

## **Julia Schäfer im Gespräch mit Dora García**

„Es ist nicht so, wie es wirklich war, sondern wie ich es in meiner Erinnerung entwerfe“, (Dora García)

Julia Schäfer (JS): Am Mittwoch nahm ich hier in Leipzig an einer Führung der BStU teil. Die BStU ist eine Niederlassung der Archivabteilung für Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, besser bekannt als Stasi. Diese Führung findet nur einmal im Monat statt. Die BStU befindet sich gleich rechts neben dem Museum in der „Runden Ecke“ und dokumentiert die sogenannte „friedliche Revolution“ von 1989, die in der Tat hier in Leipzig begann. Dort werden die von der Stasi angewandten Methoden dargestellt und die Arbeitsweise des gesamten Systems erklärt. – Das ist das Museum, aber die BStU fungiert immer noch als wirkliches Aktenarchiv. Beide sind im ehemaligen Stasi-Gebäude untergebracht und man bekommt wirklich einen Eindruck davon, wie es gewesen ist – mehr noch im Museum als in der BStU. Auch im Archiv werden Führungen angeboten, weil es einfach schier unglaublich ist, was in diesem Gebäude fast 40 Jahre lang vor sich ging. Selbst heute noch kommen immer noch und immer mehr Leute, um ihre Akten anzuschauen – oder um überhaupt erst einmal zu prüfen, ob es eine Akte über sie gibt ... Für viele Leute verändert diese Erfahrung ihr Leben. Sie finden Dinge über ihre Vergangenheit heraus, an die sie nicht einmal im Traum gedacht hätten. Freunde und Verwandte werden als Spitzel und Helfershelfer eines totalitären Systems enttarnt. Plötzlich müssen sich diese Personen in der Gegenwart mit der Tatsache auseinandersetzen, dass sie jahrelang von Menschen oder Kameras observiert wurden oder dass das, was sie gesagt haben, auf Band festgehalten wurde. Die Stasi tat alles, um die Gesellschaft zu kontrollieren, setzte die eigenen Bürger als Kontrollinstrument ein und verfolgte selbst die leisesten Anzeichen verdächtiger Aktivitäten im Alltag.

An dieser Führung nahmen unglaublich viele Menschen teil. Das Interesse an der Vergangenheit und der Art, wie Menschen heutzutage mit ihr umgehen, ist enorm. Ich muss hinzufügen: Die meisten waren um die 60. Viele von ihnen waren ehemalige Bürger eines Landes, das es heute so nicht mehr gibt.

Die Frau, die die Führung machte, erzählte uns eine beeindruckende Geschichte, die vielleicht ein bisschen das Ausmaß der Absurdität erklären kann, das irgendwo zwischen Tragik und Komik liegt: Alle Briefe, die vom Westen in den Osten geschickt wurden, wurden geöffnet. Alle! Einmal ereignete sich ein ganz besonderer Fall. Es handelte sich um ein Blatt Papier voll mit kryptischen Buchstaben: r-r-l-l, l-r-l-r-l-r und so weiter. Die Stasi dachte, dass dies ein besonders komplizierter Geheimcode für die Übermittlung wichtiger Informationen sei. Über sechs Wochen lang waren 100 Leute damit beschäftigt, den Code zu knacken. Sechs Wochen lang, 100 Leute! Das Ganze stellte sich am Ende als ein Strickmuster für einen Pullover heraus – rechts, rechts, links, links ...! Die Geschichte der Stasi ist eine sehr lange Geschichte und die Diskussion befindet

sich immer noch in einer Art Vakuum, sogar, oder vielleicht besonders hier in dem Gebiet der ehemaligen DDR.

JS: Dora, wann bis du zum ersten Mal Geschichten wie dieser begegnet? Wie hast du auf sie reagiert?

