

## **„Die Wiese lacht oder das Gesicht in der Wand“ Harald Klingelhöller im Gespräch mit Ursula Frohne**

UF: Wenn heute von Kunst im öffentlichen Raum die Rede ist, fällt auf, dass wir uns von den Diskussionen der 1970er Jahre um die Demokratisierung von Kultur und die Rückeroberung der „unwirtlich“ gewordenen Städte sehr weit entfernt haben. Kunst wird heute kaum noch als Intervention in den Bereich des Öffentlichen erlebt. Statt dessen sind künstlerische Projekte zu Faktoren bei der Profilbildung unserer Städte geworden. Aber auch der Begriff der Öffentlichkeit hat sich in den vergangenen vierzig Jahren radikal gewandelt. Das Ideal einer allgemeinen Öffentlichkeit als neutralem Ort kommunikativen Austauschs und der freien Meinungsbildung ist den Interessen der Privatwirtschaft gewichen. Und anstatt einander frei und spontan zu begegnen, haben wir uns angewöhnt, in den verkapselten Netzwerken pluraler Teilöffentlichkeiten zu navigieren. Angesichts der aktuellen Entwicklungen in Politik und Gesellschaft scheint es mir aber ungeheuer wichtig, den Ursprung des Konzepts Öffentlichkeit in Erinnerung zu rufen, seine Entwicklung zu betrachten und darüber nachzudenken, was diese Veränderungen für das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit bedeuten.

HK: Da gebe ich Ihnen recht, denn war Öffentlichkeit früher eher etwas, wohin man sich auf den Weg machte, kommt sie heute auf einen zu – und sie tritt nicht als Utopie oder als Versprechen in Erscheinung, sondern als ökonomisches Modell, als Verwertungszusammenhang und als Geschäft. Ob wir den Begriff allerdings relokalisieren können, wenn die Leitmetapher „das Netz“ ist, ist die Frage.

Ganz naiv formuliert, entstand Öffentlichkeit ja, indem man auf den Platz ging oder indem man aus dem Zusammenhang heraus trat. Das halte ich für die Idee der Polis. Man geht auf den Platz und da werden die Gemeinsamkeiten gefunden oder auch nicht. Man setzt sich zusammen oder auseinander. Das war der Sinn von Öffentlichkeit: Die Dinge werden aus dem Privaten herausgeholt und in der Öffentlichkeit verhandelt – und das als möglichst freies Spiel. So stellte man sich den öffentlichen Raum zur Zeit der ersten Skulptur Projekte vor.

UF: Polis war ja ursprünglich ein Bereich, der im städtischen Raum verortet war – und *Idioten* nannte man abwertend jene Personen einer Polis, die sich nicht am politischen Leben beteiligten. Heute sind unsere Städte aufgeteilt in Zonen, die – kommerzialisiert oder privatisiert – nur mehr den Anschein einer Allmende, also allgemeiner Zugänglichkeit und Nutzbarkeit, erwecken. Ob man den alternativlos scheinenden Zwang zur Ökonomisierung in diesem Sinne „idiotisch“ findet oder nicht, ficht diesen nicht im geringsten an.

Die Skulptur Projekte stellten angesichts dieser Diagnose eine ganze Reihe von Fragen: Vermag die Kunst dieser ökonomischen Verwandlung des Öffentlichen etwas entgegen zu setzen? Welche künstlerischen Herausforderung ergeben sich aus diesen Entwicklungen? Lassen sich über Kunst Gegenöffentlichkeiten herstellen? Und welche Freiräume entstehen durch Kunst, jenseits der ökonomischen Ziele unternehmerisch denkender Städte?

HK: Ich weiß nicht, was die Kunst sollen muß. Wichtiger ist, was sie kann. Insofern würde ich da gar keine Generalantwort geben. *Die Kunst gibt es ja nicht.* Es gibt verschiedene Zugänge zu ihr, Entwicklungslinien. Man schaut was sie kann.

UF: Die 80er Jahre waren eine Zeit, in der man die Utopie der Polis noch für realisierbar hielt oder zumindest utopischen Räume dieser Art temporär denkbar waren. Und zugleich sind die 80er Jahre auch die Zeit von Maggie Thatcher und Ronald Reagan, mit deren Politik die neoliberalen Umstrukturierungen der westlichen Gesellschaften eingeleitet wurden. Man könnte die Skulptur Projekte von 1987 insofern als einen historisch markanten Schnittpunkt betrachten.

