Da muss ich mal einhaken. Ich glaube tatsächlich, so habe ich das verstanden, ist mit der „Dresdner Malschule“ nicht die Farbpalette, sondern die akademische, in Dresden noch über lange Zeit bis heute anhaltende, recht klassische Ausbildung gemeint. So wird zum Beispiel geschaut, wie die die Struktur des Bildes entsteht, der Aufbau des Bildes. Es muss auch gar nicht klassische Ölmalerei sein oder das Denken in hyperrealistischen Formen, sondern dass man das Bild als Bildträger begreift und dies vor den Inhalt eines Bildes stellt. So wird es doch den Studierenden gelehrt.

Ja, ich glaube, so wie ich es überblicken kann, war das in den 90ern und sicher Anfang der Nullerjahre ein festes Lehrprogramm, an dem der ein oder andere Professor gehebelt hat, um es aufzubrechen. Die Vermittlung am seriösen Bild war ein grundlegendes Gesetz. Das war wirklich ein Thema und hat alle umgetrieben. Ich bezweifle, dass das heute noch so ist. Was wiederum sehr schade ist, weil das eine Profilmöglichkeit für die Hochschule gewesen wäre. Aber es steht mir nicht zu, das zu beurteilen. Ich glaube nur, dass es inzwischen eine andere Gewichtung gibt und wir nicht die Situation mit den Positionen und den Professoren wie vor 25 Jahren vorfinden. Auch in den letzten 10 Jahren meiner Aktivität als Ausstellungsmacher habe ich an der Kunstakademie Dresden unterschiedlichste Künstlerpositionen kennengelernt, aber nicht diesen einen stringenten roten Faden, der sich aufnehmen lässt, um zu behaupten, hier gäbe es ein Profil der Schule und eine nachvollziehbare Dresdner Schule, die auf etwas aufbaut. Das habe ich so nicht kennengelernt und nicht gesehen. Vielleicht entwickelt sich das auch noch, der Schule sei es zu wünschen.

Aber rückblickend betrachtet, gibt es doch bestimmt die ein oder andere interessante Anekdote aus den wilden 90ern, als alles noch wild und frei war. Denn das ist ja auch das, was bleibt.

Völlig klar. „Wie kann ich Meisterschüler bei Kerbach sein“ - das ist eine schöne Anekdote: ich habe mit einem Kommilitonen eigentlich die Fachklasse Hirsig

besucht und auch nur deshalb, weil Günther Hornig damals Dekan auf dem Brühl und Professor für das Grundstudium war. Diese zwei Funktionen schlossen es wohl aus, dass er mich zum Diplom begleitet; so der Stand in den 90er Jahren, tatsächlich. Also durfte ich nicht bei Hornig mein Diplom machen, musste mir eine Fachklasse suchen und bin nach verschiedenen Konsultationen bei Hirsig gelandet. So ähnlich ging es meinem Freund und Kommilitonen Marten Frerichs. Wir beide landeten also in der Fachklasse Professor Hirsig und haben da lange versucht, den altehrwürdigen Professor aus der Reserve zu locken und zu provozieren. Wir haben die ein oder andere Klassenversammlung gesprengt und alles getan, um wahrscheinlich nur auf uns aufmerksam zu machen, um zu stören. Wir waren keine braven Schüler und haben den künstlerischen Streit mit Hirsig gesucht und uns bestimmt auch in der Form vergriffen, wie das so ist als Student. Wir haben dann irgendwann den taktischen Fehler begangen und gesagt *„also wenn es jetzt keine Bewegung in unsere Richtung gibt, dann verlassen wir die Klasse“*. Wir haben versucht, ihn zu erpressen, ohne zu überlegen, welche Konsequenzen das hat. Er sagte dann, dass wir die Klasse verlassen müssen und dann dachten wir „Toll, wir verlassen die Klasse, da wird er sich ärgern“ - wie kleine Kinder. Nein, Nein, wir standen da und hatten keine Fachklasse mehr, Marten Frerichs und ich. Anschließend haben wir bei Prof. Kerbach Asyl gesucht. Kerbach fand toll, dass er wieder ein paar Revoluzzer in seine Fachklasse hinzubekommen hatte. Und so bin ich bei Kerbach gelandet. Mit Ralf Kerbach habe ich aber anschließend viele grundsätzliche Gespräche über Kunst geführt, die mir alle etwas brachten. Den Dialog mit Kerbach habe ich immer geschätzt, das will ich unbedingt sagen. Nur ist da nichts deckungsgleich und es ist eine andere Verwandtschaft als die, die ich damals bei Professor Günther Hornig verspürt hatte. Interessanterweise hatte ich später in meiner Tätigkeit als Galerist, der ich ja auch sein durfte, Ralf Kerbach ein paarmal ausgestellt und das war immer ein nettes Zusammentreffen.

