

Im öffentlichen Raum ist man nie unschuldig

Bogomir Ecker im Gespräch mit Thomas Wagner
aus dem Buch:

Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien, Verlag Walther König, Köln 2015

Thomas Wagner: Wo hat Ihre Kunst ihren Ursprung – im Atelier oder auf der Straße?

Ich bin früh rausgegangen, schon während meines Studiums, etwa um 1976. An der Düsseldorfer Kunstakademie gab es damals den neuen Lehrstuhl von Erich Reusch, der sich „Integration Bildende Kunst und Architektur“ nannte. Das hat mich interessiert. Auch dachte ich, auf diesem Feld würde programmatisch etwas passieren. Aber kaum jemand in meiner Umgebung interessierte sich dafür.

Die Frage war also: Will und kann man als Künstler ins Museum oder muss man andere Ort suchen?

In Düsseldorf und an der Akademie war das nicht virulent, für mich schon, auch in seiner politischen Dimension. Es gab in vielen gesellschaftlichen Bereichen Autonomiebewegungen, leerstehende Häuser wurden besetzt, über Bodenspekulation diskutiert. Stadt und öffentlicher Raum waren mit einem Mal ein Thema. Im Unterschied dazu war *Kunst am Bau* das Verpönteste überhaupt. Zugleich machte es das aber auch wieder interessant, entlang einer scheinbar verbrauchten Fragestellung vorzugehen.

Was war der Reiz an der Stadt als einem anderen Raum, einer anderen Sphäre?

Man machte etwas, und es war nicht sofort als Kunst sichtbar. Ich hatte das Gefühl, dass sich in der Stadt ein Freiraum eröffnete. Wenn man draußen arbeitete, schien vieles möglich zu sein. Die Areale waren noch unbesetzt, man blieb unbemerkt und niemand interessierte sich wirklich für Kunst in urbanen Zusammenhängen. Erst später, im Kontakt mit Künstlerkollegen – von „Büro Berlin“ beispielsweise – erkannte ich, dass es auch andere gab, die einen ähnlichen künstlerischen Ansatz vertraten.

Die Öffentlichkeit der Stadt war für Sie also ein Mittel, aus dem als eng empfundenen Bereich der Kunst auszubrechen?

Ich suchte nicht nach der großen Öffentlichkeit, im Gegenteil. Ich dachte eher: Die Stadt ist mir als Atelier verfügbar. Und was die Frage nach Öffentlichkeit angeht: Eine Ausstellung in irgendeiner Galerie war doch viel öffentlicher als das, was ich machte, obwohl ich mich im öffentlichen Raum bewegte. Die Stadt war wie ein anonymer undurchsichtiger Schutzraum. Und wenn mich jemand fragte, was ich da mache, so war mir klar, ich musste verschweigen, dass ich Künstler bin. Da gab es die absurdesten Situationen.

Ich zog damals mit schwarzer Ölkreide lange Striche auf unterschiedlichen Wänden entlang. So suchte ich zu dem Zweck eine große gebogene Wand. Auf der Ulmer Höhe, wo sich in Düsseldorf-Derendorf das Gefängnis befand und unmittelbar daneben eine Fabrik von Rheinmetall, fand ich schließlich eine Wand, die in Frage kam. Übrigens wurden an dieser Stelle in der Nähe der Güterbahnhofgleise nachts von Rheinmetall neue Leopard-Panzer abtransportiert – und in der Nazizeit die Juden und andere in die Konzentrationslager deportiert. Also, was für ein Ort! Ich war mir damals keineswegs dieser historischen Dimension des Ortes bewusst. Es war Nacht und ich wusste nicht genau, wo

ich mich befand. Ich bestieg mein Fahrrad, um, darauf stehend und balancierend, in etwa drei Meter Höhe auf der Wand einen etwa dreißig Meter langen Strich zu ziehen. Als ich fast fertig war, sah ich zwei Polizeifahrzeuge auf mich zufahren.

