FLORIDA #02

Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé

FLORIDA

Die Augen sind zu ich versuche die Figuren die hinter den geschlossenen Augenlidern entstehen blind zu zeichnen S. Rai

Magazin FLORIDA #02

Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé

Bilder:
Seite 1&2:
Margaret Raspé
Zeichnungen aus den automatischen
Zeichentagebüchern, 1975-77

*Berlin - Zehlendorf: Wir sitzen in der Küche, an der langen Tafel in Margaret Raspés Haus im Rhumeweg. Hier befindet sich die Spüle, über der sie ihren Abwaschfilm mit dem Kamerahelm gedreht hat. Hier ist der Ort, wo die Freund*innen und Künstler*innen zusammen kamen...ein wichtiger Ort ihrer künstlerischen Produktion und Diskussion. Sie zeigt uns ihre automatischen Zeichentagebücher, entstanden im Zeitraum zwischen 1975-77.*

Die vorliegende Ausgabe #02 des Magazins *Florida* widmet sich in Gänze einem Interview-Gespräch mit der Künstlerin Margaret Raspé. Die Idee für das Interview folgt einem Filmprogramm zu ihren Kamerahelmfilmen, das in Kooperation mit Madeleine Bernstorff im Januar 2015 im *Lothringer13 Florida* gezeigt wurde.[1]

Das Format des Magazins als eigenen Raum begreifend, zeigt Florida in seiner nun dritten Ausgabe Arbeit und Position der 1933 geborenen Konzeptkünstlerin in Form eines dialogischen Austauschs. Das redaktionelle Vorgehen bei der gemeinsamen Entwicklung des Textes und der Schwerpunktsetzung ist hierbei geprägt von unserem Selbstverständnis als Künstler*innen und Kurator*innengruppe.

Daran interessiert, den Begriff des Kuratorischen zu befragen, sowohl in Bezug auf Präsentation als auch als künstlerische Setzung, wählten wir das Interview als kollaboratives Format. Über ein Jahr standen wir dazu mit Margaret Raspé in engem Austausch. So zeichnet das Gespräch die Aktualität ihres künstlerischen Denkens und Handelns nach und blickt in Auszügen auf ihr über 40-jähriges bildnerisches, filmisches und performatives Werk.

Hauptgrundlage des vorliegenden Textes bilden Gesprächsaufzeichnungen, die 2015 während eines einwöchigen Aufenthaltes von Maximiliane Baumgartner als Teil von Florida in Margaret Raspés Künstlergästehaus auf der griechischen Insel Karpathos entstanden sind. Ergänzt wird das Gespräch durch einzelne von Margaret Raspé überarbeitete Fragmente eines Interviews von Ana Lendvaj von 1980 für die Zeitschrift für Kultur und Politik *OKO* (Zagreb, Kroatien).

Margaret Raspé hat eine ganz eigene künstlerische Sprache entwickelt, die das Leben wie die Kunst in ihren täglichen Verhältnissen zusammendenkt. Im steten Rückgriff auf Gegebenes und

Alltägliches hat sie in ihrer Arbeit höchst relevante (biopolitische) Fragestellungen unserer Zeit um die Arbeit und Organisation am *Leben* erörtert. Jenseits des Schaffens von zeit-überdauernden Objekten setzt sie in ihren Installationen auf die Einbindung minimaler, oft ephemerer Materialien und ein ortsspezifisches Vorgehen, das die gegebenen sozialen Strukturen mit aufgreift und thematisiert. Ihre künstlerische Praxis ist vom Begriff der Versuchsanordnung geprägt, bei der sie spielerische Mittel aufnimmt, stets auch an einer Überwindung der Kluft zwischen Arbeit und Leben arbeitend.

Raspés konzeptueller Ansatz, der medienübergreifend Film, Installation, Zeichnung und Performance einbezieht, ist in Deutschland bislang nur in Fragmenten institutionell rezipiert worden. Wohingegen ihr über die Grenzen Deutschlands hinweg Filmarchive wie die Anthology Film Archives in New York und die London Film-Makers' Co-op[2] Beachtung geschenkt haben; mit Künstlerkolleg*innen wie Joël Fischer, Emmet Williams und Joan Jonas stand sie in diskursivem Austausch. Man kann Margaret Raspé mit ihrer künstlerischen Position und ihrer Einflussnahme somit durchaus als *artist's artist* bezeichnen. Künstlernetzwerke, die sie selbst mitinitiierte und deren Teil sie war, spielen in ihrer Praxis eine zentrale Rolle. "Viele meiner Arbeiten sind", wie sie selbst sagt, "durch die Vermittlung von Künstler*innen, durch die ich zu Projekten eingeladen wurde, entstanden."[3] Fernab einer Warenförmigkeit des Kunstmarkts stellen diese Vernetzungen für Margaret Raspé Freiräume zur Verfügung, die sich durch Freundschaften, Diskussion und Verständnis konstituieren. "Denn Künstler verstehen oft früher als Galeristen neue Arbeitsansätze."[4]

Diese Frage nach Formen des selbstorganisierten Vorgehens zwischen Privatem und Öffentlichem, Opazität und Transparenz interessiert auch Florida, sowohl als Redaktion, als auch als Programmmachende, in ihrem Handeln.

Als alleinerziehende Mutter von drei Kindern hat Margaret Raspé durch die Öffnung ihres Hauses in Berlin-Zehlendorf – zu einem Ort der Gemeinschaft und der Diskussion – ihr eigenes diskursives, außerinstitutionelles Feld geschaffen, ein Feld des Austausches mit anderen Künstler*innen, Autor*innen, Aktivist*innen. Sie war nicht nur Teilhabende an künstlerischen Diskussionszusammenhängen, sondern hat diese selbst mitbestimmt und mitgestaltet. So sind Künstler*Innen um den Wiener Aktionismus, der Wiener Gruppe und den zeitweise in Berlin lebenden Musiker*innen und Künstler*innen des Fluxus in einem Berlin der siebziger und achtziger Jahre in ihr Haus gekommen. Dreh- und Angelpunkt bildete die Küche als Ort, an dem die Arbeit am Körper und an der Organisation des täglichen Lebens – die Zubereitung der Nahrung als Grundvoraussetzung – verrichtet wird, sowie der Garten.

Raspé hatte von 1954-1957 Malerei an der Kunstakademie München und an der Hochschule für Bildende Künste Berlin studiert. In ihrer langjährigen Praxis der Körperarbeit entwickelte sie künstlerische Wahrnehmungsexperimente mit der eigenen Körperlichkeit als Instrument.

Ihr Ökologiebegriff, den sie aus ihrem künstlerischen Denken und Handeln heraus entwickelt hat, verschließt sich nicht den Apparaturen, sondern macht sie sich zu Nutze. So geht sie als *Mensch-Maschine* mit einem von ihr entwickelten Kamerahelm auf dem Kopf den Zusammenhängen zwischen Kopf- und Handarbeit auf den Grund.

Ihre Kamerahelmfilme lassen die Betrachter*in das sehen, was die Künstlerin im Augenblick der Entstehung des Films sah; wir gehen mit jeder Bewegung mit, sei sie bedacht und kontrolliert oder wie im Rausch, wenn die Kamera dem Pinsel beim Malen nicht mehr hinterherkommt. Diese hypnotische Qualität wurde durch

die Super 8-Projektion noch verstärkt. Der Kamerahelm ist dabei wie eine prothetische Erweiterung des eigenen Körpers, die es der Künstlerin ermöglicht, als *Mensch-Maschine*, als Frautomat[5] sich selbst zu beobachten und die eigene Arbeit bewusst wahrzunehmen: Gibt es eine Selbstbewegung, die über den Autopiloten, der sich bei der täglichen Arbeit einschaltet, hinausweist? Mit ihren Kamerahelmfilmen verleiht sie der unsichtbaren Hausarbeit[6], dem vermeintlich Banalen - einer Arbeit, die dem Leben dient – Sichtbarkeit und erforscht deren Verhältnisse und Abläufe. Die Küche ist sinnlicher Ort der täglichen Transformation der Elemente, "einer sich ständig durch die Hände in der Zeit umwandelnde Arbeit mit Objekten, lebenden und scheinbar toten."[7] Sie spürt den bewussten und unbewussten Bewegungen aus ihrer eigenen Perspektive nach und bringt dadurch das Nicht-Repräsentierte ans Tageslicht.

Immer wieder streifen wir im Gespräch den Begriff des Körperwissens. Informationen, die im Körper gespeichert sind, über die wir aber nicht bewusst verfügen können. Margaret Raspé hat sich in ihrem Werk intensiv mit der Frage beschäftigt, wie man dieses Wissen aktivieren kann. In ihrer Auffassung der Kunst als Forschen und Suchen nach anderen Wahrnehmungsformen beschreitet sie spielerisch, aber stets konzeptuell, die Grenzen zwischen Kunst, Musik, Therapie, wissenschaftlicher Reflexion und Spiritualität.

In einer eigenen, taktilen filmischen Sprache weitet sie diese Untersuchung um ein Wissen des Körpers in ihrem Dokumentarfilm *Anastenária - das Fest der Feuerläufer von Lagadás* von 1985 eindrücklich aus. So erschließt sie sich in ihrer siebenjährigen Arbeit an diesem Film Wissen, das sie in all ihren folgenden künstlerischen Arbeiten als Fragestellung begleiten wird.

So auch bei ihren Körpertücher-Porträts –Wahrnehmungsübungen in Malerei und Aktion. In diesen versucht sie, Energiezustände malerisch abzubilden, ähnlich wie sie früher mit dem Kamerahelm den Trancezustand im Akt des Malens filmisch registrierte.

Das Automatische ist ein zentraler Begriff in Raspés künstlerischen Untersuchungen und weitet sich auch auf das zeichnerische Medium aus. Es handelt sich dabei um eine Untersuchung des automatischen, alltäglichen Arbeitens, aber auch um einen Automatismus der körperlichen Art, einem bewussten Nicht-Wissen, das unvorhersehbare, neue Prozesse entstehen lässt.

Von ihrer Beschäftigung mit der Automatik und Automatismen inspiriert haben wir im Dezember 2015 einen Workshop mit Filmprogramm namens *Machines, Logic Gaps and Psychic Automatisms* veranstaltet. Beschäftigt hat uns dabei nicht nur das eigene System der bewussten und unbewussten, automatisch verrichteten Handlungen und Denkmuster, sondern auch die Frage, wie man diese transzendieren kann. Einen fast rauschhaften *Flow* aktivieren, sei es durch *Channeln* des Andersartigen, Übernatürlichen oder Unterbewussten, sei es, indem man bestimmte Bereiche des menschlichen Bewusstseins durch *niedere Tätigkeiten* okkupiert, um den Kopf für Unvorhergesehenes frei zu bekommen. Analog dazu werden selbstlernende Maschinen gebaut, die dem Menschen Tätigkeiten abnehmen sollen, während man nur im Ansatz begreifen kann, wie dieses *Deep Learning* denn tatsächlich funktioniert und wohin es führen mag. Automatismen bedingen, dass man das Ergebnis nicht kennt bzw. kontrollieren kann. Sie operieren an der Grenze zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten.[8] Das gilt auch für künstlerische Handlungen, die Automatismen des Körpers einbinden, wie im Falle von Raspés Performance *Blindschnitt*, einer Rasenmäherzeichnung: In der Berliner Ruine der Künste versucht Margaret Raspé mit verbundenen Augen ein Mäander mit einem Rasenmäher in den Rasen zu *zeichnen*;

sie verliert die Orientierung, und ein völlig anderes Muster entsteht. Bei der Performance war das Scheitern *vor*-programmiert. Eine Versuchsanordnung, deren Ausgang man nicht kennt, und die man nur bedingt beeinflussen kann.

Wir freuen uns, in dieser Ausgabe unter anderem ausgewählte, bisher unveröffentlichte Zeichnungen aus den automatischen Zeichentagebüchern Raspés zeigen zu können.

An dieser Stelle noch einmal herzlichen Dank an Margaret Raspé für Ihre Gastfreundschaft auf Karpathos und in Berlin, für all die Energie, die sie in dieses Projekt gesteckt hat und dafür, dass sie für uns ihr Privatarchiv so weit geöffnet hat. Ein spezieller Dank gilt Madeleine Bernstorff für Inspiration, Rat und das Teilen ihres Wissens.

An die Werkstatt Höflich (München), Carrie Roseland für die englische Übersetzung, Andrew Jacobs für das englische und an Laura Schütz für das deutsche Lektorat. Stephanie Lyakine-Schönweitz (i.A. Kulturreferat München, Kunstvermittlung der städtischen Kunsträume München) für ihre Unterstützung bei der Finanzierung des Magazinprojekts sowie des Rahmenprogramms. Vielen Dank auch der Deutschen Kinemathek Berlin!

Florida

1
Wir haben Margaret Raspé und ihre künstlerische Arbeit 2014 bei dem Filmprogramm *Alle Tage wieder – let them swing! Zur Aktualität der Filmarbeit von Margaret Raspé*; Ein Filmprogramm von Madeleine Bernstorff, Karola Gramann und Heide Schlüpmann, Berlin (Arsenal) kennengelernt.

2
London Film-Makers` Co-op nahmen ihre Filme ihre Filme mit dem Kamerahelm in den Verleih auf. Heute Lux - artist`s film and video, London. Seit 2015 auch Verleih durch die Deutsche Kinemathek Berlin.

3
Margaret Raspé in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970 - 2004*, Einzelkatalog, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004, S.204

4
ebd.

5
vgl.: Mechthild Rausch in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970 - 2004*, Einzelkatalog, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004, S.23

6
hier: Hausarbeit als eine Arbeit der Frauen, die im System des Kapitalismus als unentlohnte Arbeit im Gewand der persönlichen Dienstleistung verschleiert wurde und die Grundlage eines globalen Wirtschaftssystems bildet. Vgl. Silvia Federici: *Aufstand aus der Küche, Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster 2012 (Kitchen Politics Bd. 1)

7
Margaret Raspé in in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970 - 2004*, Einzelkatalog, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004

8
„Dabei muss zwischen Automat und Automatismen unterschieden werden. Der Automat folgt als technischer Apparatur einem vorher festgelegten Programmablauf, wohingegen sich Automatismen erst im Vollzug herausbilden, sich durch Wiederholung zu Handlungsformen verfestigen.“ (vgl. : Norbert Otto Eke, Lioba Foit, Timo Kaerlein, Jörn Künsemöller: Logiken strukturbildender Prozesse. Automatismen [Einleitung]. In: dies. (Hg.): *Logiken strukturbildender Prozesse: Automatismen*, Paderborn 2014, S. 9-10)

1
Der Begriff Eutonie wurde von Gerda Alexander in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert entwickelt. Es handelt sich dabei um Körperübungen, die dazu dienen, Spannungen auszugleichen und Beweglichkeit zu erhalten oder zu verbessern. Das Wort Eutonie setzt sich zusammen aus dem griechischen *eu* – gut, wohl, angemessen und *tonos* – Spannung, Stimmung. (Eutonie.de)

2
Frieda Goralewski (*15. März 1893 in Hildesheim; †6. Januar 1989 in Berlin-Grunewald), genannt *Gora*, wirkte seit den 1920er Jahren bis zu ihrem Tod als Atem- und Leibpädagogin und Therapeutin in Berlin.

Florida: 1971 nimmst du deine künstlerische Arbeit im Alter von 38 Jahren mit der Erfindung des Kamerahelms wieder auf und arbeitest seitdem kontinuierlich an deiner künstlerischen Praxis. Wie war es für dich, Künstlerin und zugleich alleinerziehende Mutter mit drei Kindern zu sein?

Margaret Raspé: Du bist als Mutter, wie als Arbeiterin, und auch als Künstlerin immer auch eingebunden in ein System, ein kapitalistisches.

Florida: Wie hat die Atem- und Körperarbeit, die du bei der in Berlin lebenden Therapeutin Frida Goralewski gelernt und praktiziert hast, deine künstlerischen Fragestellungen und Überlegungen beeinflusst?

Margaret Raspé: Ich hatte während meiner zweiten Schwangerschaft angefangen, bei ihr Kurse zu machen. Es war aber eine andere Form von Gymnastik, es wurde Eutonie[1] gelehrt, d.h. gute Spannung, guter Tonus. Goralewski[2] hat mit vielen Schauspielern, Künstlern und Sängern gearbeitet, da es auch ums Atmen ging. Nachdem ich das längere Zeit praktiziert hatte, ist mir aufgefallen, wie man im Sitzen sein Gewicht ganz runterlassen kann, wenn man auf den Sitzbeinen im Becken sitzt. Der Körper und der Bauch und die Rückenmuskeln können loslassen, weil sich das Gewicht nach unten ableitet. Ich merkte auch, dass bei diesen Übungen plötzlich auch psychische Probleme wegfallen, dass die körperliche Veränderung auch eine geistige Veränderung auslöst. Es sind sehr einfache Übungen und es geht hauptsächlich darum, dass man für eine Bewegung nur die Muskeln benutzt, die man für diese Bewegung tatsächlich braucht, und nicht völlig unsinnig Energie verschwendet. Das hat einen großen Einfluss, nicht nur auf die Muskeln, sondern auch, wie du dich hältst, wie deine ganze Position auf der Erde ist. Durch Lösung der Körperblockierungen, Entspannung, kann sich auch das Denken entwickeln, diese Erfahrung war sehr wichtig für meine Arbeit.

Nach meiner Scheidung hatte ich hin- und herüberlegt, ob ich nicht Psychologie studieren sollte, war dann aber so fasziniert davon, dass es bei der Arbeit mit Goralewski so einfach war, mit psychischen Problemen umzugehen - die direkte Arbeit am Körper erschien mir so viel besser als die Psychologie, da sie nicht über Worte gehen musste, sich aber trotzdem so viel änderte und so viele Knoten gelöst werden konnten. Der Körper wird viel besser durchblutet und das führt zu einer Art Erdung, die man heute als europäischer Mensch fast nicht mehr kennt.

Florida: 1970 entwickelst du eine Apparatur zur filmischen Selbstbeobachtung, den Kamerahelm[3] und verwandelst dich, wie Mechthild Rausch[4] es auch genannt hat, „in einen Kamerafrautomaten". Du hast als Künstlerin nicht nur mit den dann entstandenen Kamerahelmfilmen Bedingungen und Verhältnisse exemplarisch thematisiert, denen du auch stets selbst ausgesetzt warst, die du am eigenen Körper erfahren hast...

Margaret Raspé: Der Grund, warum ich das Thema meiner Filme in der Küche, im Alltäglichen gefunden habe, ist die dort offen sichtbare Umwandlung von Materialien, die Transformation, dem alchemistischen Prozess vergleichbar: Zerstörung, um neu zusammen zu setzen. Die Themen kamen also aus dem Interesse an minimalen Veränderungsprozessen, an denen ich teilhatte und immer noch teilhabe. Ich fand sie in einem Bereich, der mir vertraut ist. Nach dem ersten Film[5], der mit den Wiener Künstlern, mit Psychologie, Philosophie, Politik und ähnlichem verbunden ist, hieß der zweite Film: *Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige*. Als ich Schlagsahne schlug, schien mir das wie eine sadistische Aktion. Ich habe die Schlagsahne tatsächlich so lange geschlagen, bis sie zu Butter wurde. Eine sehr aggressive Bearbeitung, selbst mit einer Maschine, wobei man die angewandte Energie nicht sieht. Milch und Sahne sind zweifellos ganz unschuldig. Es geht eindeutig um eine aggressive Transformation. Mit dem Titel habe ich mich

3
Die Kamerahelmfilme entstanden zwischen 1971-74 vorrangig in der eigenen Küche, ab 1977-83 dann auch, um die Entstehung von Malerei und Zeichnungen ungeschnitten aufzuzeichnen.

4
Mechthild Rausch (* 1940 in Hamburg), freie Autorin, Verfasserin von kulturkritischen Beiträgen und Hörspielen. Herausgeberin von Prosawerken, Theaterstücken, Briefen und Zeichnungen Paul Scheerbarts.

5
Schweineschnitzel
Super 8, Farbe, ohne Ton, 4 min.

auch ein bisschen über die Psychoanalyse lustig gemacht. Der Titel kam aus einem Buch über menschliche Perversionen.

Florida: Welche konzeptuellen und technischen Vorbereitungen waren für die Kamerahelmfilme notwendig, auch bezüglich des Filmprozesses und des Settings?

Margaret Raspé: Es dauerte zwei Jahre, bis ich das Instrument des Kamerahelms entwickelt hatte. Wie kann man die Kamera so am Kopf befestigen, dass sie stabil bleibt? Ein befreundeter Architekt riet mir, sie an einem Aluminium-Bauarbeiterhelm mit einem kleinen Gerüst zu befestigen. Zur kleinen, leichten Super 8 Agfa-Kamera gab es eine Titellinse. Diese hatte genauen Abstand zu meinen Händen und eine kleine aufzuziehende Uhr mit Stecker zur Kamera, die nur 30 Sekunden lief. Es musste also vorher genau überlegt werden, was ich in 30 Sekunden tun könnte. Da habe ich dann kleine Drehbücher geschrieben, also erst *Schwein*, dann *Schnitzelfleisch*, dann *Hand auf dem Fleisch*, dann *aufgeschnitten* - also ich hab immer zuerst kleine Vorgänge aufgeschrieben. Um die Uhr aufzuziehen, musste ich den Helm ablegen, die Uhr aufziehen, Helm wieder aufsetzen - ziemlich kompliziert. In den ersten Filmen sind die Schnitte im Film von dieser Uhr zeitlich bestimmt gewesen. Der erste Film mit dem Kamerahelm, *Schweineschnitzel*, entstand 1971. Noch immer dachte ich im Rahmen gelernter Kunstbegriffe. Als ich hauptsächlich alltägliche Realität aufnahm, passierte es, ich begriff: Jedes Zeichen, jedes Bild, das im Film auftaucht, kann gleichzeitig etwas Anderes symbolisieren. Ich habe erkannt, dass Sprache immer auch durch Metapher und Verschiebung wirkt - so sind wir erzogen, lernen Sprache, auch wenn wir uns darüber nicht bewusst sind...

Florida: In der Art und Weise, wie du die Kamera als Mittel der Distanznahme eingesetzt hast, wirken deine Filme auch wie Untersuchungen. Das Filmsetting geriert sich als Versuchsanordnung,

die den Strukturen der täglichen Arbeitsabläufe und ihren Automatismen, denen auch du ausgesetzt warst, auf den Grund geht. Dabei hast du Tätigkeiten der täglichen Hausarbeit mit der Zwischenschaltung einer Super 8-Kamera filmisch untersucht. Woher kamen der Impuls und die Idee für die Entwicklung dieser spezifischen Aufnahmetechnik?

Margaret Raspé: Für mich gab es diese riesige Kluft zwischen dem, was ich unter Kunst verstand, und dem, was ich da jeden Tag machte, also von Kinder wickeln bis hin zum Abwaschen, Kochen und Putzen, denn das hatte mit der Kunst, die ich mir da vorstellte, nichts zu tun. Meine Mutter und eine ihrer Schwestern waren ausgebildete Sängerinnen, und ich war auch musikalisch geprägt und natürlich von den Eltern her völlig eingebunden in die Frage, was Kunst ist, also wie man das beurteilt. Ich war in einem wahnsinnigen Zwiespalt, ob das mit dem Kamerahelm denn Kunst ist, und wenn nicht, was es denn dann ist.

Film war für mich ein Medium, mit dem ich prozesshafte Arbeit, Zeitabläufe registrieren konnte. Zu dieser Zeit hat mich die Arbeit von Joseph Beuys beeinflusst. An der Düsseldorfer Akademie hatte er eine Klasse, die ganz anders war als andere Akademieklassen. Jeder durfte frei dabei sein - auch Frauen mit Kindern, weil es dort einen von Beuys eingerichteten Kindergarten gab. Zum ersten Mal war da ein Künstler, jemand, der die unterschiedlichen Bereiche des Lebens zusammenfügte. Prägend war auch der Informationsaustausch mit den mir so nahen Wiener Aktionisten – Günter Brus, Hermann Nitsch[6] und Otto Muehl. Für mich gab es aber noch immer das Problem der Übertragung bzw. Interpolation von alten symbolischen Arten des Denkens in ein mir neues Medium. Die Wiener Aktionisten haben für ihre Aktionen unter Anderem christliche Symbolik bearbeitet - sie sind alle katholisch erzogen – Bilder vom Kreuz, vom Tod, von Leben und von Blut, dem lebendigen Medium – in aller zugewandten Sinnlichkeit.

Ich sah, dass das alles weit von meinem täglichen Leben entfernt schien. Ich dachte, dass man das, was täglich passiert, nicht in die Sprache der Symbole übersetzen muss. Symbole kommen aus dem Alltäglichen, sind im Alltäglichen schon offensichtlich präsent. Das war der Hintergrund und der Anfang von der Idee und dem Konzept des *Kamerahelms*, der mir subjektiv zentralperspektivische Nahaufnahmen meiner täglichen Arbeit ermöglichte.

Florida: *Hand- und Kopfarbeit* – Durch den Einsatz des Kamerahelms hast du eine für dich, wie du selbst formuliert hast, „wirklich direkte, subjektive, an den Körper gebundene Kamera erreicht, die auch alle Bewegungen des Auges und des Kopfes einbezieht" – fungiert die subjektive Kamera auch als eine Art Selbstermächtigung des Kamerablicks?

Margaret Raspé: Kein anderer Filmer kann die Arbeit, die ich verrichte, so sehen wie ich, aufnehmen wie ich, die diese Arbeit tut und sie gleichzeitig aufnimmt. Im normalen Film gibt es die so genannte *subjektive Kamera*, die direkt auf eine Situation gerichtet ist: *Als ob* jemand selber schaut. Aber auch dabei gibt es oft eine Winkelverschiebung im Bild, wenn ein(e) Andere(r) scheinbar aus meiner Position aufnimmt, d.h. die Objektivität der Sicht der Kamera kann nicht verhindern, die Filme aus der Perspektive verschiedener vorgeprägter Sichtweisen zu sehen. Dagegen schaue ich mit Hilfe des Kamerahelms wirklich selber. Durch den Kamerahelm, den ich selbst trage, waren meine Hände frei, so dass ich gleichzeitig die Arbeit, die ich verrichte, auch filmen kann, und nicht jemand anders filmt, was ich mache. Jeder Blick ist mit mir und meinem Körper verbunden. Auf diese Weise habe ich eine Zentralperspektive erhalten, die es sonst filmisch so nicht gegeben hat.

Noch eine andere Ebene meines Denkens: Der Unterschied zwischen körperlicher und mentaler bzw. geistiger Arbeit ist bekannt.

