

Interviews

[...] Der Betrachter bringt doch auch sozusagen seinen eigenen semantischen Kontext mit, er ist doch also auch in der Lage, ein einzelnes Werk als ein sinnvolles Ganzes zu deuten, ohne dass die eben erwähnten Kenntnisse vorhanden sein müssen. Versuchen Sie hier nicht einfach, das Prerogativ der Deutungsautorität des Autor-Künstlers durch die Hintertür wieder einzuführen?

Sie rühren damit an eine prinzipielle Frage, die es verdiente ausführlicher behandelt zu werden. Hier aber nur soviel, dass es in meinen Augen genau eben die semantischen Besetzungen des Werkes durch den Künstler sind, die seine "Originalität" ausmachen. Wohlgermerkt, Originalität hier nicht verstanden als ursprüngliche Sinnsetzung, als creatio ex nihilo. Originalität bedeutet hier nur soviel wie die abschließende Beglaubigung einer Sinnstiftung frei von jedem Pathos. In der philosophischen Diskussion wird hierfür der Terminus der Welterschließung verwendet. Der Künstler ist, so gesehen, nur hauptberuflich, professionell, mit Welterschließung befasst. Wohingegen im Alltag dies oft unbemerkt hinter dem Rücken der Handelnden geschieht. Diese Alltagskontexte außer Kraft zu setzen ist konstituierend für künstlerische Arbeit. Insofern möchte ich die kantische Zweck- und Interessenferne verstehen. Auch wenn der Künstler nicht gerade mit dem Kopf im Ideenhimmel fischt und gleichzeitig das dort Erschaute hienieden aus dem Pinsel fließen lässt, so ist es einfach Grundvoraussetzung künstlerischer Arbeit, mit dem Schließen der Ateliertür auch gleichzeitig semantische Selbstverständlichkeiten auszusperrern und so sich die Bedeutungen wieder verfügbar zu machen. Wenn nun der Betrachter von vornherein sein eigenes kategoriales Netz über die Arbeit vor seiner Nase werfen will, dann zielt er damit ins Leere. Die Bedeutung der Arbeit taucht so gewissermaßen unter Umständen gar nicht auf seinem Radar auf. Es ist doch so, um auf die Frage zurückzukommen, dass der wirklich interessierte Betrachter gerade an den semantischen Setzungen interessiert ist. Um diese nachzuvollziehen ist er doch nicht gezwungen, diese permanent zu übernehmen. Kritik ist meiner Ansicht nach aber erst erlaubt, wenn er versucht hat, eine Zeit lang in den Schuhen des Künstlers zu gehen. Er liefert sich dabei ja überhaupt nicht der, wie sie es nennen, Deutungsmacht des Künstlers aus, der deutet doch seine Arbeit ebenfalls ex post. Diese Deutung ist zwar eine besondere, muss aber nicht unbedingt die wahre, bzw. die überzeugendste sein. Ich denke, man sollte mit Interpretationen insgesamt entspannter umgehen und zuerst die Arbeit selbst genau betrachten. Autorität ist ein Ausdruck, der hier ohnehin nicht passt. Die Kunst verkündet nichts, sie ist einfach da, man kann sie gut finden oder eben nicht, man kann sie sogar ignorieren. Millionen Menschen haben mit Kunst überhaupt nichts im Sinn.

Sie können aber nicht leugnen, dass in der Rede etwa von der Aura eines Werkes schon diese Dimension von besonderer Autorität mitschwingt.

Das Werk bezieht hier seine Aura aus der Einzigartigkeit seiner Schöpfung, die ihm eine singuläre Existenz verschafft, deren Weihe noch durch die quasi-göttliche Intuition des Schöpfungsprozesses aufgewertet wird. Der Künstler wird zum Verwalter der göttlichen Schöpfungsmacht, sein Werk zur Emanation der Potenziale, die der liebe Gott noch im Ranzen unterm Kopfkissen hatte, als er ruhte. Diese klassische Deutung zäumt meiner Meinung nach aber das Pferd von hinten auf. Zweifellos gibt es das Phänomen der Aura als besonderes Erlebnis vor einem Werk. Man muss aber nicht gleich eine quasi-theologische Erklärung dafür finden. Sigmar Polke hat mit "Höhere Wesen befehlen" dies sehr schön gezeigt. Gezeigt auf eine sehr subtile Weise. Er zeigt nicht nur die Absurdität der Genieästhetik, sondern beweist dies gleichzeitig durch die Existenz desselben Bildes, das in nicht geringerem Maße Aura besitzt. Man muss diesen Begriff nüchtern betrachten. Er leitet sich nicht von Einzigartigkeit, von Erhabenheit her. Aura ist ein menschlicher Terminus im Wortsinne. Man muss ihn nur auf die Füße stellen. Das, was damit unklar bezeichnet wird, ist nicht