HK: Das können sie schon an der Künstlerliste sehen. Auf der stand auch Jeff Koons, der heute im Grunde *der* Vertreter einer neoliberalen Tycoon Kunst ist. 1987 hat er allerdings ein sehr differenziertes Projekt gemacht, bei dem es um Entropie und Kunstschönheit für Alle ging, und darum, wie man sich selbst in ihr reflektiert. Auf der andere Seite gab es so gelehrsame Projekte wie Ludger Gerdes' Schiff, Siah Armajanis Study Garden, dieses poetische Projekt von Ian Hamilton Finlay, Matt Mullicans Cosmologien und natürlich Rodney Graham mit „Freuds Traumbuch.“ Zu der Zeit hatte Kunst auch noch ganz viel mit Bildung zu tun, aber Bildung als etwas zur Verfügung stehendes, nicht als etwas, das man als Referenz oder als *Trademark* karpert ...

UF: ... oder wie eine Marke, die einen Standort kulturell aufwerten soll?

HK: Als ich die Skulptur für Münster gemacht habe, war ich noch ziemlich jung und relativ unbekümmert. Ich war davon überzeugt, dass in der Idee der Kommunikation etwas Utopisches liegt. Das lag damals in der Luft – ich denke da an Habermas oder die Kommunitaristen. Es gab ein Bewußtsein davon, dass in der Kommunikation selbst der bessere Teil der Gesellschaft liegen könnte. Und insofern war das, obwohl sich politisch der Trend zum Neoliberalismus schon andeutete, in der Kunst – jedenfalls in dem Teil von Kunst, wo ich mitgespielt habe – eine ganz positiv gelaunte Episode. Das änderte sich im Laufe der Jahre, aber 1987 konnte man noch denken, dass die Kunst auch Vorschläge machen könne.

UF: Dieser Gedanke der Bildung als einem selbstverständlichen Humus, auf den man sich als Künstler beziehen konnte und der in das eigene konzeptionelle Denken und Arbeiten eingeflossen, führt mich zu der Frage, wie der Bezug zu Hans Blumenberg in Ihrer Arbeit für Münster zustande kam. Waren Sie und Ihre Künstlergeneration mit seiner Philosophie vertraut? Hatten Sie seine Texte bereits im Blick, als Sie zu den Skulptur Projekten eingeladen wurden?

HK: Ein starkes Motiv für mich war es, Formen zu machen, die den Aspekt der Versprachlichung schon in sich tragen, bei denen der Kontext nicht anschließend durch Sprache geliefert wird, sondern in der plastischen Bewegung bereits enthalten ist. Die Formen sollten die Erfahrung der sprachlichen Verortung schon einmal gemacht haben. Und Blumenberg – ich habe zu der Zeit Blumenberg gelesen – war eine faszinierende Literatur für mich. Er war absolut unzeitgemäß und zugleich unglaublich postmodern, weil er, der eigentlich mit der Philosophie abgeschlossen hatte, das Vertrauen hatte, ihre Entwicklung anhand der Bilder, die sie benutzt, zu erzählen. In unserer Generation ging es ja auch darum, das Bildhafte wieder zur Geltung zu bringen – nicht wie die wilden Maler, als Attitude, sondern als eine Potentialität. Blumenberg war da interessant, weil er die Welt über die Metapher versteht: In der Metapher stellt man die Definition immer durch etwas anderes her, nicht durch die Schärfe des Begriffs, wie eine Inbesitznahme, sondern eher, indem man ein Feld herstellt, in dem der Begriff auffindbar sein oder man sich ihm nähern

könnte. Das findet sich zum Beispiel im Buch „Schiffbruch mit Zuschauer.“<sup>1</sup> Ich habe damals bei Blumenberg, auch in „Höhlenausgänge“<sup>2</sup> und in „Die Lesbarkeit der Welt“<sup>3</sup>, einen Tonfall gefunden, eine Nachdenklichkeit, bei der ich mich zuhause gefühlt habe. Das war mir lieber als dieser Rekurs auf Gebrauchswerte, Konzeptualismus und Kontext. Diese Ordnungsrufe in der Kunst haben mich als Künstler eigentlich nur verschreckt. Es ist aber auch unheimlich wichtig, wie Blumenberg erzählt. Er weiss was er tut und macht daraus eine theoretische Haltung, und das hat er eben in Münster getan.