Dora Garcia (DG): Wie in einer Art Vorahnung habe ich drei Monate, bevor ich gebeten wurde, ein Projekt für die Ausschreibung des Blinky-Palermo-Stipendiums vorzubereiten, das Buch *Ich* von Wolfgang Hilbig in einer Buchhandlung in Spanien gefunden. Es war ins Spanische übersetzt. Das Buch zog meinen Blick auf sich, ich weiß auch nicht warum, und ich kaufte es. Ich las es und verlor es dann aber irgendwie. Drei Monate später suchte ich im Web, um etwas zu finden, was ich in Leipzig machen könnte, etwas, das spannend genug wäre, um sich zu einem Projekt zu entwickeln und zufällig stieß ich auf den Artikel *Loyal Dissidents and Stasi Poets*, der ausführlich in diesem Buch zitiert wird. Das war wirklich eine Häufung von Zufällen. Ich weiß noch, dass ich versucht habe, das Buch von Hilbig wiederzufinden, aber es blieb verschwunden, und ich musste ein neues bestellen. Dieses Mal las ich es ganz anders als beim ersten Mal, als ich noch nichts über den historischen Hintergrund des Romans wusste. Ich finde, das Buch ist ein sehr guter Roman – ganz unabhängig von meinem Interesse an ihm wegen meines eigenen Projekts. Es ist etwas zwischen Kafka und Vila-Matas, und dort fand ich auch den Ausgangspunkt: ein Schriftsteller, der an einer Schreibblockade leidet und der ein Stasi-Informant ist und seine Inspiration für seine Romane in den Berichten findet, die er für die Stasi schreibt. So wird ein repressiver Apparat zur kreativen Kraft; das war es, was mich interessierte: mir diese endlosen Akten als ausgearbeitete Biografien von Bürgern vorzustellen, so sorgfältig geschrieben, wie es kein anderer Autor hätte tun können, 1-zu-1-Reproduktionen eines Menschenlebens, die dunkle Seite des Tagebuchs. Ein bürokratischer Spiegel der Gesellschaft, fast genauso groß wie das, was er repräsentierte – das war die Vorstellung von Borges von einer Landkarte, die genauso groß ist, wie das Gebiet, das sie darstellt.

JS: Dass du eine Außenstehende bist, verschafft dir sicher einen großen Vorteil bei der Auseinandersetzung mit den Methoden der Stasi, besonders mit jenen, die für dich besonders interessant waren. Ich wohne in Leipzig und habe vorher in Dresden gelebt und mir fällt auf, dass die Menschen hier in der Öffentlichkeit nicht wirklich über die negativen Aspekte des SED-Regimes sprechen. In Filmen wie „Das Leben der Anderen“ (von dem ich weiß, dass du ihn wegen seines Hollywood-Stils nicht magst), beginnt man nun darüber zu reden, allerdings nur ein wenig. Als Außenstehende hat man die Möglichkeit, Stellung zu beziehen, ohne Gefühle zu verletzen.

DG: Menschen können nicht über Dinge sprechen, die zu schwer auszuhalten sind, das verstehe ich. In Spanien durchleben wir gerade eine sehr schwierige Zeit, was zweifelsohne damit zusammenhängt, dass nach dem Ende (aber nicht dem Sturz) des Franco-Regimes vieles ungesagt geblieben ist. Die wunderbare Billy-Wilder-Komödie

„Eins, zwei, drei“ bezieht ihren Humor aus dem Unvermögen der Deutschen, über die Zeit zwischen 1939 und 1945 zu sprechen. Und in der DDR glaubte man, dass alle Nazis auf der anderen Seite leben müssten, weil man selbst ja ein kommunistischer Staat war. Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass niemand über die Zeit der DDR reden möchte. Und ich bezweifle, dass dies jemals auf ehrliche Weise getan werden wird. (Ich finde unter anderem auch, dass „Das Leben der Anderen“ wegen seines in sich widersprüchlichen Plots und des Manichäismus der Charaktere ein sehr *unehrlicher* Film ist.) Warum sollten sie es auch gerade hier tun, wenn die Menschen in Spanien, in Portugal, in Chile, in Brasilien oder in Argentinien es nicht getan haben? Oder in den Vereinigten Staaten, wenn wir schon einmal dabei sind?