anderes als die Intentionalität des Künstlers. Das Werk besitzt seine Aura in den Spuren der intentionalen Eingriffe des Künstlers, seinem Umgang mit dem Material. Damit meine ich nicht das von vornherein absichtsvolle, zielbewusste Tun, sondern die quasi Ex-Post-Intentionalität des Künstlers. Seinen freien Umgang mit Bedeutung und seine abschließende Sanktionierung des eigenen Tuns, wenn er das Resultat als Ergebnis beglaubigt. Und jetzt erst eine eigene Deutung findet. Wenn überhaupt. Was den Betrachter an Kunst fasziniert, ist diese Spur des Anderen in der semantischen Neukonstruktion, im Werk. Es ist nur die stärkste Form der Neugier am Menschen, an der Welt. Es ist das Bedürfnis nach Neuem, nach Welterschließung, nach Sinn. Dies alles unpathetisch, egalitär im besten Sinne formuliert zu haben, ist das Verdienst Deweys. Der Mensch ist homo significans, er lebt durch Bedeutung. So ist semantische Landvermessung und Landnahme ein vitales Bedürfnis.

Gibt es Arbeiten, die Sie als Wendepunkte oder Startschuss bezeichnen würden?

Das nächste Werk, das einen noch größeren Einschnitt markiert ist "res", die wahrscheinlich wichtigste Arbeit während meines Studiums, ein Akt der Emanzipation von einigen Dingen, die zum Teil sichtbar, zum Teil unsichtbar sind.

Res führte Sie vom geschlossenen Bild zu einer offeneren Form.

Ich würde sagen, res führte mich vom Bild zum Bildobjekt, vom Einzelbild an der Wand zur Serie von Bildobjekten, die im Raum angeordnet werden können. Ich habe seitdem mehr Möglichkeiten.

Res war aber auch die erste Arbeit, die neben Bildobjekten gleichzeitig Objekte enthielt, die keine Bilder waren. Sie meinen die Holzkisten.

Ja.

Es ist richtig; nachdem die Begrenzung des Rahmens weg war, war auch mein Bildbegriff ein anderer. Oder besser gesagt: Der Bildbegriff, der mich immer schon angetrieben hatte, war mir jetzt bewusst zur Hand und verfügbar. Mit ihm arbeite ich seitdem.

Wie würden Sie ihn definieren, auch jetzt bezogen auf himmelsmacht? In der radikalsten Definition würde ich sagen: Bild als Bedeutung. In etwa analog zu dem, was die strukturalistisch orientierte Literaturtheorie als Sem bezeichnet. Ich arbeite mit Bildern, ich arbeite mit Bedeutungen, ich konstruiere bedeutsame Gebilde aus Bildern. Bild ist hier ebenso die Obstkiste aus res wie auch das rote Licht in himmelsmacht. Bild ist bei himmelsmacht etwa ebenso die Kopfhaltung einer Figur, wie das vielfach verwendete Anthrazitgrau oder das Material Modellbaugeländematte. Alles ist Bild und für sich genommen bedeutsam. Diese Bedeutungen sind mein Material, nicht Holz, Acrylfarbe oder Leinwand. Malerei habe ich nicht zuletzt deshalb immer beibehalten, weil das semantische Potenzial dieser Kunstform aufgrund seiner langen historischen Ausdifferenzierung, die ja gleichzeitig auch immer ein selbstreflexiver Zuwachs an Subtilität war, weil eben dieses Potenzial praktisch konkurrenzlos groß ist. Wer sich dazu den Weg verbaut, ist selbst schuld. Andererseits ist die Möglichkeit des Missverständnisses: "Ach ja, Malerei, kenn' ich!" natürlich sehr groß. Aber warum sollte man sich von der etwaigen Beschränktheit potenzieller Betrachter ans Gängelband nehmen lassen. Dieser Bildbegriff bestimmt jedenfalls auch himmelsmacht, die scheinbar heterogenen Materialien bilden auf dieser "Bildebene" keinen Widerspruch, sie sind einfach, was sie sind und sollen auch genau das sein, was sie sind.