Ich gehörte ja sowieso zur grundsätzlich verdächtigen Generation. Wie sich dann herausstellte, war die gebogene Wand die eines Gefängnisses, in dem obendrein auch noch ein damaliger RAF-Terrorist einsaß. Die Polizeimannschaft forderte den sofortigen Abbruch der Aktion und meinen Personalausweis, den ich natürlich nicht bei mir hatte. Die Situation war etwas bizarr. Die wollten mich gleich mitnehmen, was ich aber nicht einsah. Ich blieb hartnäckig, musste mich in dem Fall aber als Künstler outen. Es entwickelte sich mitten in der Nacht ein absurder Dialog auf einer kahlen städtischen Brache vor der gebogenen Betonmauer eines Hochsicherheitstraktes zwischen einem jungen Künstler und vier aufgebracht Polizisten: „Wie, sie machen nur Striche?“ – „Ja, nur Striche. Ist wichtig. Nur Striche, und es sind nur noch wenige Meter, dann bin ich fertig. Es wird nichts beschädigt, nur ein einfacher Strich. Nur ein Strich!“ Und dann, ich fasste es selber nicht, ließen die mich doch tatsächlich diesen Strich zu Ende ziehen. Wahrscheinlich hat die Tatsache, dass keine Parole auf die Gefängnismauer geschrieben wurde, sondern nur ein banaler langer Strich, die Polizisten außer Gefecht gesetzt. Ich konnte meine Arbeit unter der Aufsicht der Polizisten beenden. Erst als ich verschwand, verschwanden auch sie.

Das muss man sich mal vorstellen. Und das in einem politischen Klima, in dem sich die gesamte Gesellschaft auf einer paranoiden Terroristenjagd befand und man stellenweise glaubte, in einem Polizeistaat zu leben. Polizeiliche Schusswaffen saßen da ziemlich locker, weil alle hysterisch waren. Am Morgen danach machte ich meine üblichen Fotos

Sie haben also in der Nacht interveniert und das Ergebnis am nächsten Tag fotografisch dokumentiert. Wie kam es dazu?

In der Stadt wurde etwas verändert, das Foto war ein Beweis dafür und man war zufrieden, dass man ein Archiv seiner eigenen Aktionen hatte. Mitten in der Anonymität der Stadt. Im Hinterkopf hatte man Gordon Matta-Clark und andere Künstler der New Yorker Outdoor-Szene, deren Arbeiten in wenigen Schwarzweiß-Abbildungen kursierten. Dann kamen verschiedene Lektüren französischer Philosophen hinzu. Vor allem war mir Baudrillard wichtig, besonders *Kool Killer*, ein schmaler Band aus dem Merve-Verlag. Das waren die Energien, die mich antrieben. In Düsseldorf war diese Art zu denken damals noch nicht angekommen, es war ja eine geordnete Provinzstadt. Mit diesem künstlerischen Ansatz war ich damals ziemlich allein.

Und Beuys? Spielte der in Düsseldorf keine Rolle?

Beuys war nicht mehr an der Akademie, aber eine große und ganz wichtige Figur, der viele verdeckte Schichten wieder freilegte. Aber er war so nah und so dicht und triefte vor Fett. Das war für mich das Problem. Als junger Künstler, der nach Ausdrucksmöglichkeiten suchte, konnte man nur einen Bogen um ihn machen. Später habe ich ihn in anderen Zusammenhängen kennengelernt und konnte damit selbstbewusster umgehen.

Beuys war aber doch derjenige, der die Kunst wieder für Fragen und Belange der Öffentlichkeit geöffnet hat. Gerade weil er die von den Nationalsozialisten vereinnahmten Mythen wieder aufrührte und sich nicht raushielt, hat er die Öffentlichkeit in Deutschland fast im Alleingang für die zeitgenössische Kunst gewonnen.

Mich hat die Figur Beuys immer angezogen. Für einen Studenten mit 23 Jahren aber war Distanz das einzig Mögliche. Ich traf Beuys an der Akademie einige Male auf dem Flur und ich hatte immer meine Mappe dabei. Ich habe immer gezweifelt und sie ihm nie gezeigt. Beuys war ja auch ein Menschenfänger. Als junger Künstler musste man deshalb an ihm vorbei einen eigenen Weg suchen. Da bot sich für mich etwas ganz Einfaches an. Ich wollte künstlerisch bei Null anfangen und das mitten in der Stadt. Nur die Funktionalität der Stadt als Auseinandersetzung. Ohne all den metaphysischen Ballast. Ich war an einer Durchdringung des Künstlerischen und der Alltäglichkeit interessiert und wollte schnell Fakten schaffen. Beuys war mir zu kompakt, zu religiös, zu symbolhaft. Mich interessierte der gesellschaftliche Aspekt, aber in einem einfachen, direkten Zugriff – und ich wollte zurück zu den einfachsten Zeichnungsformen. Nur Striche und lange Linien. Bei Null anfangen und nur Striche auf Fassaden machen, das war wie eine Art Neubeginn, eine große Erleichterung.

Als Sie in der Stadt Striche zogen, war die Kunst zwar „am Bau“, aber sie war weder am Bau gewollt, noch vom Bau oder vom Bauherrn eingefordert. Sie war in der Stadt, aber nicht wirklich öffentlich, obwohl sie zugleich ins Offene führte. Richtig?