JS: Vor ein paar Tagen habe ich mich mit einer Frau unterhalten, die in West-Berlin studiert hat (ich glaube in den 80ern) und häufig in die DDR gereist ist, um Freunde zu besuchen und die Ferien mit ihnen zu verbringen – aus diesem Grund bekam sie immer mit, was auf der anderen Seite der Mauer vor sich ging. Einmal wurde ihr sogar die Einreise in die DDR für eine Dauer von drei Jahren untersagt. Sie sei überzeugt davon, erzählte sie mir, dass es mindestens noch eine Generation dauern wird, bis die Unterschiede aus der Vergangenheit irgendwie überwunden sind. Es ist interessant, dass die Unfähigkeit, Dinge auszusprechen, offenbar auch eine Überlebensstrategie ist. Das erklärt, warum die Menschen, die ihre Akten bei der BStU einsehen wollen, psychologische Unterstützung bekommen. Man sagt, dass das mehr als notwendig sei.

Die Motive Überwachung, Kontrolle, Kommunikation, Gestik und Sprache tauchten auch schon in deinen früheren Arbeiten auf. Das Filmmaterial von der BStU und die Recherchen zur Stasi müssen sehr aufschlussreich für dich gewesen sein. Was hat dich dazu gebracht, dich für diese Themen zu interessieren? Das Phänomen Überwachung findet man ja auch häufig in der öffentlichen Diskussion wieder: Überwachung der Privatsphäre und dergleichen. Interessieren dich bei diesem Thema hauptsächlich die Aspekte des Rollenverhaltens und der Abhängigkeit?

DG: Es stört mich, wenn gesagt wird, meine Arbeit habe mit Überwachung zu tun. Ich interessiere mich nicht für das von Überwachungskameras gefilmte Material, weil es einen totalitären Zustand dokumentiert (was es zweifelsohne tut) oder weil es einen Angriff auf meine Privatsphäre als Bürger darstellt (was auch stimmt), sondern weil es ein erzählerisches Genre ist. Der jüngste Film von David Lynch, „Inland Empire“, beginnt mit einer Szene, die mit einer Überwachungskamera gefilmt wurde – die Gesichter der Personen sind verschwommen und ihre Stimmen verzerrt. Der daraus resultierende Effekt ist erschreckend, dieses Material scheint – genauso wie die Stasi-Videos – direkt aus dem Unterbewusstsein zu kommen. Es ist ein traum- oder alpträumartiges Genre. Sogar die Schnitte, die Struktur und die Begleitkommentare wirken so, als entstammten sie unseren tiefsten unterbewussten Ängsten. Und seit ich Foucaults „Überwachen und Strafen“ und Kafkas „In der Strafkolonie“ gelesen habe, interessiere ich mich sehr für die komplexe Beziehung von Staat und Individuum, weil

sie auf vielerlei Art Familien- und Liebesbeziehungen widerspiegelt. Die Fraktalisierung von Macht. Ja, genau, in diesen Gegensatzpaaren: Individuum/Staat, Vater/Sohn, Opfer/Täter; die Rollen sind nie vollständig definiert. Es besteht immer eine Symbiose, eine beiderseitige Abhängigkeit. Das Ganze ist ein Spiel im Sinne Eric Bernes und dessen Buch „Spiele der Erwachsenen“.