UF: In Bezug auf dieses Moment der politisch-gesellschaftlichen Transformation, die sich in den 80er Jahren andeutet, ist mir aufgefallen, dass Blumenberg mit dem Begriff der Information arbeitet, genauer, das Verhältnis von Sprache und Information auslotet. Er schreibt in seinem Buch „Schiffbruch mit Zuschauer“ an einer Stelle, dass Sprache nicht einfach nur Information sei. Denn über eine bloße Aneinanderreihung der Faktizität des Gesagten vermittele sich nicht, was Sprache tatsächlich zu leisten in der Lage sei. Und ist es nicht interessant, dass wir heute in einer Zeit leben, die schon in den 60ern als Informationszeitalter herauf beschworen wurde? Alles was unsere Verhandlungsformen und unsere Orientierungen ausmacht, wurde auf diese Begriffe der Information und Kommunikation herunter gebrochen. Information und Kommunikation waren Leitbegriffe, die damals allerdings noch mit einer Utopie verknüpft waren, und deren heute ganz alltägliche Überhitzung, man sich so nicht wirklich vorstellen konnte.

HK: Und in diesem Zusammenhang wurde die Frage interessant: Was tut eine Metapher? Sie nimmt auf eine ähnliche Weise Kontakt mit der Welt auf, wie man seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten auf die Welt überträgt. Ich bin dazu bei meinen Formen zum Beispiel den Worten „Unrecht schreit“, „Sorge wächst“ oder „alle Metaphern werden wahr“ gefolgt. So als ob man sich fragen würde: Wenn Kunst sprechen kann, kann dann Unrecht nicht schreien? Wenn man sich in der Welt erkennen kann, kann dann die Wiese nicht lachen? Wenn man immer eine solche Frage voraussetzen würde, wäre dann nicht jede Skulptur eine Art Ausführung dieser Frage? Deswegen wurde das für mich interessant.

Ortbezug wurde damals ja ganz hoch gehandelt. Aber es ist mir leichter gefallen, mich auf eine Form des Denkens und Schreibens zu beziehen, als auf architektonische Gegebenheiten. Das Formale interessiert mich als Manifestation einer Haltung. Natürlich interessiert mich auch die gegenständliche Welt, sonst würde ich keine Skulpturen machen. Aber grundsätzlich glaube ich, dass wir durch unsere geistigen Haltungen unsere Umwelt gestalten und diese in ihrer Gegenständlichkeit auch wieder finden – wenn wir sie denn gestalten wollen. Und da war für mich die Begegnung mit Blumenberg ein Geschenk.

UF: Wie haben sie den Ort für Ihre Arbeit in Münster gefunden? Welche Austauschprozesse gingen der ortsspezifischen Konzeption voraus? Erhielten Sie eine kuratorische Empfehlung, sich hier auf dem Universitätsgelände zu orientieren?

HK: Das war ganz einfach. Kasper König hatte mich eingeladen. Er wollte mir was zeigen und ob ich da was machen könnte. Und dann habe ich ihn bei seiner Mutter

---

<sup>1</sup> Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/Main 1979.

<sup>2</sup> Hans Blumenberg: Höhlenausgänge. Frankfurt/Main 1989.

<sup>3</sup> Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/Main 1979.

besucht, eine sehr freundliche ältere Dame, es gab gedünsteten Fisch, und ich habe ihm die Zeichnung zu diesem Projekt gezeigt.

Damals musste der Innenhof des Juridicums erneuert werden, weil er durch den Bau einer benachbarten Tiefgarage abgesunken war. Den Grundriss dieses Hofes habe ich aus der zentralen Achse verschoben und so gedreht, daß die vorgefundenen Bäume und Büsche zu einzelnen Elementen wurden. Die Elemente von „Die Wiese lacht oder das Gesicht in der Wand“ waren dann mein Programm, mein neuer Code, den ich in die neue Situation eingeführt habe.

Dann haben wir die Ausstellung im Lichthof des Landesmuseums gemacht und wurden uns relativ schnell einig. Es gab noch Verhandlungen darüber, wie umfangreich die Arbeit werden könne, aber das war's eigentlich. Die eigentliche Ausführung lag dann in den Händen von Friedrich Meschede und Ulrich Wilmes, den damaligen Nachwuchskuratoren von Kasper König.

An dem Juridicum hat mir gut gefallen, dass der Innenhof quasi eine Halböffentlichkeit hat, nicht diese totale Öffentlichkeit einer Einkaufsstrasse, wie sie z. B. Katharina Fritsch für ihre Arbeit gewählt hatte. Der Hof hat eher eine differenzierte Öffentlichkeit, die ich für meine Kunst interessanter finde, ein Ort mit besonderen Relationen. Es wird schon vorab klar gestellt, dass dies ein anderer Ort ist.

UF: Und die Tatsache dass das Gebäude das Juridicum ist, hat das in irgendeiner Weise ihr Denken beflügelt und interessiert? Ich frage deshalb, weil die Rechtswissenschaft sich wesentlich über die Sprache definiert. Ein Urteil wird gesprochen und anschließend vollstreckt. Sprache wird zur Handlung. Da sehe ich interessante metaphorische Oszillationen zwischen ihrer Arbeit und dem Ort.