Es war dieses Terrain, das unbeschrieben, unbearbeitet war, das mich umtrieb. Es gab überall in den Städten Brachen und Leerstellen. Die Lücken, die der Krieg hinterlassen hatte, blieben ja noch bis in die 1980er Jahre sichtbar. Und was das schlechte Image der *Kunst am Bau* anging, das einem angehängt wurde, das war mir egal.

Die vielen Wandzeichnungen waren eine Art Tätowierung an der Außenhaut der Stadt. Ich wusste noch nicht genau, wie ich mit der Substanz einer urbanen Struktur umgehen sollte, und bevor ich mich dieser sehr komplexen Situation annäherte, begann ich vorsichtig und ohne dass der Körper der Stadt dies bemerkte, Zeichen in seine Haut zu ritzen.

Und wie kam dann der ganze urbane Körper hinzu? Anders gefragt: Wann trat der Bildhauer Bogomir Ecker neben den Tätowierer?

Das war schwierig und hat lange gedauert. Erst habe ich diese minimalistischen Striche gezogen, dann wurden daraus Flächen. Dann fing ich an, Spuren und Wege zu untersuchen. Es begann mit dem Austausch von Zeichen. Wer sendet die Botschaft? Wer ist der Empfänger? Das erste Objekt, das ich gemacht habe, war ein *Toter Briefkasten*. Erst einer, dann eine ganze Straße voller toter Briefkästen. Ich lebte damals, nach meinem Studium, in Paris, hatte nichts mehr mit der Kunstszene zu tun und arbeitete fast nur nachts. Wenn es dunkel ist, herrscht Stille und man kann sich leichter konzentrieren. Eine Straße besteht dann nur noch aus einer Laterne und Hausfassaden. Alles andere verschwindet. Das ist theatralisch und vorteilhaft. Die Dinge erscheinen unwirklich, fremd und unnütz. Ich begriff damals nicht, das ich durch den Ausstieg aus der Kunst erst richtig in die Kunst eingestiegen war.

Und in einer solchen Atmosphäre verkörpert ein Toter Briefkasten einen Willen zur Kommunikation, der in der Anonymität endet? Die Teilnehmer an der Kommunikation begegnen sich ja nicht ...

... in den toten Briefkästen, die man nicht öffnen konnte und in denen die Botschaft verschwand, war Kommunikation eingefroren, blockiert ...

... jemand deponiert eine Botschaft, weiß aber nicht, wer sie abholt und was er damit macht. Ähnlich wie bei einer Flaschenpost. Waren es besonders die Unterbrechungen, die Lücken, die Sie an der Kommunikation interessiert haben?

Ich glaube, es war der Wunsch, eine Leerstelle zu markieren und in einem Objekt zu manifestieren. Die Methode der Simulation kam ins Spiel. Es ging darum, den Fluss der Kommunikation zu verzögern. Ein Gedanke dabei war, einen Prozess, der wie von selbst abläuft, auszusetzen. Stillstand. Denn in der Stadt ist alles genau getaktet und es ist eine ganz natürliche Reaktion, das Uhrwerk der Stadt zum Stillstand bringen zu wollen. In der Nacht ebbt die Aktivität ab, die Stadt wird zu einer Leerfläche.

Solche Arbeiten orientierten sich also an Kommunikationsformen, wie sie in der Stadt selbstverständlich sind: Wir sehen Zeichen und Dinge, können aber nicht wirklich einen Kontakt zu ihnen aufbauen. Wir laufen teilnahmslos an Menschen und Orten vorbei, ohne ihnen wirklich zu begegnen. Kommunikation findet statt und zugleich auch wieder nicht.

Ja.

Haben Sie in den Toten Briefkästen also auch die Kommunikation deponiert, wie wir sie für gewöhnlich aus der Stadt kennen?

Es ist ein Bild. In der Stadt gibt es tausende von Menschen. Gesichter, Blicke, Bewegungen, Gesten. Nur selten aber findet ein unmittelbarer Austausch statt. Alles läuft im Takt aneinander vorbei. Wir verlassen uns auf die Technik und kommunizieren kaum einmal direkt. Wollen nicht. Können nicht. Vereinzelung ist ja auch ein Schutz. Das sind paradoxe Momente. Und gleichzeitig brauchen wir immer mehr Gerätschaften, Krücken und Prothesen, um Kommunikation in ihrer einfachsten Art überhaupt in Bewegung setzen zu können.

Ist das der Grund, weshalb Sie seltsame, in ihrer Funktion schwer zu durchschauende Gerätschaften herstellen?

