



MUSTERFLÄCHE FÜR DENKFORMEN

Thomas, es ist generell schwierig, sich deinen Arbeiten sprachlich zu nähern oder sie zu beschreiben – auch bei deiner Malerei stößt jegliche semantische Festlegung relativ rasch an Grenzen. Wie lässt sich für dich eine Arbeit wie Plateau mit Halbfigur sprachlich fassen? Wie würdest du sie beschreiben?

Ich habe umgangssprachlich immer von einer Skulptur gesprochen. Eine Skulptur, die im klassischen Sinn aufgebaut wird, von innen nach außen. Früher wurde noch genauer zwischen Plastik und Skulptur unterschieden. Plastisches Arbeiten – skulpturenhafte Objekte, dinghafte Skulpturen. Es vermischt sich heute, aber das grundlegende Denken über die Prozesse und Ergebnisse ist vermutlich geblieben. *Plateau mit Halbfigur* ist eine Befragung der zeitgenössischen Skulptur oder des Skulpturbegriffs generell. Weitere Details wären illustrativ oder rufen eher nach dem Bild als nach der Sprache.

Beschreibungen sind doch vor allem schwierig, wenn das Gegebene – wie diese Skulptur – zwar konkrete Erinnerungsbilder evoziert, die dann aber äußerst vage bleiben oder sich permanent verschieben. Alle Elemente auf dem Plateau erinnern uns an etwas – und im gleichen Moment verflüchtigt sich dieses Bild aber wieder.

Die Möglichkeiten einer sprachlichen Fassung der Dinge, die man sieht oder an die man sich erinnert fühlt, sind nicht bei jedem Betrachter gleich. Wir haben ja Arbeitstitel für die einzelnen Figuren verwendet, wenn wir darüber gesprochen haben. Wenn ich es wirklich exakt beschreiben könnte, dann landet man eher bei allgemein verständlichen Formen oder Dingen wie „Gebäude“, „Buchstabe“, „Gesicht“ etc. Aber letztendlich sind das trotzdem eher Denkfiguren oder präzise ausgearbeitete, allgemeingültige Dinge. Mit hoher, gedanklicher Präzision und trotzdem mit größtmöglicher

Allgemeinheit entworfen. In meinem Statement in Band I habe ich auch von einer Musterfläche gesprochen. Eine Musterfläche für Denkformen.

Alles begann ja vor etwas mehr als zwei Jahren, als ich dich gefragt habe, ob du hier im KINDL ein Projekt realisieren würdest. Ich musste dann aber gleich betonen, dass es um das Kesselhaus geht, also um einen Raum, der 20 Meter hoch ist und ein gewaltiges Volumen hat. Erinnerst du dich noch an deine ersten Überlegungen, wie du mit einem solchen Raum umgehen möchtest?

Ja, ich hatte zunächst an eine Ausstellung gedacht und nicht an eine ortsspezifische Situation. So eine Einladung ehrt natürlich. Bei näherer Betrachtung realisiert man dann, dass es einer exakten Vorbereitung und einer genauen Abwägung von Möglichkeiten und Machbarkeiten bedarf. Das allein hat mein Nachdenken über Skulptur und Malerei, über Farbe, farbige Fläche und räumliche Dinge erheblich beeinflusst.

Es hat dich wohl auch gezwungen, in einer ganz anderen Dimension über deine Skulpturen nachzudenken.

Letztendlich sieht man hier, dass es den Einladenden braucht, weil ich mich sonst aus meinem alltäglichen Atelierprozess heraus nicht so ohne Weiteres mit einer ortsbezogenen Arbeit beschäftigt hätte.

*Kannst du diesen Arbeitsprozess bei dir im Atelier etwas erläutern?
Wie bist du vorgegangen?*

Die meisten Dinge, die ich mache, mache ich parallel. Ich habe ein Bildhaueratelier, Wand an Wand mit einem Maleriatelier, und ich habe seit Kurzem ein drittes, sagen wir mal: intimeres Atelier, für mich eingerichtet. Zwischen diesen Orten bewege ich mich jeden Tag hin und her. Das eine speist das andere. Das eine beeinflusst das andere – genauso wie jede Abbildung, die ich in einer Zeitschrift finde. Ich habe das Vorhaben dann zuerst einmal ruhen lassen und an anderen Sachen weitergearbeitet. Die besten Ideen entstehen natürlich beim Machen, oder wenn man das Gegenteil von dem macht, was man eigentlich vorhatte. Und so hat sich das am Ende dann mit einer großen Leichtigkeit ergeben. Und ich wusste relativ schnell, dass es sich in dieser Größenordnung um drei, vier, fünf oder sechs Entwürfe handeln könnte. Diese standen überraschend schnell fest. Danach ging es um die Machbarkeitsstudien und die Voraussetzungen, um Materialien, um Oberflächen, um Gewichte, letztlich auch um ein Budget oder um ein Volumen zu einer Idee.