JS: Deine Nachforschungen in Leipzig führten dich sozusagen direkt zu deinen wesentlichen Interessen: zum Beispiel zum narrativen Aspekt der Überwachung. Als Künstlerin bedienst du dich verschiedenster Medien: Installation, Performance, Text, Video etc. Bei deiner Leipziger Arbeit *Zimmer, Gespräche* hast du dich für den Film entschieden. Waren die erzählerischen Möglichkeiten dieses Mediums der Grund für diese Wahl? Du wolltest mit Leipziger Schauspielern in einer Leipziger Wohnung arbeiten. War das wegen der Authentizität sehr wichtig für dich?

DG: Ich wollte eine Geschichte erzählen, ich wollte mit Figuren arbeiten und das Ganze sollte in deutscher Sprache sein. All dies wusste ich sicher, mit der Klarheit einer Offenbarung. Mehr als auf Authentizität – in der Art, wie eine historische Rekonstruktion authentisch sein sollte – kam es mir auf Wahrhaftigkeit an, in der Art, in der ein Roman wahrhaftig ist.

JS: Wie bist du bei der Drehbuch-Entwicklung vorgegangen? Offensichtlich spielen Sprache und Körpersprache eine sehr große Rolle in den Gesprächen zwischen dem Führungsoffizier und dem IM. Ich weiß, dass du Deutsch sprichst, aber ich nehme an, dass es für Ausländer schwierig ist, die feinen Nuancen zu verstehen. Wie hast du diese Aufgabe bewältigt?

DG: Das war ein Wunder. Nur eine Idiotin wie ich konnte auf die Idee kommen, mit ihrem Ultra-Grundwissen in dieser Sprache ein Drehbuch auf Deutsch zu schreiben, auch wenn ich auf sehr viel Hilfe anderer Leute zählen konnte. In der ersten Woche haben wir (Sybille Cornet, die mir bei den SchauspielerInnen geholfen hat, und ich) überhaupt nicht geschlafen, weil das ursprüngliche Drehbuch jeden Tag geändert werden musste, damit es authentisch, aber nicht realistisch klingt. Es war eine Arbeit der Annäherung, des Ausprobierens, wofür ich nun in der Schuld der SchauspielerInnen stehe, die ganz deutlich – und nicht immer allzu höflich – gesagt haben, was sie von dem Skript halten.

JS: Hat deine Filmcrew jemals über ihre Erfahrungen mit der Stasi gesprochen? Wurde das am Set jemals thematisiert?

DG: Katarina Schröter, die aus Westdeutschland stammt, hat mir ein paar lustige Anekdoten darüber erzählt, wie sie sich als Kind die DDR vorgestellt hat – voll armer, hungriger Menschen mit Vitaminmangel, deren Kinder diesen seltsamen paramilitärischen Gruß, „Immer bereit!“ lernen müssen. Kathleen, unsere Koordinatorin, erzählte von

weitaus dramatischeren Erfahrungen, die mit Freundschaft und Verrat zu tun hatten. Unser männlicher Hauptdarsteller wusste etwas darüber, welche Geschenke die Stasi ihren IMs anbot, aber er sagte nicht, woher er diese Informationen hatte. Ja, das Ganze wurde auf jeden Fall thematisiert.

JS: In deinem Film *Zimmer, Gespräche* wird deutlich gezeigt, wie abhängig und gefangen die Menschen sind. Wie repressiv die Umstände sein müssen, dass „es keinen echten Kontakt geben kann“ und gesagt wird: „Wir haben uns alle in einem Traum getroffen. Sie haben sich nie entschlossen, mit uns zusammenzuarbeiten, es war beschlossene Sache, Deus Ex Machin: Höhere Wesen befahlen.“ Du erwähnst natürlich niemals die Stasi oder die DDR. Die Handlung lässt sich in Bezug auf Ort und Zeit schwer festlegen. Die Zuschauer bekommen zwar aufgrund der Möbel und der Architektur Hinweise, aber es lässt sich von außen betrachtet trotzdem nicht leicht definieren. Möchtest du das ausdrücklich offen lassen?