Damit hast du mir ja quasi den Weg geebnet zu einer fast abschließenden Frage: der Künstler als Galerist. Das ist ja kein ganz übliches Konstrukt, wenngleich auch nicht total ausgeschlossen; aber unheimlich spannend, wenn der Künstler die Position wechselt. Wenn er die Sicht und die Perspektive wechselt. Du hast das ja nicht in einer kleinen Off-Galerie gemacht, wie das heute üblich ist, sondern das war durchaus etliche Jahre professionell und praktisch dein Hauptprojekt. Deswegen

würde mich sehr interessieren, wie es dazu kam und wie deine Erfahrungen damit waren?

Grundsätzlich gibt es da große historische Vorbilder: einmal in Düsseldorf natürlich, die Entscheidendes für die bildende Kunst vor Jahrzehnten geleistet haben, aber auch neuere, wie der von mir sehr geschätzte Galerist Michael Haas - ein sehr anerkannter Händler. Er ist auch jemand, der gestaltet und selbst Kunst macht unter einem Künstlernamen. So ähnlich lief das bei mir auch und ich habe hier in Dresden in bescheidenerem Rahmen realisiert, was ich in der Kunsthochschule angefangen habe und jetzt mit diesen Interviewserien wieder neu beleben will: das Gespräch mit Kolleginnen und Kollegen. Ich habe schon während meiner Studienzeit KollegInnen in den Einzelateliers besucht und gefragt „*Wie geht's?*“ und „*Was machst du da?*“. Das war schon eher ungewöhnlich zu meiner Studienzeit, diesen direkten Austausch mit Studienkollegen zu suchen, die nicht auf meinem Weg liefen, die einen anderen Weg gesucht hatten.

Später kam es, dass ich Editionen begleitet habe in einem Off-Raum ab 2007. Daraus entwickelte sich bei mir die Idee, eine Galerie zu gründen mit einem bekannten Architekten aus der Stadt. Uns hatte der Anfangserfolg nahezu überrannt und das ging ein paar Jahre ganz gut. Ich glaube, wir waren nach den gemeinsamen Jahren sehr außer Atem, weil unglaublich viel passiert ist. Wir hatten uns eine Woche nach der *Lehmann-Brothers*-Pleite gegründet - also 2008. Trotz dessen sind wir gut gestartet und kannten nur den Weg nach oben. Das hat uns viel Atem gekostet. Wir haben Messen besucht, auch mal die falsche, hatten wirklich eine tolle Zeit und haben viel getan für die Kunst in Dresden. Das hat aber unglaublich gefordert. Meinen Blick auf Kunst habe ich dabei nie verlassen. Ich habe versucht, das zu professionalisieren, aber ich war immer noch der, der andere im Atelier besuchen geht.

Mein nächstes Galerieprojekt war dann eines, was ich mit einem anderen Partner hatte, aber zwei Jahre später finanziell in den Sand setzte. Alles endete 2015 in einer großen Gruppenausstellung, in der ich viele Künstlerinnen und Künstler versammelte, die mich interessierten. Das war eine wahnsinnig tolle Zeit. Ich sehe sie aber auch als eine Zeit, in der ich für bildende Kunst gestaltet habe. Nicht mit eigenen künstlerischen Mitteln, sondern mit denen der anderen. Bildende Kunst als roter Leitfaden war das Antriebselement.

Diese Idee, über Kunst nachzudenken, über Kunst zu sprechen, zu fragen *Was kann Kunst? Was ist die Funktion von Kunst?* ist eine Konstante, wie du es dargestellt hast, aber eben auch darüberhinaus dein treibendes Element?

Ja, das ist eine echte Konstante.

Das heißt, in Zukunft könnte es durchaus, man weiß nicht wo es hingeht, mal wieder beide Perspektiven von dir geben?

Sicher ist diese Interviewserie der erste Schritt. Die nächsten Interviews werde ich dann mit Kolleginnen und Kollegen führen und immer gezielt schauen, wer mich interessiert, was mich interessiert und wo es mit den Fragen hingeht.

Warum „*Ateliergespräche*“ und warum greifen wir Kernfragen auf? Das war schon immer mein großer Vorteil, weil ich Kollege bin und den Stallgeruch kenne. Das unterscheidet mich von einem klassischen Kunsthistoriker, der ein Stück weit immer auch außen vor geblieben ist. Auch aus der Perspektive des Galeristen, war es eines der Erfolgsrezepte, dass ich selbst Künstler bin, der die Kolleginnen und Kollegen ausstellt. Das hat bei den Künstlerinnen und Künstlern gefruchtet und diese Erfahrungen werde ich einbringen in die Interviewformate. Was dann kommen mag, weiß ich nicht.

Ich danke dir sehr.

Ich danke für deinen Besuch im Atelier und freue mich, wenn wir uns bei einer Gelegenheit zur bildenden Kunst recht bald wiedersehen. Vielen Dank, Susanne Magister.