Mein Problem war zunächst die Form, das Machen. Natürlich hätte ich einfach einen Kasten kaufen können, aber das hat mich nicht interessiert. Es ging nicht um ein Ready-made. Zugleich konnte ich diesem *Kasten* noch keine skulpturale Form zubilligen. Es ging um Simulation und um Abweichung. In derselben Zeit entstand am Seineufer eine andere Arbeit: *Sprungbrett für einen Selbstmörder*. Eine absurde Geschichte, die mir zuflog. Also baute ich eine Art Rampe an der Seine, über die man in den Fluss hätte springen können. Mitten im frostigen Winter, mitten in Paris. Die Rampe war auch so ein schräger Kasten wie der Briefkasten. So bauten sich die Dinge langsam plastisch auf. Ich hatte damals noch keine klare Vorstellung davon, was Skulptur für mich hätte sein können. Ich hangelte mich über narrative Spuren langsam an die Skulptur heran.

Wie kamen Stadt, Erzählung und Objekt zusammen?

Mir begegnete eine Geschichte, ich reagierte darauf und baute beispielsweise dieses *Sprungbrett für einen Selbstmörder*. Oder, anders gesagt, ich las Baudrillard über den *Austausch der Zeichen*, beschäftigte mich mit urbanen

Problemen und baute daraufhin irgendwelche kastenähnlichen Dinger mit Löchern drin. Es waren fast immer Hohlkörper. Man könnte fast sagen, ich illustrierte meine Gedanken. Ich schuf Objekte, um mich meiner eigenen Gedanken in einer ganz bestimmten urbanen Situation zu versichern. Gleichzeitig war ich geprägt von der Vorstellung, Bildhaftigkeit und Narration seien in der Kunst tabu. Mein Anspruch damals war, auf etwas Fundamentales zu stoßen. Ein Beispiel war der *Vertikale Erdkilometer* von Walter de Maria. Dieses Werk fand ich ganz fantastisch und zugleich wusste ich, da geht es nicht weiter.

Durchaus eine Arbeit mit narrativen Anteilen?

Wahrscheinlich hat mich diese Arbeit gerade deshalb so beschäftigt. Das urbane Milieu war ja voll von Geschichten, die man nur wahrnehmen und aufgreifen musste. Und etwa an diesem Punkt begannen mich Bildhaftigkeit und Assoziationsketten zu interessieren.

Sie erzählen aber doch gar keine einfachen Stadtgeschichten. Ich habe beispielsweise Ihre „Lauscher“ immer so verstanden, als würden diese etwas an einem Ort verankern. Wenn diese Objekte überhaupt etwas erzählen, dann erzählen sie von Aufmerksamkeit, davon, wo etwas, das auf mich einströmt, einen Resonanzraum findet. Wo haben die Signale, die von draußen kommen, einen Ort?

Das war in der Tat der Schritt, der folgte. Er war Resultat einer Frustration. Denn mit einem Mal hatte ich das Gefühl, dass ich bei meinem nächtlichen Dasein die Stadt gleichsam immer schon in der Tasche hatte. Ich reagierte nach einiger Zeit wie ein Pawlowscher Hund. Ich fühlte mich wie ein Straßenkötter, der beobachtend nachts durch die Straßen schleicht. Die Stadt musste mir nur eine ihrer geilen Ecken zeigen und schon fand ich eine Intervention, um darauf zu reagieren. Mit der Zeit wuchsen meine Zweifel und meine Ansprüche. Ich musste mich künstlerisch weiterentwickeln und stand an einer Abzweigung. In der Folge baute ich Objekte, die aus sich heraus Aufmerksamkeit erzeugten, die auffälliger wurden. Manche haben damals zu mir gesagt, du hast dein Prinzip verraten. Man sieht ja jetzt alles! Bis dahin war es so gewesen, je unauffälliger meine Arbeiten waren, desto besser fand ich es. Mich hatte es interessiert, Dinge in die Stadt zu implantieren, die sich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bewegten. Das unerwartet Verborgene. Ich gefiel mir in der Rolle dieses einsamen städtischen Kunst-Tupamaros, war aber gleichzeitig in der Situation gefangen, die ich mir selbst geschaffen hatte. Ich war unschuldig, wusste aber, dass es so nicht weitergehen konnte. Da bekam ich zum ersten Mal das Angebot zu einer größeren Ausstellung im Museum Haus Esters in Krefeld. Also rutschte ich plötzlich vom Asphalt aufs Parkett. Irgendwie wollte ich das auch. Ob eine leerstehende schmutzige Industriehalle oder ein Museum, das war mir im Grunde gleich. Klar war nur, ich musste mein künstlerisches Handeln ändern.