6
Österreichischer Maler und Aktionskünstler des Wiener Aktionismus. Aus eingehenden Beschäftigungen mit vorchristlichen und christlichen Ritualen und unter Einbeziehung und Kombination von Opferritualen und liturgischen Elementen entwickelte er das so genannte *Orgien-Mysterien-Theater* - oftmals mehrtägig stattfindende Aktionen.

Foto oben:
Szenenfoto Kamerhalemfilm
(Herbert Lachmayer)

Foto, Seite 20-21:
Szenenfoto aus *Oh Tod, wie nahrhaft bist Du*,
Margaret Raspé, 1972-73
(Elisabeth Niggemeyer)

Ich versuchte, beides zu verbinden - habe gleichzeitig mit den Händen gearbeitet und gefilmt. Das Konzept: Das, was ich mit Händen tue, ist Arbeit, genauso wie die geistig vorbereitete Verfilmung dieser Arbeit. Zusammenführung von „Hand- und Kopfarbeit[7]". Ich habe begriffen, wenn ich mich wirklich auf eine Arbeit oder Aufgabe konzentriere, spielt es gar keine Rolle, ob ich koche, lese, nähe, putze, schreibe, male, oder Kuchen backe. Es ist immer *mein* Gehirn, das steuert.

Florida: In welcher Weise hat dich denn der Austausch mit den Wiener Aktionisten und ihre künstlerische Praxis der Körperentgrenzungen und ihrer offensiven, radikalen Körperanalyse, mit denen sie bürgerliche Formierungen, Normierungen damals offensiv angeprangert haben, in deiner Arbeitsweise beeinflusst?

Margaret Raspé: Also, mich hat ihre Radikalität beeinflusst. Durch die jahrelange Arbeit bei der Goralewski wusste ich dementsprechend viel über den Körper. In dem Bereich war das für mich nichts Neues, aber die Radikalität von Otto Muehl[8], wie er bestimmte Dinge auch performte, Aktionen gemacht hat, fand ich beeindruckend. Der Günter[9] hat eigentlich mit Selbstverletzungen gearbeitet, und da war ich gar nicht dafür. Viel mehr beeinflusst hat mich eigentlich Nitsch, mit dieser unglaublichen sinnlichen Fülle. Bei einigen Aktionen von Nitsch und Brus bemerkte ich, dass sie auf Menschen mit einer Art Aggression oder Schock wirken wollten, um das Denken zu verändern. Die Reaktion war immer wieder entweder totale Blockade oder Lachen, wobei Lachen auch eine Art Blockade bedeutet, weil du nichts lernst. Ich habe über Lernprozesse nachgedacht. Ich glaubte, dass Menschen durch Kunst ein anderes Bewusstsein erreichen könnten. Diese ganzen Blutgeschichten haben mich nicht erschreckt, aber ich habe mich trotzdem gefragt, ob das sein muss. Ich wollte keine *Wiener Aktion* verfilmen, aber dadurch, dass ich auch mit Tod gearbeitet habe, gab es Ähnlichkeiten. Zum Beispiel beim Hühnerfilm

7
Alfred Sohn Rethel:
Geistige und körperliche Arbeit
1970, Edition Suhrkamp

8
Otto Muehl (1925-2013), österr. Aktionskünstler, Vertreter des Wiener Aktionismus; Gründer der *Aktionsanalytischen Organisation* (AAO) oder auch sogenannten *Mühl-Kommune*, die etwa 1970 aus einer Wohngemeinschaft in der Wiener Praterstraße entstand und später ihre Zentrale, den Friedrichshof, bei Neusiedl am See hatte. Die Abschaffung des Privateigentums und des Kleinfamiliensystems gehörten zu ihren Grundanliegen zur Etablierung eines neuen, von bürgerlichen Zwängen befreiten Gesellschaftsmodells. Eine starke Konzentration auf Otto Muehl als Vordenker und Leitfigur führte zu kontroversen und teils sehr kritischen Bewertungen. Aufgrund der Vorwürfe gegen ihn, der Ausübung verschiedener Praktiken in seiner Organisation, wurde Muehl 1991 zu sieben Jahren Haft verurteilt.

9
Günter Brus (* 1938 i. Ardning/Österreich), österr. Aktionskünstler, Maler und Schriftsteller. Vertreter des Wiener Aktionismus. Lebte mit seiner Frau Anni Brus und seiner Tochter Diana für drei Jahre in M. Raspés Haus, nachdem er 1971 nach der so genannten *Uni-Ferkel-Aktion* in Wien nach Berlin geflohen war.

habe ich von Anfang den ganzen Tötungsvorgang mit reingenommen, und wollte das auch so. Ich wollte sagen, dass das zum Leben dazugehört, weil wir eben essen müssen. Es bezieht sich auf Tiere, aber wenn sich Leute über den Hühnerfilm furchtbar aufgeregt haben, dann habe ich gefragt, ob derjenige denn schon mal einen Salat von der Wurzel geschnitten hätte? Der blutet auch. Es ist auch ein Schnitt, mit dem das Leben beendet wird. So wie bei dem Huhn. Nur die Flüssigkeit, die austritt, ist einmal rot und einmal weiß.

Florida: *Oh Tod, wie nahrhaft bist Du...*

Margaret Raspé: In diesem Film töte ich ein Huhn, was ich als Kind gesehen, aber nie vorher gemacht hatte. Ich wollte über Tod nachdenken - dass man töten muss, um zu essen. In meinem ersten Film war am Anfang ein lebendiges, fressendes Schwein zu sehen, gleich danach ein Stück Fleisch, aber der Moment, in dem Leben in Tod umbricht, wurde nicht aufgenommen. Dieser Film ist insofern mit den Wienern verbunden, weil sie sich in ihren neuen Kunstformen, z.B. Nitschs *Orgien-Mysterien-Theater*, mit Blut, Verletzung und Tötung, den alten christlichen Dramen, beschäftigen. Meine Absicht war aber nicht, eine Filmversion einer Nitsch-Aktion zu machen. Ich wollte, dass der Film zeigt, was gemacht werden muss, um essen zu können. Den Tod zeigen, der in unserer Gesellschaft so sorgfältig versteckt wird. Es hätte keinen Sinn gemacht, wenn das Huhn grün, also angemalt, aus dem Ofen gekommen wäre, oder wenn ich eine Lilie in den Bauch getan hätte, statt es mit Pfeffer, Salz und Paprika einzubalsamieren. Nein, ich wollte auch das Huhn als Nahrungsmittel in diesem alltäglichen Zusammenhang der Nahrungszubereitung lassen. Das ist nicht zufällig passiert.

Das Huhn hat in gewisser Weise auch mich selbst repräsentiert, als Erfahrung, die ich mit der Position der Frauen in der

Gesellschaft verband. Als ich das Huhn tötete, habe ich auch eine Vorstellung von mir selbst getötet: „Du blödes Huhn“. Nie mehr werde ich ein Huhn sein! Ich habe ihm den Kopf abgeschnitten, weil Frauen ja nicht selber denken sollten. Es blieb nichts anderes übrig, als die Metapher Huhn in der Vorstellung von mir selbst umzubringen. Im ersten Teil des Films schneide ich zum Töten den Kopf ab, rupfe die Federn, hole Innereien und Eier heraus und schneide dem Huhn die Füße ab....

Florida: Im zweiten Teil des Hühnerfilms gibt‘s die Einblendung eines gefrorenen Wiesenhofhuhns namens *Pucki-Pick*...

Margaret Raspé: Ja, es ist nicht das gleiche Huhn, das ich geschlachtet habe, sondern ein in Plastik eingepacktes aus der Tiefkühltruhe. Auf der Plastikverpackung stand *Ich heiße Pucki-Pick - komme vom Wiesenhof*, was natürlich eine Lüge ist. Ich habe den zweiten Teil des Films auch erst ein Jahr später gemacht, da ich das Gefühl hatte, dass der Film noch nicht vollständig ist. Beim ersten Huhn wird ja nicht das Essen gezeigt, beim zweiten Teil des Films kommt das Huhn dann in den Topf, kommt in den Ofen, wird gebacken und kommt dann wieder braun gebacken heraus.

Florida: Du hast also zwei Produktionsverläufe der Nahrungszubereitung – den alten der Hühnerschlachtung und den in industrieller Form - im Film zu einem scheinbaren Zubereitungsprozess zusammengeschaltet.

Margaret Raspé: Als das gefrorene Huhn aufgetaut ist, hebe ich es hoch, und unten läuft so viel Wasser heraus, und es ist völlig schlabberig. Es ist eine Leiche. Und dann haben wir sie gegessen wie die andere Leiche auch, die bloß etwas frischer war. Im Film kontrastiert also das alte Bild vom Schlachten mit dem, was du jeden Tag im Supermarkt kaufen kannst, bei dem der Vorgang des Tötens ausgeklammert wird.

Foto oben:
Szenenfoto,
Gelb, Rot und Blau entgegen, 1983
(Vincent Trasov)

Seiten 28-29:
Stierschlachtung
Szenenfoto aus *Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás*, 1982
(Vincent Trasov)

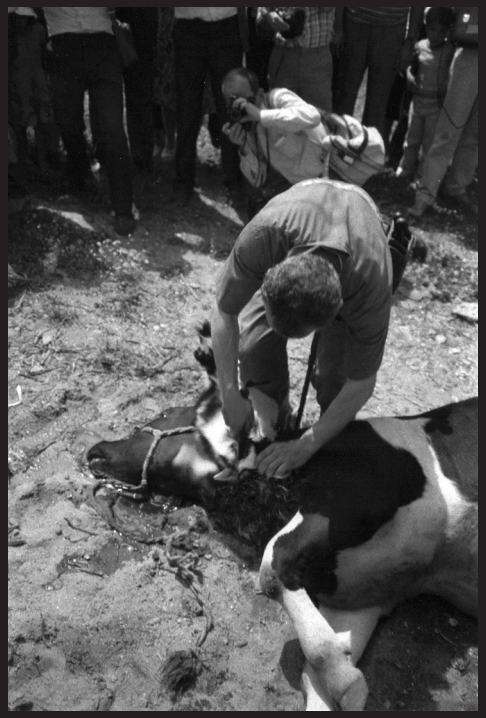
Szenenfoto aus *Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás*

In London kam nach dem Film eine junge Frau völlig entnervt auf mich zugerannt und meinte: „Das war ja der furchtbarste Film auf dem ganzen Festival. Aber was noch viel furchtbarer war, am Ende des Films ist mir das Wasser im Mund zusammen gelaufen.“ Und da habe ich gedacht: Die hat es kapiert.

Florida: Gab es Momente, in denen die Apparatur dann wirklich zur Körpererweiterung geworden ist?

Margaret Raspé: Jeden Tag benutzen wir Maschinen und sind froh, dass wir sie haben – ganz viele Sachen kann man vereinfacht machen, weil wir die Apparate dazu haben. Also wir arbeiten immer mit dem Körper, aber auch mit den Apparaten, die angebunden sind an den Körper. Das ist für uns absolut selbstverständlich. Es ist auch keine Entscheidung, ob nun Körper oder Maschine, sondern es ist immer oder in fast allen Fällen beides. Bei den Kamerahelm-Filmen spielt natürlich der Körper eine Rolle. Wie kommt man sonst auf die Idee, sich die Kamera an den Körper zu binden? Und zwar auf den Kopf, und sie dort zu befestigen, um die Hände frei zu haben. So gab es diese Ablösung von mir selbst nicht, und jeder Blick ist verbunden mit mir und meinem Körper.

Aber man weiß natürlich, dass man das Ding auf dem Kopf hat, man spürt das Gewicht von 200g. Das geht nicht weg, man kann es nicht ganz zusammenschließen. Es ist eine Erweiterung des Körpers im Sinne eines technischen Apparats, d.h. als Möglichkeit, Nahaufnahmen zu machen von etwas, das ich selber tue, in einem Abstand von ca. 45 cm. Die Kamera ist sehr nah dran, was auch heißt, dass die Bildausschnitte nicht sehr groß sind, also nicht sehr viel Umraum drauf ist, sondern es hauptsächlich um die Hände geht. Meine ganze Filmarbeit in der Küche befasst sich so eigentlich mit *Anfassen*, mit den Händen berühren - mit dem Genuss und der Information der taktilen Empfindung.



Selbstbewegungen

Foto:
Margaret Raspé,
Körpertücher Portraits
Szenenfoto mit Philip Corner, 1992

Florida: Dein Interesse an der Automatik übertrug sich auch aufs Zeichnen. Ist Zeichnung hier ein Versuch, eine Sprache des Körpers, die sich außerhalb der alltäglichen Handlungs- und Denkmechanismen ausdrückt, zu erforschen?

Margaret Raspé: Ich hatte schon während den Kamerahelmfilmen mit automatischen Zeichnungen in Form so genannter Zeichentagebücher angefangen. Das sind alles Schwarzweiß-Rapidographzeichnungen auf DIN A4. Zwei Jahre lang habe ich vier Stunden täglich gezeichnet. Ich wusste dann, bei Alkohol kommt was anderes raus als bei Gras. Die Arbeiten, die ich bei Alkohol gemacht habe, sind sehr viel aggressiver, heftiger. Die Arbeiten, die ich bei Gras gemacht habe, wiederum ganz fein, wunderbar leicht. In diese kannst du unheimlich viel hineinlesen. Aber trotz der Zartheit haben sie etwas sehr komplexes.

Hier ist eine andere Art des Automatismus gemeint als jene, die man im Alltag kennt. Mit meinen Filmen wollte ich die Automatismen der täglichen Arbeit unterbrechen und versuchen, genau hinzusehen. Beim automatischen Zeichnen legt man einfach die Hand mit dem Stift aufs Papier und lässt sie machen, es geht ums *Nicht-Denken* und Loslassen. Das hat mich deshalb interessiert, weil ich mich von allem, was ich in der akademischen Malerei gelernt hatte, befreien, und nur die Formen auf Papier bringen wollte, die als Bewegungsenergie aus mir selbst herauskamen. Das heißt, es ist ein gleichzeitiges Konzentrieren und Loslassen. Als Kinder haben wir alle gelernt, uns im Raum zu orientieren: Wo ist eine Stufe? Da kann man runterfallen. Da kann man geradeaus gehen. Man lernt, wo die Füße sind, wo der Kopf ist, die Bezeichnungen für die einzelnen Körperteile und die Bewegungen, die der Körper macht, und so orientiert man sich im Raum. Diese Form von Orientierung ist automatisch und unbewusst. Im Zeichnungsbildraum lasse ich diese Kontrolle weg, ganz bewusst. Es ist eine Selbstbewegung, die nicht kontrolliert, also

keine Illustration ist, sondern ein Herausfinden dessen, was die Hand macht, wenn man sie nicht steuert. Das bewusste Steuern, was bei der Arbeit unentbehrlich ist, wird also weggelassen.

Florida: Nach dem filmischen Beobachten der Verläufe von Haus- und Küchenarbeit untersuchst du dann in deinem Kamerahelmfilm *Die Selbstbewegung des Frautomaten oder Schein bleib Schein* direkt die Vorgänge des automatischen Zeichnens. Geht es darin auch um den Versuch der Notation der eigenen Energie und der Frage, zu welchen Bewegungen sie führt - wie sich wiederum daraus eine eigene, neue Formsprache entwickeln lässt?

Margaret Raspé: In den 70er Jahren, als das Interesse an fernöstlichen Heilmethoden auflebte, hörte ich in einer Radiosedung, an den philippinischen Heilerschulen gehöre die Übung automatischen Zeichnens zur Ausbildung. Es sei eine Methode, physische und psychische Durchlässigkeit, Empfindlichkeit zu verstärken, gelernte rationale Kontrolle auszuschalten, energetisch Unbewusstes willensfrei zu öffnen. Im östlichen Sinne *leer* zu werden. Einige Surrealisten und andere Künstler des 20. Jahrhunderts machten damit und mit automatischem Schreiben ausgedehnte Experimente, um eventuell neue Formen sensitiv neuen Ausdruck zu finden. Ich machte in dem Film über den Prozess des automatischen Zeichnens die ganz persönlichen Bewegungen in einem bestimmten gegebenen Raum, dem DIN A4-Blatt. Wenn man diesen Prozess genau beobachtet, ist der Ablauf leicht nachzuvollziehen. Es gibt einen Moment des komplexen Gleichgewichts, danach eine Störung, und schließlich der Augenblick, wo ich merke, dass der Energiefluss vorbei und die Zeichnung beendet ist. Wieder sind es meine Hände, die ausschlaggebend sind, wieder geht es um Transformation, um eine Notation von Bewegung, um Orientierung im Raum, d.h. auf dem Zeichenblatt und durch die Handführung. Mir ging es um die folgende Frage: Beansprucht der Film meine ganze Energie, oder ist es möglich, Distanz zu behalten?

Ich wollte beides erreichen: In den Film eintauchen, aber gleichzeitig loslassen. Ich konnte die Zeichnung nur durch die Kamera sehen.

Für mich war interessant, wie schnell die Hand sich bewegt, wenn man sich die Filme dann anguckt, wie erstaunlich ähnlich zum Abwaschfilm[10] das hin- und hergeht, obwohl zwei völlig verschiedene Zustände abgebildet sind. Dass die Zeichnung so schnell vor sich geht, hatte auch damit zu tun, dass ich gemerkt habe, wie ich sofort anfange, aus den Strichen und Punkten, die schon auf dem Blatt sind, Illustrationen zu machen, wenn ich zu langsam zeichne. Aber wichtig ist eben, dass die automatischen Zeichnungen keine Abbildungen im Sinne von Formengleichheit mit dem Außen und dem, was die Hand dann macht, sind. Sondern ich lasse die Hand komplett los. Wenn ich bemerke, dass so etwas wie eine Illustration entstehen könnte, ergänze ich trotzdem bewusst nicht.

Der Unterschied zwischen einer Zeichnung und der Arbeit in der Küche ist sehr groß, weil du in der Küche immer etwas willst. Und dann merkt man, dass man das Endprodukt immer noch will, aber nicht mehr hinguckt. Weil der Körper weiß, wie die Handlungen gehen, wie ich eine Mohrrübe schneiden muss: *Zack-zack-zack-zack*, oder wie ich einen Kuchen mache. Im Film entstehen ästhetische Bilder, die man so eigentlich nie festgehalten hat, auch im Kopf nicht - diese Art Einzelbilder, die man beim normalen Arbeiten nicht mehr sieht, auch wenn man weiß, dass zum Beispiel Milch und Hefe, wenn man sie unters Mehl rührt, einen Teig ergeben. Der große Unterschied ist: Bei den Arbeiten, die ein Produkt herstellen, also zum Beispiel ein Essen, steckt ein Willensimpuls dahinter. Während, wenn ich zeichne, ich eben kein Produkt will, und etwas entsteht, was ich vorher gar nicht wissen kann, das Produkt also vorher nicht klar ist. Man weiß nur, dass es die Hand, den Stift, und das Papier gibt, die Größe des Papiers, dass es schwarzweiß sein wird, und irgendwelche Zeichen, Zeichnungen entstehen, die keine Illustration sind. Ich will was,

10
Alle Tage wieder - Let them Swing!
1974, Super 8, Farbe ohne Ton,
19 Min. (Kamerahelmfilm)

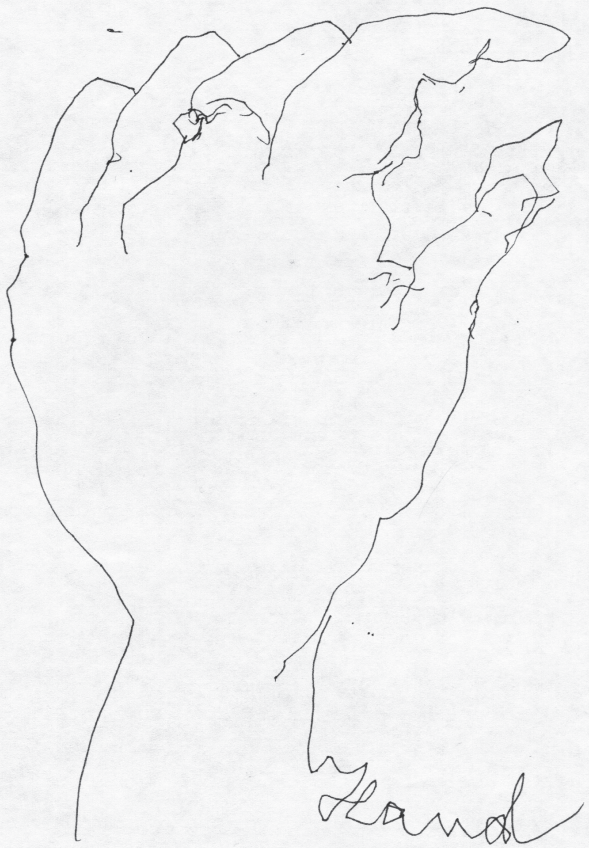
11
Wolf Kahlen (* 1940 i. Aachen)
Performance-, Objekt- u. Medienkünstler,
Kurator. Emeritierter Professor
der TU Berlin.

Foto, Seite 36-37:
Margaret Raspé,
Blindschnitt
Rasenmäherzeichnung
Im Garten der *Ruine der Künster*,
Berlin, 1987
(Wolf Kahlen)

wenn ich in der Küche arbeite. Ich will nichts, und extra nichts, wenn ich zeichne, ich lass' mich vollkommen los, ich lass' die Hand los, und lasse sie machen. Da ist kein Wille mehr dahinter. Und das ist der große Unterschied, und zwar ist das auch ein psychischer Unterschied, eine Frage der Einstellung. Es geht letztendlich um eine Aufnahme von Energie, um einen Energieprozess, der aus dem Körper kommt. Der ist bei jeder Person verschieden.

Florida: Der Körper schiebt die Apparatur. 1987 hast du für die Arbeit *Blindschnitt* mit einem Rasenmäher ins Gras gezeichnet. Wie kam es dazu, und wie ist die Aktion verlaufen?

Margaret Raspé: Ich hatte Wolf Kahlen[11], einen bekannten Berliner Künstler, auf der Documenta getroffen. Er hatte das *Haus der Ruine der Künste* vom Senat gemietet und es zusammen mit dem Garten als Ausstellungsraum umgebaut und genutzt. Da jemand kurzfristig ausgefallen war, fragte er mich, ob ich nicht was machen will. Ich sagte: *Ich will eine Rasenmäherzeichnung machen*, und dann habe ich ganz kurz überlegt, also gar nichts konzipiert, sondern sagte, *dann mache ich einen Blindschnitt*. Mit verbundenen Augen ging ich also hinter einem Rasenmäher her. Ich hatte eigentlich vor, ein Mäander, also ein Quadrat, das nach innen immer kleiner wird, mit dem Rasenmäher in den Rasen zu schneiden. Ich dachte, ich könnte mich an Wind und Sonne orientieren, also an der Wärme, und habe immer meine Schritte gezählt, habe versucht, mich im rechten Winkel umzudrehen und weiterzumachen. Aber ich konnte es ja mit den Augen nicht kontrollieren, weil sie verbunden waren. Ich musste den rechten Winkel nach meinem inneren Gefühl finden. Irgendwann war ich dann wirklich absolut verloren, ich wusste überhaupt nicht mehr, wo ich bin, und dann sind die geschnittenen Linien alle übereinander gerutscht. Es hat sich also alles überschnitten. Es war zwar jemand dabei, der das Kabel gehalten hat, damit ich



da nicht drübermähe, aber mir hat niemand gesagt, ob ich einen rechten Winkel gemacht habe oder nicht, und so ist dann diese Überlagerung entstanden, die wie ein Stern aussah. Für mich wurde dadurch klar, dass ich den rechten Winkel nicht laufen konnte, da die normale Kontrolle der Augen wegfiel. Entstanden ist also etwas anderes, als ich ursprünglich wollte, aber genau dieses Unkalkulierbare, das *Sich Aussetzen* - also auch das *auf Messers Schneide gehen* war als Grundhaltung eine wichtige Vorrausetzung in meinen Performances, wie auch in meinem gesamten Denken. Denn du kannst nur etwas lernen, wenn du dich aussetzt!

Bild links:
Margaret Raspé
Zeichnung aus den automatischen
Zeichentagebüchern, 1975-77

Zwischen Körper, Apparatur und der Arbeit des Blicks in der Malerei

Foto:
Margaret Raspé,
Körpertücher Portraits, 1992

Florida: In deinen Kamerahelmfilmen *Blau auf Weiß, Ränder und Rahmen*, und *Gelb, Rot und Blau entgegen* unterziehst du das Medium der Malerei und ihre Betrachter*innenverhältnisse einem Untersuchungsprozess.

Margaret Raspé: Im Film *Blau auf Weiß, Ränder und Rahmen* gibt es zwei Ebenen der Realität: Eine, die ich selbst beim Malen auf der Leinwand mit Rändern herstelle und die andere des Umraums, der mich umgibt. Im Film funktionieren sie als Ränder des Bildes und als Rahmen (Frames) des Films selbst. So auch der Titel *Blau auf weiß, Ränder und Rahmen*. Bei *Gelb, Rot und Blau entgegen* bin ich noch einen Schritt weiter gegangen und habe für den Kamerahelmfilm das Format vergrößert - es ist 3 m breit und 1,20 m hoch. Ein Triptychon, damit ich es selbst transportieren konnte.

Florida: Darin nutzt du die Mittel gestischer Malerei, bei der sich der Maler durch die Körperlichkeit im Bild selbst thematisiert. Im Film passiert diese physische Selbsteinschreibung von dir dann ja sozusagen doppelt: Du setzt gestische, körperliche Malerei ein und gleichzeitig trägst du die Kamera auf dem Kopf, die wiederum alle deine Bewegungen registriert.

Margaret Raspé: Dazu gibt es einen Text, den ich 1983 für einen Katalog der Ausstellung *Berlin in Amsterdam, Amsterdam in Berlin* geschrieben hab: „Kamerahelm auf dem Kopf – gleichzeitig malen und filmen. Das instrumentalisierte Auge löst Orientierung auf. Im Film verschwinden die Grenzen des Bildes und öffnen ein Feld. Die Kamera fliegt, registriert, an den Körper geheftet, die Schläge des Pinsels. Grenzeinhaltung im Bild steht Auflösung der Grenzen im Film gegenüber. “Also man weiß als Betrachter über ganz lange Zeit nicht, wie groß das Bild ist. Erst als ich zurück gehe und dann einmal sehe, was das ganze Bild ist, und dann wieder drauf losgehe und weitermache, da hab auch ich das erste Mal gesehen, was drauf ist. Also es ist in dem Malprozess selber ein darauf Reagieren

auf das, was ich schon 20 Minuten vorher gemacht hatte. Und dann einfach weitermachen mit dem Prozess, ohne eine Illustration herzustellen.