Und ganz konkret haben wir uns im Kesselhaus mit Hilfe bestimmter Versuchsanordnungen auch lange über die mit Sicherheit entscheidenden Fragen zur Höhe der Skulptur unterhalten...

Wir hatten ja einige „Modell-Tage“, an denen ich erst mal angefangen habe, ein Modell oder auch realisierte Skulpturen aus meinem Atelier in den Raum zu stellen, um zu sehen, was die Form macht, was die Farbe macht, was die Materialität macht. Im zweiten Schritt haben wir fahrbare Rollrüstungen und Materialien ins Kesselhaus gebracht, haben uns im Raum bewegt und den Maßstab, die Perspektive, die Augenhöhe, die Horizonthöhe und das Licht untersucht. Dadurch wurde das immer klarer, was ich ursprünglich immer abgelehnt hatte: Das ortsspezifische Arbeiten, das mir bisher eher fremd war, weil ich eigentlich der Ansicht bin, dass eine Arbeit an jedem Ort eine beständige Form haben muss und eine gewisse Abgeschlossenheitserklärung braucht. Natürlich gibt es vorteilhaftere und unvorteilhaftere Plätze. Es ist etwas Besonderes, eine Arbeit nur für einen bestimmten Ort zu entwickeln – und zwar nur für diesen und keinen anderen.

Nochmals zurück zu den Dimensionen der Arbeit. In einem Raum wie dem Kesselhaus, das rund 20 Meter hoch ist, kommt der Frage nach der Höhe der Skulptur natürlich eine entscheidende Bedeutung zu. Barnett Newman spricht im Zusammenhang mit seiner Malerei bekanntlich davon, dass es eben nicht eine „question of size“, sondern eine „question of scale“ sei.

Kann man nicht präziser ausdrücken. Der Raum würde eigentlich dazu einladen, zur Überwältigungstaktik zu greifen: Man kann Größe überwältigend zeigen. Man kann Größe aber auch in einem Maßstab zeigen. Da waren wir uns beide ja dann doch recht schnell einig.

Barnett Newman spricht außerdem von einer „human scale“, die notwendig sei. Bei all deinen Arbeiten, ob in der Malerei oder in der Skulptur, ist dieser Bezug zum menschlichen Körper immer zentral.

Unbedingt. Der menschliche Körper steht unter Einfluss. Ich spreche da sehr gerne von den „bekannten Größen“, die uns umgeben. Und aus welcher instinktiven Bedingung heraus wir zum Beispiel eine Tür als große Tür oder als kleine Tür bezeichnen. Also wo fängt es an, wo hört es auf? Mit welcher Maßhaltigkeit hat das zu tun? Letztlich geht die Maßhaltigkeit auf unseren Körper zurück. Weil das der einzige sinnvolle Vergleich ist, den wir haben können. Den können wir natürlich bei einem Hochhaus und einer Brücke genauso anwenden, wie bei einer kleinen oder großen Skulptur. Ein Tropfen

als Speicher gedacht. Oder ein Tor, vielleicht als Eingang gedacht. Ein Schuh und ein Gesicht als Fassade gedacht. Das sind instinktive Größenordnungen, die eigentlich nicht weiter beschreibbar sind, oder die letztendlich mit instinktiven Maßen oder instinktiven Setzungen von Maßen zu tun haben.

Und am Ende dieser intensiven Phase stand dann ein mehr oder weniger verbindlicher Entwurf.

Ja, aber die Entwürfe speisen sich natürlich aus dem großen, langen Arbeits- und Rechercheprozess. Darauf konnte ich letztendlich zurückgreifen, um die Dinge angesammelt und verdichtet hier auf ein Plateau zu bringen.