HK: Es gibt mehrere Arbeiten, die sich auf dieses Sprachmilieu beziehen. „Die Wohnung ist unverletzlich“ gibt es in mehreren Versionen, in denen es um diese Differenzierung zwischen privatem und öffentlichem Raum geht. Und dann gibt es zwei Versionen einer Arbeit mit dem Titel „Aus der abweichenden Meinung des Richters Grimm zur Beschränkung des Reitens im Wald“ – ein existierendes Urteil, das ich bei meinen Ausflügen in die Bücherei in der Neuen Juristischen Wochenzeitschrift fand. Diese Zeitschrift war für mich ein absoluter Quell der Erbauung. Das Gericht als Sphäre, in der bei manchen Verhandlungen eine Art Bilderverbot herrscht, und in der die Gesellschaft, ihre Möglichkeiten und Räume durch Sprache definiert werden, das hat mich damals interessiert.

UF: Und gleichzeitig ist das Gericht natürlich ein ganz wichtiger Raum, der auf der einen Seite öffentlich ist, weil das Recht öffentlich ist und im Namen der Öffentlichkeit Recht gesprochen wird. Auf der anderen Seite entscheiden aber Ausschlussmechanismen darüber, wer anwesend sein darf in diesen heiklen Momenten.

HK: Die Sprache selber ist durch ihren permanenten Definitionszwang immer ausschließend. Wagt man aber die Metapher, dann wird es interessant. In der „Abweichenden Meinung des Richters Grimm zur Beschränkung des Reitens im Wald“ werden viele derartige Motive aufgerufen. Da ist zum Beispiel der Reiter, der eine lange skulpturale Tradition hat, da ist der Richter Grimm und mit ihm die ganze deutsche Sprachgeschichte und dann dazu noch dieses beinahe postmoderne Konzept der abweichenden Meinung. Das ist ein grandioses Raumkonzept.

Und für Münster ... Leonardo Da Vinci schlug vor, man solle sich, wenn die Inspiration ausbleibe, alte Wände anschauen. Die Flecken und Risse würden sich – wie im Kinderspiel – nach einer Weile zu Formen, auch zu Gesichtern fügen.<sup>4</sup> Und die „Lachende Wiese“? Darauf bin ich tatsächlich durch Blumenberg gekommen. Die Redewendung von den lachenden Frühlingswiesen kennt man zwar aus der Alltagssprache, aber was da passiert, die Übertragung der Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts auf die Dinge der Natur, ist mir erst bei der Lektüre Blumenbergs klar geworden. Und dass sich so verschiedenen Sphären miteinander verbinden, – wie soll ich sagen – dieses Realitätssuchende und dieses Identitätssuchende, dass man das alles auf einmal finden kann, das ist einfach eine Feier der Komplexität und eine besondere Form der Berührung der Welt.

Vor Münster hatte ich schon vier Fassungen von „Die Wiese lacht und das Gesicht an der Wand“ gemacht. Die Version im Lichthof des Museum hatte schon dieses Spiegelgeländer und die Pyramidenformen. Die Pyramidenhälften hatten auf einer Seite eine Mauerstruktur, der Rest war mit einer schlierigen Struktur aus grünem Gips bedeckt. Und dazu gab es diese farbigen Gipskugeln. Das war eine sehr veränderliche Konstellation, in einem anderen Raum wäre die Präsentation ganz anders gewesen.

Diese Metaphern wurden noch in drei anderen Versionen an Hand von verschiedenen Motiven wie dem Balkon, dem Zaun und der Balustrade ausgeführt. Alle Versionen tragen in ihrer Konstruktion die Elemente der Diagonale bzw. des Dreiecks, den Kreis und den Halbkreis für das Punkt-Punkt-Komma-Strich-Schema des Gesichts und ein verspiegeltes Element zur Identifikation des Betrachters und des Umraums.