Florida: ...und weiter sagst du: „… ich spalte mich: Einerseits körperlich in die locker aktionistisch gelöst malende Hand, und andererseits rational konzentrierte Beobachterin im Sucher der Kamera ...“

Margaret Raspé: ...und das ist irgendwie eine Spaltung. Die Hand macht etwas, das ich nicht weiß. Also ich mache nicht bewusst: Jetzt geh ich dahin, und dann geh ich dahin. *Dum dumdummmdumdum*… (holt mit großen Bewegungen aus). Es ist eigentlich ähnlich wie bei den automatischen Zeichnungen. In dieser Versuchsanordnung hab ich mich, meiner Hand, meinem Arm – also dem lockeren Teil, der da mit den Farben umgeht - völlig überlassen. Gleichzeitig aber meinen Kopf benutzt. Aber nicht nur als Stativ, sondern auch meine Augen benutzt, um dem Pinsel zu folgen. Ich hab irgendwann gemerkt, dass ich immer gucken muss, wo die Hand mit dem Pinsel ist.

Florida: Du hast ja aber auch mit dem Medium Film das andere Medium Malerei untersucht?

Margaret Raspé: Das war auch ein Ausprobieren. Das ist ein Teil meiner gesamten Arbeit, dass es immer wieder Versuche sind, d.h. Fragen, und nicht schon fertige *ich weiß, wie es geht*- Antworten. Aber das heißt, dass ich mich auch immer schon im Kopf vorbereiten muss, den Körper frei zu lassen. Dass ich nicht irgendeinem Zwangssystem unterliege, wie das jetzt nacheinander ablaufen muss. Ich hab auch nicht mit Gelb angefangen, obwohl der Titel *Gelb, Rot und Blau entgegen* heißt. Ich habe mit Rot angefangen. Das Gelb war der letzte Teil. Aber auch das hab ich mir offen gelassen.

Florida: In *Gelb, Rot und Blau entgegen* wird durch das gewählte Großformat der Leinwand deinem agierenden, malenden Körper ein größerer Aktionsrahmen zugesprochen, gegenüber dem er aber auch angehalten ist, sich zu verhalten, und dessen Verhältnis du wiederum gleichzeitig mit der Kamera beobachtest.

Margaret Raspé: ...und dies geschah auch bewusst! Ich wollte in einem größeren Bildrahmen malen, weil mir klar war, dass zwischen dem Rand des Bildes und dem Rand des Filmbilds ein Unterschied besteht. Das ist ja auch im Titel eines früheren Films drin: *Blau auf Weiß, Ränder und Rahmen* (1979). Ränder sind die Ränder vom Bild und der Rahmen (Frame) vom Filmbild. Dies sind zwei verschiedene Verhältnisse, und ich wollte das thematisieren, dass die Kamera beides aufzeichnet. Zudem musste ich bei dem kleineren Bild in diesem Film viel weniger in Bewegung bleiben als bei dem Größeren *Gelb, Rot und Blau entgegen*.

Florida: ...und der Titel *Gelb, Rot und Blau entgegen*?

Margaret Raspé: Der Titel kommt daher, dass es drei Farben sind: Gelb, rot und blau. Ich wollte mit drei Grundfarben arbeiten, die sich dann auch untereinander mischen. Da ich ja auch nur diese drei Farben hatte, war klar, dass kein schwarz vorkommt. Also, dass es nicht verdunkelt wird, sondern, dass es in dieser leuchtenden Helligkeit und Farbigkeit auch bleibt. Auch wenn blau und gelb übereinander kommen und es zu grün wird in dem unteren Teil des Bildes, gegen Ende des Films, gibt es trotzdem diese drei Teile. Und *entgegen* heißt eben darauf zu, denn ich wollte auf die Farben und das Bild zugehen.

Florida: Gleichzeitig geht der Betrachter wiederum mit dir, die du ja auch die Kamera bist, auf das Bild zu...

Margaret Raspé: Das ist eigentlich dieses *entgegen* im Titel, das man anders lesen könnte, als Widerstand, aber in diesem Fall war es nicht als Widerstand intendiert, sondern wirklich nur als *darauf zugehen*. Ich fange im Mittelteil an mit Rot – also ein ganz großer Kreis und ganz wenig, und dann kommt irgendwann das Blau dazu, und dann zum Schluss das Gelb. Man sieht ganz deutlich, zentral ist das Rot, und das ist es auch geblieben. Das Blau ist sehr klar, noch in Teilen, also nicht ganz so ausgefüllt wie das Rot. Und das Gelb ist dann auch schon mit Blau gemischt, so dass es zu Grün wird. Aber alle Farben sind trotzdem klar vertreten, d.h. es gibt das reine Blau, das reine Rot, das reine Gelb.

Dann hat es mein Steuerberater gekauft. Jetzt hängt es in seinem Arbeitszimmer an der Wand. Er sitzt davor auf dem Stuhl an seinem Tisch. Es ist sein Hintergrund und es ist von einer Vitalität und Lebendigkeit, die wunderbar ist, auch in einem relativ kleinen Raum. Also ich weiß, was da für eine helle, positive Energie drin steckt. Das ist aber noch kein Kriterium für gute Malerei. Frage ist jetzt auch an dich: *Was siehst du in dem Bild? Was ist bei dir in deinem Kopf passiert,wenn du diese Form von Malerei siehst?*

Florida: In deinen Kamerahelmfilmen bist du Akteurin und Filmende zugleich. Die Rollen der Malerin und Filmerin gehen eine Komplizinnenschaft miteinander ein. Als Zuschauer*innen folgen wir deinen Händen, die in schnellen, flinken Bewegungen der vertrauten Arbeit nachgehen - der häuslichen und der des Malens und Zeichnens. Durch die strenge, frontale Ich-Perspektive und tunnelartige Einstellung der Kamera scheinen deine arbeitenden Hände zu denen der Zuschauer*innen zu werden, die in deinem Rhythmus mit-arbeiten. Es entsteht eine Unmittelbarkeit, die die Betrachter*innen in das bewegte Bild miteinbeziehen. Deine physische Präsenz im Film wird also Teil der Betrachtung, welche sich über die Bewegungen der Kopfkamera, aber auch die Unmittelbarkeit deiner arbeitenden Hände und der Spur deiner

Pinselstriche ausdrückt. Ausgehend von einem Diskurs über Malerei als erweitertes Handlungsfeld macht es mir großen Spaß, deine beiden Filme als Form einer konzeptuellen Malerei zu verstehen, welche – Betrachter*innenverhältnisse erforschend – zu filmischen Mitteln greift.

Ähnlich deiner filmischen Arbeit mit dem Kamerahelm in der Küche und den so genannten Sekundenplastiken, die als Bilder beim *Abwaschfilm*[12] entstehen, sehen wir hier nun tausende gemalte Sekundenkompositionen, in zeitlicher Abfolge zum Film zusammengeschaltet. Die Betrachter*in wird durch deine Bewegung in einem prozessualen Blick auf die Malerei immer wieder neu adressiert. Wird die Zentralperspektive als ein visueller Apparat der Malerei[13] verstanden, so löst du in deinen Filmen einen zentralperspektivistisch durchwirkten Blick mithilfe von Rhythmus auf. Für mich ist es also spannend zu sehen, wie du die Betrachter*in ausgehend von den Grundverhältnissen und Fragen der Malerei durch ein von dir konstruiertes Gefüge aktiv miteinspannst. In der Malerei gibt es ja dieses berühmte Dreieck aus Bild, Maler und Betrachter. Durch deine Körperkamera werde ich in diesem Gefüge – dem Aktionsdreieck – mitgedacht und angehalten mit dir zu arbeiten. Denn Malerei ist auch Arbeit – so postuliert der Raspésche Kosmos.

Margaret Raspé: Mir ging es eigentlich darum, was passiert, wenn ich mit dem Kamerahelm auf dem Kopf male. Was sehe ich denn dann überhaupt? Und mir war schon klar, also bevor ich angefangen habe zu malen, dass ich immer nur Teile von dem Bild sehe. Ich wollte aber auch wissen, was passiert, wenn die Kamera mit mir immer hin und hergeht. Ich war in einer solchen Aktionslust, dass ich manchmal dem Pinsel nicht folgen konnte. Also die Kamera manchmal schon woanders hingeguckt hat, als ich gerade noch gemalt habe. Und ich auch ohne viel nachzudenken dann von Farbe zu Farbe gewechselt hab. Aber das war so ein wunderbares, inneres,

12
Alle Tage wieder - Let them Swing!
1974, Super 8, Farbe ohne Ton,
19 Min. (Kamerahelmfilm)

13
vgl. Linda Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens*
Jonas Verlag (2001)

Bild, Seite 48:
Margaret Raspé
Zeichnung aus den automatischen Zeichentagebüchern, 1975-77

Foto, Seite 50-51
Szenenfoto,
Körpertücher Portraits, 1992

lebendiges Gefühl während der Malerei. Und auch in einer unglaublichen Geschwindigkeit. Das hast du ja gesehen im Film, wie ich überhaupt schnell gearbeitet hab, früher. Auch hier ist es eben so, dass wenn ich sehr langsam male, es die Tendenz gibt, Illustrationen zu machen. Und das will ich eben gerade nicht - sondern durch die Geschwindigkeit im Fluss der Bewegung bleiben.

Im Großformat *Gelb, Rot und Blau entgegen* sind das unglaublich schnelle Bewegungen, hin und her, rauf und runter, in die Farbe und raus, ... dieses große Bild ist in 30 Minuten entstanden, zeit-identisch. Die Titellinse, die ich verwendete, funktioniert doch relativ nah und nimmt nur einen ganz kleinen Bereich auf, also sagen wir 40 cm breit und 30 cm hoch, d.h. ich habe immer nur einen winzigen Bereich im Okular, und ich übersehe nie das ganze Bild während der Arbeit, oder nur, wenn ich ganz zurück gehe. Ich habe versucht, in einen bestimmten Körperenergie-zusammenhang zu gehen, den ich aus der Körper- und Yogaarbeit erfahren hatte: Ich kannte meinen Körper, war sehr beweglich und konnte mich darauf verlassen, dass dieser das Richtige macht. Die Art und Weise meiner Bewegungen, meines gestischen Malens, ist nicht geplant, ist also vom Körper geleitet. In der Projektion sind es tausende gemalte Bilder, die als Zeitband ablaufen.

Für ein anderes Projekt (*Regenbilder*) legte ich in meinem Garten auf Rahmen gespannte, grundierte Leinwände aus, mit fast unsichtbarem Farbpulver bestreut. Ich habe sie verschiedenartigem Regen ausgesetzt, um zu beobachten, was passiert. Wollte die Wirkung, die zufällige *Arbeit* von Regen registrieren. Meine Kamerahelmfilme haben eigentlich die gleiche Funktion - das Registrieren von Arbeit und zeitlichen Vorgängen.

Florida: Hast du das gemalte Bild, das bei der Produktion des Films *Gelb, Rot und Blau entgegen* entstanden ist, dann als Teilproduktion

oder als eigenständige künstlerische Setzung verstanden?

Margaret Raspé: Durch den merkwürdigen Unterschied, der in der Vergrößerung in der Projektion passiert, wird der Film etwas vollkommen anderes als das Bild. Du hast zwei verschiedene Ergebnisse – ein Bild und einen Film, aber von der gleichen Sache. Sie haben einen völlig anderen Ausdruck.

Florida: Wurde der Film im selben Maßstab gezeigt wie das gemalte Bild selbst?

Margaret Raspé: Nein, die Projektion war viel größer. Der Film bekommt eine andere Präsenz, wenn die Farbe den Raum auffüllt.

Florida: In beidem liegt ja schon hinsichtlich der Auffassung von Malerei ein konzeptueller Unterschied begründet...

Margaret Raspé: Ja, natürlich, aber du machst es gleichzeitig. Also es ist wieder so ein merkwürdiges Ausprobierkonzept, wie es funktioniert, wenn ich den Film neben das Bild hänge oder wenn der Film größer projiziert wird, und das Bild dann eben klein ist. Es sind zwei scheinbar verschiedene Arbeiten mit zwei verschiedenen Medien und Techniken.

Die entstandene Malerei aus dem Film *Gelb, Rot und Blau entgegen* von 1983 war wirklich konzipiert für die Kamerahelmfilme. Wie so eine Geschichte dann eben läuft: Hab den Film gehabt, hab das Bild gehabt, und dann stellte sich die Frage: Wie präsentierst du das jetzt? In zwei oder drei Ausstellungen war das Bild installiert und der Film lief über eine große Leinwand, d.h. absolut vergrößert im Verhältnis zu dem kleinen Aufnahmeausschnitt, der im Film gegeben ist und durch die große Projektion hatte der Film in seiner Farbigkeit eine unglaubliche Vehemenz und Präsenz.

'92 6 28

Florida: Würdest du heute in einer Ausstellung wieder beide Arbeiten zusammen zeigen?

Maragret Raspé: Ja, das, was im Film als Geschwindigkeit passiert, gibt es im statischen Bild (Gemälde) ja so nicht, d.h. man sieht, dass eine unglaubliche Energie dahinter steckt, die Vehemenz, aber man sieht nicht die wirkliche Geschwindigkeit des Vorgangs. Die ist im Film 30 Minuten lang.

Florida: Zum Ende des Films dann geht dein Kamerablick raus…

Margaret Raspé: Ja, auf den befreundeten Künstler Vincent Trasov[14]. Er war den ganzen Film über dabei und hat Farbfotos währenddessen gemacht, sowie eine Schwarzweiß-Serie, die auch als prozessuale Abfolge gedacht, aber aus verschiedenen Positionen aufgenommen war. Diese Fotos sind auch im September 2014 während der Film-Retrospektive[15] im Arsenal Berlin gezeigt worden.

14
Kanadischer Künstler, der 1969 zusammen mit Michael Morris die Gruppe *Image Bank* (1969-78) gründete. Bekannt auch als *Mr. Peanut for Major* - der Hauptfigur einer Wahlkampagne der *Art Community* in Vancouver, die ihnen 5% der Stimmen einbrachte. 1983 lernte M.R. Vincent Trasov in New York kennen, später erhielt er ein DAAD Stipendium in Berlin, wo er in engem Austausch mit M.R. stand.

15
Alle Tage wieder – Let them Swing! Zur Aktualität der Filme von Margaret Raspé, (2014) *Filmprogramm von Karola Gramann, Heide Schlüpmann und Madeleine Bernstorff*.

Foto oben:
Szenenfoto,
Körpertücher Portraits, 1992

16
Nach einem Putsch 1967 installierte Militärdiktatur in Griechenland, die 1974 abgesetzt wurde.

17
„Die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Kultformen im Ritual hat immer wieder zu Schwierigkeiten mit der Kirche und dem Staat geführt. 1912 wurden die griechischen Anastenáriden-Familien nach den Balkankriegen und der Neuordnung der Grenzen aus ihren Heimatdörfern Kosti und Bolgari vertrieben, die heute zu Bulgarien gehören. Seitdem leben sie weit verstreut in verschiedenen Dörfern um Saloniki und haben so das Ritual, das ihre Gemeinschaft verbindet, nach Griechenland gebracht. Manche sind noch Bauern, andere arbeiten in der Stadt."
(aus 15. internationales Forum des jungen Films, Berlin 1985)

18
Die Legende besagt, dass die Bewohner des Dorfes Kosti die Ikonen des hl. Konstantin und der hl. Helena aus der brennenden Dorfkirche bargen, ohne Brandwunden davonzutragen. Im Gedenken daran wird jedes Jahr das Feuerlaufen wiederholt.

19
Raum im Haus des Archianastenáris, in dem die Ikone, die roten Tücher und Instrumente für den Ritus aufbewahrt werden.

Florida: Für deine Recherche und Produktion deines Films *Anastenária - Das Fest der Feuerläufer von Lagadás* hast du über fünf Jahre hinweg immer wieder bei einer Familie aus dem Kreis der Feuerläufer in Thessaloniki, in einem wild gebauten Vorort, gelebt. Es war ja wahrscheinlich ein ziemlich sensibler Prozess, mit den Feuerläufern (Anastenáriden) in Kontakt zu treten, da sie, wie du beschrieben hast, auch wie eine Geheimgesellschaft funktionieren und ihr Wissen um den Ritus des Feuerlaufens schützen wollen.

Margaret Raspé: Die Feuerläufer waren während der Militärjunta[16] verboten, sie haben das damals geheim zu Hause gemacht, weil das für sie irgendwie lebensnotwendig war, sag ich jetzt mal. Das versteht man allerdings erst, wenn man über den Zusammenhang etwas mehr weiß.[17]

Niemand weiß genau, wie alt der Ritus wirklich ist. Die Griechen, die das heute praktizieren, kommen ursprünglich aus dem heutigen Südbulgarien, was ja lange griechisch war. Sie wurden nach den Balkankriegen vertrieben und später „als Ausländer repatriiert". Sie siedelten in der Gegend um Saloniki herum und leben dort seit drei Generationen. Ihre Familien-Ikonen, die nicht der Kirche gehören, haben sie bei der Vertreibung mitgenommen und ihr Ritual[18] nach Griechenland gebracht.

Ich bin über einen Berliner Freund und seinen griechischen Assistenten auf das Ritual gekommen. Er war Professor der Psychopharmakologie und sie wollten beide genau wie ich rausfinden, wie das geht, wie es sein kann, dass Eiweiß nicht verbrennt, wenn man über glühende Kohlen läuft. Ich bin 1978 also dorthin gefahren und durch Nachfragen im Dorf habe ich zu diesem Häuschen gefunden, dem sogenannten Konaki[19], wo sich die Familien aus verschiedenen Dörfern versammeln. Dort habe ich ein Interview zwischen einem Feuerläufer und einem Fernsehmenschen mitgehört, und so bekam ich die ersten Informationen als ungeladene,

zufällig dasitzende Person. Eine der Feuerläuferinnen, Anoulla Tgaidadsi, hörte uns deutsch sprechen und kam auf uns zu. Sie sagte, sie wäre in Deutschland gewesen und hätte dort in einer Zigarettenfabrik gearbeitet. Der Kontakt kam sehr schnell zustande, weil wir uns sofort mochten. Anoulla ist eine Freundin geworden, sie hat mir viel erzählt.

Am nächsten Tag kamen dann auch die Freunde aus Berlin, aber weil ich ja deren Fragen und Voraussetzungen gar nicht kannte, bin ich einfach mit meiner Kamera herumgegangen. Ich konnte ja kein Griechisch und wollte das auch nicht lernen, weil ich vor allem beobachten wollte, was sie machen, und nicht, was sie sagen. Manchmal täuschen sie die Frager auch. Mir war wichtig, wie der ganze Ablauf ist, wie sie sich benehmen, auch untereinander, wann es Pausen gibt, wann getanzt wird, wann genau der Stier geschlachtet wird. Da ich auf dem Land aufgewachsen bin, hat mich das nicht erschreckt, ich war begeistert, wie das Blut in die braune Erde fließt und rundum lauter Kamillen blühen, über diese Farbigkeit, und wie langsam sich das Blut dabei bewegt. Diese Bilder vergesse ich einfach nicht, es war unglaublich schön. Obwohl ja die Kamillen für die Feuerläufer keine Rolle spielen. So hatte ich also angefangen, mich dem Ritual zu nähern.

Ich fühlte mich bei den Feuerläufern aufgehoben, obwohl es ein gewisses Risiko ist, sich in so ein Ritual zu begeben, besonders wenn man die Sprache nicht versteht. Ich wusste auch, dass z.B. bei Berliner Gruppen, die esoterische Sessions abgehalten hatten, selten wirklich hingeguckt wurde, was mit dem Einzelnen passiert. Bei den Feuerläufern fühlte ich mich aber absolut sicher, weil ich beobachtet hatte, wie einmal eine Freundin ohnmächtig geworden ist, und wie damit umgegangen wurde. Die Feuerläufer selber schmeißen Leute auch aus dem Konaki raus, weil sie von der Energie wissen, die beim Tanzen in der Gruppe entsteht.

Foto:
Szenenfoto aus
Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás, 1978-85

Das Ritual führt in keine vollständige Trance, also keiner ist wirklich weggetreten. Aber es wird trotzdem aufgepasst, da es passieren kann, dass die Tänzer ausflippen, wenn sie in diese Energien gehen. Ich kannte diesen Trance-Zustand vom automatischen Zeichnen, wenn ich viele Stunden hintereinander gezeichnet hatte. Obwohl ich erst viel später verstanden hatte, um was es sich da handelte. Die Feuerläufer sind in einem Zwischenzustand, d.h., dass jeder selbst entscheidet, wann und ob er über die Kohlen geht. Man kann das alles auch auf energetischen Ebene beschreiben, wie das Kopf-Chakra aufgeht – wie die Buddhisten oder die Inder das bezeichnen - und ein Anschluss an den *Kosmos* entsteht. In einem solchen Zustand wird ständig Energie verströmt, im Christentum ist das der Heiligenschein, also das Bild eines Wärmezustandes. Es wird unterschiedlich in verschiedenen Kulturen praktiziert, aber letzten Endes geht es immer darum, eine Öffnung für einen Energiedurchlauf zu erzeugen.

Florida: Was bedeutet diese Ikone, die beim Tanzen getragen wird, für die Anastenáriden?

Margaret Raspé: Die Ikone ist das Hauptmeditationsbild und zeigt die unter dem Kreuz stehenden historischen Figuren *Konstantin der Große* und *Helena*, seine Mutter. Diese Ikone ist auch ein psychisches *Zu-Hause-Sein*, weil sie aus der Heimat mitgenommen wurde und ihren Glauben bezeichnet. Ikonen sind im orthodoxen Glauben Präsenz der Heiligen in ihren Bildern. Diese orthodoxe männlich-weibliche Ikone wird von den Anastenáriden besonders verehrt, weil Konstantin das Christentum als Staatsreligion eingeführt, aber alle anderen Religionsausübungen nicht verboten hat. Helena soll das wirkliche Kreuz Christi gefunden haben. Die Ikone ist für die Anastenáriden kein Spiegel, wie ich anfänglich dachte, sondern ein Gegenüber, anhand dessen auch ihre Familienzusammenhänge meditiert, wie in großer Liebe verschmolzen werden können. Der Mittelpunkt des Kreuzes ist

Konzentrationspunkt, wird in der Meditation fixiert. Durch diese stetige Konzentration auf den Kreuzungspunkt entsteht durch die Augennerven ein kleiner Strahlenkranz, der auf der Ikone abgebildet ist. Bei einer Unterhaltung mit Lawrence Weiner in New York über die Ikone meinte er, im Bild seien alle Informationen enthalten. So habe ich lange über diese Ikone nachgedacht, um sie zu verstehen.

Florida: Hat sich dieses Grundinteresse an energetischen Zusammenhängen dann auch in der Filmsprache niedergeschlagen?

Margaret Raspé: Ich hatte den Kamerahelm, aber es war klar, dass ich das damit nicht machen kann. Ich musste also ganz neu überlegen, wie ich aus diesem Zusammenhang einen Film machen kann. Ich habe über fünf Jahre hinweg gedreht, immer zum 31. Mai, wenn das Fest stattfindet. Es dauert jeweils drei Tage, so bin ich immer wieder hingefahren, um neue Szenen zu drehen. Das zu filmen, was ich vorher nicht gesehen hatte. Während der Stier geschlachtet wird, wird im Konaki z.B. schon wieder getanzt. Das wusste ich aber am Anfang noch nicht. Es war eine sehr mühsame Arbeit! Was macht man dann mit Material aus fünf Jahren: Einmal ist der Stier gefleckt, einmal ist er braun, einmal ist er ein bisschen größer, dann ein bisschen kleiner, einmal haben die Leute diese Kleider an, einmal jene... Es waren zwar immer dieselben Personen, aber sie sind natürlich verschieden angezogen. Ich habe auch keinen Einfluss darauf genommen, die haben ihre Dinge gemacht und ich die Kamera und den Ton.

Was dann als wirkliches Problem entsteht, ist die Organisation des Films - wie er zusammengesetzt werden kann, so dass es tatsächlich Sinn macht und man die Abläufe versteht. Da bin ich schließlich darauf gekommen, ein Zeitabbild der Abläufe eines Tages zu erstellen: Einzufangen, wie die Energie immer hoch und runter geht, sodass man versteht, wie zum Beispiel erstmal nichts passiert,

und es dann heftiger wird, bei der Schlachtung kulminiert und dann wieder weniger wird. Am Nachmittag zum Beispiel gehen einige auf den Platz und dort wird ein Holzstoß angezündet.

Dieser brennt langsam herunter, und während dessen wird im Konaki die ganze Zeit getanzt. Am Abend um 20 Uhr etwa geht die Gruppe mit den Musikern durch das Dorf zu dem Platz, und da fangen sie dann an, linksläufig ums Feuer im Kreis zu laufen. Der Archianastenáris, der Leiter der Gruppe, der ein Eingeweihter ist, weihräuchert zuerst, hebt die Ikone hoch und geht als erster über das Feuer, und dann rennen die anderen wie Schafe hinterher. Sie gehen immer wieder quer durch und trampeln, - fast ein bisschen wie scharren - gehen immer ein Stück außen herum, weil da die Erde nicht so heiß ist, und dann wieder rein. Es ist also eine linksläufige, kreisförmige Bewegung, wie sie auch bei anderen griechischen Tänzen Tradition ist, sicher schon seit dem Altertum. Später treffen sich alle wieder im Konaki und sitzen dort im Kreis auf dem Boden. Es werden Tücher ausgebreitet, und es gibt in der Mitte vom Boden das Essen. Dann geht eine Ouzo-Flasche herum und jeder nimmt sich einen Schluck und sagt einen Spruch. Nach dem Alkohol sind alle wieder auf der Erde. Die Spannung, die im Körper durch das Tanzen und den Stress entstand, wird durch den Alkohol gelöst, weil sich die Gefäße erweitern. Es gibt eine öffentliche Beichte und schließlich wird das bei den Ikonen gesammelte Geld gezählt, wovon im nächsten Jahr wieder der Stier gekauft wird. Danach ist eigentlich Schluss und sie gehen nach Hause. Am nächsten Morgen wird wieder normal gearbeitet.

Florida: Wie würdest du diesen Prozess der Organisation des Films beschreiben?