Welche konkreten "Errungenschaften" haben den himmelsmacht noch mit möglich gemacht?

Neben den erwähnten eher allgemeinen Aspekten: Auflösung des alten Bildbegriffs, neuer Bildbegriff, Bild gleich Bedeutung, sowie der Eroberung des Raumes mit diesen "Bildern" im neuen Sinne gibt es zwei eng damit zusammenhängende Punkte, die in meiner Arbeit sehr konkret anschaulich werden und die ich unter

dem Begriff "Modell" zusammenfassen möchte. Der Modellbegriff ist deshalb interessant, weil er mehrere Bedeutungsebenen parallel abdeckt, ohne dass er dabei auf eine festgelegt werden kann. Das Modell oszilliert zwischen den Bedeutungsebenen. Worauf es mir hauptsächlich ankommt, ist die Tatsache, dass beim Modell immer sehr offensichtlich ein Etwas für ein eindeutig Anderes steht. Das Modell ist sozusagen der Material gewordene brechtsche Verfremdungseffekt, geht aber noch deutlich darüber hinaus. In dem Moment nämlich, wo der vordergründige Zweck der Herstellung von Distanz, um sich aus unkritisch hingenommenen Verhältnissen zu emanzipieren, wo sich die Fremdheit von Modell und Modelliertem selbst zur Selbstverständlichkeit emanzipiert haben, in diesem Moment, in dem, hegelsch gesprochen, die Einheit Modell-Modelliertes in der Gewissheit seiner selbst in dieser Einheit bei sich weiß, in diesem Moment eröffnen sich auf einem höheren reflexiven Niveau ganz neue Möglichkeiten, da die Limitierungen eines nicht in sich reflektierten Modellverständnisses weggefallen sind. Deswegen benutze ich oft "Bilder", die offensichtlich Modell sein müssen, aber für sich selbst so präsent sind, dass sie niemals nur als Modell, als Medium für das Modellierte, transparent werden, sondern Ihre eigene Identität behaupten, ohne diese vollständig erlangen zu können, da sie als Modell eben doch immer ein Anderes exemplifizieren. Beim Beispiel des Selbstporträts wird dies auf verwirrende Weise deutlich. Ich tauche ja auf den meisten meiner Arbeiten eindeutig erkennbar auf, allerdings ist diese Eindeutigkeit nur solange zu halten, wie man nicht danach fragt, wer dann da wirklich zu sehen ist. Die klassische Selbstporträtsituation, die hier ja nicht einmal einfach gegeben ist, löst sich auf in ihre Teilmomente, die parallel präsent sind und eine ganz und gar nicht einfache Einheit bilden. Ich male mich. Ich male mich und weiß, dass ich mich male. Ich male mich, wie ich mich male und weiß, dass ich mich male. Ich male mich, wie ich mich male und weiß, dass ich mich male und weiß dabei, dass ich mich so wissend male. Diese Reflexion ist stets präsent, wenn ich mich als Modell benutze. Wenn ich dann in einer bestimmten Konstellation oder Rolle, sprich als Modell im unkünstlerischen Sinn erscheine, ist diese Reflexion Teil der Bedeutung. Wenn ich mich in einer bestimmten Pose male, ist die nicht ein Schnappschuss aus dem Karneval, sondern Ergebnis einer Kalkulation, die genau so bedeuten will. Diese Ebene des offensichtlich Modellhaften, was gleichbedeutend ist mit reflektierter Modellhaftigkeit beschränkt sich jedoch nicht nur auf mich und ebenso meine Frau, die häufigsten "Darsteller" in meiner Arbeit., sondern von Anfang an sind Gegenstände in meinen Arbeiten offensichtlich nicht ganz das, was sie sein wollen. In "Rotes Präparat" gibt es Papierschiffchen und einen Eisberg aus Papier, in "Bild vom Bild" Plastikblumen und Plastiksoldaten, in "Porträt AKW I" und "Porträt AKW II" eine Legoblume oder ein Tempel aus Papier, in "Milde Gaben" ein Bacchuskranz aus Plastikblumen. Seit "Discours de la méthode" tauchen dann Modelle sozusagen in Reinform auf: Modellfiguren. Ich benutze damit Objekte, die von vornherein als Modelle konzipiert sind, in denen sich die Zwiespältigkeit des Modells stark ausgeprägt findet. Gerade Modellfiguren werden so "echt" wie möglich gestaltet, sind aber durch Material und Maßstab auch gleichzeitig so "unecht" wie möglich. Wenn man die darin enthaltene Widersprüchlichkeit verwendet in einem übergreifenden Werk, entstehen Bilder nicht mehr mit verschiedenen Wirklichkeits-, sondern mehreren Künstlichkeitsebenen, die aber alle dadurch gekennzeichnet sind, dass sie - als Modelle - an ein als modellierbar angenommenes Reales gebunden bleiben. Diese im Modell sichtbare Spannung ist aber notwendig. Ähnlich wie Aristoteles in seiner Mimesistheorie darauf hinweist, dass der Betrachter an der Darstellung von etwas widerlichem Gefallen finden kann, nur solange er es für eine Darstellung, nicht aber für die Sache selbst hält, ist für mich diese Differenz entscheidend. Für Himmelsmacht wollte ich künstliche Äpfel verwenden und habe solche im Kaufhaus gekauft. Der Witz war nun, dass diese Äpfel zu echt aussahen, das heißt, als Modell nicht mehr zu erkennen, sondern für das Modellierte, den echten Apfel