Hat sich das ausgewirkt auf Ihre Beziehung zum Öffentlichen, zur Stadt und zur Nacht? Sind sie fortan nachts zuhause geblieben?

Ja, ich bin nachts zuhause geblieben und habe einfach geschlafen, wie andere auch. Was auch damit zutun hatte, dass ich nach zwei Jahren Nachtarbeit anfang, merkwürdig zu werden. Wenn man die Realität nicht wahrhaben will, sich aber ständig an ihr reibt, stimmt etwas nicht. Es wurde psychisch etwas gefährlich. Also trat ich auf die Bremse.

Mies van der Rohes Parkett hat Sie also gewissermaßen von der Obsession für die Nacht befreit?

Die Ausstellung kam zur rechten Zeit und schleuderte mich trotzdem mit aller Wucht gegen eine Wand. Die Kunstwand. Es traf mich etwas zu früh, da ich keinen großen Handlungsspielraum hatte. Alles ging einigermaßen gut, ich machte Arbeiten drinnen und Arbeiten draußen, in den Bäumen und der angrenzenden Straße. In der Folge richtete sich meine Aufmerksamkeit dann aber mehr auf den Innenraum, weil ich Ruhe brauchte, um die Dinge künstlerisch zu entwickeln. Draußen in der Stadt muss man schnell sein. Man gibt sich selbst den Auftrag, man braucht eine Tarnung, damit keiner merkt, dass es illegal ist, was man macht. Lange herumprobieren ist da nicht. Ortsbesichtigung, Fotos davon, Intervention vorbereiten, Arbeitsanzug als Tarnung oder ähnliches, Arbeit schnell ausführen, nicht nachdenken, bei Nachfragen von Passanten schlecht gelaunt und mürrisch abwiegeln, nach getaner Arbeit sofort verschwinden. Jeder Griff muss da sitzen. Atelierarbeit ist anders. Da wägt man ab, verändert etwas, schiebt es herum. Genau das erwies sich nun als notwendig

Also sind Sie erst durch den Verrat an der Nacht und dem eigenen Anspruch ganz Künstler geworden ...

... das kann man so sagen...

... und in die Auseinandersetzung mit Formen und Objekten eingestiegen?

Diesen Weg hatte ich immer gescheut. Meine Maxime war bis dahin gewesen: Das ist alles akademischer Firlefanz, es kommt allein darauf an, die Umgebung zu verändern. Die Tat ist entscheidend. Der operative Eingriff an sich, die Intervention an der richtigen Stelle, das musste stimmen. Hauptsache war es, viele Spuren in einer Stadt zu verstreuen, die ja an sich überplant ist und auch etwas Chaotisches hat, um alles noch mehr durcheinander zu bringen. Das ging so weit, dass ich irgendwann die Idee hatte, ein Stück vom Eiffelturm absägen zu wollen. Was ich dann auch tat. Eigentlich war es ein Witz. Ich hatte nachts in einer Pariser Bar in einer großen Runde einen nicht ganz ernst gemeinten Vorschlag gemacht und am nächsten Morgen stand ich auf und dachte: weshalb eigentlich nicht?

Wie haben Sie das bewerkstelligt?

Ich ging auf die zweite Etage des Eiffelturms. Natürlich musste ich mich tarnen. Zu dem Zweck hatte ich einen Zeichenblock dabei, so konnte ich mich gewissermaßen als Künstler tarnen. Ich hielt den Zeichenblock und zeichnete, hatte aber versteckt am Unterarm eine Eisensäge befestigt, mit der ich, wenn keiner kam, nach und nach ein Dreieck aus einem der Stahlträger heraus sägte. Das hat etwa sechs Stunden gedauert. Das ausgesägte Teil hab ich dann an einem Draht im Eiffelturm aufgehängt. Das ganze Unternehmen war riskant. Danach rief ich einige Leute an und sagte ihnen, ich hätte im Treppenaufgang zur zweiten Etage des Eiffelturms mein erstes Mobile realisiert. Das Stück hing etwa ein halbes Jahr dort. Dann missfiel es mir, dass mein Mobile zu einem Ort geworden war, wo Leute aus meinem Milieu hinpilgerten. Ich hatte ja ein Foto der Situation, das reichte mir. Also hab ich das Dreieck abgehängt und in die Seine geworfen. Dieses Wissen, dass der Eiffelturm von nun an wenige hundert Gramm leichter war, hat mir gefallen. Ich habe den Eiffelturm übrigens seitdem nie wieder betreten.