In der skulpturalen Struktur tauchen immer wieder Verdopplungen auf, als Rhythmus, Vergrößerung oder Verkleinerung. Der Balkon, das Geländer, hat sich zu einem Lieblingsmotiv entwickelt, das auch in Skulpturen vorkommt, die weniger bildhaft sind. Denn eine Balustrade ist im Grunde genommen die Linie, die zwei Sphären unterscheidet. Der Balkon ragt in den öffentlichen Raum hinein, wie eine Kanzel oder ein Rednerpult. Tatsächlich heisst eine meiner frühen Arbeiten „Vier Entwürfe für ein Rednerpult und ein unbekannter Planet.“ Zuerst kam also das Rednerpult, dann kam der Balkon, dann die Balustrade. Es dreht sich eigentlich immer um die Anwesenheit von Sprache, genauer, um die Anwesenheit von Kommunikation, nicht so sehr die Funktion. Mit der Funktion will ich gar nichts zu tun haben, da bin ich lieber Poet und unverständlich. Aber es geht um die Erfahrung und durch sie um die gespürte Anwesenheit. In der Konzeptkunst gab es das Privileg des Begriffs, der Sprache gegenüber dem Visuellen, dieses platonische Ressentiment „bloß nicht Verdinglichen.“ Und dann gibt es diese supernarrativen Ideen von Kunst, in denen die Kunst bloß noch eine visuelle Sprache ist, und der Rest notwendige Erzählung, je nach Agenda der Inhalte. Dieser Widerspruch existierte für mich nicht, denn es geht doch eigentlich um eine konkrete Erfahrung: Diese Nicht-Auflösbarkeit, den Schwellenmoment, in dem man Anwesenheit erfährt.

UF: Platon ist auch auf der einen Seite sehr dialogisch und fast künstlerisch, auf der anderen Seite äußert er sich restriktiv gegen alle „falsche“ Abbildhaftigkeit. Ich möchte aber noch einen weiteren formalen Aspekt ansprechen: Durch die serielle Anordnung der senkrechten Spiegel entstehen vielschichtige Bezüge zur Hofanlage und der sie umgebenden Architektur. So gelingt es Ihnen gleichsam, die konstruktiven Elemente des Raums in Ihre Plastik hinein zu projizieren. Zugleich

---

<sup>4</sup> Jean Paul Richter (Hrsg.): *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. 2 Bände, Dover 1970, Band 1, Kapitel IX: The Practise of painting, Nr. 508: A way of developing and arousing the mind to various inventions.

entsteht durch die Segmentierung der Reflexion eine beinahe barocke Dynamisierung des strengen Bauegefüges. Könnte man von einer installativen Auffassung von Skulptur *avant la lettre* sprechen, da der Umraum und die rahmende Architektur buchstäblich Teil der Arbeit werden und die Vielfalt der Raumbezüge in diesem Ensemble als Thema aufscheint?

HK: Die für mich damals relevante zeitgenössische Kunst war ja Minimal Art und Konzeptkunst und eben auch kontextuelle Kunst, wie die Arbeiten von Michael Asher oder Daniel Buren. Und ich habe erlebt, wie dieses System auf einmal komplett selbstreferenziell wurde, institutionell selbstreferentiell. Aus dieser Engstelle wollte ich raus. Und bei der Verwendung von Spiegeln ging es nicht darum, dass ich die Formen mit aller Gewalt an etwas anbinden will. Es ging darum, eine Art Durchlässigkeit herzustellen. Ich habe oft Skulpturen angelehnt, so dass sie keinen eigenen Status haben. Die Formen stehen sozusagen mit einem Bein auf dem Boden, lehnen aber mit der „Schulter“ an der Wand oder stützen sich gegenseitig. Das ergibt eine zurückgenommene Autonomie. Und so ähnlich ist es mit den Spiegeln. Die sind auf der einen Seite autonomes Material, auf der anderen Seite tragen sie aber etwas von dem Ort in sich, an dem sie gerade stehen. Mich interessiert das eher als Durchlässigkeit, nicht als Legitimation. Die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Kommunikation erfordert ja nicht notwendig die Unabgeschlossenheit der Form.

UF: An den Spiegeln ist ja interessant, dass die dort eingefangenen Bilder nicht statisch sind. Mit seiner Bewegung versetzt der Betrachter auch die Spiegelbilder in Bewegung. Man sieht nur Fragmente von Architektur und diese immer wieder anders.

HK: Dieses Fragmentieren ist wichtig, damit keine falsche Einheit entsteht. Das ist ja eigentlich auch eine Erfahrung von Sprache, die man kennt. Man wiederholt Dinge, man variiert, man deutet Aspekte an, Bedeutungen bleiben in der Schwebel. Das sind alles Qualitäten, die ich für eine zeitgenössische Skulptur schätze. Ob ich selbst wirklich Skulptur mache, können andere entscheiden. Aber Skulptur ist mein stärkstes Bezugssystem. Und dort stellt sich die Frage, welche Substanz, welchen Zustand, welche Verfasstheit Skulpturen haben müssen, um in der Welt heute Stand zu haben. Und ich finde, das sind Qualitäten, die Skulpturen haben sollten. Sie dürfen eigentlich kein Selbst haben, sondern müssen auch etwas Anderes sein. Sie müssen durchlässig sein, müssen aber auch geformt, formuliert sein. Denn sonst wird es unverbindlich. Zu solchen Qualitäten kann man an der Sprache viel lernen.