Margaret Raspé: Anders als beim Kamerahelm-Film, wo die Schnitte durch die Uhr entstanden sind, also eine technische Voraussetzung hatten, wurde der Feuerläufer-Film im Nachhinein

über zwei Jahre hinweg geschnitten, als ich alles Material zusammen hatte. Das ist auch wieder eine Art alchimistischer Prozess: Teile werden auseinandergenommen, geschnippelt und geschnitten, und anders, neu, zusammengesetzt. Zuerst gibt es immer eine Auflösung von Materie, und dann eine Neuformierung. Der Film ist also aus ineinandergeschnittenem Material aus fünf Jahren zusammengesetzt, den Energiebogen des Ablaufs eines Tages abbildend.

Ich habe fast immer ohne Stativ gearbeitet und war immer ganz nah dran, aber das ging nur, weil die Feuerläufer mir vertraut haben, und ich wiederum war mir sicher, dass mir nichts passiert. Ich wurde als Filmemacherin natürlich auch ein Teil des Energie-Raums. Aus dem Grund ging meine eigene Energie mit hoch, wenn sie im Raum anstieg. Ich muss dazu sagen, dass ich allein gedreht habe, also ohne Helfer oder Träger und was sonst immer noch alles dabei ist. Nur einmal war ein zweiter Kameramann dabei. Ich konnte die Kamera sehr still halten, so dass es keine Wackler gab. Das ist natürlich auch an den Körper gebunden, wenn du die Kamera aus der Hand machst. Es spielt dann auch Energie eine Rolle - da spielt deine Kraft, wie du stehen kannst, eine Rolle…

Florida: Du hattest kein Stativ dabei?

Margaret Raspé: Ich hatte ein Stativ, aber ich habe es nur ein Mal, so weit ich mich erinnern kann, während einer Schlachtung benutzt. Und nur einmal war eine zweite Kamera dabei.

Florida: Ansonsten ist es immer deine Hand, die die Kamera führt?

Margaret Raspé: Es ist immer aus der Hand gefilmt, ja…
Ich bewegte mich mit der Kamera zwischen den Feuerläufern, hier war auch die Filmsprache Jean Rouchs[20] ein Vorbild, dessen Filme und seine spezielle Form der Kameraführung - Teil zu werden des gesamten Bewegungsraums - ich kannte.

Florida: Die Art und Weise deines Einsatzes der Handkamera ist ein wichtiger Punkt. Auch hinsichtlich der filmischen Sprache und der Nähe, die dadurch erzeugt wird.

Margaret Raspé: Dadurch konnte ich ganz nah dran, und konnte mich auch viel schneller bewegen. Mit dem Stativ hätte ich immer alles umbauen müssen, das wäre ja wahnsinnig umständlich gewesen. Also das war für mich ganz klar, dass das nur mit der Handkamera geht.

Florida: Ging es also auch darum, das Körperwissen der Feuerläufer und ihre Erfahrungen um Körperentgrenzungen dieses vorchristlich, christlich überlagerten, gemeinsam ausgeführten Rituals filmisch einzufangen?

Margaret Raspé: Es ging um die Entschlüsselung, die Technik des Rituals. Darum, Körperwissen zu zeigen, das ich nur auf diese Weise entschlüsseln konnte. Ich hatte kein Konzept für den Schnitt, außer dass ich die Energiebögen, wie sie sich über den Tag verteilen, abbilden wollte. Alles andere sind Sequenzen von Vorgängen. Es war auch eine Art Forschungsarbeit, ein Ausprobieren, denn wie sollte ich sonst den Ablauf verstehen. Ich habe den Tanz in Berlin selber über Stunden ausprobiert. Ich hatte die Tonaufnahmen und kannte den Ablauf. Ich war auch einmal bei einem Feuerläufer-Workshop in Berlin, aber das war grauenartig. Die Energie, die ich ja kannte, war dort minimal dagegen. Ich bin auch über die Kohlen gelaufen und mir ist nichts passiert, aber ich hatte am nächsten Tag zwar keine Blasen am Fuß, aber kleine Punkte in der Wölbung des Fußes, die ein bisschen rot waren. Du kennst es ja vielleicht selber, dass es einen Moment dauert, bis sich Körper und Gehirn gleichschalten, und dass nichts passiert, solange keine Verbindung zum Gehirn da ist. Für mich ging es wirklich darum, herauszufinden, wie so etwas funktioniert, und das konnte ich über christliche Zusammenhänge nicht entschlüsseln.

20
Jean Rouch
1917- 2004, franz. Filmemacher
und Anthropologe.

Foto, Seite 60-61, 65
Szenenfotos aus
Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás, 1978-85

Foto:
Sekundenplastik aus
Alle Tage wieder – Let them swing!
(Heiner Ranke), 1974

Ich wusste zwar viel über Yoga-Praxis und hatte auch sehr viel gelesen über die Chakren, aus tibetischer, indischer und chinesischer Sicht – wollte aber erklären können, wie das tatsächlich funktioniert, was die eigentlichen Abläufe sind. Ich war einmal für drei Wochen bei der Feuerläufer-Familie, weil ich wissen wollte, was vor und nach dem Ritual passiert, ob beispielsweise gefastet wird. Da habe ich auch Dinge für mich selber entdeckt, wenn ich zum Beispiel die Augen loslasse, also nicht mehr fokussiere, wie dann plötzlich die Energie in die Hände springt und es anfängt zu kribbeln.

Florida: Ist es ein Dokumentarfilm für dich? Hast du diese Forschung über und die Erfahrung mit den Feuerläufern aus der Position einer Künstlerin heraus verfolgt?

Die Künstlerin war wach, aber ich wollte keine anderen Bilder erfinden. Es ist ein Dokumentarfilm - ich habe nichts dazugesagt oder beeinflusst. Ich habe nichts wiederholen lassen, das geht auch nicht, wenn du in einem Zusammenhang bist, wo andere ihre Sachen machen, da kann man nicht eingreifen.

Ich habe natürlich zu der ganzen Zeit, in der ich am Film gearbeitet hab, auch Ausstellungen und andere Arbeiten gemacht. Und außerdem hat mich die Anbindung zu Nitsch interessiert. Die Tötung vom Stier und das Blut und diese ganzen Geschichten, die kommen bei ihm ja auch vor, nur ist es da Theater. Der Stier wird zwar geschlachtet, nur wird da so viel drumrum gemacht, dass der arme Stier so in Stress gerät, dass das Fleisch hart wird. Die Feuerläufer jedoch behaupten, dass es kein Opfer, sondern Essen ist. Ich glaube ihnen da absolut.

21
Lose Vereinigung österr. Schriftsteller von 1954 bis 1964, Vertreter waren u. A. Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Beeinflusst von Dada, Expressionismus, Surrealismus, Barockdichtung, sowie Sprachkritik und -philosophie, begriffen sie Sprache als optisches und akustisches Material und beschäftigten sich mit Formen der Lautpoesie.

22
Peter Kubelka (*1934 i. Wien), österr. Filmemacher und Künstler; seine Filme stehen in der Tradition der Avantgarde der zwanziger Jahre des 20. Jhdts.; seine *metrischen Filme* bilden die Grundlage für den strukturellen Film. Von 1978 bis 2000 Professor an der Städelschule Frankfurt, Klasse für Film und Kochen als Kunstgattung.

23
Rudolf Schwarzkogler (*1940 i. Wien, † 1969), wird zum engeren Kreis der Wiener Aktionisten gezählt. Innerhalb seiner Aktionen unterzog Schwarzkogler den menschlichen Körper drastisch anmutender Behandlungen – von gewaltsamer Entblößung und Erniedrigung, um bei den Betrachter*innen Irritationen und Befragungen gesellschaftlicher Tabuvorstellungen und Zwänge zu provozieren. Hierbei konzentrierte er sich hauptsächlich auf sog. *Foto-Aktionen*, oft unter direkter Einbeziehung seines eigenen Körpers, sowie auf konzeptionelle Zeichnungen.

24
Limpe Fuchs (*1941), ausgebildete Percussionistin, Komponistin, Performance- u. experimentelle Klangkünstlerin. Gründete mit ihrem Mann Paul Fuchs die Gruppe *Anima Sound* (1969-1989). Mit Margaret Raspé seit den siebziger Jahren befreundet.

Florida: Die Küche deines Hauses in Berlin, in dem du mit deinen Töchtern gelebt hast, war ja Treffpunkt und Versammlungsort für Schriftsteller*innen, Künstler*innen, Theoretiker*innen und Aktivist*innen der 70er Jahre. Günter Brus, Hermann Nitsch und Otto Muehl, Angehörige der Wiener Aktionisten, aber auch Oswald Wiener und Gerhard Rühm, die beide zur *Wiener Gruppe*[21] gehörten, waren darunter. Peter Kubelka[22] zeigte seine Filme in eurem Haus, damals…

Margaret Raspé: Günter Brus kam 1971 nach Berlin. Er hatte in Wien das *Institut für direkte Kunst* mit Freunden (Wiener, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler[23] u. A.) gegründet. Es fußte auf einem marxistischen Verständnis von Kunst. Anfang der siebziger Jahre haben sie ein großes *Happening* an der Wiener Universität veranstaltet, eine *Aktion*, also heute würde man Event sagen, *Kunst und Revolution*, wo er auf die österreichische Fahne geschissen hatte. Es gab einen riesigen Skandal, woraufhin Günter Brus wegen Staatsbeleidigung zu drei Monaten Knast verurteilt wurde. Am Abend vor dem Gefängnis-Termin ist er mit Frau und Kind aus Wien abgehauen. Ohne Geld, er hatte nur ein paar frühe Sachen, die er in Wien schon publiziert hatte, mitgenommen, um überhaupt irgendetwas Herzeigbares zu haben. Ist dann über München und eine Übernachtung bei Paul und Limpe Fuchs[24], die kannten sich nämlich auch, nach Berlin gekommen. Ich habe ihn getroffen am Nachmittag, nachdem mein Mann mir am Telefon gesagt hatte, dass er sich scheiden lassen will… Eigentlich war ausgemacht, dass wir uns nicht scheiden lassen, dass aber jeder versucht, seine eigenen Sachen zu machen. Das war für mich ein Bruch mit der Vereinbarung, und ich wusste überhaupt nicht, wie es weitergeht. Weil ich zu Freunden wollte, um das zu erzählen, bin ich zu Mechthild Rausch und Gerhard Rühm gefahren, die damals ein Paar waren. Und dann tauchte Günter Brus bei ihnen in der Wohnung auf. Gerhard Rühm hatte mir vorher von dieser Wiener Aktion erzählt, und so war ich ein bisschen informiert darüber,

Foto:
Standbild
Backe backe, Kuchen (Kamerahelmfilm)
(Heiner Ranke), 1972

was die gerade hinter sich hatten. Und dann saß Brus mir gegenüber am Tisch mit seinen großen blauen Augen und sagte, „Ah, ich find' Berlin fabelhaft!". Ich wusste, in welcher Situation er ist, also viel schlimmer als meine. Na gut, also Scheidung ist auch ein ziemliches Ding, aber wenn jemand wirklich Wohnung und alles zurücklässt und mit Frau und Kind abhaut in eine Zukunft, von der er überhaupt nicht weiß, wie das gehen soll… Ich war tief beeindruckt einerseits von diesem Unglück, von diesem Mut, so was zu machen in Wien, und auch beeindruckt von diesem: „Also ich find' Berlin fabelhaft." Er war gerade angekommen, war also erst einen halben Tag da. Ich habe Brus und seine Familie also dort getroffen, an diesem Tag, der für mich auch existenziell wichtig war. Weil mein Haus eine nicht benutzte Wohnung im Souterrain hatte, wo ich jetzt selber auch wohne, habe ich gesagt, ihr könnt bei mir wohnen, wenn ihr nicht wisst wohin. Und so sind sie zu mir gekommen, in das Haus, in dem ich schon jahrelang gelebt hatte, also zuerst mit meinem Mann und dann ohne ihn, weil der sich woanders eine Wohnung gesucht hatte.

Durch Rühm und Mechthild Rausch traf ich den Filmemacher Peter Kubelka, auch aus Wien. Er zeigte seine für mich sehr beeindruckenden Filme in unserem Haus. Es waren sehr klare Aussagen über Filmstruktur. Er war mein erster und bester Lehrer über Film und dessen vom industriell hergestellten Film nicht ausgeschöpfte Möglichkeiten. In New York hatte er, anders als in Wien, großen Erfolg. Also er hat damals an der Filmhochschule hier in Berlin seine Filme gezeigt. Die Studenten haben gesagt „Wie sieht der denn aus, der hat ja einen Anzug an, der ist ja total bürgerlich…", die revolutionäre Zeit...naja.

Über Kubelka habe ich Hermann Nitsch getroffen und bin später mit Brus zusammen nach München gefahren, um bei einer seiner ersten, noch privaten Aktionen dabei zu sein. Durch Brus hab ich dann auch andere Leute aus Wien kennengelernt. Oswald Wiener

hat in der Nähe gewohnt. Die Wiener dachten, Berlin sei weniger spießig als Wien. Wenn Leute kamen, habe ich sehr oft ein Abendessen gemacht. Es wurden viele Kontakte geknüpft, debattiert, lange Gespräche geführt. In Berlin gab es damals, Anfang der siebziger Jahre, diese besondere Art der Diskussion über Soziales, Kunst und Politik auch schon, aber weniger spielerisch darin, die gesellschaftlichen Tabus zu brechen. Ich habe in diesen ausgedehnten, manchmal sehr heftigen Gesprächen viel gelernt. Das war in dieser Zeit nach der Scheidung, als ich machen konnte, was ich wollte. Ich habe diese Einladungen immer weiter gemacht, und so gingen viele Leute bei mir ein und aus.

Später dann, ab 1985, als ich die Gartenausstellungen angefangen hatte, haben sich noch andere Künstler*innen bei mir getroffen, also zum Beispiel Milovan Markovic, ein Serbe, der aus Belgrad nach Berlin kam, hat sich mit Emmet Williams[25] hier getroffen. Sie haben sich angefreundet, und so ist auch Ann Noël[26] immer noch z.B. mit Milovan befreundet. Es sind also Freundschaften entstanden, die weiter gingen. Ich war eigentlich, wie soll man das sagen, wie so ein Elektro-Verteiler. Es hat ständig Diskussionen gegeben, immer wieder mit anderen Leuten. Für mich war es auch deshalb wichtig, weil ich mit den Kindern ziemlich angebunden war, die waren ja noch klein, zwischen 7 und 11, als ihr Vater ausgezogen ist. Ich hab damals, auch weil ich wenig Geld hatte, Zimmer vermietet, so dass das Haus sich selbst finanziell getragen hat. Also es war wie in einem Taubenschlag, wo die unterschiedlichsten Menschen ein und aus gingen, nicht nur Künstler, sondern auch andere Familien mit Kindern. Es war ein Ort, den ich schützen konnte, weil er mir gehörte und ich sagen konnte, „das will ich haben, das nicht", aber ich konnte sehr viel zulassen. Für mich selber war es wichtig, weil das die Kontakte waren, die mich auch mit der Außenwelt, nicht nur mit den Berlinern, also auch mit ganz anderen Zusammenhängen, verbunden haben.

25
Emmett Williams (*1925 i. Greenville, USA, †2007 i. Berlin), Dichter, Publizist, Performance-Künstler u. Mitbegründer der Fluxus-Bewegung, Lebensgefährte von Ann Noël.

26
Ann Noël (*1944 i. Plymouth, England), in Berlin lebende Künstlerin. Ihre Arbeit, die u.a. Performance, Installation, sowie die Produktion von Künstlerbüchern und Editionen umfasst, steht in engem Zusammenhang mit der Fluxusbewegung.

Foto:
Küche, Rhumeweg, Berlin
(Enrico Marletti)

Florida: Du hast vorhin die Arbeiten von Herrmann Nitsch erwähnt... Welche Haltung hast du, ausgehend von deiner künstlerischen Position und deinem Interesse an den Verhältnissen des Körpers gegenüber dem *Orgien-Mysterien-Theater*?

Margaret Raspé: Am Anfang habe ich da nichts verstanden. Ich hab das Gefühl gehabt, es ist sektiererisch. Dazu muss man sagen, dass die Wiener Aktionisten alle katholisch erzogen sind. Ich bin ja evangelisch erzogen, aber mich hat diese Vehemenz und diese Sinnlichkeit, die ja auch sehr katholisch ist, doch sehr beeindruckt. Aber erst als der Peter Kubelka gesagt hat: „Ja, aber das ist doch einfach schön!", hat es bei mir im Kopf geknallt, also meine ganzen moralischen Urteile wegzulassen und einfach hinzugucken, was da vor sich geht. Das war der Anfang davon, dass ich verstanden habe, was Nitsch mit seinem *Orgien-Mysterien-Theater* überhaupt will. In seiner Verbindung von Körper, Geist und Geschichte ist es ein großartiges Konzept. Beate, die mit ihm damals verheiratet war, mochte ich sehr gerne. Ich war dann auch öfter bei den großen Aktionen im Schloss außerhalb von Wien, das er von Beates Geld hatte kaufen können. Dort, wo jetzt immer die *Orgien-Mysterien-Spiele* stattfinden. Ich hab gesagt, „das ist wie ein kleines Bayreuth", etwas frech…die Nitsch-Festivals. Das war für mich als Protestantin, die sich auch mit dem ganzen Hintergrund nicht beschäftigen wollte - mein Vater war Kirchenjurist, ich wollte mit der Kirche nichts zu tun haben - etwas ganz Neues. Ich wollte irgendwie rausfinden, was er da eigentlich macht, große dreitägige Feste, später dann eine ganze Woche, wo die Spiele, die er geschrieben hatte, aufgeführt worden sind. In diesem großen Schlosshof warst du einfach eingemeindet in eine große Menge von Zuschauern, die alle zugeschaut haben, aber eigentlich auch so etwas wie eine sich bewegende Folie bildeten. Also nicht wie im Theater mit einer Bühne, sondern du warst immer mittendrin. Es hat sehr viel Musik gegeben, eine Musik, die er erfunden hat, die keine Noten hat, sondern nur ungefähre Notierungen.

Das war alles neu für mich, das hat es in Berlin alles nicht gegeben, schien aber wichtig für mich, um eine Anbindung zu finden an eine Vergangenheit, aus der unsere Dogmen kommen, unsere christlichen Vorstellungen...was sich da für ein Gebilde über Jahrtausende aufgebaut hat, was sich jetzt christliche Religion nennt. Und plötzlich stand ich mitten drin. Da habe ich gemerkt, dass es schon um den menschlichen Körper geht, also nicht nur um Stiere, die geschlachtet wurden, und das Rumwühlen in den Gedärmen, was ja auch eine sehr sinnliche Erfahrung ist. Dass diese Sinnzusammenhänge von Tod, Blut, Leben und der Frage, wovon man lebt, einfach lauter Themen waren, die etwas mit dem Körper zu tun hatten, die sehr realistisch waren, obwohl er sie verfremdet hat… Es sind einfach Bilder von diesen Aktionen jetzt auch immer noch da, die auch nicht wieder weggehen.

Florida: Konnte Günter Brus in der Berliner Kunstszene Anfang der siebziger Jahre Anschluss finden? Wie waren denn da damals so die Verhältnisse? Kannst du etwas von der Stimmung zu der Zeit erzählen?

Margaret Raspé: Er hat nur einmal in Berlin bei mir im Haus eine kleine Performance für Freunde gemacht, aber sonst eben öffentlich nicht. Er hat versucht, in Berlin seine Hefte aus Wien zu verkaufen. Der Galerist René Block[27], den gibt's ja auch noch, hat ihm 20 Mark geboten. Ich habe gedacht, das kann doch nicht wahr sein. Man weiß, wie es ihm geht, und kann er nicht wenigstens einen Fünfziger rausrücken,... das fand ich so was von kleinkariert, ich war ganz sauer drüber, dass er nicht kapiert, dass da einer ist, der eine große Energie hat. Aber das war in Berlin halt irgendwie: Akademie, Akademie, Akademie. Das war eigentlich alles langweilig. Alle neuen Bewegungen kamen von anderswo hierher, zum Beispiel das *Living Theatre*[28], die Fluxus-Leute kamen über den DAAD. So sind Ausländer durch Stipendien nach Berlin geholt worden, die ein Jahr oder ein halbes hier leben und arbeiten konnten.

27
René Block: (*1942) deutscher Galerist, Kunstverleger, Kurator und Kunstsammler.

28
Anarcho-pazifistisches, postdramatisches Theaterkollektiv um Judith Malina und Julian Beck, 1947 in New York gegründet, das Diskriminierung, Rassismus und Antisemitismus mit Mitteln des Straßentheaters offensiv thematisiert hat. Durch ihre offene Kritik an Krieg und Militär, gelangten die Darsteller*innen mehrmals in Konflikt mit westlichen staatlichen Behörden. Die Stücke wurden teils im kollektiven Leben und Arbeiten miteinander entwickelt und bezogen sowohl auf der Straße, wie auf der Bühne das Publikum aktiv mit ein (wie z.B. in ihrem wohl bekanntesten Stück *Paradise Now*). Die Gruppe ist bis heute in den Vereinigten Staaten und in Italien vertreten.

29
Joe Jones (*1934 i. New York, †1993 i. Wiesbaden), mit der Fluxus-Bewegung assoziierter Avantgarde-Musiker; verwendete in seinen Performances Musikautomaten.

30
Rosanna Chiessi, ital. Galeristin, *Pari&Dispari*, Galerie in Cavriago. Heute *Archiv Pari &Dispari*, Reggio Emilia. Chiessi wurde ab 1985 M.R.s Galeristin in Italien, mit der sie mehrere Jahre gearbeitet hat. Ihre Galerie in Italien bildete einen wichtigen Punkt des künstlerischen Austauschs innerhalb eines Zusammenhangs der Wiener Aktionisten und Künstler*innen des Fluxus. Sie arbeitete u. a. mit ökologischen Konzepten für Projekte in ihrer Umgebung.

31
Carolee Schneeman (*1939 i. Fox Chase, USA), Künstlerin, die in Referenz auf ihren eigenen Körper Sexualität und Geschlechterrollen thematisiert hat.

32
Joan Jonas (*1936 i. New York), amerikanische Konzeptkünstlerin, die u. a. Happening und Film in ihre umfangreiche, künstlerische Recherche zum Begriff des Rituals eingebunden hat. Dabei tritt sie oftmals als ihre eigene Akteurin in ihren Filmen und Performances auf.

33
Arnulf Rainer (*1929 i. Baden bei Wien), österr. Maler. Dabei tritt sie oftmals als ihre eigene Akteurin in ihren Filmen und Performances auf.

Die Berliner haben wie der Ochs vorm Berg reagiert, auch bei den ersten Fluxus-Sachen, die ich gesehen habe. René Block war der Einzige, der sich um neuere Arbeiten gekümmert hat, da war sonst kein Interesse, auch an den Wiener Aktionisten nicht. Es kann ‘72 /‘73 gewesen sein, da hat Nitsch eine Aktion in einer großen Tiefgarage gemacht. Die Berliner linken Polit-Leute haben das absolut abgelehnt und nannten ihn einen Faschisten, sie haben es nicht eingebaut in einen viel größeren Zusammenhang. Man muss wissen, dass die Wiener Aktionisten alle Ministranten waren, die als Kinder von den Priestern eingeführt wurden und sich später wahnsinnig gewehrt haben. Also das musste aufgearbeitet werden. Aus dieser Wut und Analyse heraus kamen auch einige dieser Aktionen zu Stande. Es ist sozusagen ein allgemeiner Filzhintergrund, die kulturelle Überwältigung durch die Kirche. Das ist ja teilweise immer noch da. Das ist ja nicht weg.

Florida: Du standst ja auch in Verbindung mit Fluxus-Künstlern wie Joe Jones[29], Joël Fischer und Emmett Williams...Über Joe Jones lerntest Du auch die italienische Galeristin Rosanna Chiessi[30] kennen, die mit ihrer Galerie Pari & Dispari einen Nexus für Künstler*innen um Fluxus und Wiener Aktionisten bildete, aber auch weibliche Positionen wie Carolee Schneeman[31] und Joan Jonas[32] zeigte...

Margaret Raspé: Die Fluxus-Leute habe ich über René Block kennengelernt, der sie auch ausgestellt hat. Ich war eine Zeit lang persönlich befreundet mit Joe Jones, Fluxus-Musiker aus New York, hab dann Emmett kennengelernt und seine Frau Ann, dann Rosanna Chiessi, die auch mit Fluxus-Leuten gearbeitet hat, aber auch mit den Wiener Aktionisten, und auch mit Arnulf Rainer[33].

Also da gab’s Zusammenhänge, die übergreifend waren. Rosanna Chiessi führte die Galerie und Edition *Pari &Dispari* (Gleiche und Ungleiche) in Cavriago und später in Reggio Emilia. Sehr engagiert

hat sie früh neben italienischen Künstlern auch Fluxus-Künstler ausgestellt, hat zusammen mit der Galerie Morra, Neapel, und Francesco Conz, Galerist in Verona, gearbeitet, hat mit ihnen zusammen Hermann Nitsch in Italien eingeführt und vertreten. Daneben hat sie, politisch links orientiert, mit und in einigen landwirtschaftlichen Kommunen der Region immer wieder Projekte, Performance-Festivals und Ausstellungen veranstaltet, internationale Künstler und Künstler aus der Region dazu eingeladen. Sie hat sich sehr sozial eingebracht und früh für neue Formen in der Kunst eingesetzt.

Florida: Und welcher Gruppe hast du dich näher gefühlt, konzeptionell?

Margaret Raspé: Ich konnte der Arbeit der Fluxus-Leute, die nicht in der gleichen Weise sinnlich ist wie die des Wiener Aktionismus, sondern eher intellektuell-konzeptionelle, auch politische und sehr früh ökologische Zugänge hatte, eher folgen. Ich konnte nicht Wiener Aktionistin werden, das ging nicht, ich hatte nicht den gleichen Hintergrund. Die Fluxus-Leute hatten alle eine wunderbare, geistige Beweglichkeit. Da sie Museen als Gräber aufgefasst haben, haben sie bewusst andere Orte für ihre Aktionen genutzt. Sie waren mir von den intellektuellen Zusammenhängen, von den Konzepten her, einsehbarer. Dadurch, dass ich so oft bei der Rosanna war und mit ihr gearbeitet hab, und dort auch wieder Fluxus-Leute, deren Arbeiten ich zum Teil schon kannte, getroffen habe, fühlte ich mich da auch aufgehoben. Obwohl auch die Fluxus-Leute mich nicht als Fluxus Künstlerin akzeptiert haben, was ich auch nie behauptet hab, sondern ich hab einen für mich ganz eigenen Weg gesucht, was ich als Künstlerin machen kann. Ohne jetzt irgendeinem Programm zu folgen, das schon vorhanden ist; was kann ich für mich finden, womit ich Probleme bearbeiten kann, die mich betreffen und wirklich interessieren.