In diese umfangreiche und für deine Arbeit fundamentale Recherchearbeit gibt der bereits vorliegende Band I der Publikation zu Plateau mit Halbfigur einen Einblick. Lass uns ein paar konkrete Beispiele aus diesem Katalog anschauen: Eine Abbildung verweist etwa auf Donald Judd und seine Arbeiten, wie er sie mitten in der texanischen Wüste in Marfa platziert hat. Judd hat sich ja sehr genau überlegt, wie seine Kunst ausgestellt werden sollte und welche die idealen Präsentationsbedingungen für seine eigene Arbeit wären. Hast du auch eine spezifische Vorstellung davon, wie der ideale Rahmen für deine Arbeit aussehen müsste?

Ja, unbedingt. Deshalb schätze ich das Marfa-Gelände ungemein als Idee. Es ist ein Gesamtkunstwerk von allerhöchster Präzision. Das Großartige daran ist, dass es ausgehend von seiner eigenen Arbeit angedacht ist. Und dass ihm eine Küchensituation oder eine Bibliothekssituation genauso wichtig ist, wie Räume für Kabakov, Chamberlain oder andere befreundete Künstler zu entwickeln. Und das sowohl im Innen wie im Außen. Das gibt es nicht so oft.

Und wenn ein Raum nun schon sehr stark definiert ist wie das Kesselhaus? Dieser gewaltige Raum hat ja ein ganz eigenes Gesicht. Er trägt markante Gebrauchsspuren der ehemaligen Nutzung und ist damit alles andere als ein sogenannter idealer Ausstellungsraum, wie der White Cube oft bezeichnet wird.

Ja, ob der White Cube ein idealer Ausstellungsraum ist, ist auch noch die Frage. Denkt man wieder an Marfa, also eine militärische Anlage, die umgebaut wurde, dann ist es mitunter nicht das Schlechteste, wenn man auf Bedingungen trifft, die vielleicht nur halbwegs ideal sind – gerade weil diese halbidealen Situationen doch zu anderen Herausforderungen oder anderen Umgangsweisen einladen. Und natürlich könnte man hier vom Kesselhaus

sprechen, dem so eine Art Industrieromantik anhängt. Eine Umwidmung solcher Orte ist, rein formal gesehen, eine große Aufgabe, und sie lädt natürlich dazu ein, irgendwie darauf zu antworten. Gesellschaftlich gesehen sind ja sehr viele Produktionsorte der Vergangenheit heute zu Orten der bildenden Kunst, des Theaters oder des speziellen Wohnens geworden. Das wäre nochmal ein Thema für sich als Untersuchung: Tate Modern London, Zeche Zollverein Essen, Küppersmühle Duisburg oder Hamburger Bahnhof Berlin. Die Liste ist endlos.

Und wovon hast du dich leiten lassen?

Gerade was die Präsenz betrifft, ist es entscheidend, wie man auf den Raum eingeht. Es soll auf keinen Fall irgendetwas illustriert oder widerspiegelt werden. Man muss den Dingen, die man vielleicht in einem White Cube ein Stück weit verändert oder vereinfacht hätte, in einem solchen Raum etwas mehr Deutlichkeit und etwas mehr Kraft verleihen. Und das ist eine interessante Herausforderung, auf alle Fälle. Wie gesagt, es geht in diesem Raum ja nicht um Überwältigung, sondern eher um eine Möglichkeit. Selbstverständlich gehen die Blicke der Besucher, sobald sie das Kesselhaus betreten, in den ersten Minuten nach oben, nach unten, nach links, nach rechts. Aber wir haben ja in der Aufbauphase gemerkt: Wenn man mit dem Raum etwas vertrauter ist, ist er komischerweise gar nicht mehr so groß, überhaupt nicht.

Neben Donald Judd gibt es im ersten Band noch viele andere Verweise. Es wäre sicher falsch, wenn man von Referenzen sprechen würde – nennen wir es einfach Materialien, die du sammelst. Julian Heynen bezeichnet dies in seinem Text als „materialisierte Bewusstseinsform“. Kannst du ein paar dieser assoziativen Bezüge näher erläutern? Weshalb hast du beispielsweise eine Arbeit von Hans Baldung Grien in den ersten Band integriert?