Steckte in solchen Aktionen ein nächtlich-trunkener Begriff von einer anderen Form von Öffentlichkeit?

Das Aktionistische hat mich auf Dauer nicht befriedigt. Skulptur als Handlungsform war damals ja durchaus üblich. Ich sah darin künstlerisch keine weiteren Möglichkeiten. Die Konsequenz wäre vielleicht gewesen, ins politische Lager zu wechseln, um Dinge zu verändern. Ich war aber Künstler.

Also gaben Sie die Strategie der Unauffälligkeit auf?

Meine künstlerische Strategie hatte damit zu tun, dass ich die Stadt ja selbst als eine Provokation verstanden habe. Meine künstlerische Vorstellung war, etwas zu machen, das anders ist, leiser, unauffälliger und dadurch womöglich wirkungsvoller.

Was bedeutet es, sich in so einem merkwürdigen Raum wie dem öffentlichen so zu verhalten, dass man nicht auffällt? Ist es nicht normal, in der Stadt nicht sonderlich aufzufallen? Hat sich diese Strategie verändert, als Sie ganz zur Kunst überwechselten? Ging es nun darum, durch unauffällige Objekte aufzufallen?

Das Unauffällige hat mit einer künstlerischen Methode zu tun, die in einer urbanen Umgebung, in der jeder nach Aufmerksamkeit giert, dieses zunächst Unauffällige als das einzig Wirkliche ansieht. Ich habe großes Vergnügen daran, wenn etwas ganz still ist und vielleicht erst später zündet. Meine Kunst sollte eher wie ein Virus wirken. Manchmal ist der Betrachter immun, manchmal zeigen sich die Symptome erst nach Wochen oder Jahren. Unabhängig davon, ob ich im urbanen Raum oder in einem Museum agiere. Ich hatte immer eine Vorliebe für kleine Dinge, die auf den ersten Blick spröde wirken, sich dem Auge nicht einschmeicheln, sondern leicht übersehen werden. Das interessiert mich auch heute noch. Deshalb habe ich immer noch meine Mühe mit sehr großen Arbeiten. Gleichzeitig reizt es mich, im großen Format zu arbeiten.

Wie entstand beispielsweise die Arbeit „Aliud“ in Duisburg? Sie ist sehr groß und obendrein auch noch „Kunst am Bau“.

Zunächst fand ich die Architektur des Gebäudes in Duisburg ganz gelungen. Auch war es angenehm, dass das Gebäude zwar mitten in der Stadt, aber doch auch am Rande liegt. Obwohl schräg gegenüber Schiffe zu offiziellen Hafentrunden ablegen, befindet sich dort auch ein industrielles Gebiet. Und genau hier entstand dieses riesige Depot, denn das Gebäude ist ja nichts anderes als ein großes Kaufhaus für die nordrhein-westfälische Polizei.

Sie hatten ja bereits ein gutes Verhältnis zur Polizei ...

Na ja, ich habe im Laufe der Zeit gelernt, mit allen möglichen Leuten zu reden. Ein Kaufhaus für die Ausrüstung der Polizei, vom Kugelschreiber und Radiergummi bis zur Knarre, das fand ich interessant. Dort liegt alles zur Abholung bereit. Auch der Ort hat mich gereizt. Das Gebäude schafft ja eine Bühne, einen ruhigen, geschlossenen Raum im Raum, bietet Gelegenheit für einen Auftritt. Deshalb hängt die wirklich große Plastik wie eine Marionette mitten auf der Bühne an einem Stahlträger, was in der Umsetzung technisch sehr anspruchsvoll war. Es gab zunächst große

statische und schwingungstechnische Probleme, die dann aber von den sehr motivierten Statikern und Architekten gelöst wurden.

Es handelt sich ja um hängende Körper in zweifacher Bedeutung, die auf raffinierte Weise die Assoziation mit dem menschlichen Körper und mit technischen Behältern ...

... das eindeutig Figurative versuche ich zu vermeiden ...

... umspielen und in der Schwebelage halten.

Meine skulpturalen Körper sind immer dazwischen. Aber auch die Gegenstände, die ich aufgreife, sind ja so etwas wie Figuren. Etwa Mikrofone oder Fernbedienungen.

Wird der Körper in diesen Fällen zum Ding?