DG: Ich möchte das offen lassen. Das ist meine Art zu arbeiten. Ich bin nur an sexuellen Spannungen interessiert, wenn es unmöglich ist, deren Ursprung zu bestimmen oder diese zu lösen. Es bestehen sexuelle Spannungen zwischen den drei Protagonisten, aber man weiß nie genau, wo man sie hinstecken soll. Sind sie Vater, Tochter, Freund? Sind sie Lehrer, Schüler? Sind sie Geliebte, alle drei? Sind sie Geliebte und ein alter, eifersüchtiger Ehemann? Hatten sie eine Beziehung? Werden sie eine haben? Wer kontrolliert wen? Sind wir in der DDR oder in „1984“ oder in „Fahrenheit 451“? In der Zukunft oder in der Vergangenheit? Dadurch, dass nichts passiert, wird der Film zum Krimi. Das gefällt mir.

JS: Du hast den Film schon häufig an verschiedenen Orten außerhalb Deutschlands gezeigt. Mich interessiert die Reaktion des ausländischen Publikums. Kannst du ein wenig von diesen Erfahrungen und den Reaktionen erzählen?

DG: Ich habe festgestellt, dass die Leute den Film ansehen und verstehen und ihn sogar mögen, auch wenn sie wenig über den historischen Hintergrund wissen. Fassbinder und Beckett wurden als mögliche Bezüge benannt. Das kam von den Zuschauern. Ich hatte die beiden niemals im Sinn, während ich an dem Projekt arbeitete.

JS: *Glass Wall Random* und *Proxy*, zwei deiner früheren Werke, beschäftigen sich ebenfalls mit der Beobachtung von Verhaltensweisen. In einem davon gibst du dem Publikum Anweisungen. Im anderen hält sich ein Schauspieler den ganzen Tag über in den Räumen einer Ausstellung auf. Die Zuschauer werden damit und mit sich selbst konfrontiert, wie auch in *Zimmer, Gespräche*. Sie haben keine Gewissheit, noch nicht einmal darüber, ob etwas unwichtig ist oder nicht. Ob es Kameras gibt, ob es eine Bühne gibt – oder ob die Ausstellung in ihren Alltag übergeht, ob sie von anderen observiert werden oder ob es genau andersherum ist. Und was ist verdächtig und was nicht? Oder das Ganze führt sie in die Vergangenheit. Insbesondere hier in Leipzig in einer

Ausstellung, die sich nicht vordergründig mit der Stasi befasst, sondern nur auf den zweiten Blick mit dem Thema zu tun hat und gleichzeitig Fiktion und Absurdität beinhaltet.

DG: Eines der vielen faszinierenden Prinzipien, die die Stasi bei Rekrutierung und Ausbildung ihrer IMs anwendete, war das sogenannte Mosaikprinzip, nach dem ein Beobachter niemals erfahren durfte, was genau er observieren sollte und warum. Man glaubte, dass die Aufmerksamkeit eines IMs eingeschränkt wäre und ihm entscheidende Details entgehen könnten, wenn er bei der Beobachtung eines bestimmten Hauses genau gewusst hätte, worauf er achten soll. Deshalb musste alles berücksichtigt und alles notiert werden und der Führungsoffizier entschied dann, was relevant ist und was nicht. Das hatte zur Folge, dass für den Beobachter absolut jedes Detail wichtig und signifikant wurde. Das erinnert mich auch wieder an die Literatur, an die Regeln der Beobachtung beim Entwurf von Charakteren und an den Protagonisten in „Funes el memorioso“, einer Kurzgeschichte von Borges, in der ein Mann sich an absolut alles erinnern kann. Eine Welt, in der alles eine Bedeutung hat, ist einfach zu intensiv, um sie zu ertragen; aber auch hier besteht ein Bezug zur Realität von Träumen, in denen alle Dinge, die auftauchen, einen Zweck haben.