UF: Welche Rolle spielt hierbei die Materialität Ihrer Arbeiten? Sie verwenden, so habe ich den Eindruck, Materialien gezielt und mit Lust erwartungswidrig. So entsteht eine ganz eigentümlich plastische Sprache, die für Ihre Arbeiten charakteristisch ist. Ich denke hierbei u.a. an eine Plastik die ich jüngst in der Ausstellung zur Sammlung von Konrad Fischer in Düsseldorf intensiver studiert habe.

HK: „Nothing ist true“ heisst diese Arbeit von 1996. Das war der Titel einer anarchistischen Zeitschrift aus England, deswegen steht dahinter auch die Bestelladresse: „Nothing is true Heft 6 (Postfach 175, Liverpool L69 8DX 4Y).“ Die Skulptur sollte einen Link verkörpern, der ihren Ort mit einer Stelle einer anderen Dimension verbindet.

UF: Da verwenden Sie Ihr Material auf eine Weise, die im skulpturalen Bereich nicht selbstverständlich ist. Anstatt die Form als Volumen aufzufassen, arbeiten Sie mit dünnen plattenartigen Staffelungen. So löst sich die als Entität zwar lesbare Form zugleich immer wieder auf und verbleibt in einem Zustand oszillierender Ambivalenz, ähnlich wie die vieldeutigen Sprachfiguren, die Sie als Titel Ihrer Arbeiten wählen.

HK: Die Arbeiten werden auch immer neu zusammen gesetzt, wie zum Beispiel die Papierarbeiten: Am Anfang steht ein zusammengestecktes Stahlgestell und dann werden die Papierlagen darüber gelegt. Bei diesen Arbeiten bestimme ich vorher das Volumen und dann den Text bzw. die Buchstaben des Textes, die ich teilweise und wiederholt in die Papierschichten einschneide. Bei den Kartons war das anders. Da musste ich vorher wissen, welches Wort ich wähle. Bei den Papierformen kann ich das hinterher machen. Wichtig ist aber, dass das so eine Art liturgische Wiederholung ist. Man muss immer wieder eins nach dem anderen tun, bis das alles bündig liegt und man sagt „Jetzt ist es gut, jetzt ist es dick genug um physisch zu sein.“ Und dann kommt am Schluss ein Stein drauf. Der ist natürlich eindeutig Skulptur. Man kann ihn aber auch als Zeichen von Skulptur verstehen. Denn der Stein auf dem Papier ist widersprüchlich, es sieht so aus, als würde das Papier den Stein tragen. Durch diese widersprüchliche Verwendung stellen sich die Materialien immer auch selbst in Frage.

Die Wahl Bildhauerei zu machen, ist ja selbst immer schon Geste, denn „Kunst machen“ heisst ja nicht automatisch „Bildhauerei machen“ oder „Malerei machen.“ oder Installationen, usw. Die Wahl trifft man selbst und diese Geste macht alles zum Zeichen. Deswegen haben auch die Materialien, die man wählt, Zeichencharakter. Man kann natürlich der Konvention folgen und Bronzegüsse machen, aber auch das hat Zeichencharakter. Ich glaube nicht, dass das hintergebar ist. Denn im Prinzip bietet die Kunst ganz offene Möglichkeiten. Man kann auch mit Tesakrepp Skulptur machen. Man kann mit Wasser arbeiten oder mit Bronze und Holz oder Fett. Letztendlich ist die Wahl, dieses oder jenes Material zu nehmen, immer auch ein Zeichen. Deswegen ist heute bei zeitgenössischer Skulptur jedes Material eben nicht nur eine Substanzfrage, sondern auch eine Zeichenfrage - immer semiotisch.

UF: In der klassischen Kunstgeschichte spielt die Materialität der Werke traditionell eine, wenn überhaupt, untergeordnete Rolle. Dieses Versäumnis war Ausgangspunkt von Monika Wagners Ansatz, die Semantiken des Materials für die Kunst seit der Moderne erstmalig systematisch aufzuschlüsseln.

HK: Das kann man sicher auch machen, aber ich finde das reicht nicht aus, weil man damit im Grunde genommen ein irreführendes Narrativ schafft. Ich würde eher vorschlagen, die ganze Kunst unter einem Handlungsbegriff zu sehen: Was tut man eigentlich, wenn man eine Skulptur macht. Was tut man da genau? Die Antwort auf diese Frage macht viel mehr deutlich, als wenn man fragt: Was sagt die eigentlich? Das war eine große Lehre der Minimalisten und auch der Abstrakten, die uns sagten, dass die Methode selber eine Aussage ist. Das ist eine unhintergebbare Lehre! Wenn man die einmal drin hat, kann man da nicht mehr nachlässig werden.