Das Werk von Hans Baldung Grien, die Zeichnung eines Gesichts, ist links auf einer Doppelseite abgebildet. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Innenkonstruktion einer großen Dubuffet-Skulptur zu sehen. Griens feingliedrige Zeichnung einer menschlichen Physiognomie, die fast wie ein Gerüst gezeichnet ist, hat mich an ein Bild erinnert, das ich für meine Recherchearbeiten wieder hervorgeholt habe. Es handelte von Dubuffet und Architektur. Dubuffet ist auch ein Künstler, mit dem ich mich früher öfter beschäftigt habe, und dann, vor zwei, drei Jahren, hatte ich zum ersten Mal die Möglichkeit, in eine Skulptur von ihm hineinzugehen. Das war eine besondere räumliche Situation und eine besondere räumliche Erfahrung. Dabei geht es zum einen um die technische Machbarkeit und zum anderen

darum, wie man versucht, diese zu gestalten, offenzulegen oder als gesetzt anzusehen. Bei unserer Bauweise war es, wenn Dinge unklar waren, mitunter sehr wohltuend, den ausführenden Techniker, Zimmermann oder Tischler zu fragen, wie er denn gewisse Dinge machen würde, in dem Sinne, dass sie eine technische Schönheit besitzen. Dieses Organische, was man wiederum bei den Dubuffet-Skulpturen von außen sieht, hat sich in die sehr grazile Zeichnung eines stangenartigen Systems als Stützelement von innen umgewandelt. Daraus ergibt sich eine, wie ich finde, wunderschöne parallele, optische Stringenz zu einem hart gezeichneten Gesicht von Hans Baldung Grien.

Weiter gibt es im Katalog auch eine Abbildung des 1:1-Nachbaus eines Schiffes, das offenbar an der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 gezeigt wurde.

Das ist natürlich auch so eine absichtlich groß und überwältigend gebaute Ausstellungssituation im Grand Palais. Dabei ging es wahrscheinlich wirklich um Überwältigung. Es ist eher diese „Haus im Haus“-Sache. Das sind Dinge, die man heutzutage leicht auf jeder Boots- oder Automesse sehen kann: Es wirkt immer besonders, wenn Dinge, die eigentlich für den Außenraum gedacht sind, in einem Innenraum stehen. Letztendlich war die Eröffnungsausstellung von Roman Signer hier im Kesselhaus eine ganz ähnliche Situation: Ein Flugzeug, das man sonst in der Luft sieht oder vielleicht an einem Flughafen entdeckt, hängt in einem Ausstellungsraum. Das ist eine Art Medienwechsel, der mir interessant erscheint. Deshalb wollte ich diese Abbildung aus Paris unbedingt dabei haben.

...dann eine Wandmalerei aus Pompeji.

Eine Wandmalerei aus Pompeji ist an dieser Stelle aus ästhetischen Gründen interessant und wichtig, weil man sich wahrscheinlich heute nicht mehr genau vorstellen kann, wie dieses Haus oder diese Wandmalereien ausgesehen haben, in dem Moment, als sie neu waren. Diese Dinge betrachten wir ähnlich wie die schon vorhin beschriebene Industrieromantik eines benutzten Raums. In dem Fall ist es ein durch den Vulkanausbruch zerstörter und durch die vergangene Zeit abgenutzter Raum. Und nach unserem Verständnis von Oberflächen oder von Räumlichkeiten wirkt dies unheimlich fragil, ästhetisch und irgendwie besonders. Das nennt man heute „Bedeutungsperspektive“, was ich als symbolischen Begriff sehr gut finde. Denn nicht diese straffen Schnittdarstellungen und Seitenaufrisse, sondern die Bedeutungsperspektive hat dieses Zeigende oder das Erklärend-Sehende des Ganzen. Etwas Ähnliches sehe ich auch in diesen Pompeji-Architekturen.

Es geht da vielleicht auch um eine Zentralperspektive und um Symmetrie, um Achsen oder um raumverändernde illusionistische Dinge. Das ist ein interessanter Aspekt, den wir hier auch an manchen Flächen in der Skulptur oder an der Skulptur generell haben.

All diese Beispiele bilden die erwähnte „materialisierte Bewusstseinsform“ – oder anders gesagt: Sie bilden jenes Recherchematerial, das du permanent sammelst. Kannst du den Status, den dieses Material für dich hat, näher umschreiben? Obwohl man meines Erachtens natürlich auf keinen Fall von Vorbildern oder direkten Bezügen sprechen kann, beeinflusst oder imprägniert dieses Recherchematerial doch dein künstlerisches Werk.