selbst gehalten werden konnten. Nachdem ich sie noch einmal, nun weniger täuschend, bemalt hatte, war die Differenz wieder vorhanden. Es waren zwar immer noch sehr deutlich Modelle von Äpfeln, aber eben deutlich Modelle von Äpfeln.

Die aktuelle Kunst, zumal die Produktion jüngerer Künstler wird gerne mit Attributen wie „ironisch, gelassen, verspielt“ oder auch „witzig“ versehen. „Pfiffig“, heißt es, seien die Werke, sie spielten mit Konventionen und Begriffen von Wirklichkeit. Da liegt es für mich nahe, Sie zu fragen, wie Sie sich in diesem Umfeld positionieren würden. Naheliegend ja auch deshalb, weil ja auch in Ihren Arbeiten zwei Elemente ein Rolle spielen, die, wie eben erwähnt, der aktuellen „jungen“ Kunst zugeschrieben werden: Wirklichkeiten aus zweiter Hand und das „Befragen“ solcher Wirklichkeitsbilder. Ihr Naturalismus stellt ja einen sehr direkten Bezug zur Wirklichkeit her – diese Abbildungen sind jedoch nicht unmittelbar im Werk, sondern in der Kombination oder Gegenüberstellung nur Teil eines vermittelten Bildes.

Was Sie über meine Arbeiten sagen, der vermittelte Realitätsbezug, - da gebe ich Ihnen recht. Das findet sich ja auch in dem Terminus „technischer Naturalismus“ wieder. Die Attribute „ironisch“ oder „verspielt“ aber – die kann ich persönlich bei meinen Arbeiten nicht zu Anwendung bringen. Sicher sind einzelne Arbeiten auch nicht ohne Witz. Aber schon bei Ironie kommen mir Zweifel. Kann es sein, dass Ironie als Hauptwährung in Umlauf kommt? Wenn alle anfangen mit den Augen zu zwinkern, wird das allgegenwärtige Zwinkern bare, wahre Münze. Ironisch kann ich mich nur zur vermeintlichen Wahrheit verhalten. Diese vermeintliche Wahrheit ist aber längst weggezwickert. Nur will es nicht jeder zugeben. Zu leicht ist das „Spiel“ mit Bildern und Begriffen. Es entbindet von der Notwendigkeit nach der Substanz der eigenen Arbeit zu fragen. Der Künstler muss nur noch vorfindbare Wirklichkeitsabbildungsfragmente „ironisieren“. Die Strategien sind da ja mittlerweile sehr vielfältig. Aber diese Vielfalt in der Methodik lässt den Rückschluss zu, dass nicht wenige einem Motto folgen, nicht: „the medium is the message“ sondern vielmehr: „the method is the message“.