UF: Ausgehend von der Plastik als Handlungsbegriff leuchtet sofort ein, dass die Methode an sich schon eine Aussage beinhaltet. Ebenso ließe sich dieser Aspekt rezeptionsästhetisch aufschlüsseln, also über den Betrachter, der sich der Arbeit annähert. Dann ergibt sich auch eine gewisse Dramaturgie, ein Verlauf oder sogar

eine Choreographie – auch ein Diskurs, der aus der Minimal Art kommt. Michael Fried hat diese Theatralik ganz stark attackiert und kritisiert. Welchen Status der Betrachter letztlich hat, kann man vielleicht gar nicht sagen.

HK: Zur rezeptionsorientierten Theorie hab ich eine abweichende Meinung. Ich glaube nicht, dass der Betrachter das Bild macht, sondern ich würde genau umgekehrt sagen: Das Kunstwerk erzeugt den Betrachter. In dem Moment des Betrachtens erschafft sich der Betrachter als Betrachter und der Grund dafür ist das Werk. Deswegen erzeuge ich hier lauter Betrachter der „Lachenden Wiese“. Denn warum sollte irgend jemand, der gerade Schuhe kaufen will, auf einmal auf die „Lachende Wiese“ eingestellt sein. Überhaupt nicht! Der fühlt sich völlig wohl als Schuhkäufer, ist rundum glücklich und ist überhaupt nicht gestimmt, irgendeine Skulptur zu kontextualisieren.

Ich denke den Betrachter immer mit. Das kann man zum Beispiel an der Höhe der Skulpturen sehen, die oft was Horizontales haben. Ich will den Betrachter sehen können. Die Skulptur soll ihn nicht verdecken. Das hat nicht nur mit der Höhe zu tun. Sie sind immer ein Dazwischen, zwischen verschiedenen Leuten, zwischen verschiedenen Figuren. Zwischen Raum und Sprache.

Aber *der* Betrachter ist natürlich eine selbst geschaffene Fiktion. Jeder Künstler baut sich seinen Betrachter selbst. Der Betrachter ist eine Konstruktion des Werkes. Dass der Betrachter das Werk macht, halte ich für unglaublich.

UF: Rein empirisch ist das sogar nachvollziehbar. Wenn man einen Raum betritt, der als Ausstellungsraum gegeben ist, nimmt man eine bestimmte Haltung ein.

HK: Man geht langsamer und bewegt sich in verschiedene Winkel. Das ist schon eher wie Spazieren gehen und dann Wiederkommen und dann noch einmal. Es gibt nicht das Vor-dem-Bild-stehen, man wird zum Flaneur. Den langsam, nachdenklich sich bewegenden Betrachter mag ich, den baue ich mir sozusagen selber hinter meine Formen.

UF: Aber zwischen den Arbeiten im Lichthof und im Juridicum besteht ja ein starker Gegensatz. Im Lichthof sieht es fast so aus, wie auf einem Billardtisch nach dem ersten Stoß. Da hat etwas stattgefunden, es gab eine Explosion und der Betrachter kann sich in dieses Energiefeld hinein begeben. Im Juridicum wirkt diese Konstellation eher wie auf Anfang gestellt, ganz konzentriert.

HK: Genau! Das hat eher eine Potentialität. Man kann jetzt anfangen, die einzelnen Elemente zueinander in Beziehung zu setzen und Gesichter zu bilden. Aber das ist eine vorstellende Leistung, eine geistige und assoziative Arbeit, die man in Gang bringen muss. Ich gebe meinem Betrachter eine Materialdisposition, diesmal verborgen in einem Garten.

Bei der Beschäftigung mit dem Innenhof kam mir die Frage: Was kann an einer Form öffentlicher sein, als die Form? Sprache hat ja immer was mit Kommunikation, mit Öffentlichkeit zu tun. Aber als Poesie zum Beispiel, scheint sie zugleich in eine Art andere Praxis überführt zu werden. So ähnlich habe ich mir diesen Garten gedacht. Dadurch, dass man sich um ihn auch als Bild kümmern muss, erhält er einen anderen Öffentlichkeitsstatus. Diese Art des Zugangs ist nicht so eindeutig. Mir erscheint sie heute fast als historisches Zeugnis der optimistischen 80er Jahre. Wie kann ich erklären, dass ich damals so heiter gestimmt war, dass ich



„Lachende Wiesen“ und „Gesichter in der Wand“ als Impuls für meine Arbeit gehabt habe? Das kann man sich heute kaum noch vorstellen,

UF: Diese historische Perspektive und künstlerische Selbstreflexion interessiert mich. Natürlich hatten die 80er Jahre etwas sagenhaft unbeschwertes, aber waren sie nicht auch in anderer Hinsicht eine „Bleierne Zeit“? Wie sehen und erfahren Sie die Historizität ihrer eigenen Arbeit?