Wie soll man das beschreiben? Die meisten Dinge sind hochgradig zugespitzte Ergebnisse von anderen Autoren oder Künstlern. Genauso wie zugespitzte Allgemeinheiten, die nicht unbedingt einer Autorschaft zuzurechnen sind. Natürlich kann man das so sammeln, im Sinne einer bildwissenschaftlichen Sammlung von Dingen – oder sozusagen als jeweilige Spitze des Eisberges eines Autors, der vielleicht sein Leben damit verbracht hat, zu diesem Momentum zu kommen. Mein gedanklicher Punkt, bei dem ich immer wieder lande, gewissermaßen ein Vorbild, ist der Erfinder der Bildwissenschaften, Aby Warburg, der mit seinen Tafeln und seinen bildnerischen Wissenschaften die „Schule des Sehens“, die „Schule des Erinnerns“ und die „Schule der Herkunft“ zusammengeführt hat. Und vielleicht geht es auch um den Vergleich von Dingen, die unvergleichbar sind und dennoch nebeneinanderstehen. Oder von Dingen, die ähnlich sind, aber aus einer vollkommen anderen Richtung stammen. Es sind jedenfalls Dinge, die – da können wir an den Anfang des Gesprächs zurückgehen – nicht unbedingt beschreibbar oder schnell in Worte zu fassen sind. Selbst wenn jedes Bild seine Bildlegende hat und seine Herkunft geklärt ist – in der Zusammenstellung oder im Zusammenspiel besitzen sie eine andere Dramaturgie oder rufen ein anderes Ergebnis hervor.

Vom Entwurf dann zur Realisierung – die Aufbauzeit im Kesselhaus dauerte über zwei Monate. Während dieser Zeit mussten unzählige Entscheidungen getroffen werden. Und hier war es ein Prozess mit involvierten Baufachleuten.

Nachdem wir mit dem Architekten gesprochen hatten und er ein Gerüst ins Spiel brachte, musste man von einer geordneten Prozesshaftigkeit ausgehen, sprich: Welches Material ist zuerst da? Welche Farbe folgt daraus? Färbt man Material ein? Bemalt man es später? Nachdem es montiert ist oder umgekehrt? Es ist natürlich auch so eine Art, wie soll ich sagen...ich

würde es als die „Schönheit einer Logistik“ bezeichnen, die man braucht. Das heißt, dass sich Dinge um mich zusammenfügen können. Und danach hat man die Möglichkeit, sie anzufassen und zu verbauen oder eben umgekehrt.

Und viele Fragen stellten sich ja auch erst beim Aufbau, weil es im Modell gewisse Frage- und Problemstellungen schlicht gar nicht gab. Aber in der realisierten Dimension, also in einer Höhe von über acht Metern, wird man plötzlich mit bestimmten Problemen konfrontiert, die immer wieder spezifische Lösungen forderten. Es ist beispielsweise auffällig, dass jede dieser realisierten Figuren eine ganz andere Oberfläche besitzt. Sind das Dinge, die sich für dich erst im laufenden Prozess geklärt haben?

Als Ideenskizze hatte ich mir bereits vorgenommen, dass sich die sieben Elemente entweder alle gleichen oder verschieden sind, oder aber, dass man das Material möglichst präzise auf die jeweilige Form und Bedeutung bezieht. Auf der anderen Seite ist man ja bei dieser Bauweise auch auf Dinge angewiesen, die es als Halbzeuge eben gibt – und aus denen man etwas zusammenbaut oder entwickelt. Oder sich durch Recherche vorher genau auf eine Kubatur beziehen kann, die eben mit diesen und jenen Halbzeugen hergestellt werden kann. Es braucht ja eine statische Selbstverständlichkeit. Es braucht sozusagen eine, ja, optisch standhafte Selbstverständlichkeit. Und die Dinge kann man nur Schritt für Schritt entwickeln – vom Pappmodell zum Volumenmodell zum Anschauungsmodell und zum Ausführungsmodell. Das sind bestimmt drei oder vier Stufen, die in so einer Größenordnung eine Rolle spielen.

Und weshalb war es dir wichtig, dass diese Oberflächen so verschieden sind?