Zum Beispiel?

Etwa die Simulation des ethnografischen Blicks auf die eigene Kultur, die eigenen Bilder. Überhaupt die „Strategien“ der Wissenschaften. Auf kaum einen Satz kann man heute in Katalogen und Rezensionen häufiger treffen als: „Künstler x untersucht y“. Er produziert nicht selbst Bilder, sondern „untersucht“, meist gleichermaßen unzureichend im Bilde und ins Bild gesetzt, die Bildprodukte anderer. Das interessiert mich nicht. Das meine Bildwelten Schnittmengen bilden mit einer Vielzahl anderer im Umlauf befindlicher Bildwelten, ist eine zu triviale Einsicht, als dass ich dies einer Untersuchung wert fände. Dass man aus der alten Ideologiekritik ein Partyevent macht, bürgt nicht dafür, dass sich daraus Kunst ergibt. Eher im Gegenteil.

Aber Sie müssen doch anerkennen, dass solche „Untersuchungen“ im weitesten Sinne Idiosynkrasien thematisieren, die nicht selten weitreichende, die Wirklichkeit strukturierende Wirkungen haben.

Das beeindruckt mich wenig, da es mit Kunst nichts zu tun hat, sondern mit unprofessioneller parawissenschaftlicher Betätigung. Meines Erachtens zeichnet Kunst nicht aus, dass sie Idiosynkrasien untersucht, sondern dass sie Idiosynkrasien produziert. Der Künstler hat sich nicht um das Andere zu kümmern, sondern um das Eigene. Nur da, wenn überhaupt, kann er kompetent sein. Er kann nur sein Bild der Welt projizieren. Und das heißt in meinem Fall: Ich sehe die Welt als männlicher, weißer, gebildeter Bürger einer wohlhabenden Industrienation, heterosexuell, verheiratet, zwei Kinder, kein Hund. Wen das als

Index schon abschreckt, der soll sich anderswo umsehen. Dort, wo es die fröhliche Wissenschaft gibt ...

Aber ist man dem „Eigenen“ nicht so nah, zu nah; ich meine, fehlt da nicht die Distanz, die man braucht, um bewusst zu gestalten?

Was heißt hier Distanz? Ich muss mich nicht mit entlegenen Gegenständen befassen, um Distanz herzustellen. Ich kann einen distanzierten Umgang mit mir selbst pflegen, einen reflektierten Umgang. Dazu gehört dann aber auch die Erkenntnis, dass man der ist, der man ist. Und dieses distanzierte, reflektierte Prozessieren mit sich selbst kann man ins Bild setzen.

Das heißt dann, dass Ihre Arbeit extrem an ihre Person zurückgebunden ist. Kann man da nicht einwenden, dass dies nur von geringem allgemeinen Interesse sei?

Kann man. Das kann man aber von beinahe jedem Gegenstand behaupten. Was mich dazu bringt, dieses Prozessieren im Bild zu veröffentlichen (neben einer sicher nicht zu leugnenden Eitelkeit -ohne die es keine Kunst mehr geben würde), ist gerade der Umstand, dass ich eine besondere Person bin, mit dem allgemeinen Problem besonders zu sein. Im Allgemeinen hat jeder als Besonderer ein Problem mit seiner allgemeinen und besonderen Existenz. Immer bin ich etwas - und jeder andere auch. Und endlich.

Ein altes Motiv der Kunst - die Endlichkeit des Menschen.

Motiv und Movens. Die Ressourcen sind knapp. In einer Welt unendlicher Existenzen gäbe es keine Kunst, keine drängenden Fragen, die verhandelt werden müssen. Man wäre auch des drängenden Problems der Identität, der Verschränkung von Perspektiven des Besonderen und Perspektiven des Allgemeinen ledig, zudem des Problems der interagierenden problematischen Identitäten. In der Ewigkeit muss ich niemand sein und werde niemand sein, weil ich alles sein kann. Das kann ich unter der Bedingung der Endlichkeit nicht. Ich muss jemand sein und kann dies lediglich reflektieren und in sehr engen Grenzen ändern. Diese Erkenntnis drückt sich in Kunst aus. Diese Erkenntnis kann ein Betrachter nachvollziehen, auch wenn es nur um mich geht. Anders herum: Wer bin ich denn, dass es nicht auch zugleich immer um jeden andern ginge? Oder zumindest um jeden anderen, der mit mir eine bestimmte kulturelle, historische Situation teilt.