HK: Damals bin ich wie ein Fisch im Wasser geschwommen. Ich habe nicht gedacht, dass ich damit eine besondere Position besetze. Ich bin einfach mitgeschwommen. Die documenta 1993, die war für mich der Moment, wo das Kind auf einmal merkte, dass es nicht mehr im Mutterleib lebt, sondern beobachtet wird. Und dass es gar nicht selbstverständlich ist, was man macht. Dass es ganz viele andere gibt, die das genaue Gegenteil machen, was man gar nicht verstehen kann. Die Arbeit für Münster entstand aus völligem Einverständnis mit den Möglichkeiten meiner Zeit. Man denkt ja immer, man würde sich alles vorher ausdenken. Aber das stimmt natürlich nicht. Von ganz vielem wird man getragen oder gezogen. Heute eine Arbeit über die Idee der Öffentlichkeit als Spiel zu machen, wie wäre das im Zeitalter der Computerspiele, der sozialen Medien und der Echokammern ?

UF: Meistens erkennt man heute ja gar nicht, was wirklich öffentlicher Raum ist. Diese Zonierungen unserer Städte ist undurchschaubar geworden. Es lässt sich oftmals kaum unterscheiden, wo die öffentlichen Bereiche enden. Die Übergänge zwischen kommerziell geprägten Räumen und denen der öffentlichen Nutzung verschwimmen. Der ständige Blick auf das mobile Display verstärkt diese Erfahrung prinzipieller Disloziertheit, die durch die Diskrepanz zwischen unserer physischen Präsenz an einem Ort und der ubiquitären Vernetzung mit Menschen in weit entfernten Räumen entsteht.

HK: Das sind aber unsere Sichtweisen und Bewertungen, die einem 14jährigen heute überhaupt nicht gegeben sind. Wir sind ohne diese Technologie groß geworden und haben diese Reduzierung und dieses Eindringen selbst erlebt, für uns ist das eine geschichtliche Erfahrung. Einem 14jährigen, der diesen Unterschied nicht kennen gelernt hat, ist das kaum klar zu machen, er muß ganz im Gegensatz diese Erfahrung der Gemachtheit dieser merkwürdig Ortlosen Räumlichkeit erst machen.

UF: Vor diesem Hintergrund fasziniert die Poesie Ihrer Arbeit. Als vermittelnde Instanz zwischen der strengen Architektur des Universitätsgebäudes und dem formal gebändigten Eigenleben der Bepflanzung bildet sie ein spielerisches Reflexionsmoment in der Erfahrung eines halböffentlichen Raumes. Doch Reflexion klingt zu sehr nach Auflösung und Aufhebung. Vielleicht überlagert sich in der plastischen Poesie ihrer Arbeit buchstäblich die Sprachlichkeit der Jurisprudenz, die Öffentlichkeit der wissenschaftlichen Institution als Universität und ein geschütztes Moment des Gartens, des Innenhofes als Freiraum und Naturmoment?

HL: Ein Garten bot sich an, weil durch diese extreme Formung eine ganz andere Plastizität erzeugt wird, eigentlich eine Plastizität, die mit den Pflanzen gar nichts zu tun hat. Auf der anderen Seite sind die Pflanzen kein totes Material, sondern erfordern ein sich immer wiederholendes Wiederherstellen dieses Bildes. Es braucht eine wiederholende Aufmerksamkeit. Diesen Aspekt der Zuwendung finde ich

interessant, diesen Grad an Aufmerksamkeit, dieser Gestus, dass man dieses Bild immer wieder herstellen muss. Das Material schlägt einen Zugang vor, der es nicht bei einem einmaligen Hinnehmen bewenden lässt, sondern einer fortschreitenden Wiederholung bedarf.

Es gibt immer eine Art von Umgang mit den Dingen, und ich hab halt diesen Umgang vorgeschlagen. Wir hätten auch das Konzept mit den Gipskugeln auf Außen übertragen können, in Marmor, Bronze und allem Täterätä – so richtig schön postmodern. Was 1987 noch durchgegangen wäre, würde heute unter Nippes laufen. Aber wenn man der Arbeit heute gegenübersteht, ist sie immer noch ziemlich real.