Jede Oberfläche hat ja schon eine andere „optische“ Herleitungskette in sich. Man erkennt Materialien aus anderen, vielleicht vertrauten Umfeldern. Farblich gefasst kommt noch eine weitere Absicht dazu, die den Betrachter in eine Richtung lenken kann. Dazu ist die Wirkung von unterschiedlichen Lichtquellen ein entscheidender Punkt. Es verzahnt sich ja auch alles. Schraubenbilder, Fugen, verspachtelte Fugen, geschliffene Flächen, rückgängig gemachte Übermalungen, Schutzanstriche und auch wertvolle Zufälle. Letztendlich muss man Intuition haben. Zum Schluss war es auch das spezielle Sonnenlicht, das es während der Aufbauphase sehr häufig gab. Die Ausstellungsdauer beträgt gut neun Monate. Winterlicht kommt dazu. Die tief stehende Sonne zerbricht die Skulptur optisch geradezu durch das Fensterraster der Kesselhausfenster. Alles Dinge, die jeder beobachten kann.

Und nicht zu vergessen: Es war ein langwieriger und wichtiger Prozess, das Kunstlicht adäquat einzustellen, Schlagschatten von acht Lichtquellen zu beachten. Zwei größere Flächen habe ich noch an einem Abend neu behandelt, weil die Lux-Zahl des Kunstlichtes die Flächen in einen anderen gedanklichen, farblichen Zusammenhang gebracht hatten.

Lass uns noch über den Titel sprechen: Plateau mit Halbfigur. Wie ist der Titel zustande gekommen?

Alle meine Titel für Skulpturen und für Gemälde stammen aus einer eigenen, solitären Sammlung von Titeln, phonetischen Zusammensetzungen und von Sachbegriffen, Nummern oder Namen, wie von gelebten Biographien oder Dingen. Und instinktiv war es von Anfang an klar, dass eine Skulptur, wie wir sie hier sehen, einen Namen braucht, der wenig narrativ ist. Einer, der eher philosophisch beschreibt, aber dennoch eine parallel gefundene Welt abbildet.

Es ist ein Plateau – und kein Sockel. Es ist auch keine Plattform, wie man das vielleicht in der Architektur eher bezeichnen würde. Mit „Plateau“ bezeichnet man im geografischen Sinne auch höher gelegene Gebiete. Aber hier gibt es so etwas wie eine Stufe, nicht wahr? Diese Stufe könnte man als Einladung verstehen, die Skulptur zu begehen. Doch die Skulptur soll nicht betreten werden. Trotzdem war dir diese Stufe wichtig. Weshalb?

Hmm, als eine Einladung, die Sache zu begehen...das könnte man so sehen. Aber genauso war für mich die Fläche als Fragment wichtig. Nicht als Sockel, bei dem es sich unbedingt um ein Rechteck oder ein Quadrat oder einen Kreis handeln sollte. Ich merkte schon beim Modell, dass die Frage nach der Benennung der Grundfläche eine genaue Antwort braucht. Ich wollte etwas entwerfen, das unbedingt etwas Bruchstückhaftes, etwas Fragmentarisches abbilden sollte, da es nicht um einen klassischen Sockel geht, sondern wirklich um eine offene Fläche, ein Plateau, optisch und auch statisch stabil genug, um die Figuren halten und fassen zu können. Gedanklich steht dabei auch die stillleben- oder schaulagerhafte Situation meines Bildhauerateliers Pate. Ich sehe für mich dort oft Prototypen, Halbfiguren oder Fragmente. Bei der Herstellung der Dinge oder bei der Lagerung oder auch schon bei der Betrachtung im Vorbeigehen.

Und der Begriff „Halbfigur“? Du sprichst von Halbfigur, also im Singular.

Die sogenannte Halbfigur ist als Denkfigur, als Prototyp gemeint. Das Nicht-genau-Sein bedeutet das Halbe, wenn man so will. Etwas, was nicht genau beschrieben werden will.

Ja, denn mit Halbfigur ist eben nicht die kunsthistorische Bezeichnung gemeint. Du hast auch mal den Begriff „Halbzeug“ erwähnt. Was meinst du damit?

Halbzeuge – das klingt vielleicht nach Wittgenstein, ist aber ein schöner Begriff aus der technischen Produktion von Gegenständen, Maschinen und Waren des täglichen Bedarfs. Dabei handelt es sich um vorgefertigte Formen aus Rohmaterial wie Kunststoff, Metall oder Holz, die zur Weiterverarbeitung gedacht sind. Ein Begriff aus der Lehrzeit als Werkzeugmacher, der Beruf, den ich ursprünglich erlernt habe.