Florida: Entsteht die Beschäftigung mit Alltagsprozessen und der Rückgriff auf ihre „Dingwelt" fernab einer Warenförmigkeit von Kunstwerken auch aus ökonomischen Einschränkungen heraus?

Margaret Raspé: Ich habe immer Sachen gemacht, die ich selber herstellen konnte. Fast immer habe ich keine äußere Hilfe gebraucht für die Technik. Sondern ich habe versucht, es allein zu machen, auch um herauszufinden, was ich überhaupt selber machen kann. Drei, vier Leute, die mir beim Filmen geholfen hätten, hätte ich nicht bezahlen können, ich hatte ja keine Aufträge. Das sind alles selbstfinanzierte Filme. Auch die meisten anderen Arbeiten sind ohne Honorar entstanden. Und in dem meisten Fällen auch ohne Materialgeld. Also ich habe fast nie Geld verdient damit, oder nur selten. Das war einfach eine Grundvoraussetzung. Guck dir die Joan Jonas an, die so wunderbare Arbeiten gemacht hat, und zwar über Jahrzehnte; mittlerweile ist sie anerkannt, hat seit ein paar Jahren eine Professur; aber als sie damals in Berlin war, hat sie keine Galerie gehabt. Sie wurde nicht akzeptiert. Wenn du dann schon eine Professur hast, schon einen Namen hast, dann gibt es auch Geld. Aber auch nicht immer. Und wenn du so wie ich diese merkwürdigen Versuche anstellst in der Kunst, um herauszufinden, was dich wirklich interessiert, was du mit deinen Möglichkeiten in die Kunst transportieren kannst, dann bist du einfach nicht verkäuflich. Da gibt's keine Objekte hinterher. Es gibt vielleicht Zeichnungen für Installationen, aber nur ganz wenige. Da ich immer gesagt habe, ich brauche nicht mehr als meine Handflächengröße, um eine Beziehungszeichnung von dem zu machen, was ich dann aufbauen will. Ich bin also immer gleich reingangen in die Situation.

Resonanzräume der Halböffentlichkeit

34
Horkheimer benennt so die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur (Max Horkheimer, Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Fischer Wissenschaft, 1995).

Foto:
A-E-I-O-U
Obertongesang, Fotoperformance, Serie s/w Fotos, 1987

Florida: Der Garten deines Hauses war 1985-1993 immer wieder Schauplatz für situations- und raumbezogene Ausstellungsprojekte. Für das Projekt *Versuchsstation* hast du deinen Garten im Rhumeweg in Zehlendorf für insgesamt 70 Künstler geöffnet.

Margaret Raspé: Um Konzepte von *Das Gegebene und das Gemachte*[34] mit anderen Künstlern zu besprechen, eine Diskussion in Berlin zu initiieren, stellte ich 1985 zum ersten Mal meinen großen Garten in Berlin für eine Ausstellung zur Verfügung. *Versuchsstation* sollte ausdrücken, dass dort Raum für Experimente sei.

Es war ein privates, öffentlich gemachtes Künstlerprojekt unter Freunden. Anfallende Kosten wurden unter den Künstlern geteilt. Obwohl ein zu gründender Verein es einfacher gemacht hätte, öffentliche Gelder zu beantragen, vermieden wir das, um die offene und autarke Struktur des Projekts nicht zu gefährden. Fast 10 Jahre lang habe ich mit internationalen und Berliner Künstlern zusammengearbeitet. Freunde, von denen ich wusste, wie sie denken, haben wiederum Freunde mitgebracht, die ich noch nicht kannte. Der Garten war immer nur einmal im Jahr für zwei Tage geöffnet. Das wurde auch offiziell angekündigt. Die Möglichkeit, die ich da für uns erfunden hatte, hing damit zusammen, dass ich für ein bestimmtes Projekt vom Senat keine Gelder bekommen hatte. Was kann man dann anderes machen, als den Raum zu nutzen, der einem zur Verfügung steht. In der Öffentlichkeit, also innerhalb der Institutionen war es nicht möglich, weil es für diese Art von Arbeiten keine durchgängigen Konzepte gab. Institutionen wollen ja ein Endprodukt, wir wussten aber nie, was passiert, und ob das wirklich zusammenpasst.

Gärten sind ja auch eine Kunstform, oder können eine Kunstform sein und für mich ist es sehr schwierig, *Natur* und *Kunst* voneinander zu trennen. Was ist am Garten Natur und was ist gemacht? Einerseits ist man ja in einem biologisch formierten Raum,

und alles was dann hinein gesetzt wird, ist also eine Setzung. Gleichzeitig bewegt man sich aber in einem Raum, den man nicht genau definieren kann. Fast überall in Europa ist jeder Stein umgedreht, die Natur ist nicht mehr einfach von sich vorhanden, als eigenständige Form. Was ist dann also gegeben und was ist gemacht?

Florida: Welche konkreten Fragestellungen wurden in den Arbeiten behandelt?

Margaret Raspé: Die tief sitzende Frage war, was kann man als Künstler*in - also als lebendiger Mensch - zwischen diesen lebenden Pflanzen und Tieren mit ihrer Formfülle und Kraft, ihrem gezähmten oder wilden Wuchs erfinden, das nicht nur wieder *hineingesetztes* Objekt, darüber gestülptes Phantasiegebilde oder nur metaphorische Referenz ist? Wie kann man sich metaphorisch und konkret zugleich auf diese gewachsenen Räume, deren Tierwesen und Pflanzen beziehen? Wie kann man als Künstler*in zu einem energetischen Austausch mit dem Lebendigen finden? Für ein solch experimentelles Projekt mit unsicherem Ausgang gab es 1985 keine öffentlichen Orte im Berliner Stadtraum. Im einige Zeit für öffentlich erklärten Garten konnten wir ohne Rücksicht auf marktorientierte Interessen unzensiert denken, diskutieren und arbeiten.

Ein Garten ist gestaltete Natur in urbanen Zonen – ein dem Haus zugeordneter, eingegrenzter Lebensraum. Eine konstruierte Miniatur von Landschaft, ein Modell für das Bedürfnis nach Berührung, eine Erfahrung von Wachstumsprozessen: Jahreszeiten, Wetter, Wärme und Kälte, Werden und Vergehen, Zeit.

Natur kam im ehemaligen West-Berlin nur als Stadtbrache vor, durch Kriegszerstörung oder Stadtumbau aufgelassene, verwilderte Räume, gestalteter Park, Straßenbäume in Reihen und Balkonkästen. Obwohl die Stadt in Außenbezirken reich an Gärten ist, werden

gerade diese wegen ihrer gestalteten Form nicht als *Natur* empfunden. *Natur* war damals noch kein Kunst-Thema. „Natur – ach wie langweilig. Das hat's doch immer schon gegeben", war die Ansicht eines Künstlers, als wir beim ersten Treffen über das Gartenprojekt sprachen.

West-Berlin zur Zeit der Mauer war eine sehr spezielle Situation. Wir waren ja abgeschnitten vom umliegenden Land mit seinen weiträumigen Landschaften. Das hat ein besonderes, politisch-intellektuelles Innenklima erzeugt. Viele, vor allem jüngere Künstler, arbeiteten in alten Fabrikräumen, oder mit Eingriffen im Stadtraum, in und mit den Geometrien der Architektur. Die von Raffael Rheinsberg und Lilli Engel organisierte *Quergalerie*, die nun aufgelösten Gruppen *Büro Berlin*, das Projekt *Hetal klimatisch* der Gruppe *Material und Wirkung e.V.*, auch der erst 1995 aufgelöste Kunstverein *Giannozzo* arbeiteten in diesen Innenstadt-Bereichen. Sie haben ortsbezogene, prozessuale Installation in vielfältiger Weise ins öffentliche Bewusstsein gebracht. Als Denkanstoß hat es jeweils einen neuen Titel für unsere Gartenausstellungen gegeben, aber keine einschränkenden, ausgefeilten vorausgehenden Konzepte. Alle Arbeiten entstanden im oder für den Garten. Es ging ums Umdenken - in den Arbeiten ohne Vorschriften eigene Positionen zur *Natur* zu entwickeln.

Florida: Die Idee, in privaten oder halböffentlichen Zusammenhängen Arbeiten zu präsentieren, hast du auch schon früher verfolgt. Die Kamerahelmfilme hast du zum Beispiel das erste Mal in Joël Fishers[35] DAAD-Atelier gezeigt. Welche Bedeutung haben Privaträume als Ausstellungsorte und Diskussionsrahmen für dich?

Margaret Raspé: Es war eine Möglichkeit, die Filme überhaupt zu zeigen, Joël hat das Konzept verstanden und mich in sein Atelier eingeladen. Es war also wieder ein nicht-institutionalisierter Raum, ein Privatraum, der nur für eine bestimmte Öffentlichkeit

zugänglich war. Zur gleichen Zeit haben viele Berliner Installationskünstler in alten Fabrikhallen Arbeiten gemacht, die auch mehr oder weniger offen waren, für die sie also nichts bezahlten mussten.

Das hat es auch lange vorher schon gegeben, zum Beispiel in Russland in den Revolutionsjahren. Was man Untergrund-Kunst nennt, was also nicht in der Öffentlichkeit erscheint, nicht in Galerien, nicht in großen Ausstellungen, ist auch in anderen Jahrhunderten schon in kleinen Privat-Shows gezeigt und erst später als neue Ideen in den Kunstkontext aufgenommen worden. Ein Beispiel wäre das Schwarze Quadrat von Malewitsch. Wenn es wirklich neue Ideen waren, ganz neue Ideen, wurden diese zunächst oft nicht akzeptiert.

Es hat also immer schon private Zusammenhänge gegeben, wo Freunde sich neue Arbeiten ansehen konnten, die eben nicht in Galerien gezeigt wurden. Das war in Berlin damals auch so. Das ist auch der Grund, warum Privaträume so wichtig waren, weil es die einzige Möglichkeit war, solche Ideen überhaupt zu produzieren und zu zeigen. Die Institutionen wollen ja ein genaues Konzept vorgelegt haben, um zu wissen, was dabei rauskommt. Im Falle der Versuchsstation konnten wir das gar nicht wissen, weil es bewusst ein Konzept mit völlig offenem Ausgang war. Das ist natürlich nicht akzeptiert worden. Für mich war es eine Möglichkeit, auch anderen Künstlern einen offenen Raum zur Verfügung zu stellen, der nur durch den Zaun begrenzt war. Also mein Grundstück, das ich zur Verfügung hatte und öffnen konnte.

Florida: Wenn du die *Versuchsstation* jetzt als quasi abgeschlossenes Projekt betrachtest – welche Ergebnisse treten zu Tage, was hat man aus der gemeinsamen Arbeit gelernt? Wozu hat's geführt?

Margaret Raspé: Wozu hat's geführt? Zu einem dichten Diskussions-Zusammenhang zwischen Künstlerinnen und Künstlern; zu einer gerade erst beginnenden öffentlichen Diskussion; zu einem das

35
Joël Fisher (* 1947 i. Salem, Ohio, USA), Objektkünstler, Zeichner Bildhauer; verwendete für seine *biomorphicsculptures* ungewöhnliche Materialien wie Haare, Nägel und Butter.

Foto:
Szenenfoto,
Körpertücher Portraits, 1992

komplexe alte *System Kunst*, die von mir so genannte *Referenzbox* – mindestens zu einem Spalt öffnenden Denken. Selbst wenn einige Arbeiten sich mehr auf eine ungenaue Vorstellung von *Natur* bezogen, haben Andere wirklich im und für den Garten gearbeitet: Bis hin zum Jäten von verwilderten Ecken und Gartenwegen, um Platz für Werke zu schaffen; zum Lernen aus der Reaktion des speziellen Ortes *Garten* auf Eingriffe z. B.: Nägel in Bäumen – um *Kunst* daran aufzuhängen – verursachen blutende Wunden.

Florida: Mit der „gerade erst beginnenden öffentlichen Diskussion" meinst du den in den achtziger Jahren langsam ins öffentliche Bewusstsein rückenden Ökologiediskurs? Die Reibung an den Konzepten von Natur und Kultur als Gegebenem und Gemachtem, die du schon erwähnt hast, spielt in deinem künstlerischen Handeln ja auch eine zentrale Rolle.

Margaret Raspé: 1989 hörte ich durch den Künstler Peter F. Strauss von Charlotte Strobele und ihrem Projekt *Arte Sella*[36], auch von Elmar Zorns Europa-Projekt, *Art in Nature*. War sehr froh, dass sich damals endlich auch andere Künstler und Kuratoren mit *Kunst in der Natur* beschäftigten. Es bestärkte mich im schon jahrelangen Nachfragen - immer weitere Fragen neu zu stellen: Wie gehen wir mit der gegebenen Natur um, wie mit uns selbst, entfremdet, ausbeutend? Was machen wir eigentlich, wenn wir Kunst produzieren? Was müssen wir verändern in unserem Bewusstsein, um scheinbare Gegensätze, den Zusammenhang von *Kultur* und *Natur*, anders als herkömmlich in der westlich geprägten Welt denken und empfinden zu können? Schon 1978 hatte der ehemalige Atommanager Klaus Traube sein Buch geschrieben, *Müssen wir umschalten? Von den politischen Grenzen der Technik*. Seit den Veröffentlichungen des *Club of Rome* Anfang der 70er Jahre waren ökologische Fragen und Untersuchungen bekannt. Im Kunstbereich hatten Künstler der *Fluxus-Bewegung* in den 70er Jahren einige dieser Gedanken in ihre Arbeit aufgenommen.

Kann Kunst neue Erkenntnisse, neue Erfahrungen, neue Formen zu leben auslösen?

Florida: In deiner Performance *Wasser ist nicht mehr Wasser* bist du in Polen in einen, von Industrieabfällen verschmutzten Fluss gestiegen…

Margaret Raspé: Ja, das war 1990. Dies war eine Aktion innerhalb des von dem polnischen Künstler Ryszard Wasko organisierten internationalen Projekts *Construction in Process, back in Łódz*. Ich bin für diese Performance in einem weißem Hemd, Obertöne singend, in das von einer nahen Farb- und Lackfabrik völlig verschmutzte, tiefschwarze und verseuchte Flüsschen Bzura in der Nähe von Łódz gestiegen. Es ist der schwärzeste Fluss, den ich je gesehen habe. Diesem setzte ich mich existenziell aus: Bis zum Hals im Wasser liegend, brach meine Stimme. Nur noch jaulend und hustend, fühlte ich mich wie ein sterbender Seehund. Mein Körper reagierte konkret, das Hemd färbte sich schwärzlich. Da hat der Körper reagiert, da war's zu kalt, das war dreckig, und die Stimme mit den Obertönen hat nicht mehr funktioniert, ich habe gejault, konnte nicht mehr singen.

Florida: Obertongesang hast du für mehrere Arbeiten eingesetzt – performative wie fotografische; kannst du beschreiben, was das Obertonsingen für dich bedeutet, im Allgemeinen und wie im Fall der Performance von *Wasser ist nicht mehr Wasser*? Geht es wieder um eine spezielle Form des Körperbewusstseins, Körperwissens? Obertongesang wird ja auch in der Musiktherapie eingesetzt.

Margaret Raspé: Obertöne sind in der Musik hohe Ton-Mitschwingungen, die jedes Instrument in charakteristischer Weise färben, z.B. bei einer Geige anders als bei einer Flöte. Aber auch jede Maschine hat Obertöne. Manche, die zu hohe Frequenzen haben, können wir nicht hören. Bei Sängern spielen

sie eine Rolle, weil sie mitschwingend die Stimme persönlich klingen lassen. Sie entstehen beim Singen durch eine spezielle Technik, einer Stellung des Mundraums, der die Nasennebenhöhlen und die Stirnhöhle als Schwingungsraum des Kopfes miteinbezieht. Sie sind besonders deutlich hörbar beim Singen von einfachen Vokalen: A, E, I, O, U. Durch Obertonsingen löst sich Bronchienschleim, Stimmbänder und der Kopf werden frei, Rückenschmerzen können verschwinden. Es befördert den Körperenergiedurchlauf von den Füßen bis zum Kopf, hinauf und hinunter. Der Körper schwingt als Ganzes mit. Durch langes Üben - meist im Auto, damit die durchdringenden Töne niemanden stören - lernte ich, die Obertöne zu hören, sie herzustellen. Obertonsingen habe ich das erste Mal für *Musica da Camera*, 1987, einer Installation in zwei Räumen des *Palazzo Ruini* in Reggio Emilia eingesetzt – später in unterschiedlichen anderen Arbeiten als Tonbänder in Objekten, oder direkt in Performance.[37]

Florida: Kann man sagen, deine Aktion *Wasser ist nicht mehr Wasser* hat versucht, die Transformation des Flusses von einem lebenspendenden Quell zu einem giftigen Pfuhl darzustellen?

Margaret Raspé: Wasser, einst reinster Quell des Lebens, ist heute nicht mehr, was es auch symbolisch bedeutete, z. B. die jungfräuliche Maria, vom Menschen unberührtes Naturelement. Der verseuchte schwarze Fluss ist Zeichen für das gestörte Verhältnis des Menschen zu seinen natürlichen Ressourcen. Wir selbst sind, wie anderes Lebendige, Opfer unserer Handlungen. Die Hinwendung zu einer konkreten heutigen Realität, z. B. durch Industrie verschmutzte Flüsse, setzt gleich: Metapher ist gleich Idee, ist gleich Realität, ist gleich Metapher. So lange Menschen von Menschen geboren werden, sind wir Teil der natürlichen Zusammenhänge, doch nun gleichzeitig abhängig vom technischen *Fortschritt*. *Zurück zur Natur* würde uns nicht schmecken. Fortschreitende Verherrlichung der Maschine, der künstlichen Intelligenz, ist nur

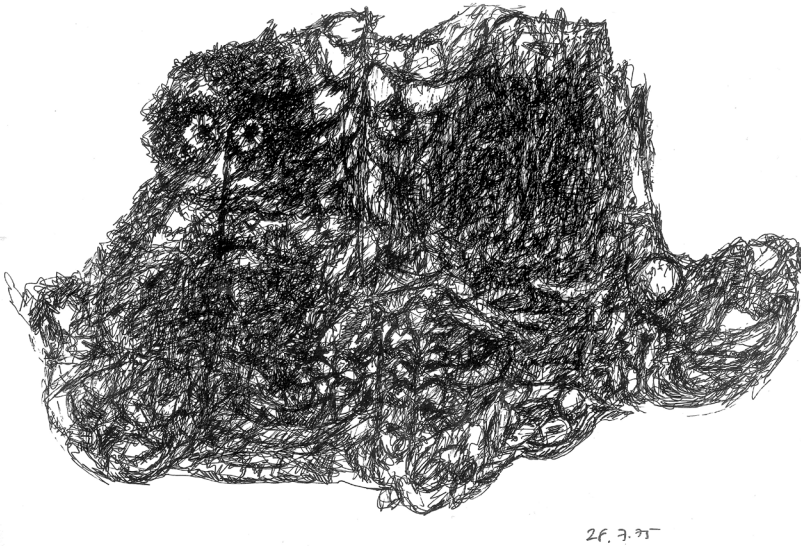
scheinbarer Ausweg aus dem Zwiespalt, der sich in der vollständigen Verfügbarkeit elektronischer Information, der Vernetzung Mensch = Maschine nicht lösen lässt, wenn diese als einzige Verankerung in *Realität* genutzt wird. Alles haptische, olfaktorische Wissen der *alten Welt* würde wegfallen, die Sinne würden sich kalt in vollständig neuer Weise formieren müssen. Andere direkte Kontakte zum Lebendigen nicht aufzugeben scheint mir wichtig.

36
Arte Sella ist ein 1986 gegründetes Landart-Projekt in Südtirol im Val di Sella-Tal.

37
Siehe Katalog Margaret Raspé, 2004.

Die Erfindung der Wege sind Neugier, sie bleibt keine Zeit unberührt

Karpekes
31. Okt. 82


26. 7. 75

Seite 91:
Aus den automatischen
Zeichentagebüchern, Karpathos, 1982

Seite 93:
Aus den automatischen
Zeichentagebüchern, 1975

Seite 94-95:
Sekundenplastik aus
Alle Tage wieder – let them swing!
(Heiner Ranke), 1974

Seite 97:
Aus den automatischen
Zeichentagebüchern, 1975-77

Magazine FLORIDA #02

A conversation between Florida and the artist Margaret Raspé

Berlin – Zehlendorf: We are sitting in the kitchen, at the long table, at Margaret Raspé's house on Rhumeweg. Here is the sink where she filmed the washing film with her camera helmet. Here is the place where friends and artists came together... a significant place for their artistic production and discussion. She is showing us the automatic drawing diaries she made between 1975 and 1977.

1
We got to know Margaret Raspé and her work through the film program *Alle Tage wieder – Let them zwing! Zur Aktualität der Filmarbeit von Margaret Raspé; Ein Filmprogramm von Madeleine Bernstorff, Karola Gramann und Heide Schlüpmann* at the Arsenal in Berlin.

2
Now distributed by *Lux – artist's film and video, London* as well by *Deutsche Kinemathek Berlin,* (since 2015)

3
Margaret Raspé in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970-2004*, monograph, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004, p 204.

4
ibid

The present issue #02 of Florida Magazine is dedicated as a whole to a conversation with the conceptual artist Margaret Raspé (b. 1933). The idea for this interview followed a film program on her camera helmet films that was shown at *Lothringer13 Florida* in collaboration with Madeleine Bernstorff in January 2015[1].

Florida understands the magazine format as a space of its own. Now in its third issue, the publication presents Raspé's work and position in the form of a dialogical exchange. The editorial approach throughout the collaborative development of the text, up to and including the points we have chosen to emphasize, has been governed by our self-conception as artists and curatorial group.

Interested in questioning the concept of the *curatorial* – both with respect to presentation and in terms of an artistic proposition – we chose the interview as a collaborative format. For one year, we were involved in a close exchange with Margaret Raspé. The conversation traces the actuality of her artistic thought and action and surveys excerpts from a body of work spanning over four decades and encompassing painting, drawing, film and performance. The following text is based mainly on a set of conversations recorded in 2015 during a one-week residency by Maximiliane Baumgartner (as part of Florida) at Margaret Raspé's artists' guesthouse on the Greek island of Karpathos. That discussion has been supplemented with small selected fragments, re-worked by Margaret Raspé, from a 1980 interview by Ana Lendvaj for the art and culture magazine *OKO* (Zagreb, Croatia).

Margaret Raspé developed a unique artistic language in which the life and the art in her daily relations are inseparable. In her consistent use of what is given, quotidian, she elucidates extremely relevant, contemporary (biopolitical) issues surrounding the work and organization of *life*. Operating beyond the production of timeless objects, she integrates minimal, frequently ephemeral

materials in her installations and adopts a site-specific approach that takes given social structures and turns them into subject matter. Her practice is governed by the concept of the experimental set-up, to which she adds playful elements, working relentlessly toward bridging the gap between work and life.

Raspé's multimedia artistic and conceptual approach, which integrates film, installation, drawing and performance, has been given institutional audience within Germany only in fragments up to this point. By contrast, film archives beyond German borders, such as the Anthology Film Archives in New York and the London Film-Makers' Coop[2], have paid attention. She has also been involved in discursive exchange with artist colleagues including Joël Fischer, Emmet Williams and Joan Jonas. In light of her artistic position and influence, it seems fitting to call Margaret Raspé an artist's artist.

Artist networks Raspé co-initiated and participated in are central to her practice. "A lot of my works came about," she says, "through the intervention of other artists who got me invited into projects."[3] Far removed from the commodity world of the art market, these interconnections have supplied Margaret Raspé with free spaces constituted by friendships, discussions and understanding. "Because artists frequently understand new approaches to work before gallerists do."[4] Both as an editorial board and as makers of public programs, Florida is also interested in questions related to forms of self-organized operation between the public and private spheres, between opacity and transparency.

A single mother of three, Margaret Raspé opened up her home in Berlin-Zehlendorf, turning it into a community space for discussion and, in so doing, created her own extra-institutional discursive field, a field of exchange with other artists, authors and activists. Raspé not only participated in artistic discussions, she played

a decisive and formative role in them. For that reason, artists associated with Viennese Actionism, the Viennese Group and Fluxus musicians and artists residing temporarily in Berlin came to her house in the seventies and eighties. Being the place where work on the body and on the organization of daily life – the preparation of food being a basic necessity – is carried out, the kitchen was one fulcrum and focal point of those gatherings. The garden was the other.

Raspé studied painting at the art academy in Munich and at the art school in Berlin from 1954-1957. In her long-standing body work practice, she developed artistic experiments in perception using her own body as instrument.

Her environmental concept, which grew out of her artistic thought and action, doesn't reject devices, but makes use of them instead. Wearing the camera helmet she invented, Raspé investigates the connections between head and hand work as a *human machine*.

Margaret Raspé's camera helmet films let viewers see exactly what the artist saw as the film was being shot. We go along with every movement, whether it be considered and controlled or closer to a delirium, like when the camera can't keep up with the painting brush. This hypnotic quality was only intensified by the Super 8 projection. The camera helmet is like a prosthetic extension of the artist's own body that makes it possible for her, as a *human machine*, as a woman-machine[5], to observe herself and consciously perceive her own work: Is there a self-movement that points to something beyond the autopilot that switches on during daily routines? In her camera helmet films, Raspé lends visibility to invisible domestic labour[6], to what is supposedly banal – a work that serves life – and explores the circumstances and procedures inherent to that work. The kitchen is a sensual place where elements are

transformed on a daily basis, "work with living and seemingly dead objects that is constantly changing with the hands in time."[7] She tracks conscious and unconscious motions from her own perspective and brings the non-represented to light in the process.

Throughout the conversation, we keep coming back to the concept of *bodily knowledge*. Information that is stored in the body, but cannot be accessed consciously. In her work, Margaret Raspé has diligently pursued the question of how to activate that knowledge. In her conception of art as a practice of researching and searching for different forms of perception, she walks the borders between art, music, therapy, scientific reflection and spirituality – playful, yet always conceptual.

In a unique, tactile filmic language, Raspé extends the quest for a knowledge proper to the body impressively in her 1985 documentary film *Anastenária – das Fest der Feuerläufer von Lagadás*. During her seven years' work on this film, she tapped into knowledge that would stay with her as a question posed in all of her future works. The same thing goes for her *body fabric portraits* – perception exercises in painting and action. In these works, she tries to paint energy states, similar to how she once recorded the state of trance in the act of painting with her camera helmet.