JS: Im Falle von Borges führt dieses absolute Gedächtnis zu Unbeweglichkeit und Stagnation. Eine Welt ohne Prioritäten! Auch das ist interessant im Hinblick auf deine Ausstellung. Erinnerst du dich noch daran, als du zu mir sagtest: Hab keine Angst vor Leere! Wir sprachen über die Räumlichkeiten und ich befürchtete, dass wir sehr viel Platz haben würden, wahrscheinlich zu viel Platz. Jetzt sehe ich das anders. Und ich bin mehr als überzeugt davon, dass genau dieser offene Raum uns dabei helfen wird, allem eine Bedeutung zuzuschreiben – sogar der Leere.

In deinem Antrag für das Blinky-Palermo-Stipendium gehst du auf Michael Rutschkys These einer erfundenen DDR ein. Er kommt zu der Erkenntnis, dass die neue DDR eine DDR der mündlichen Überlieferung ist, die erst entstand, als die Mauer schon gefallen war. Könnte diese Gesellschaft eine fiktionale DDR erschaffen? Inwiefern ist dieser Fiktionsaspekt für dein Leipzig-Projekt von Bedeutung?

DG: Fiktion ist das Schlagwort in diesem Projekt. Ich wollte nicht die historische Rekonstruktion eines wirklichen Treffens erschaffen [In *Zimmer, Gespräche*] und ich möchte auch nicht versuchen, den Leipzigern etwas zu erzählen, worüber sie sehr viel mehr wissen als ich. Ich möchte nicht die Vergangenheit wiederentdecken, dafür bin ich nicht die Richtige, mir fehlen die elementarsten Qualifikationen. Ich möchte eine Geschichte erzählen, das ist alles, und ich möchte das Material, das ich gefunden habe, in Form einer Geschichte präsentieren, es soll seinem eigentlichen Sinn (der Unterdrückung von Bürgern eines Staates) entgehen und auf eine andere Art gelesen werden. Und ich glaube, dass diese abstraktere Art der Interpretation notwendig ist, weil sie das Erinnern zulässt. Es ist nicht so, wie es wirklich war, sondern wie ich es

in meiner Erinnerung (an etwas, was ich nie erlebt habe) entwerfe, und auf diese Weise mache ich es für andere lesbar.

JS: Du hast eine Geschichte geschrieben, die aus – man könnte sagen – *bekannt* Elementen besteht. Vielleicht bekannt, aber zuvor nicht *gesehen*. Mich interessiert, wie das auf das Publikum wirkt – auch bezogen auf das gefundene Material, auf die Fotos und Filme, die du einsetzt. Videos mit den Titeln *window, door, car, couple* ... werden in der Galerie gezeigt. Man sieht körnige, unfokussierte Filme: offensichtlich Material, das du gefunden hast. Menschen werden heimlich observiert – durch Fenster und Vorhänge hindurch. Kryptische Botschaften versuchen, den Szenen irgendeinen Sinn zu geben: „01 und 02 bei 04. MC teilt 95 – 98. Inhalt 2000.“ Die Texte wurden nach dem Vorbild der Stasi-Nummerncodes für alltägliche Aktivitäten geschrieben. Die Faszination liegt in der Banalität, die entsteht, wenn wir die Dinge losgelöst vom geschichtlich-politischen Hintergrund sehen. Auf welche Weise verwendest du das Material?

DG: Ich betrachte es als „gefundenes Filmmaterial“ und meine Bearbeitung beschränkt sich auf die Auswahl, das Editieren und das Betiteln. Ich habe narrative Filme daraus gemacht, die mich an Warhol, Lynch, Ballard, Bradbury, Cronenberg denken lassen. Da ist etwas Grausames in ihnen, *terribilitá*, ausgehend von ihrer Unsinnigkeit, Banalität und davon, dass nichts geschieht. Sie repräsentieren die Zeit von Anfang bis Ende, Zeit, die mit dem Tod endet, sie stellen einen Countdown dar. Ich habe sie gefunden und wusste, dass sie das waren, wonach ich gesucht hatte.