Lass uns die einzelnen Elemente, die auf diesem Plateau stehen, etwas genauer betrachten und benennen.

Wir müssen uns das so vorstellen, dass diese Elemente eine Ansammlung bilden, die erst als Gruppe die Skulptur als das darstellt, was sie ist. Und da habe ich innerhalb meines Repertoires auch einige Möglichkeiten, Dinge zu kombinieren, die sich gegenseitig eine Verstärkerfunktion abringen. Als Arbeitstitel oder Begrifflichkeit könnte man die einzelnen Elemente dieser komplexen Skulptur als Tropfen, Tor, Gebäude, Buchstabe, Schuh, Brücke und Gesicht bezeichnen. Als Element oder als Prototyp stehen diese Dinge dann wiederum für Speicher, Eingang, Haus, Information, menschliches Maß und Fassade.

Und diese Elemente erfahren dann in der Zusammenstellung eine ausgeprägte Verdichtung und eine enorme Komplexität.

Eine Skulptur dieses Ausmaßes muss eine Komplexität widerspiegeln – wie unsere Welt ist, wie unsere Welt sozusagen gebaut ist. Es wäre sicherlich machbar gewesen, ein Thema zu finden wie Säule oder Becken, Baum oder Tier. Was an sich dann ebenso komplex sein kann, aber was mir vom Thema her zu formal, zu einseitig war. Ich stelle generell bei den meisten meiner Skulpturen die Frage nach Bühne, Modell, Architektur oder in dem Fall hier, aufgrund der Größe, auch die Frage nach Denkmal – als Verdacht. Alles interessante Kontextfragen, die auch nach dienender Nutzbarkeit oder nach Umwidmung rufen würden. Ich würde beispielsweise gern einmal ein Bühnenbild oder eine Bühne für eine Band entwerfen, die wie ein Verstärker für die jeweilige musikalische Form funktioniert. Bei *Plateau mit Halbfigur* ist ja auch die Frage – und das ist wahrscheinlich das Komplizierte an der Freiheit der Behauptung – ob es hier nutzlos und dennoch zwingend bzw. bedeutend sein kann. Ob die Arbeit so etwas Ähnliches wie eine Verdichtung abbilden kann. Inwieweit eine Genauigkeit oder eine Großzü-

gigkeit oder eine Ausformuliertheit denn gehen muss, um an diesen Punkt zu gelangen, der eben schlecht zu beschreiben ist. Das ist die große und die endlose Frage zur Kunst, die eine Form besitzen muss. Inhaltliche Radikalität ist auch immer eine Frage der Form.

Tropfen, Tor, Gebäude, Buchstabe, Schuh, Gesicht und Brücke – könnten sie auch alleine stehen?

Ja, das sind natürlich Dinge, die in anderen Situationen durchaus einzeln ihre Berechtigung hätten, aber eben nicht in dem Zusammenspiel von Größe, Farbe, Form und Materialität wie auf dieser Skulptur, über die wir jetzt sprechen. Und das ist eigentlich so eine Art – ja, ich würde es ganz gerne als Grammatik bezeichnen, die ich zur Verfügung habe, um sozusagen ein „Satz-Bild“ zu bauen.

Bei vielen Reaktionen auf die Skulptur fällt auf, dass man sich mit Zuschreibungen behilft wie: Das ist wie eine Gasse oder sieht aus wie eine Piazza. Geht man drei Meter weiter, assoziiert man plötzlich eine Straßenschlucht. Man verwendet wie automatisch und mit großer Selbstverständlichkeit Begriffe aus der Architektur und aus einem urbanen Erfahrungsschatz. Plateau mit Halbfigur evokiert offenbar sehr direkt Erinnerungen an Erlebnisse im urbanen Raum.

Ich würde mich freuen, wenn ich es geschafft hätte, eine Skulptur zu entwickeln, die einen denkbaren Verdacht in Richtung Bühne, Denkmal und Architektur hat.

Hmm...Bühne, Denkmal, Architektur...

Trotzdem ist der Skulpturbegriff hier für mich unumstößlich, ortsbezogen oder nicht.

Das Gespräch wurde am 22. Januar 2019 in Berlin aufgezeichnet und anschließend überarbeitet.