The automatic is a key concept in Raspés artistic investigations and extends itself to drawing. Here it becomes an investigation of automatic, quotidian work, but also an automatism of the bodily kind, a conscious unknowing, that lets new, unforseeable process come into being.

Inspired by Margaret Raspé's work with automatisms and the automatic, we put on a workshop and film program entitled *Machines, Logic Gaps and Psychic Automatisms*. Here we were occupied not

only with our own system of conscious and unconscious, automatically executed actions and patterns of thought, but also with the question of how we can transcend them. Activating a nearly delirious *flow* - whether by *channeling* the strange and different, the supernatural or the unconscious, or by occupying certain areas of the human consciousness with *lower occupations* in order to free up the head for the unforseeable. Analogously, self-learning machines meant to unburden people are being built, while we are only just beginning to understand how this *deep learning* actually works and what it might lead to. Automatisms preclude any knowledge of and/or control over the outcome. They operate in the liminal space between the unconscious and the conscious.[8] The same also applies to artistic acts that integrate bodily automatisms, as in the case of Margaret Raspé's performance *Blindschnitt* (*Blind Cut*), *a lawn mower drawing: At the Ruine der Künste* in Berlin, she tried to *draw* a meandros in the grass with a lawn mower, blindfolded. She ended up losing her orientation, and a completely different pattern emerged.

In that performance, *failure* was pre-programmed. An experimental set-up which allows for only limited influence and whose outcome is unknown.

Among other things, we are pleased to be able to present selected previously unpublished drawings from Raspé's drawing diaries. Thanks again to Margaret Raspé for her hospitality on Karpathos and in Berlin, for all the energy she has invested in this project and for opening her personal archive so generously to us. Special thanks to Madeleine Bernstorff for the inspiration, advice and sharing of knowledge.

We would also like to thank the Werkstatt Höflich (Munich), Carrie Roseland for the English translations, Andrew Jacobs for English proofreading and Laura Schütz for German proofreading,

as well as Stephanie Lyakine-Schönweitz (Kulturreferat Munich, Kunstvermittlung der städtischen Kunsträume Munich) for her support in financing the magazine project. And finally, thanks to Deutsche Kinemathek Berlin!

Florida

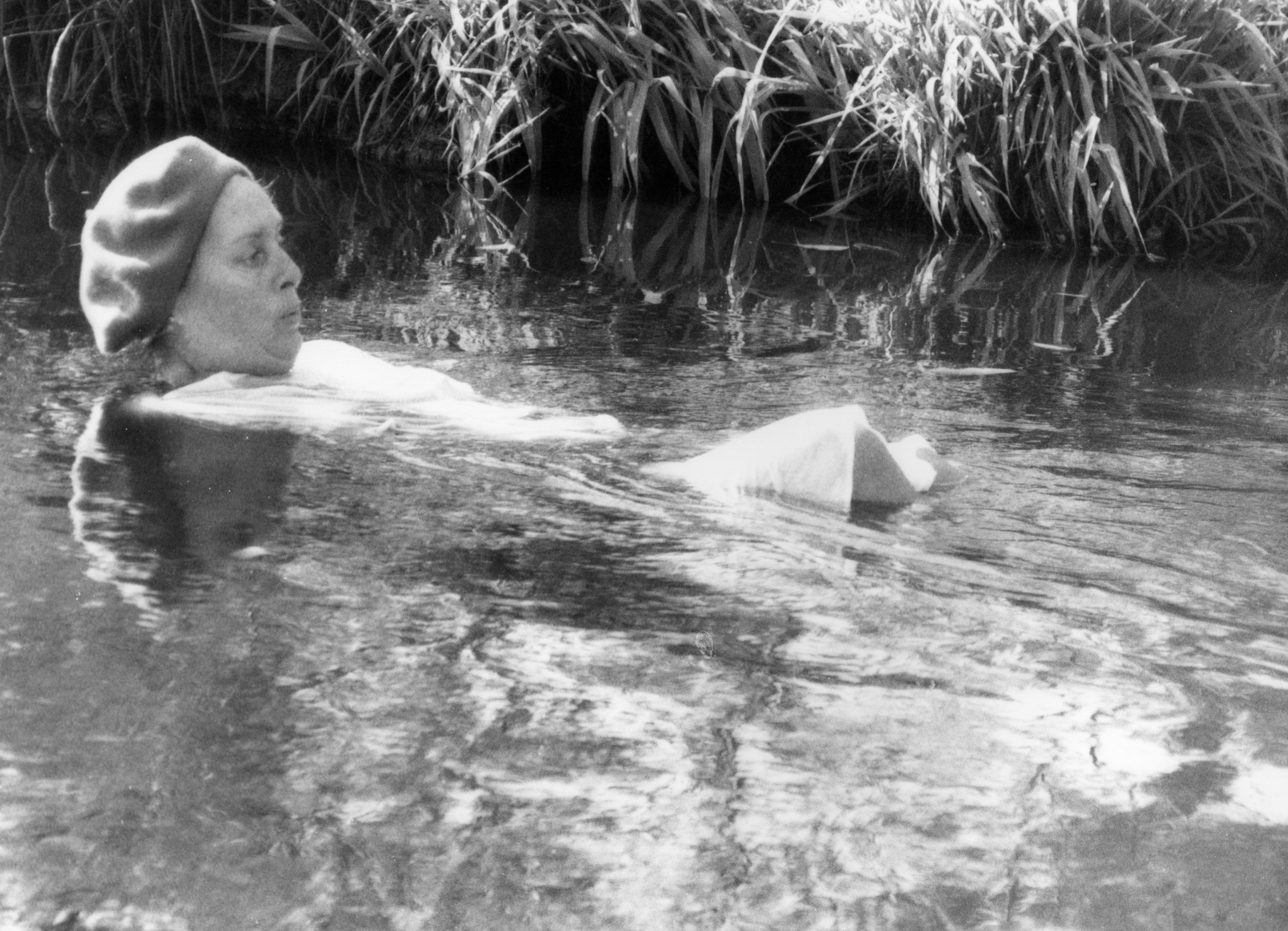
5
See Metchthild Rausch in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970-2004*, monograph, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004, p 23

6
Housework as women's work, unpaid work disguised as personal service in the capitalist system and forming the basis of the global economic system. See Silvia Federici: *Aufstand aus der Küche, Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete Revolution*, Münster 2012 (Kitchen Politics, vol. 1)

7
Margaret Raspé in *Margaret Raspé, Arbeiten 1970-2004*, monograph, Wasmuth Verlag, Tübingen und Berlin, 2004

8
Here it is important to differentiate between the German automat (automated machine) and automatisms. Being a technological device, the automat follows a predetermined program, whereas automatisms only develop in execution and solidify as behaviors through repetition. (see: Norbert Otto Eke, Lioba Foit, Timo Kaerlein, Jörn Künsemöller publ. in *Logiken strukturbildender Prozesse: Automatismen*, Paderborn 2014, p 9-10)

Image:
Automatic drawing,
Erste Zeichnung mit dem Kamerahelm, 1977



Image, page 108-109:
Margaret Raspé,
Wasser ist nicht mehr Wasser,
performance, 1990
Lodz, Poland
(Dagmar Uhde)

1
Gerda Alexander developed the concept of Eutony in the first half of the 20th century. The practice consists of physical exercises aimed at balancing tensions and maintaining or improving flexibility. The word Eutony is made up of the Greek words *eu* (good, well, appropriate) and *tonos* (tightening). (Eutonie.de)

2
Frieda Goralewski (1893 - 1989, Berlin) called *Gora*, worked as a breathing and body pedagogue and therapist in Berlin from the 1920s until her death. She trained with therapist Elsa Gindler.

Camera-Woman-Machine

Florida: In 1971, at the age of 38, you resumed your artistic practice with the invention of the camera helmet, and your work has continued unbroken ever since. What was it like for you to be both an artist and a single mother of three daughters at the same time?

Margaret Raspé: Not only as a mother, but also, equally, as a worker and as an artist, you are bound up in a system, a capitalist system.

Florida: How did the breathing and body work that you learned and practiced with the Berlin therapist Frida Goralewski influence your artistic thinking and questioning?

Margaret Raspé: I started taking classes with her during my second pregnancy. But she was teaching a different method, which was called Eutony[1]. That means proper tension, proper muscle tone. Since breathing was a big part of it, Goralewski[2] was working with a lot of actors, artists and singers. After I had been practicing for a while, I noticed how you can let all your weight down in a sitting position, if you actually sit on the sitting bones in your pelvis. Your body and your stomach and the muscles in your back can let go, because the weight is being directed downward. I also noticed that, doing those exercises, even psychological problems disappeared all of a sudden, that changes in the body also trigger changes in your psyche. The exercises are very simple. The point is basically to use only the muscles necessary for a given movement, instead of wasting your energy in a totally senseless way. That has a big influence not only on your muscles, but also on your posture. It affects the nature of your entire position on the earth. Releasing the

blockages in your body, relaxation allows thought to develop. That experience was very significant for my work. After my divorce, I had tossed around the idea of studying psychology, but I got so fascinated by how simple it was to deal with problems of the psyche working with Goralewski – direct body work seemed far better than psychology, because it didn't operate through words, but so much changed anyway, and so many knots could be undone. Circulation improves throughout your whole body, and that leads to a kind of grounding that contemporary Europeans barely know anymore.

Florida: In 1970, you developed a device to observe yourself on film, the camera helmet[3], and you turned yourself into what Mechthild Rausch[4] called "a camera-woman-machine". In the camera helmet films from that period, you not only recorded your work process, but turned the conditions and relations to which you yourself were also constantly subjected, which were part of your physical experience, into exemplary themes...

Margaret Raspé: The reason I found the thematics for my films in the kitchen, in the quotidian, was because of the clearly visible transformation of materials that transpires there: destruction, in order to put back together again, which is analogous to the alchemical process. These themes also arose from an interest in the minimal processes of change I was involved in, and still am involved in. I found them in a space that was familiar to me. After my first film, which was tied to the Viennese artists, psychology, philosophy, politics and the like, my second film was called *The Sadist Beats the Unquestionably Innocent*. When I was whipping cream, I thought what I was doing seemed like a sadistic act. I really whipped the cream so long that it turned into butter. It was a very aggressive treatment, and I even used a machine, so it became a process in which the actual applied energy is not visible. Milk and cream are without the slightest doubt completely innocent. It's definitely an aggressive transformation. I was also making fun

of psychoanalysis a little in the title. It came from a book on human perversions.

Florida: How did you have to prepare conceptually and technically for the camera helmet films, also in terms of the filming process and the setting?

Margaret Raspé: It took me two years to develop the camera helmet. How can you fasten a camera onto your head in such a way that it actually stays stable? An architect I was friends with suggested that I attach it to an aluminum construction worker's helmet with a small armature. There was a tilting lens for Agfa's small, light Super 8 camera that had the right distance to my hands. Then there was a small wind-up timer you could connect to the camera that only ran for 30 seconds, which meant I had to decide in advance what I could do within 30 seconds. So I wrote short scripts, first *Pig*, then *Schnitzel Meat*, then *Hand on the Meat*, then *Cut Open* - so I always started by writing out miniature sequences. To set the timer, I had to take off the helmet, wind the timer, put the helmet back on – fairly complicated. So, the timer determines the position of the cuts in my first films. *Schweineschnitzel* (Pork Schnitzel) from 1971 is the earliest one. But I was still thinking within the framework of learned art concepts. As I filmed mainly everyday reality I came to understand that every sign, every image that appears in the film can symbolize something else at the same time. I recognized that the effect of language is always mediated by metaphor and transferral – that is how we are raised, how we learn language, although we're not conscious of it...

Florida: In the way you utilize the camera as a tool for distancing, your films also seem like studies. The film setting functions as an experimental set-up that investigates the structures of daily working procedures and the automatisms associated

with them, procedures and automatisms you yourself were subjected to. You studied the activities involved in daily housework on film, with a super 8 camera as intermediary. Where did the impetus for and the idea of developing this specific recording technique come from?

Margaret Raspé: For me, there was a huge divide between what I understood as art and what I did on a daily basis, meaning everything from changing diapers to washing, cooking and cleaning. Such daily chores had nothing to do with art as I had it in my mind. Being the daughter of a trained singer and musically inclined myself, an immersion in the question of what art is, I mean the judgment that is involved there, was in my blood, and so I was insanely conflicted about whether this thing with the camera helmet was art. And if not, then what? For me, film was a medium I could use to record process-oriented work, time-based procedures. At that time, Joseph Beuys' work was influential for me. His class at the Düsseldorf Academy was completely different from the rest. Everyone was free – even women with children, because Beuys had set up child care there. For the first time, there was an artist who was combining the different areas of life. I was also influenced by the Viennese Actionists I was so close to – Günter Brus, Hermann Nitsch[5] and Otto Muehl. I was still facing the problem of transferring and/or interpolating old symbolic ways of thinking into a medium that was new to me. The Viennese Actionists, all of whom were raised Catholic, were working with Christian symbols (among others) in their actions – images of the cross, death, life and blood, the living medium – in fully applied sensuality. I saw that it wasn't necessary to translate things that happened on a daily basis into the language of symbols. Symbols originate in the everyday and are plainly present in the everyday. That was the background and the beginning of the idea and the concept of the "camera helmet", which would enable me to record subjective close-ups of my daily work from a central perspective.

Florida: *Hand and head work* - using the camera helmet, you attained what you described as "a truly direct, subjective, body-bound camera that even integrates all the motions of the head and eyes". Does the subjective camera also operate as a kind of self-empowerment of the camera gaze?

Margaret Raspé: No other camera operator can see the work I'm doing as I see it, or film it as I film it, if I am simultaneously doing that work and filming it. In normal films, you have this so-called *subjective camera*, which is directly focused on a situation. It's *as if* a character were really looking at him or herself. However, the picture would still be skewed if someone else were only apparently filming from my standpoint, which means the objectivity of the camera view cannot prevent the film from being seen from the perspective of various preconditioned points of view. Using the camera helmet, by contrast, I am really looking myself. The camera helmet, which I wear on my own body, frees my hands, so I can do the work I do and film it at the same time. No other person is filming what I do. Every gaze is connected to me and my body. This way I obtained a central perspective that was unprecedented in film. Another level of my thinking: The difference between manual and mental or intellectual labor is nothing new. I was trying to connect the two, working with my hands and filming simultaneously. The concept: What I do with my hands is work, just like the mentally prepared filming of that work.

A merging of "hand and head work"[6]. I understood that, when I'm really concentrated on some work or task, it doesn't matter if I'm cooking, reading, sewing, cleaning, writing, painting or baking a cake: my brain is always in control.

Florida: In what way were your working methods influenced by the exchange with the Viennese Actionists - their practice

of pushing the body's limits and their radical, confrontational analysis of the body which they were using at that time to attack and denounce middle-class structures and normalizing tendencies?

Margaret Raspé: Their radicality influenced me. After years of working with Goralewski, I knew as much as could be expected about the body. So, in that particular area, Actionism was nothing new for me, but Otto Muehl's[7] radicality, also how he performed certain things, orchestrated actions, that impressed me. Günter[8] actually worked with self-mutilation, something I didn't approve of at all. In fact, Nitsch was much more influential for me, with his incredible sensory abundance. At some of Nitsch's and Brus' actions, I noticed that they wanted to get under people's skin with a kind of aggression or shock as a way of changing their thinking. The reaction was consistently either total resistance or laughter, although laughter also implies a form of resistance, because you don't learn anything. So I thought about learning processes. I believed that people could attain a different consciousness through art. All that blood stuff didn't shock me, but I still wondered if it was really necessary. I didn't want to film a *Vienna Action*, but because I was also working with death, there were some similarities. In the chicken film, for instance, I included the whole killing process from the beginning, and that's how I wanted it. I wanted to say that it's part of life, because we do have to eat. It's related to animals, but when people got upset over the chicken film, I wondered if they ever cut a head of lettuce from the root? It bleeds, too. That's also a life-terminating cut, just like with the chicken. It's just that the liquid that comes out is red in one case, and white in the other.

Florida: *Oh death, how nourishing you are...*

Margaret Raspé: In that film, I kill a chicken, which is something I had seen as a child, but never done before. I wanted to think

about death – that you have to kill in order to eat. At the beginning of my first film, a living, eating pig appears and right after that, you see a piece of meat, but I hadn't filmed the moment in which life passes into death. That film is linked to the Viennese insomuch as they were working with blood, mutilation, killing and the old Christian dramas in their new art forms, e.g. Nitsch's *Orgy Mystery Theater*. But it was not my intent to make the film version of a Nitsch action. I wanted the film to show what has to be done in order to eat. Showing death, which is so carefully hidden in our society. It wouldn't have made any sense if the chicken had come out of the oven green, I mean painted green, or if I had stuck a lily in its belly, instead of embalming it in salt, pepper and paprika. No. I wanted to leave the chicken as food, in this everyday context of food preparation. It was no coincidence.

The chicken also represented me in a certain way, to the extent that I associated that experience with women's position in society. When I killed the chicken, I also imagined myself killed: "You stupid chick." I will never be a chick again! I cut its head off, because women aren't supposed to think for themselves. There was nothing to do but slaughter the chicken metaphor in my own self-conception. In the first part of the film, I cut off its head to kill it, pluck its feathers, pull out its innards and eggs and chop off its feet.

Florida: In the second part of the chicken film, there's a shot of a frozen Wiesenhof chicken called *Pucki-Pick*...

Margaret Raspé: Yes, it's not the same chicken I slaughtered, but a plastic-wrapped one from the deep freezer. The plastic wrapper said "My name is Pucki-Pick, I come from Wiesenhof", which is obviously a lie. I didn't make the second part of the film until one year later, because I didn't feel like the film was

finished yet. I hadn't shown the food element with the first chicken. In the second part of the film, the chicken goes into the pot and into the oven, bakes, and then comes back out golden brown.

Florida: So in the film, you interlink two production processes of food preparation – the old process of slaughtering a chicken and then the industrial form – in one apparent preparation process.

Margaret Raspé: When the frozen chicken thaws, I hold it up, and so much water comes out, it's all floppy. It's a corpse. And then we ate it like the other corpses, which happened to be a bit fresher. So the old image of slaughtering is contrasted in the film with what you can buy any day at the supermarket, where the killing procedure is parenthetical.

In London, a young woman came running up to me after the film, completely unnerved, and said: "That was the most horrible film at the whole festival. But what's even worse is that my mouth started watering at the end." And I thought: She got it.

Florida: Were there ever moments when the device really became an extension of your body?

Margaret Raspé: We use machines on a daily basis, and we're glad that we have them – a lot of things we do are simplified by the fact that we have appropriate devices. So we always work with our bodies, but also with devices that are connected to our bodies. That is a matter of course for us. And it's also not a decision whether it's going to be the body now or a machine, rather it's always or almost always both. In my camera helmet films, the body obviously plays a part. How else do you get the idea of fitting a camera onto your body, on the head for that matter, and of securing it there in order to free up your hands? So there couldn't be any detachment from myself, and every gaze is connected to me and my body.

But you do know, of course, that you have the thing on your head, you feel the weight of 200g. That doesn't go away, you can't merge completely. It's an extension of the body in the sense of a technological device, meaning as a way to take close-ups of something I myself am doing, at a distance of about 45 cm. The camera is very close, which also means that the particular detail you're seeing isn't very large, there's not much of a margin on the picture, and it's mainly about my hands.

All of my film work in the kitchen actually deals with *touching*, feeling things with my hands – with the pleasure and the information involved in tactile sensation.

3
The camera helmet films were produced between 1971 and 1974, mainly in M.R.'s own kitchen, then from 1977 to 1983 to record the painting and drawing process uncut.

4
Mechthild Rausch (b. 1940, Hamburg), freelance author, produces culture-critical reports and radio plays, published Paul Scheerbart's prose, theater plays, letters and drawings.

5
Hermann Nitsch (b. 1938, Vienna) is an Austrian painter and action artist associated with Vienna Actionism. He developed his *Orgy Mystery Theater* – actions that often ran over several days – from in-depth work on both pre-Christian and Christian rituals, including and combined with sacrificial rituals and liturgical elements.

6
Reference to an expression used by Alfred Sohn Rethel in his book *Geistige und körperliche Arbeit* (Mental and Manual Labor) (Edition Suhrkamp, 1970).

7
Otto Muehl (1925-2013) was an Austrian action artist associated with Viennese Actionism. He founded the *Actionsanalytische Organisation* (Action Analysis Organization) and what are known as *Mühl Communes*. The communes grew out of a Paris flatshare around 1970, later their central branch was located at Neusiedel am See. They were founded on the elimination of private property and the nuclear family system and the establishment of a new model of society liberated from bourgeois obligations. The heavy concentration on Otto Muehl as pioneer and leader generated controversy and some very critical judgments. Due to a variety accusations regarding his practices within his organization, Muehl was sentenced to seven years in prison in 1991.

8
Günter Brus (b. 1938, Ardning, Austria), is an Austrian action artist, painter and writer associated with Vienna Actionism. He lived with his wife Anna Brus and daughter Diana at M. Raspé's house for three years, after fleeing Vienna in 1971, in the aftermath of the infamous *Uni-Ferkel-Action*.

Self-movements

Florida: Your interest in automatism carried over into drawing. Is drawing in this case an attempt to explore a language of the body that expresses itself outside everyday mechanisms of thought and action?

Margaret Raspé: While I was working on the camera helmet films, I already started making automatic drawings in the form of what you might call drawing diaries. Those were all black-and-white Rapidograph drawings on letter-sized paper. I drew for four hours a day for two years. I knew then that alcohol brings out different things than grass. The work I made on alcohol was much more aggressive, much more intense. Then, the work I made on grass was very fine, wonderfully light. You can definitely read a lot into them. But despite their tenderness, there is also something very complex about them.

This is a different kind of automatism than the one we know in everyday life. The point of my films was to interrupt daily work automatisms and try to look closely. In automatic drawing, you just hold the pencil in your hand, put it on the paper and let it do its thing. It's about *not thinking* and letting go. I got interested in that because I wanted to break free from what I had learned in academic painting and only put the forms on paper that came out of me as kinetic energy. Which means I'm both concentrating and letting go, simultaneously. As children, we all learned to orient ourselves in space: Where is a stair step? You could fall down there. And somewhere else, you can just go straight ahead. You learn where your feet are, where your head is, the names for the different parts of the body and the movements your body makes, and in this way, you can orient yourself in space. This form of orientation is automatic and unconscious. In the space of a drawing,

I drop this control, very consciously. It is a self-movement, a movement caused by myself, that is not controlled, so not an illustration, but rather an act of finding out what my hand does when it isn't being controlled. So I suspend the conscious control that is indispensable at planned work.

Florida: After observing house and kitchen working procedures on film, you then studied processes of automatic drawing directly in your camera helmet film *Die Selbstbewegungen des Frautomaten, oder Schein bleibt Schein* (The Self-movements of the Woman-Machine, or Appearance Remains Appearance). Is that film also about an attempt to notate your own energy, establishing what movements that energy provokes and how to develop from it your own new language of forms?

Margaret Raspé: In the seventies, there was a revival of interest in far-eastern medicine, and I heard on the radio how practicing automatic drawing was part of the program at medicine schools in the Philippines. It was a technique to heighten physical and psychological receptivity, sensitivity, shutting off learned rational control mechanisms, deliberately opening up energies we're not aware of. Becoming *void* in the eastern sense of the word. Some surrealists and other 20th-century artists conducted extended experiments with that, and with automatic writing, to possibly find new forms, or a new expression with sensitivity. In the film on the automatic drawing process, I made these very personal movements within a given space, a letter-sized sheet of paper. If you watch that process closely, it's easy to comprehend how it goes. There is a moment of complicated balance, followed by a disruption, and finally the instant when I notice that the flux of energy is over and the drawing is finished. Once again, it is my hands that are decisive, and it's about transformation, a notation of motion,

spatial orientation – on the sheet of paper and through the operation of the hand. For me, it was about seeing whether the film would require the entirety of my energy. Or would it be possible to maintain distance? I wanted to attain both: immersing myself in the film, but letting go at the same time. I could only see the drawing through the camera.

For me, it was interesting how fast the hand moves, and when you're watching the film, how incredibly similar this back and forth motion is to the one in the dishwashing film[9], although two completely different states are being portrayed. That the drawing goes so quick is also due to the fact that I noticed how, whenever I draw slowly, I immediately start making illustrations out of the lines and dots already on the paper. But it's actually important that automatic drawings are not representations in the sense of some kind of formal equality between something in the outside world and whatever the hand is doing. Instead, I let my hand go completely. When I notice that something like an illustration might be developing, I consciously refrain from adding to it.

There's a big difference between a drawing and the work in the kitchen, because you always want something in the kitchen. And at some point you notice that you still want the final product, but you're not even looking at it anymore. Because your body knows how to execute the tasks, how you have to cut a carrot: bam, bam, bam, or how you bake a cake. Film can capture aesthetic images that you actually could never isolate as such, not even in your mind – the kinds of individual images you don't see anymore when you're working, even if you know that milk and yeast, for instance, produce dough when you mix them with flour. The big difference is that there is an intention behind labor directed at producing a product such as a meal. Whereas when I'm drawing, I don't desire a product, and something comes into being that I could never have known before. I mean, it's not clear at the outset

what the product will be. You only know that your hand, the pencil and the paper all exist, you know the size of the paper, that it will be black-and-white and that some signs, drawings, are going to come into being, anything but illustrations. I want something when I'm working in the kitchen. I want nothing, explicitly nothing, when I'm drawing, I let myself go entirely, I let my hand go, I let it do whatever. There is no more intention involved. That is the big difference and, to be quite clear, it is also a psychological difference, a question of mindset. Ultimately, it's about absorbing energy, about an energy process that comes from your body. It's different for everyone.

Florida: The body writes the device. In 1987, did you draw in the grass with a lawn mower for *Blindschnitt* (Blind Cut)? How did that come to pass? And how did the action go?