Nein, der Körper ist ein Körper. Entwickelt hat sich das Ganze über die Beschäftigung mit Wahrnehmungsphänomenen. Vor allem über das Akustische, über die Komplexität von Gleichgewichtssinn und Raumerfahrung, über das Ohr. Des Weiteren ist meine Vorstellung des Körperlichen von der Idee der Automaten und deren Geschichte geprägt. Automaten sind ja unsere allgegenwärtigen Stellvertreter geworden. Das ist für mich immer eine kulturhistorisch bedeutende Spur gewesen. Von daher sind viele meiner Objekte und Skulpturen so etwas wie Prothesen der Wahrnehmung. Ich mache zwar keine Marionettenwesen, anthropomorphe Anklänge lassen sich bei diesen Körpern aber nicht vermeiden. Du machst zwei Löcher nebeneinander und jeder sagt sofort: Das sind die Augen. Es ergibt sich immer eine Anbindung der Volumen an den menschlichen Körper. Aber auch das Hängen und Schweben ist plastisch interessant. Die Marionette hat mir geholfen, die Plastik neu zu definieren. Das ist wie ein umgedrehter Sockel. Normalerweise ruht ein Gewicht mit seinem Schwerpunkt auf dem Sockel. Wenn man das Ganze umdreht, wird der Punkt, an dem der Körper hängt, zum Sockel. Ein ironischer Hinweis darauf, dass der Sockel in der Skulptur obsolet geworden ist, findet sich auch in der Duisburger Arbeit: An deren unterem Ende steht ein Kasten – wie ein Restposten.

Raum wird durch das Ohr anders erfahren als durch das Auge. Was bedeutet das für die Bildhauerei als Raumkunst? Deklinieren Sie in ihren Arbeiten das Aufnehmende in verschiedenen Erscheinungsweisen durch? Schaffen Sie ein System zur Beobachtung und zur Überwachung, um es am Ende in einer nutzlosen Überwachung des Nutzlosen gegen sich selbst zu wenden?

Das Ohr als Teil des Körpers hat eine vollkommen andere Wahrnehmung als das Auge. Das Ohr ist in der Lage, panoramisch zu erfassen, also räumlich. Das Auge hingegen ist fokussierend und tanzt eigentlich nur auf den Oberflächen. Wir befinden uns im Zeitalter des fokussierenden Auges, im Zeitalter des Scanners und der Überwachung. Das Ohr war für mich immer ein Korrektiv, etwas, das anders aufnimmt, das lauscht. Die Öffnung des Ohrs ist eine Membran, die den Körper durchlässig macht in beide Richtungen.

Also Lauschen als Aktivität?

Ja, ein Ohr könnte auch ein Signal abgeben. Das heißt, das eine bedingt das andere. Also entstanden Ohrobjekte und Installationen, die beide Anteile haben, die aktiv und passiv sind. Übertrage ich das auf die Gesellschaft, auf eine soziale Struktur, dann gerät unweigerlich unsere Kommunikation in den Blick, unsere Medienkultur. Wir wissen nie, wer wann beobachtet wird, wer der Beobachter und wer der Beobachtete ist. Sind wir die Voyeure, weil wir alles sehen wollen? Sind die Medien der Voyeur, der uns beim Sehen beobachtet? Wer ist Täter, wer Opfer? Wer ist die Marionette? Wer zieht wann am Strick? Solche Fragen sind nicht einfach zu beantworten, weil jeder von uns Teil des medialen Systems ist. Unschuldig ist keiner.

Haben sich Ihre Arbeiten im öffentlichen Raum dadurch abermals verändert?

Die Unschuld verlieren bedeutet ja nicht nur, etwas zu verlieren. Man gewinnt auch neue Optionen hinzu. Also sollte man ihr nicht allzu lange nachtrauern. Somit ergeben sich aus dem Verlust der kommunikativen Unschuld auch neue Möglichkeiten für die Kunst: Plötzlich kann ich einen kleinen Kanal in der Landschaft mit Überwachungskameras beobachten, die Bilder ins Netz stellen und dort eine unglaubliche Komplikation und Verwirrung von Kommunikation erzeugen.

Greifen Sie damit auch auf Ansätze in Ihren frühen Arbeiten zurück?

Natürlich.

Die Linie auf der Wand und der überwachte Kanal – in beiden Fällen passiert sehr wenig. Der Strich ist da und auch der Kanal ist einfach da?

Alle Künstler, die ich gut finde, machen ohnehin immer dasselbe.

Mir geht es um etwas anderes: Sind sich Kommunikationssituation und Tarnung in beiden Fällen nicht sehr ähnlich?

Da ist er wieder, der Mann mit der Tarnkappe ...

... und als ein solcher gehen Sie durch die Stadt und in die Öffentlichkeit? Sie betreiben bei der Arbeit am Kanal einen großen Aufwand und schaffen eine Situation, die von allen im Netz beobachtet werden kann und an die auch noch Bilder von Katastrophen aus dem Netz angehängt werden ...