JS: Die Frage nach Fiktion oder Realität spielt auch in dem Werk *Instant Narrative* eine Rolle, das ebenfalls in der Galerie gezeigt wird. Die BesucherInnen sind Teil dieser Arbeit, anfangs ohne es zu wissen. Du engagierst einen Schauspieler oder einen Autoren, der dann an der Rezeption sitzt und aufschreibt, was am Museumseingang vor sich geht. Diese Person ist hauptsächlich dazu da, die BesucherInnen zu beschreiben – von ihrem Outfit bis hin zu ihrem Verhalten. Es gibt keine Kamera, die beobachtet und aufzeichnet. Hier sitzt eine Person, die *beschreibt*. So wie die Stasi das Alltägliche beschrieb. Im Grunde ist *Instant Narrative* wie eine Theater- und Live-Performance. Ein bisschen Poesie. Und wieder einmal eine Erzählung!

DG: Nun ja, Stasi-Texte als Poesie zu betrachten, finde ich pornographisch. Die Stasi ist nicht Poesie und nicht Fiktion, sie ist kein Theater und keine Live-Performance. Die Stasi ist eine Aberration. Aber die Videos, die ich hier zeige, sind nicht von der Stasi gemacht worden, sondern von einzelnen Personen, die andere Personen porträtieren, und warum sie dies taten und wie, *das* ist interessant und das macht die Geschichte aus.

JS: Zu der Ausstellung wird es ein begleitendes Filmprogramm geben, bei dem DEFA-Filme gezeigt werden. Wir spielen auch „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ und „Fahrenheit 451“ von Francois Truffaut. Der letztgenannte Film ist auch Namensgeber

für eine deiner Arbeiten aus dem Jahr 2002. Welche Rolle spielt diese Installation von 2000 rückwärts gedruckten, auf einem Tisch ausgebreiteten Ausgaben des Buches „Fahrenheit 451“ von Ray Bradbury innerhalb der Leipziger Ausstellung?

DG: Das ist eine Arbeit aus dem Jahr 2002, entstanden, lange bevor ich irgendetwas über die Stasi wusste. Nun erlangt sie eine neue Bedeutung. Der Roman von Ray Bradbury spielt in einer Parallelwelt, in der der Staat Bücher als Gefahr ansieht, weil sie freies Denken und Individualismus symbolisieren. Man verbrennt sie und diejenigen, die lesen, werden verfolgt. Der Staat behauptet, dass er seine Bürger vor der Unzufriedenheit schützen will, die das Denken mit sich bringt. Diese Art von Paternalismus finden wir auch in realen Staaten, die SED-Diktatur war nur einer von ihnen. Das Buch ist falsch herum gedruckt, damit es notwendig wird, sich damit vor einen Spiegel zu stellen, um es in seiner wahren Form zu sehen. Doch in diesem Moment sieht man dann sich selbst nur als ein Bild. Es ist eine Art Wirbel, etwas was die Dinge umkehrt.

JS: Du verwendest das neue Gebäude der GfZK als ein Story Board. Die riesigen Fenster werden zu Bildschirmen, die Szenen des Films zeigen. Auf einem anderen kann man dazugehörige Zitate lesen. Wie würdest du die Dramaturgie der Ausstellung beschreiben?

DG: Ich habe versucht, den Rechercheprozess zu rekonstruieren, indem ich den Film auf der zentralen Projektionsfläche zeige und eine Geschichte erzähle, die mit einem Werk aus 2002 beginnt [*Fahrenheit 451*], dann zeige ich verschiedene Dokumente, die ich während meines Leipzig-Aufenthaltes gefunden und bearbeitet habe und schließe mit einem Werk von 2006 [*Instant Narrative*], in dessen Verlauf unser Besuch vom ersten Moment an aufgenommen wurde.