Margaret Raspé: I had run into Wolf Kahlen[10], a well-known Berlin artist, at the Documenta. He had rented this building *Ruins of the Arts* from the Berlin City Council and converted it and the whole grounds into an exhibition space. Since someone had canceled on short notice, he asked me if I might want to do something there. I said: "I want to make a lawn mower drawing." And then I considered briefly, zero conceptualizing, I just said, "I'll make a blind cut". So I pushed a lawn mower around blindfolded. The plan was actually to cut a meandros in the grass, a rectangle that keeps getting smaller. I thought I would be able to orient myself on the wind and sun, the heat, and I counted my steps the whole time, tried to turn at right angles and then proceed. But I couldn't check it with my eyes, because they were covered. I had to find the right angle according to my inner sense. Eventually, I just got completely lost, I had no clue at all where I was, and all the mowed lines crisscrossed. Everything overlapped. There may have been someone there holding the cable, so I didn't mow over it,

but no one told me whether I was making a right angle or not, and so this layered pattern developed, which looked like a star. Clearly I couldn't maneuver at right angles in the absence of visual checks. The result diverged from my original intent, but it is precisely this incalculability, this *exposing yourself to something* – and also this *walking a fine line*, in terms of basic attitude, that's all very significant and fundamental to my performances, and to my whole way of thinking. Because you can't learn anything, unless you expose yourself.

9
Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow – Let them Swing!, 1974, Super 8, colour, silent, 19 mins. (camera helmet film)

10
Wolf Kahlen (b. 1940, Aachen) is a German performance, object and media artist, curator and Professor Emeritus at the TU, Berlin.

Image:
Margaret Raspé
drawing, 1985

Between body, device and the work of the gaze in painting.

Florida: In your camera helmet films *Blue on White, Edges and Frames* and *Towards Yellow, Red and Blue*, you put the relations between the medium of painting and its viewership through an investigative process.

Margaret Raspé: In *Blue on White, Edges and Frames* there are two levels of reality: the one I produce by painting on the canvas with its edges and the other the setting that surrounds me. Both function as the edges of the image and as the frames of the film itself. Hence the title *Blue on White, Edges and Frames*. *In Towards Yellow, Red and Blue*, I went a step further and expanded the camera helmet film format – it's 3 meters wide and 1.2 meters tall. A triptych, so I could transport it by myself.

Florida: In that film, you're working with action painting, which is when the painter involves him or herself as a subject in the image through a certain physicality. In the film, that physical inscription on your part is doubled, so to say: you invoke gestural, physical painting while simultaneously wearing a camera on your head that is recording all of your movements.

Margaret Raspé: There is a text on that. I wrote it in 1983 for the exhibition catalogue for *Berlin in Amsterdam, Amsterdam in Berlin*. "Wearing the Camera Helmet – Painting and Filming Simultaneously. The instrumentalized eye dissolves orientation. In the film, the outer limits of the image disappear, because the edges are not to be seen, and open up a field. Bound to the body, the camera flies, records the fast action of the brush. Upholding limits in the painting stands in opposition to the dissolution of limits on film." So it takes a while before the viewer sees how big

the painting is. Not until I step back and view the image as a whole, and then go at it again. That's also the first time I see what's there. So the painting process itself is a reaction to whatever I did 20 minutes ago and just keeps the process going, without producing an illustration.

Florida: You continue: "I split in two: physically, I am the relaxed, detached, actionistic painting hand and the rationally concentrated observer in the viewfinder of the camera."

Margaret Raspé: Somehow it is a splitting in two. The hand does something of which I am not aware. So I'm not doing it consciously, like now I'm going here, and then I'm going there. *Da-da-da-dum...* (spoken with big gestures).

It's actually similar to automatic drawing. In this experimental set-up, I gave myself over to my hand or arm – I just mean the relaxed part handling the paint. But I was using my head at the same time, although not only as a tripod, I was also following the brush with my eyes. At some point I noticed that I always had to look where my hand was with the brush.

Florida: But weren't you also studying the medium of painting with the medium of film?

Margaret Raspé: I was trying something out. That's part of my whole work, everything is always an experiment, meaning a question and not an *I know how it goes* answer. But that means I always have to prepare myself mentally to set my body free. That I don't conform to some kind of forced procedural system. I didn't start with yellow, although the title is *Towards Yellow, Red and Blue*. I started with red. Yellow came last. But I left that open, too.

Florida: In *Towards Yellow, Red and Blue*, the large format you chose for the canvas meant a bigger space for your moving, painting body to act, but your body is also required to relate to that space, and you in turn observe that relation with the camera, at the same time.

Margaret Raspé: … and that was conscious, too! I wanted to paint in a large format because it was obvious to me that there is a difference between the edge of the painting and the edge of the image on film. That's also part of the title of another, earlier film *Blue on White, Edges and Frames*. The edges are the edges of the painting and the frame of the image on film. Those are two different relationships and I wanted to make it my subject matter that the camera films both.

Additionally, I didn't have to be as active with that film's smaller painting as I had to be with the bigger one in *Towards Yellow, Red and Blue*.

Florida: What about the title "Towards Yellow, Red and Blue"?

Margaret Raspé: There are three colors: yellow, red and blue. I wanted to work with three primary colors that mix together. Since I only had those three colors, it was clear that there would be no black. That it wouldn't get dark, but would instead persist in this shiny brightness and colorfulness. Even when blue and yellow are layered and it turns green at the bottom of the image, toward the end of the film, there are still those three parts. And the German *entgegen* really does mean *towards* in this case, because I wanted to go up to the colors and the image.

Florida: At the same time, the viewer goes up to the image along with you, you being the camera as well...

Margaret Raspé: That is actually this *entgegen* in the title, which you could also translate differently, as resistance, but in this case resistance is not implied, but really *going up to*. I start with red in the middle section – with a giant circle, but not for long, and then blue comes along at some point, and that's how it stayed. In parts, the blue is very clear still, not filled in as much as the red. And yellow mixes with blue, making green. But all the colors are still clearly represented. I mean, there is pure blue, pure red, pure yellow.

And then my accountant bought it. Now it's hanging on the wall in his office. He sits in front of it on a chair at his desk. It is his backdrop, and it possesses a wonderful vitality and liveliness, even in a relatively small room. So I know what a bright and positive energy it contains. However, that's not quite the criteria of good painting. That's a question for you: "What do you see in that image? What happens in your mind when you see a painting like this?"

Florida: In your camera helmet films, you are both the actress and the camera woman. The roles of painter and film maker are complicit. As viewers, we follow your hands as they execute familiar tasks – work around the house and the work of painting and drawing – in quick motions. Because of the strict and frontal first-person perspective and the tunnel-like shot, your working hands could almost be our hands working in time with yours. An immediacy is created that implicates us in the moving image. So your physical presence in the film becomes part of the viewing experience, which expresses itself via the movements of the head camera and via the immediacy of your working hands and the traces of your brush strokes. Looking at painting as an extended field of action, it's fun to think about these two films as a form of conceptual painting that employs film as a means to explore viewership relations. Like in your work with the camera helmet in the kitchen and

the one-second sculptures that came about as images in the dishwashing film[11], here we see thousands of painted images, one-second compositions joined in a temporal succession as a film.

The viewer is continually re-addressed in a process-oriented gaze at painting through your movement. If we can understand the central perspective as a visual device of painting[12], you are rhythmically dissolving in your films a gaze at painting that is infused with the central perspective. For me, it is exciting to see how, based on the basic relationships and questions of painting, you actively involve the viewer through a framework construed by you. In painting, there is this famous trinity, which consists of the image, the painter and the viewer. Through your body-camera, I am considered part of this framework – the trinity of action – and I have to work with you. Because painting is work, too – that's how Raspéan cinema posits itself.

Margaret Raspé: For me, it was actually about what would happen if I painted with the camera helmet on my head. What do I see at all? And it was already clear to me before I even started painting that I would never see more than some parts of the image. But I also wanted to know what would happen if the camera moved around with me.

I was in such a frenzy of action that I couldn't follow the brush sometimes. So at times, the camera looks somewhere else while I'm still painting. And I switch from one color to another without really thinking about it, too. But it was such a wonderful, internal, alive feeling while I was painting. And at such an incredible pace. You could already see that I was working fast in general, earlier. And it's the same thing here again, whenever I paint very slowly, I tend to make illustrations. And that is exactly what I don't want. I'd rather maintain a flow of motion through rapidity. My movement is incredibly fast in the large format of *Towards*

Yellow, Red and Blue - back and forth, up and down, into the paint and back out, … I produced this big painting in 30 minutes, real-time. The tilting lens I use still works with a relatively short focal length and only films a very small area, let's say 40 cm wide and 30 cm tall, which means I only have a very tiny area in my ocular, and I never get an overview of the whole image while I'm working, or only when I really step back. I tried to go into a certain body energy state that I had experienced in body work and yoga: I was very flexible, I knew my body and could rely on it to do the right thing. The nature of my movements, of my gestural painting, is not planned, so it derives from the body. When the film is projected, it's thousands of painted images running consecutively in time.

For another project, *Regenbilder* (Rain Pictures), I laid prestretched and gessoed canvases out in my garden and sprinkled nearly invisible dry pigment over them. I exposed them to various types of rain to observe what would happen. I wanted to record the random *work* of rain. My camera helmet films have the same function, actually – the registration of work and temporal processes.

Florida: Did you consider the painting you created in making the film *Towards Yellow, Red and Blue* a sub-product or a work of art in its own right?

Margaret Raspé: Due to the strange effect produced by projection, which enlarges the filmic image, the film becomes something completely different than the painting. You have two distinct results, an image and a film, both of the same thing, though each has a completely different expression.

Florida: Was the film shown at the same scale as the painting itself?

Margaret Raspé: No, the projection was much larger. The film takes on another presence when the color fills the room.

Florida: Both posit a conceptual difference regarding the conception of painting...

Margaret Raspé: Yes, of course, but you're doing it simultaneously. So it's another one of these weird concepts about trying out what will happen if I hang the film next to the painting or if the film is projected bigger and the painting is just small. Those are two apparently different works involving two different media/techniques. The painting that came out of the film *Towards Yellow, Red and Blue* from 1983 was really conceived for the camera helmet films. The story goes like this: I have a film, I have a painting, and then the question arises: How are you going to present this? In two or three shows, the painting was installed and the film ran over a big canvas, meaning it was absolutely blown up compared to the small section of the painting on film. And because of the huge projection, the film took on an incredible vehemence and presence in terms of colors.

Florida: Would you show those two works together in a show today?

Margaret Raspé: Yes. What takes place in the film as speed doesn't exist in a static image (painting), which means you see that an incredible energy has been invested in it, vehemence, but you don't see the real speed of the process. It only lasts 30 minutes in the film.
Florida: Then, at the end of the film, your camera gaze turns away...

Margaret Raspé: Yes, to a friend of mine, the artist Vincent Trasov[13]. He was there the whole time, taking color photographs while I was working, and he made a black-and-white series, as well, also conceived as a process-oriented succession, but taken from

changing positions. Those photographs were shown during the retrospective of my films[14] at the Arsenal in Berlin in September 2014.

11
Tomorrow and Tommorow and Tomorrow – Let them Swing!, 1974, Super 8, color, silent, 19 mins (camera helmet film)

12
See Linda Hentschel: "*Pornoptische Techniken des Betrachtens*", Jonas Verlag (2001)

13
Canadian artist who co-founded the group *Image Bank*(1969-78) with Michael Morris aka *Mr. Peanut for Mayor*, the main character of an *art community* election campaign in Vancouver, that garnered 5% of the vote. M.R. met Vincent Trasov in New York in 1983. He was later awarded a DAAD grant in Berlin, where he was involved in a close exchange with M.R..

14
Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow – Let them Swing! On the actuality of Margaret Raspé's Films (2014), film program by Karola Gramann, Heide Schlüpmann and Madeleine Bernstorff.

Camera-based research: Ritual, trance and energy cycles

Florida: In researching and producing the film *Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás* (Anastenária – Festival of the Lagadás Firewalkers), you spent over five years living intermittently with a firewalker family in a dense suburb of Thessaloniki. I can imagine it was a fairly sensitive process to come in contact with the firewalkers (Anastenária) since, as you described it, they operate like a secret society and want to protect their knowledge of the firewalking rituals.

Margaret Raspé: Firewalking was banned during the junta[15], and they continued practicing in secret at home, because for whatever reason they can't live without it – I'll put it that way for the time being. You can't understand that until you know more about the context[16].

No one really knows how old the rite is. The Greeks who practice it today originally come from what is now southern Bulgaria, which was Greek territory for a long time. They were displaced after the Balkan wars and then later "repatriated as foreigners". They settled around Thessaloniki and have been living there for three generations now. They took their familial icons, which do not belong to the church, with them when they were displaced and brought their ritual[17] to Greece.

I found out about the ritual through a friend of mine in Berlin and his Greek assistant. He was a professor of psychopharmacology and, like myself, they both wanted to know how it works, how it can be that protein doesn't burn when you walk over glowing embers. So I went there in 1978 and asked around town until I found this little house called the Konaki[18], where the families from different

villages gather. I sat in on an interview between a firewalker and a TV person, so I got my first information as an uninvited person sitting there randomly. One of the firewalkers, Anoulla Tgaidadsi, heard us speaking German and approached us. She said she had been in Germany and had worked at a cigarette factory there. That contact came about very quickly, because we instantly liked each other. Anoulla became a friend, and she told me a lot.

The next day, the two friends I mentioned arrived from Berlin, but since I wasn't familiar with their questions or their premises, I just went around with my camera. I couldn't speak Greek and didn't want to learn, because I was mainly interested in observing what they did and not what they said. And sometimes they did mislead interviewers. The nature of the process as a whole was what was important to me: How do they behave, especially toward each other? When do they take breaks, when do they dance, when exactly is the bull slaughtered? Since I grew up in the country, I wasn't shocked, I was enthralled by how the blood flows into the brown earth between wild chamomile blossoms, enthralled by the colors and how slowly the blood moves. Although the chamomile flowers are inconsequential for the firewalkers. So that's how I started approaching that ritual.

I felt like I was in good hands with the firewalkers, although there is a certain risk involved in entering into a ritual like that, especially when you don't understand the language. I also knew that people in Berlin groups, for instance, rarely pay attention to what is happening on an individual level. But I felt absolutely safe with the firewalkers, because I had observed how one of my friends fainted once and how they dealt with it. The firewalkers themselves kick people out of the Konaki, because they know what kind of energy the group generates during the dance.

The ritual doesn't lead to a complete trance, so no one is really absent from him or herself. But they still watch out, because it can happen that the dancers flip out when they enter into these energies. I knew that trance state from automatic drawing, when I would draw for hours on end, although I didn't understand what was going on there until later. The firewalkers are in an intermediate state, which means that everyone decides for him/herself, when or whether to walk over the coals. You can describe all of that on the level of energy, how the head chakra opens – as the Buddhists or the Indians call it – and a connection to the "cosmos" is created. In such a state, energy is moving in constant streams, in Christianity it's the halo, the image of a state of warmth. The practices are different across various cultures, but ultimately it always has to do with creating an opening for energy to flow.

Florida: What does the icon carried during the dance mean to the Anastenária?

Margaret Raspé: The icon is the principle meditation image and shows the historical figures Constantine the Great and his mother Helen standing under the cross. That icon is also a psychological *being at home*, because it was taken from their country of origin and symbolizes their faith. In the Orthodox faith, icons are presences of saints inside their images. This particular Orthodox male-female icon is especially revered by the Anastenária because, while Constantine did establish Christianity as the official state religion, he did not ban all other religious practices. Helena is supposed to have found the authentic cross of Christ. The icon isn't a mirror for the Anastenária, which is what I thought it was at first, but rather a counterpart. With it, they can also meditate on their familial constellations, as if dissolved in a great love. In meditation, they concentrate on the midpoint of the cross, they focus on that point. Steadily concentrating on the point of intersection causes

the optic nerves to produce a small sunburst effect, which is then depicted on the icon. When I talked with Lawrence Weiner about the icons in New York, he said that all of the information is contained within the image. I spent a lot of time thinking about those icons, in order to understand them.

Florida: Did this fundamental interest in energy situations find expression in your filmic language?

Margaret Raspé: I had the camera helmet, but it was obvious that I couldn't make this film with it. So I had to rethink from scratch how I would be able to make a film out of this situation. I filmed over the course of five years, always on the 31st of May, which is when the festival occurs. The festival spans three days every year, and I kept going back to film new scenes. It was very tedious work! What do you do with five years of material? At first the bull is spotted, then it's brown, and then at one point it's a bit bigger, then it shrinks again. At first the people are wearing those clothes, and then they're wearing these. They might always be the same people, but they're dressed differently, of course. I didn't intervene at all, they did their thing and I did mine with the camera and sound.

But the real problem that arises is how to organize the film – how to put it together, so that it actually makes sense and people understand the processes that are taking place. I finally thought of making a time-based portrait of a day's procedures: Capturing how the energy climbs and falls, so people understand how nothing might happen at first, then the intensity builds, culminates with the slaughter and then subsides. In the afternoon, for instance, some people go to the square and light the woodpile. It burns down slowly, and people are dancing in the Konaki the whole time. At around eight in the evening, the group is accompanied by musicians through the village to the square,

and then they start walking in a circle counter-clockwise around the fire. The leader of the group, the Archianastenáris, who is an initiate, burns incense first, lifts the icon up in the air and is the first to walk over the fire. Then the others run after him like a herd of sheep. They keep walking across and trampling – almost like pawing at the ground – then moving around the perimeter a bit, where the ground isn't as hot, and then back in. So it's a counter-clockwise, circular movement, like other traditional Greek dances, surely since antiquity. Afterwards, they all gather in the Konaki and sit in a circle on the floor. They spread out cloths, and in the middle is the food, also on the floor. A bottle of Ouzo circulates, and everyone takes a sip and recites a saying. After the drinks, everyone is back down on the ground. Alcohol dissolves the tension that builds up in the body through dancing and stress by making the blood vessels expand. There is a public confession and finally they count the money collected with the icons, which is the money that will buy the next year's bull. And that's the end. Everyone goes home. The next morning, work resumes as usual.

Florida: How would you describe the process of organizing the film?

Margaret Raspé: Unlike with the camera helmet films, where the cuts were governed by the timer, making them technicalities, it took two years to edit the firewalker film after the fact, after I had gathered all the material. That's another kind of alchemical process: Some sections are taken apart, snipped and cut, then put back together again, differently. First, there is a dissolution of material, and then a re-formation. So, the film is made up of intercut material spanning five years, portraying the arc of energy over the course of one day.

I almost always worked without a tripod and was always very close to the action, but that was only possible insofar as the firewalkers

trusted me and I, for my part, felt sure that nothing would happen to me. I obviously became part of the energy zone as a filmmaker. Because of that, my energy climbed along with the energy around me. I should mention that I was filming alone, I mean, without assistants or carriers or whatever. On only one occasion was a second camera man present. I was able to hold the camera very steady, so there was no shakiness. It's clearly connected to the body, when you shoot with the camera in your hand. Energy also plays a role in that – and your strength, your stance, plays a role...

Florida: You didn't have a tripod with you?

Margaret Raspé: I had a tripod, but as far as I can recall, I only used it once, during a slaughter. And on only one occasion was a second camera present.

Florida: Otherwise it was always your hand operating the camera?

Margaret Raspé: Always handheld, yes...
I was moving between the firewalkers with the camera, following Jean Rouch's[19] example. I was familiar with his films and his special way of operating the camera, of becoming part of the whole movement zone.

Florida: Your handheld camera technique is an important point, also with respect to your filmic language and the proximity you create.

Margaret Raspé: That allowed me to get very close, and it made me very agile. Using a tripod, I would have had to set everything up again, which would have been insanely awkward. It was clear to me that it could only work with a handheld camera.

Florida: Wasn't it also about capturing on film the firewalkers' knowledge of the body and their experiences in pushing the limits of the body through a communal ritual that is pre-Chrsitian, but overlaid with Christianity?

Margaret Raspé: It was about decoding, about that particular ritual technique. It was about showing a certain knowledge of the body that I could only decode in this way. I had no editing concept, except that I wanted to portray the arcs of energy as they transpired over the day. The rest is sequences and processes. It was also a kind of research work, an experiment, because I had no other way to understand the procedure. I practiced the dance myself for hours in Berlin. I had my sound recordings and knew the steps. I even went to a firewalking workshop in Berlin once, but it was terrible. The energy there was minimal compared to what I knew. But I walked over the coals, too, and nothing happened to me. I didn't have any blisters the next day, but there were small reddish spots on the soles of my feet. You are probably aware that it takes a moment before the body and the brain connect, and that nothing happens as long as there is no connection to the brain. For me it was really about finding out how that kind of thing works, and I couldn't decode that via Christian frameworks. I may have known quite a bit about yoga and I had read a lot on the chakras, from Tibetan, Indian and Chinese perspectives, but I wanted to be able to explain how that actually works, what the actual steps are. I once spent three weeks with a firewalker family, because I wanted to know what happens before and after the ritual. If they fast, for example. I discovered things on my own, like if I let my eyes go, stop focusing, how the energy suddenly springs into my hands and I feel them tingling.

Florida: Do you consider it a documentary film? Did you pursue your research and your experience with the firewalkers from the position of an artist?

Margaret Raspé: The artist was awake, but I didn't want to invent any other images.It is a documentary film – I didn't say anything about what was happening or influence anything. I didn't have them repeat anything, which doesn't work anyway when you're immersed in a situation in which others are doing their thing, you can't intervene.

Of course, I had shows and made other work during the time when I was working on this film. I was also interested how this film ties in with Nitsch. Killing the bull and the blood and all these things are present in his work, except then it's theater. The bull may well be slaughtered, but so much is happening all around that the poor animal gets stressed out to the point that the meat is tough. The firewalkers maintain that it's not a sacrifice, but food. I don't doubt that.

15
Military dictatorship installed in Greece following a 1967 putsch. Overthrown in 1974.

16
"The overlapping of various cult forms in the ritual has led to continual problems with the Church and the state. In 1912, due to the Balkan wars and shifting borders, Greek Anastenária families were expelled from their birthplaces Kosti and Bolgari, which are both part of modern-day Bulgaria. Since that time, they have been living scattered across various villages around Thessaloniki. Their ritual holds their community together, and so they brought it with them to Greece. Some are still farmers, others work in the city." (M.R. 15th International Forum of Young Film, Berlin 1985)

17
Legend has it that inhabitants of the villages Kosti were able to save the icons of Saint Constantine and Sait Helen from a burning village church without sustaining burns. The firewalking ritual is performed annually in memory of that history.

18
A room in the home of the Archianastenáris, where the ritual icons, red cloths and instruments are kept.

19
Jean Rouch (1917-2004), french filmmaker and anthropologist.

Influences:
Shamanism, Fluxus and the Viennese Actionists

Florida: In the seventies you lived with your daughters in your house in Berlin and your kitchen was a hub for writers, artists, theorists and activists. That included Günter Brus, Hermann Nitsch and Otto Muehl, members of the Vienna Actionists, as well as Oswald Wiener and Gerhard Rühm, who both belonged to the *Viennese group*[20]. Peter Kubelka[21] showed his films at your house back then...

Margaret Raspé: Günter Brus came to Berlin in 1971. He had founded the "Institute for Direct Art" with some friends (Wiener, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler[22], etc.) in Vienna. It was based on the Marxist conception of art. In the early seventies, they put on a big happening at the University of Vienna, we might say *event* today, called *Art and Revolution*, where he shit on the Austrian flag. That caused a huge scandal, and Günter Brus ended up getting sentenced to three months in prison for offending the state. The night before his sentence was supposed to start, he took off with his wife and child, basically without money. He only took a few early things he had already published in Vienna with him, just for the sake of having something to show for himself. He passed through Munich and spent the night with Paul and Limpe Fuchs[23], they all knew each other too, on his way to Berlin. I met him in the afternoon, it was after my husband told me he wanted a divorce... We had actually agreed not to get a divorce, that we would both try do do our own thing instead. So, for me, that broke our agreement, and I had no idea what would happen next. Because I wanted to go to friends and tell them, I went to Mechthild Rausch and Gerhard Rühm, they were together at the time. And then Günter Brus showed up at their apartment. Gerhard Rühm had already told me about that action in Vienna, so I already knew

a little about what they had just been through. And then Brus sat down across from me at the table with his big blue eyes and said: "Oh, I think Berlin is fabulous!" I knew what kind of position he was in, one that was much worse than mine. Well, OK, a divorce is a pretty big deal, but leaving your apartment and everything behind with your wife and kid, for a future in which you have no clue how everything is supposed to work out... I was profoundly impressed by this misfortune, by the courage it took do do something like that in Vienna, and also by this "Oh, I think Berlin is fabulous!" He had just arrived, had only been there half a day. So that's where I met Brus and his family, on a day that was also of existential significance for me. Since there was an empty apartment in the basement at my house, where I live now myself, I told him they could live at my place, if they didn't have anywhere else to go. And so they came to me, to the house I had been living in for years, first with my husband and then without him, because he had found himself an apartment somewhere else.

I met the filmmaker Peter Kubelka, also from Vienna, through Rühm and Mechthild Rausch. He showed films that I found really impressive at our house. They were very clear statements about the structure of film. He was my first and best teacher about film and how industrially manufactured cinema had in no way exhausted the possibilities of the medium. He got on very well in New York, unlike in Berlin. I mean, he showed his films at the film school here in Berlin back then, and the students said: "Check that guy out, he's wearing a proper suit ..."
... The revolutionary era... you know...

And then I met Hermann Nitsch through Kubelka and some time later, I went to Munich with Brus to see one of Nitsch's first actions. I met other people from Vienna through Brus, too. Oswald Wiener was living nearby. People from Vienna

thought Berlin was less bourgeois than their own city. I usually made dinner when people came over. We networked and debated. It was the early seventies and the discussions, which could last a long time, revolved around social issues, art and politics, about breaking social taboos. I learned a lot during these drawn-out, sometimes very intense conversations. That was right after my divorce, when I could do what I wanted. I kept inviting people over, and a lot of people came and went.

Later, after I started doing the garden shows in 1985, still other artists gathered at my place. Milovan Markovic, a Serbian who had come to Berlin from Belgrade, met Emmet Williams[24] there. They became friends, and Ann Noël[25] is still friends with Milovan to this day, for instance. Lasting friendships were made. I was actually –How shall I put it?– like an electrical current distributor. There was constant discussion, always with different people. That was important to me, because I was pretty tied down with the kids, who were still young, between 7 and 11, when their father moved out. I used to rent out rooms back then, also because I didn't have much money, so the house paid for itself. It was like in a dovecote, where all sorts of people came and went, not just artists, but also families with kids. It was a place I could protect, because it belonged to me, and I could say, "this is what I want, and this is what I don't want," although I was fairly permissive. And it was important to me personally, because those were my connections to the world outside, not only to people from Berlin, but also to all kinds of other contexts.

Florida: You mentioned Hermann Nitsch's work earlier... What is your stance on the *Orgy Mystery Theater*, speaking from your position as an artist and your interest in the body?