... looping, looping, looping... und noch mal looping...

... samt der schelmischen Art, solch endlose Kommunikationsschleifen zu inszenieren. Welche Rückwirkung hat das auf Ihre Perspektive auf Öffentlichkeit?

Öffentlichkeit bedeutet heute für mich etwas anderes, als es 1980 oder 1990 bedeutet hat. Die Situation hat sich verändert. Die Stadt ebenso wie die Wahrnehmungsbedingungen. Lebten meine Aktionen in den achtziger Jahren

unter anderem davon, dass es reale Leerstellen in der Stadt gab, so muss man nun feststellen: Solche Leerstellen gibt es heute kaum noch.

Ist die Kunst auch deshalb zum Bau zurückgekehrt, weil die Freiräume in der Stadt weniger geworden sind?

Vielleicht. Hinzu kommt: Was ich und einige meiner Kollegen in den achtziger Jahren gemacht haben, ist inzwischen gesellschaftlicher Konsens. Jede Eventagentur bietet heute alte schrottrige Lagerhallen mit einigen toten Tauben in der Ecke an. Das stört heute keinen mehr. Im Gegenteil. Die „location“ erscheint umso authentischer. Wenn an solchen Orten schon Modeschauen und Empfänge für Manager stattfinden, dann hat sich die Sache für den Künstler damit erledigt und er muss anders vorgehen. Jede Künstlergeneration muss ihre eigenen Antworten finden. Ich habe mehr oder weniger auf bestehende Verhältnisse reagiert. Auf Dauer kann man freilich nicht wie die beiden Alten in der Muppet-Show in der Loge sitzen, und Kommentare abgeben. Das wird schnell langweilig. Außerdem ist eine Kunst, die nur Randbemerkungen macht, rein reaktiv. Gute Kunst hat immer etwas ausgelöst, wenn auch verspätet. Ich bin heute mehr daran interessiert, Verhältnisse zu schaffen, statt Verhältnisse zu kommentieren. Die Aufgabenstellung ist heutzutage für Künstler kompliziert, weil das ganze Kunstmilieu so aufgeblasen ist und mit einer enormen Schnelligkeit alles aufsaugt, auffrisst und wieder ausscheidet. Wie geht man mit der Situation um? Will man sich in den White Cube zurückziehen? Nur noch für die dreihundert Reichsten der Welt Kunst liefern? Oder für die globale Karawane der vierunddreißigtausend Biennalen? Oder gibt es daneben noch andere Optionen? Das sind heute die entscheidenden Fragen und die Platzverweise.

Sie sammeln historische Pressefotos. Pressefotografie ist ein Medium der Öffentlichkeit, das sich in den vergangenen Jahren grundlegend verändert hat. Nicht, dass es heute keine Pressefotografie mehr gäbe, aber heute entstehen alle Aufnahmen digital. Was bedeutet es, dass analoge, auf Berührung mit dem Wirklichen basierende Medien zunehmend verschwinden? Ist das wie mit der verlorenen Unschuld? Man verliert etwas, gewinnt dafür aber etwas anderes? Was geschieht mit der Öffentlichkeit, wenn sich die Art und Weise, wie wir das Reale berühren, verändert?

Diese Pressefotos bedeuteten für mich Realitätsaneignung. Anders kommt man an verschlossene Orte und Schichten ja nicht heran. An Phänomene, die unsere Gesellschaft derart prägen, dass wir das gar nicht bemerken. Bevor das alles verschwindet, versuche ich etwas aufzuzeichnen. Indem ich aus all diesen Fotografien ein persönliches Archiv aufbaue, entsteht so etwas wie ein Archiv des Ungedeuteten.

Wir beobachten doch eine kontinuierliche und radikale Abnahme von Material, über das man im Wortsinn etwas begreifen kann. Alles verkleinert sich. Obwohl die banalsten Dinge öffentlich und bis zur Penetranz breitgetreten werden, bis hin zur Verblödung durch die Massenmedien, verschwindet eine substanzielle Form von Öffentlichkeit. Das ist paradox und politisch gefährlich. Mit der Verbreiterung der Informationspools nehmen auch die Manipulationsmöglichkeiten zu, gleichzeitig entstehen neue immaterielle Wege. Für einen Künstler, speziell für einen Bildhauer, der mit der Materialität des Realen umgeht, ist das eine schwierige Situation. Er muss sich fragen: Wo ist jetzt die Leerstelle? Was ist mein plastisches Material? Wo kann ich ansetzen? Öffentlichkeit ist zu einer komplizierten und widersprüchlichen Angelegenheit geworden.