Wenn wir hier noch einmal auf die eingangs erwähnte Ironie zurückkommen, so scheint mir, dass sie diese in Ihren Arbeiten nicht entdeckt wissen wollen. Ist das nicht eine freudlose Kunst?

Ja. Und? Grünewalds Kreuzigung des Isenheimers Altars scheint mir auch eine eminent freudlose Veranstaltung darzustellen. Der Künstler gibt sich keine Mühe die mit einem Augenzwinkern zu begleiten. Ich mache mir keine Sorgen deswegen.

Aber muss man hier nicht einwenden, und in der Tat macht man Ihren Arbeiten oft den Vorwurf - dass Ihre Arbeiten so eher abschreckend als anziehend wirken?

Ja. Das muss man. Der Einwand trifft zu. Als Beschreibung.

Nachdem wir in den letzten Jahren mehrere Gespräche über Ihre Arbeit geführt haben, die in Auszügen auch veröffentlicht wurden, haben Sie nun angeregt, diese bisherige Praxis zu „systematisieren“. Was hat Sie dazu gebracht?

Sehen Sie, es gibt eine Reihe Gründe für das Vorhaben, bestimmte Komplexe gesprächsweise mit Ihnen, wenn man so will - „abzuarbeiten“. Der wichtigste Grund ist wahrscheinlich ein psychohygienischer: Ich will alles getan haben, um Fehlzugänge zu meinen Arbeiten soweit wie möglich auszuschließen. Das heißt nicht, dass ich für ein „richtiges“ Verständnis sorgen will. Eher will ich durch eine Reihe von Informationen den prinzipiell geneigten Betrachter von Irrwegen abhalten. Mein vorgestellter Adressat für unser Unternehmen ist also ein Betrachter, der nicht nur die Mühen des genauen Sehens auf sich zu nehmen bereit ist, sondern

der sich gleichzeitig nicht damit begnügt, seine Sicht, sein Urteil als „letztes Wort“ zu verstehen.

Aber steht dieses „missversteht mich nicht“ nicht quer zu Ihrer sonst vorgetragenen Meinung, dass mit dem Bild selbst „alles gesagt“ sei?

Nein, keineswegs. Ich mache mich ja nicht anheischig, meine Arbeiten inhaltlich zu erläutern oder auch nur darzustellen. Mir geht es um das, was mit dem kantischen philosophischen Terminus der „Bedingungen der Möglichkeit“ von etwas bezeichnet wird. Es geht mir um das logische Bedingungsgefüge meiner Arbeit, den informellen begriffslogischen Rahmen meiner Arbeit. Als Maler male ich. Das meine ich ganz wörtlich und ausdrücklich so. Der Maler denkt nicht, er malt. Aber der Hocker vor der Staffelei ist kein archimedischer Fluchtpunkt, von dem aus sich mithilfe des Pinselstiels eine Welt aus den Angeln heben lässt. Als Person ist der Maler (wie jeder Andere auch) eingelassen in die lebensweltlichen impliziten oder in den Fachdisziplinen explizit gemachten Praxen begrifflicher (Selbst)-Verständigung. Und Praxis ist immer auch geteilte Praxis, das heißt, das (mögliche) Missverständnis ist der Gärstoff der menschlichen Art und Weise, das Leben zu leben: meinend und vermeinend, verstehend und missverstehend. Das ist übrigens die interessante Bizarrerie, die vielleicht als Hauptmovers meiner künstlerischen Tätigkeit gelten kann: Da sagt einer: Dasunddas ist so. Und hat damit alles Mögliche getan, nur nicht fest-gestellt, was „ist“. Mich fasziniert der Gedanke, dass alles anders sein könnte (oder vielleicht nur vieles?) und ich denke mir: Mach was daraus! Also male ich.