Margaret Raspé: At first I didn't understand a thing. I felt like it was sectarian. I should mention that all of the Viennese Actionists

were raised Catholic. I was raised Protestant, but I was really very impressed by their vehemence and their carnal sensuality, which are both also very Catholic. But it wasn't until Peter Kubelka said: "Yes, but it's really just beautiful!" that it dawned on me to just set aside all my moral judgments and simply watch what's happening. That was when I started to understand what Nitsch was getting at with his *Orgy Mystery Theater*. There is a great concept in his connecting the body, mind and history. I liked Beate, who was married to him at the time, a lot. And I went to several of the Actions at the castle outside Vienna, which he had been able to buy with Beate's money, and where they still put on Orgy Mystery Plays to this day. I said it was like a small Bayreuth, a bit cheeky... the Nitsch festivals, I mean. Being Protestant, and one who couldn't be bothered with that whole story – my father was a church jurist, I didn't want anything to do with the church – it was something completely new to me. I wanted to find out somehow what he was actually doing there, at these huge three-day festivals, then later a whole week, where they performed the plays he wrote. On the huge castle grounds, you were just incorporated in a huge mass of viewers who were watching, but also formed something like a moving sheet. It was nothing like being at a theater with a stage, you were always right in the middle. There was a lot of music, music he invented, without notes, just approximate notations. That was all new for me, there was nothing like that in Berlin, but it seemed important to me, like a way to find a connection to the past in which our dogmas originated, our Christian ideas... what kind of construct built up over the millenia and is now called the Christian religion. And then suddenly I was standing right in the middle of it. I noticed that it does revolve around the human body, not just around bulls being slaughtered and digging around in their innards, which is also a very sensual, carnal experience. That this web of meanings involving death, blood, life and the question of

what you live from are all a bunch of themes that pertain to the body, that are very realistic, although he did modify them... There are just some images that still remain from these actions, and they will never leave.

Florida: Could Günter Brus connect with the early seventies Berlin art scene? What were the circumstances like back then? Could you say a bit about the mood at the time?

Margaret Raspé: He only did one small performance for friends at my house, but otherwise nothing public. He tried to sell the booklets he had brought from Vienna. The gallerist René Block[26], he's still around, offered Brus 20 Marks. I couldn't believe it. We all knew what his situation was, and the guy can't even shell out 50 Marks... I thought that was so small-minded, I was outraged that that man didn't get that he was looking at someone with a great energy. But that was just how Berlin was, in a way: academy, academy, academy. That was all boring. All of the new movements were coming in from elsewhere, like the *Living Theatre*[27], the Fluxus people came through the DAAD program. They were giving grants to bring people from abroad to Berlin, so they could work here for six months or a year. People in Berlin were utterly baffled, even at the first Fluxus things I saw. René Block was the only one who cared about newer work, otherwise there was zero interest, not even in the Viennese Actionists. Maybe around, '72 or '73, Nitsch put on a big action in an underground parking garage. The leftist activists in Berlin rejected it wholesale and called him a fascist, they failed to integrate it into a much larger context. You have to know that the Viennese Actionists had all been altar boys who were all initiated by priests as children and then fought back like mad later. That all had to be processed. So some of those actions resulted from that anger and analysis. Church domination of culture is like a general backdrop, and it still exists to a certain extent. It's definitely not gone.

Florida: You also had connections to Fluxus artists like Joe Jones[28], Joël Fischer and Emmett Williams... And you met the Italian gallerist Rosanna Chiessi through Joe Jones. Her gallery *Pari & Dispari* (Equal and Unequal) was a nexus for artists associated with Fluxus and Viennese Actionists, but she also exhibited women like Carolee Schneeman[29] and Joan Jonas[30]...

Margaret Raspé: I met the Fluxus people through René Block, who also exhibited their work. For a while I was friends with Joe Jones, a Fluxus musician from New York, personally. Then I met Emmett and his wife Ann, and then Rosanna Chiessi[31], who was also working with the Fluxus people, the Viennese Actionists and Arnulf Rainer[32]. So there were overarching cross-connections. Rosanna Chiessi ran the gallery and editions *Pari & Dispari* in Cavriago and later in Reggio Emilia.

Besides Italian artists, she was highly committed to working with Fluxus artists early on. With the Gallery Morra in Naples and Francesco Conz, who had a gallery in Verona, she introduced Hermann Nitsch in Italy and represented him there. Politically, she tended to the left, and she repeatedly organized projects, performance festivals and exhibitions in some rural areas in the region, inviting international as well as local artists to participate. She was an early and very socially active advocate of new art forms.

Florida: To which group did you feel closer, conceptually?

Margaret Raspé: It was easier for me to follow the work of the Fluxus people. It didn't appeal to the senses in the same way as that of the Viennese Actionists. It was more intellectual-conceptual and also took political and very early environmental approaches. I couldn't become a Viennese Actionist, that was impossible, I didn't have the same background.

The Fluxus people all possessed a wonderful mental agility. Because they perceived museums as graves, they consciously used other locations for their happenings. Their intellectual correlations and their concepts were more transparent to me. And since I was working with Rosanna and visiting her often, running into Fluxus people there, whose work I knew to a certain extent, I felt very comfortable in that context. Although the Fluxus people didn't accept me as one of their own, and I never claimed to be. I sought a way of my own, what I could do as an artist, without following any predetermined program. What could I find for myself that would enable me to work on problems that pertain to me and really interest me?

Florida: Did financial limitations also lead you to turn to quotidian processes and the world of things far removed from the commodity aspect of artworks?

Margaret Raspé: I always produced things that I could make myself. I very rarely required external help for equipment. Instead, I tried to do it alone, also to find out exactly what it is that I can do myself. I couldn't afford three, four people assisting me on a film, since I never had any contracts. All of my films were self-financed. And I made most of my other work without any fee. And usually without money for materials. So I almost never turned a profit, or very rarely. That was simply a basic condition. Just look at Joan Jonas, who made such amazing work for two whole decades. She's been recognized since and has been a professor for a couple of years now, but she didn't have a gallery when she was in Berlin back then. She wasn't accepted. Once you're a professor and have made a name for yourself, then there's money. But not even then, not necessarily. And if you're like me, and come out with these weird experiments in art, to find out what you're really interested in, what kind of possibilities you can transport into art, then you're just not saleable. There aren't any objects after the fact.

There might be sketches for installations, but only a few, since I always said I don't need anything more than something the size of the palm of my hand to make a scaled drawing of whatever I want to install. I always dove right into the situation.

20
Loose association of Austrian writers that existed from 1954 to 1964. Included authors like Gerhard Rühm and Oswald Wiener. Influenced by Dada, Expressionism, Surrealism, Baroque poetry, and also the linguistic philosophy and critique, they understood language as audio and visual material and worked with forms of sound poetry.

21
Peter Kubelka (b. 1934, Vienna) is an Austrian filmmaker and artist. His films operate within the tradition of the 1920s avant-garde. His *metric films* laid the foundations for structural film. Professor at the Städelschule in Frankfurt from 1978 to 2000, class for film and cooking as an artform.

22
Rudolf Schwarzkogler (1940, Vienna – 1969) included in the inner circle of Viennese Actionists. During his actions, he submitted the human body to seemingly drastic treatment entailing violent exposure and degradation, aimed at provoking irritation in the viewers and leading them to question social taboos and obligations. He concentrated on photographic actions, frequently involving his own body, and conceptual drawings.

23
Limpe Fuchs (b. 1941), trained percussionist, composer, performance artitst and experimental sound artist. Co-founded the group *Anima Sound* (1969-1989) with her husband Paul Fuchs. Has been friends with M. Raspé since the seventies.

24
Emmett Williams (1925, Greenville, USA – 2007, Berlin) was a poet, writer, performance artist and co-founder of the Fluxus movement. Ann Noël's partner.

25
Ann Noël (b. 1944, Plymouth England) is an artist living in Berlin.

26
René Block (b. 1942) is a German gallerist, curator and art collector.

27
Anarchopacifist, post-dramatic theater group founded in New York in 1947. They came in frequent conflict with the authorities from their open criticism of war in general and the military. They also addressed discrimination, racism and antisemitism. Their plays are frequently improvised and partially developed collectively. Sometimes they actively involve the audience, as in their best-known work *Paradise Now*. The group is still represented to this day in the Unisted States and Italy.

28
Joe Jones (1934, New York – 1993, Wiesbaden) avant-garde musician associated with the Fluxus movement.
He employed automated music machines in his performances.

29
Carolee Schneeman (b. 1939, Fox Chase, USA) is an artist who addresses sexuality and gender roles in reference to her own body.

30
Joan Jonas (b. 1936, New York), American conceptual artist who integrated happenings and film into her extensive artistic research on the concept of the ritual. She frequently appears as her own actrice in her films and performances.

31
Rosanna Chiessi, Italian Gallerist, Pari & Dispari, Gallery in Cavriago. Currently Archive Pari & Dispari Reggio Emilia. Chiessi became M.R.'s gallerist in Italy in 1985, and they worked together for several years. Her gallery in Italy was an important point of artistic exchange in the context of Viennese Actionism and Fluxus. Among other things, she worked with environmental-ecological concepts for projects in her vincinity.

32
Arnulf Rainer (b. 1929, Baden bei Wien), Austrian painter.

Semi-public Resonance Chambers

Florida: From 1985 to 1993, you regularly made the garden at your house a place for site and situation-specific exhibition projects. For *Versuchsstation* (Experiment Station), you opened up your garden at Rhumeweg in Zehlendorf to a total of 70 artists.

Margaret Raspé: I wanted to address concepts of the *given and the made*[33] with other artists, initiate a discussion in Berlin, and so, in 1985, I offered my garden in Berlin for an exhibition for the first time. The title was meant to express that there was room for experimentation there.

It was a private artists' project among friends that we made public. We divided whatever costs were incurred between the artists. Although calling ourselves a *non-profit in the making* would have made it easier to apply for public grants, we avoided that route so as to preserve the project's open and autonomous structure. For nearly ten years, I worked with both international and Berlin-based artists. Friends, whose mentalities I was already familiar with, brought their friends, people I didn't know yet.

The garden was only open for two days a year, during which it was officially made public. I came up with this option for us in connection to an instance when I wasn't awarded a city council grant for a certain project. What else can you do besides use the space that is available to you? In the public sphere, I mean within the institutional spaces, it wasn't possible, because there were no widespread concepts for the kind of work we were doing. Institutions clearly want an end product, but we never knew what would happen or whether it would fit together. The garden is also a form of art, or could be, and it's very hard for me to separate *nature* and *art*. What is nature in a garden, and what is made?

On the one hand, you're in a biologically formed space, and everything that is put there is necessarily an insertion. At the same time, however, you're moving in a space you can't define clearly. Basically, no stone in Europe has been left unturned, nature is no longer simply there, as is, as an independent form. So the question then becomes: What is given, and what is made?

Flordia: What concrete issues did the works address?

Margaret Raspé: The deep-seated question was: What can we invent as artists – as living people – among these living plants and animals, which have so much power and diversity of form, tamed or wild growth, what can we invent that wouldn't be just another *inserted* object, a pasted-in fantasy construct, or metaphorical reference? How can we relate both metaphorically and concretely to these overgrown spaces and the animals and plants that inhabit them? As artists, how can we enter into an exchange of energy with living things? For such an experimental project whose outcome was totally uncertain, there were no public locations in metropolitan Berlin. But in a garden that was temporarily declared public, we could think, discuss and work uncensored, and without consideration of market-oriented interests.

A garden is a piece of planned nature in an urban zone – a demarcated microcosm that is assigned to the house. A constructed landscape in miniature, a model for the need for tangency, an experience of growth processes: seasons, weather, heat and cold, becoming and passing, time. *Nature* was only present in former West Berlin in the form of urban wasteland, zones left open and gone wild in the aftermath of either the war or urban restructuring, and as planned parks, trees lining the street and potted flowers on balconies. Although there are plenty of gardens in the periphery, they don't feel like *nature*

because of their planned quality. *Nature* was not yet a topic of art back then. "Nature – how boring. That's always been around." That was one artist's response when we talked about the garden project at our first meeting. West Berlin during the era of the wall was a very special situation. As you know, we were cut off from the surrounding area and its spacious countryside. That created a special political-intellectual climate on the inside. A lot of people, especially young artists, were working in old factory spaces, or doing urban interventions in and with the geometries of architecture. Raffael Rheinsberg and Lilli Engel were running the *Quergalerie*. Then there was the now defunct group *Büro Berlin*, the project *Hetal klimatisch* by the group *Material und Wirkung e.V.* and also the art association *Giannozzo*, which existed until 1995. They were all working in these urban zones. They brought site-specific, process-oriented installation into the public consciousness in a variety of ways. We always had a new title for every garden show, to start us thinking, but never any limiting, elaborated, preliminary concept. All of the works were made in or for the garden. It was about re-thinking – developing individual positions on *nature* in the works, without formalities.

Florida: You had already pursued the idea of presenting work in private or semi-public contexts before. You showed your camera helmet films for the first time in Joël Fisher's[34] DAAD studio, for instance. What meaning do private spaces as exhibition locations and platforms for discussion have for you?

Margaret Raspé: That was an opportunity to show the films at all. Joël understood the concept and invited me to his studio. Once again, it was a non-institutionalized space, a private space that was only accessible to a certain public. Around that time, a lot of installation artists in Berlin were making works in old factory halls that were more or less open, so they didn't have to pay anything.

That was far from new. The same things were going on in revolutionary Russia, for instance. What we call underground art, the art that isn't shown in public or in galleries or in huge exhibitions, those things were presented in small private shows in previous centuries, too, and only later taken up as this or that new idea in the context of art. Malevich's *Black Square* is one example.

It was a new idea, a totally new idea, it faced initial rejection more often than not. Private contexts have always been around, where friends could look at each other's new work, which for whatever reason was not being shown in galleries. And that's how it was in Berlin. That's why private spaces are so important, because that's the only way to produce and show those kinds of ideas at all. The institutions want to see a precise concept, so they can know what the end result will be. In the case of the Experiment Station, there was no way we could know that, because it was intentionally a concept with a completely open outcome. Of course that was rejected.

For me, it was also an opportunity to offer other artists a free space that was only limited by a fence. It was my property that stood at my disposal and that I could open up.

Florida: Looking back on the *Experiment Station* as a quasi concluded project, what results come to mind, what did you learn from that collective work? What came out of it?

Margaret Raspé: What came out of it? A dense, interconnected discussion between artists, a public discussion that is only just beginning, and the opening of cracks in the old "art system" complex, what I call the *reference box*. Even if some of the works were based on a vague idea of *nature*, others really worked in and for the garden. It went so far as pulling weeds

in wild corners and paths to make space for works, and then learning from how the particular site, *the garden*, reacted to our interventions. Sticking nails in the trees to hang works on them caused bleeding wounds, for instance.

Florida: With "a discussion that is only just beginning", do you mean the environmental discourse that has been slowly entering the public consciousness since the eighties? The friction between the concepts of nature, as what is given, and culture, as what is made, which you just mentioned, does play a key part in your practice.

Margaret Raspé: In 1989, the artist Peter F. Strauss told me about Charlotte Strobele and her project *Arte Sella*[35], and also Elmar Zorn's Europe project *Art in Nature*. I was very glad that other artists and curators were finally dealing with *art in nature*. That encouraged me to keep pressing on a line of questioning I had been following for years: How do we handle nature as a given? Like we handle ourselves: alienated, exploitative? What are we actually doing when we make art? What do we need to change in our consciousness, if we want to think and feel apparent opposites, the *culture / nature* complex, in a way that departs from the tradition in the western-influenced world? The former nuclear power manager Klaus Traube already wrote the book *Is it Time to Switch Over? On the political limits of technology* in 1989. But environmental issues and studies have been familiar to us since the early seventies and the *Club of Rome* publications. As far as art goes, Fluxus artists took up some of those ideas in their work in the seventies. Can art spur new findings, new experiences, new forms of living?

Florida: In your performance *Water Is No Longer Water* you physically entered a river polluted with industrial waste in Poland.

Margaret Raspé: Yes, that was in 1990. That action was part of an international project organized by the Polish artist Ryszard Wasko, called *Construction in Process, Back in Łódz*. Wearing a white linen shirt and singing overtones, I stepped into a small river near Łódz that was so completely polluted, contaminated by a nearby paint and varnish factory that its water was deep black. I never saw a blacker river. I exposed myself to that on an existential level: Laying up to my throat in the water, my voice broke. Reduced to howling and coughing, I felt like a dying seal. My body reacted overtly, the linen shirt was stained blackish. My body reacted to that environment, it was too cold, filthy. And my overtone voice stopped working. I was howling, I couldn't sing anymore.

Florida: You used overtone singing in several works – both performative and photographic; can you describe what overtone singing means for you, in general and in the case of *Water Is No Longer Water*? Does it also have to do with a special form of bodily awareness, bodily knowledge? Overtone singing is also used in music therapy.

Margaret Raspé: In music, overtones are high, incidental harmonic vibrations that give every instrument its characteristic color. It's different with a violin, let's say, than with a flute. But every machine produces overtones. Some are at such a high frequency that we can't hear them.

They play a role for singers, because they resonate with a voice and give it its particular sound. There is a special singing technique to produce them, you have to position the oral cavity in such a way that activates the sinuses as resonant cavities in the head. They are especially pronounced when you sing simple vowels: A, E, I, O and U. Overtone singing loosens bronchial phlegm, frees up the vocal chords and clears the head, even back pain goes away. It promotes energy flow from the feet to the head, all the

way up and all the way down. The whole body vibrates. It took a lot of practice – mostly in the car, so I wouldn't bother anyone with the piercing sounds – but I learned to hear overtones and produce them myself. I used overtone singing for the first time for an installation in two rooms at the *Palazzo Ruini* in Reggio Emilia called *Musica da Camera* (Chamber Music) in 1987, and then later in various other works, sometimes as recorded sound in objects and sometimes directly in performances[36].

Florida: Could we say your action *Water Isn't Water Anymore* was an attempt at representing the transformation of the river from a life-giving source into a poisonous cesspool?

Margaret Raspé: Water used to be the purest source of life, although it isn't anymore, which symbolized an element of nature untouched by humans, like the Virgin Mary, for example. The contaminated black water is a symbol for human beings' disturbed relationship toward their own natural resources. Like other living things, we are the victims of our own actions. Turning to a concrete, current reality, e.g. rivers polluted by industry, equates: metaphor equals idea, equals reality, equals metaphor. As long as people are born to people, we will be part of natural cycles, yet at the same time, dependent on technological *progress*. *Back to nature* wouldn't taste good to us. Increasing glorification of the machine, of artificial intelligence, presents nothing but an apparent way out of the dilemma, which cannot be resolved through total information availability on electronic networks, the human = machine interlink, if the machine is used as the sole anchor to *reality*. The totality of haptic, olfactory knowledge of the *old world* would fall aside, the senses would have to reform cold, in a totally new way. It seems important to me not to abandon other direct contacts to the living world.

Image, p 60-61, 65
Anastenária – Das Fest der Feuerläufer von Lagadás, 1978-85

33
Max Horkheimer's description of the difference between nature and culture. (in *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Fischer Wissenschaft, 1995)

34
Joël Fisher (b. 1947, Salem, Ohio, USA) artist producing objects, drawings and sculptures. Utilized unusual materials such as hair, nails and butter in his *biomorphic sculptures*.

35
Arte Sella is a land art project founded in the South Tyrol (Val di Sella) in 1986.

36
See catalogue Margaret Raspé, 2004

Die Biografie konzentriert sich auf die im Interview genannten Arbeiten und Projekte und folgt den Angaben des Katalogs:

Margaret Raspé – Arbeiten 1970 - 2004
Film, Video, Installationen, Zeichnungen, Projekte.
Wasmuth Verlag, Tübingen - Berlin, 2004

Margaret Raspé lebt und arbeitet in Berlin und einen Teil des Jahres auf Karpathos (Griechenland).

1933, geb. Ranke in Breslau
1951, Abitur in Lindau am Bodensee
1951–54, Schneiderlehre in Bonn und Frankfurt
1954–57, Studium an der Akademie der Bildenden Künste München, danach an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin
1957, Heirat mit Dr. rer. nat. Gerhard Raspé, drei Töchter
1958–70, Arbeit als Modedesignerin
1971, Scheidung, Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit. Erster Film mit dem *Kamerahelm*; Mitglied der London Film-Makers' Co-op und der Film-Coop Berlin
Seit 1975 Arbeits- und Vortragsreisen in verschiedene europäische Länder, in die USA und nach Kanada
1985, Beginn der Lehrtätigkeit, Körperarbeit mit Gruppen. Zeichenlehrerin am Lette-Verein, Berlin, Abteilung Mode. Verschiedene weitere Lehrtätigkeiten an Kunsthochschulen
1997, Gründungsmitglied und Vorstand des Vereins Kulturökologisches Forum e.V.
1997–2001, Bau eines Atelierhauses auf Karpathos (Griechenland)

Arbeiten und Projekte:

1971-1983, *Die Filme mit dem Kamerahelm*, Experimentalfilme,
Farbe, ohne Ton, Super 8:

Schweineschnitzel, 1971, 4 Min.
Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige, 1971, 6 Min.
Backe, backe Kuchen, 1972, 20 Min.
Oh Tod, wie nahrhaft bist Du, 1972–73, 15 Min.
Alle Tage wieder – let them swing!, 1974, 19 Min.
Die Selbstbewegung des Frautomaten, oder Schein bleibt Schein 1977, 12 Min.
Blau auf Weiß, Ränder und Rahmen, 1979, 18 Min.
Gelb, Rot und Blau entgegen,1983, 28 Min.

1978–85, *Anastenária – das Fest der Feuerläufer von Lagadas* / Griechenland
Dokumentarischer Film, Super 8, Ton, 90 min.,
Eigenproduktion.

1978–82, Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen*
NGBK, Berlin, Mitorganisation und Präsentation einer Installation

1985–94, Idee und Organisation der Gartenausstellungen *Versuchsstation* Rhumeweg 26, Berlin

1987, *Blindschnitt*, Performance, Rasenmäherzeichnung im Garten der Ruine der Künste, Berlin, Projekt: “Über/Zeit”, Wolf Kahlen
A - E - I - O - U, Fotoperformance, Obertonsingen der Vokale, fünf s/w Fotos, Palazzo Ruini, Reggio Emilia (Italien)

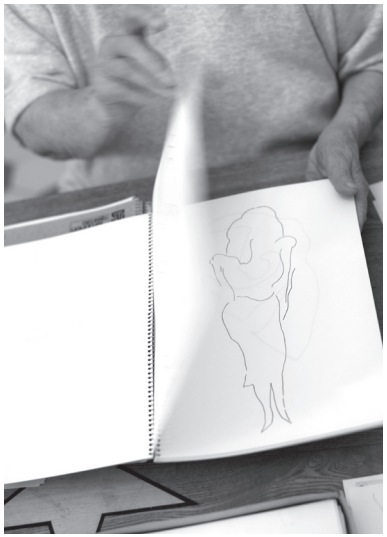
1990, *Wasser ist nicht mehr Wasser*, Performance im Fluss Bzura bei Lodz, (Polen), innerhalb *Construction in Process, back in Lodz*

1993, *Körpertücher / Porträts*, Aktionen, Körperporträts von Rosanna Chiessi und Philip Corner, Aquarell auf Laken, Sammlung Casa Malaparte, Capri (Italien) Galerie Pari & Dispari.
Weitere Körperporträts, Galerie Konzept Museum, Berlin

seit 2000 *S. I. N. N. - subjektiv - international - natur - natur.*
Neue Formen der Kunst in natürlichen Umräumen, Atelierhaus Karpathos (Griechenland), weitergehendes, zeitoffenes Projekt: Einladung an Künstler*innen dort ortsbezogen zu arbeiten.

2014, *Alle Tage wieder – let them swing! Zur Aktualität der Filmarbeit von Margaret Raspé, Ein Filmprogramm von Madeleine Bernstorff, Karola Gramann und Heide Schlüpmann, KinoArsenal, Berlin und Weltkulturen Museum*, Frankfurt am Main

2015, *Mit dem Kamerahelm, Gesamtschau von Margaret Raspés Super-8 Filmen mit dem Kamerahelm*. Lothringer13 Florida, München



ZÜRICH MUSS STERBEN 3

Magazin Florida #02
Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé

Gesamtredaktion & Konzeption:
Maximiliane Baumgartner, Colin Djukic, Ruth Höflich
Gestaltung: Ruth Höflich
Editorial: Maximiliane Baumgartner, Colin Djukic
Transkript: Maximiliane Baumgartner, Colin Djukic, Fabian Hesse, Ruth Höflich
Bildredaktion: Maximiliane Baumgartner, Ruth Höflich, Margaret Raspé

Auflage: 600
Januar 2016

Das Magazin #02, (sowie Ausgabe #00 und #01) ist an den Öffnungszeiten und zu den Veranstaltungen, sowie als Download auf: **lothringer13florida.org** erhältlich.

Rechte aller abgebildeten Bilder: Margaret Raspé
Herausgegeben von / published by: Maximiliane Baumgartner, Colin Djukic, Fabian Hesse, Ruth Höflich.

FLORIDA

Ein Kunstraum
der Stadt München

Lothringer13 Florida
Lothringerstraße 13 (Rückgebäude)
81667 München
+49 89 462 27 69 4
info@lothringer13florida.org
lothringer13florida.org

Öffnungszeiten:
Jeden ersten Samstag im Monat von 12 - 18 Uhr

Gefördert vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München.

Deutsches Lektorat: Laura Schütz
Übersetzung Englisch: Carrie Roseland
Copy Editing Englisch: Andrew Jacobs

Mit besonderem Dank an:
Madeleine Bernstorff, Saim Demircan, Deutsche Kinemathek Berlin, Diana Ebster (Kulturreferat Landeshauptstadt München), Karola Gramann, Werkstatt Höflich, Andrew Jacobs, Kinothek Asta Nielsen, Ana Lendvaj, Stephanie Lyakine-Schönweitz (Kulturreferat Landeshauptstadt München), München muss sterben/ Magazin, Margaret Raspé, Carrie Roseland, Heide Schlüpmann, Gudrun Schmidt (Kulturreferat Landeshauptstadt München), Dr. Laura Schütz, Starship

Magazin Florida #02

Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé

Editorial
Seite 4-11

Ein Gespräch zwischen Florida
und Margaret Raspé
Seite 12-89

Editorial (english)
Seite 98-107

A conversation between Florida and
the artist Margaret Raspé
Seite 108-159

Biografie
Seite 160-165

Anzeigen
Seite 166-167

Impressum
Seite 166-168

FLORIDA

Ein Kunstraum der Stadt
München