

Was der Kommunikation entgeht

Gespräch zwischen Jörg van den Berg (JvdB), Karen van den Berg (KvdB), Huberta de la Chevalerie (Che), Karlheinz Nowald (No) und Erwin Wortelkamp (Wo)

In Kenntnis setzen. Das "nw 8" und die Konsequenzen

No: Von 1969 – 1973 hast du zunächst in dem Dorf Beindersheim und anschließend in der Kleinstadt Frankenthal die Informationsgalerie "atelier nw 8" betrieben. Ich habe es so in Erinnerung, dass du dich damals im "atelier nw 8" ganz bewußt in verschiedenen Rollen gesehen hast: als Künstler, als Kunsterzieher, als Galerist, als Pressesprecher dieser Galerie, als Betreuer von schwierigen Schülern, oder von Pädagogengruppen, die du einpeitschend mit deinem Kunstverständnis konfrontiert hast. Mich würde interessieren, ob diese verschiedenen Tätigkeiten einen gemeinsamen inneren Ursprung hatten.

Wo: Es stand zunächst kein Vorsatz oder formuliertes Konzept dahinter, trotzdem habe ich es als Einheit empfunden, die mehr ist als nur eine Personalunion. Ich war damals Beamter mit der Qualifikation, Kunst unterrichten zu können und war gleichzeitig selbst als Künstler tätig. Dazu muss man sagen, dass Kunst damals – also Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre – aus der Perspektive der Künstler als ein Beitrag dazu gesehen wurde, mehr Demokratie zu wagen. Kunst wurde definiert als Information. Kunst hatte die Bedeutung, den Sehenden oder Hörenden "in Kenntnis zu setzen" – gestützt auf eine Form. Das, was du gesellschaftlich für veränderungswürdig hieltest, hast du visualisiert.

JvdB: Aber dieser Kunstbegriff, den du jetzt beschrieben hast, stammt ja nicht von deinem Lehrer Jacobsen oder aus der Akademiezeit. Hat er sich entwickelt aus der Wahrnehmung des allgemeinen Kunstgeschehens der sechziger Jahre, oder wie würdest du das beschreiben?

Wo: Ja, auch. Er ist aber auch entstanden aus einer Betroffenheit, die man als Unterrichtender erfuhr, der in einem Staatsapparat tätig war und überall aneckte, weil man in der Gesellschaft Dinge wahrgenommen hat und den Schülern auch mittels der Kunstgeschichte klargemacht hat. Diese Situation trieb einen an zur Agitation. Ich habe damals auch in meiner Galerie unterrichtet und dort Positionen vorgestellt, die als störend empfunden wurden. Du durftest so nicht unterrichten und hast andererseits bei den Schülern gemerkt, wie wichtig das für sie war. Mit dieser Position stand ich ja nicht allein; nicht ohne Grund gab es damals die Radikalenerlasse.

KvdB: Wenn du davon sprichst, dass euer Kunstbegriff damals lautete: Kunst gleich Information...

Wo: ... und Waffe...

KvdB: ... dann ist es in meinen Augen vollkommen evident, dass man mehr macht, als Objekte zu produzieren und diese dann irgendwo auszustellen. Vor dem Hintergrund des von dir beschriebenen Kunstverständnisses ist es nur konsequent, dass man um seine materiellen Produkte einen Raum und ein Milieu bildet, in dem Vermittlung und Kommunikation in welcher Form auch immer stattfindet. Du hast ja damals selbst Arbeiten gemacht, wie die zwischen den Häusern eingeklemmte Blase oder die Behinderungs-Objekte auf den Straßen, die agitativen Charakter hatten und bei denen der öffentliche Diskurs oder Streit, und alle Handlungen, die sie auslösten, Teil der Arbeit waren. Aber das hört ja an einem bestimmten Punkt auf. Die sehr präzisen, aus geometrischen Formen bestehenden Aluminiumobjekte beispielsweise verbinde ich nicht mit der gleichen politischen Haltung und auch nicht mehr mit der gleichen Kunstauffassung.

Wo: Die Aluminiumobjekte, die du ansprichst, waren kinetische Objekte, bei denen man die Elemente ineinander verschieben konnte. Es hat mich damals interessiert, Volumina zu durchdringen, Räume zu erschließen und formal neu zu bestimmen. Diese kinetischen Objekte gingen den

Aktionen und späteren politischen Montageobjekten voraus. Bereits in den kinetischen Arbeiten war der Betrachter als Handelnder einbezogen. Mit dem großen offenen Quader z.B., durch den man durchgehen kann und dann die eingesteckten Elemente bewegen kann, habe ich 1969 an Klaus Staecks "Intermedia" teilgenommen. Parallel dazu zeigte ich außerdem verwandte Objekte in einer größeren Ausstellung kinetischer Kunst mit 20 Bildhauern im Kunstverein Heidelberg. Die dort in einem hochästhetischen Umfeld gezeigten, formal perfekt gearbeiteten Objekte setzte ich später als Straßensperren ein, die den Verkehr behinderten. D.h. durch die veränderte Positionierung wurden nun andere Erfahrungen als die im Museumsraum möglich. Die Bestrebungen und Forderungen nach mehr Demokratie, mit denen diese Aktionen zu tun hatten, provozierten natürlich auch Mißverständnisse. Bewegliches wurde z.B. geklaut, wie etwa die zum Schaukeln gemachten Halbkreise. Als ich den Hohlraumquader, den ich auf der "Intermedia" gezeigt hatte, in Frankental vor die Kirche stellte, war klar, das ist nicht mehr der Museumsraum, es ist auch nicht die "Intermedia"-Veranstaltung, da gibt es Zoff, das lassen sich die Leute nicht gefallen, dass du etwas auf den Bürgersteig und die Straße stellst. Das, was vorher als ästhetisches Objekt betrachtet wurde und Teil einer wichtigen Ausstellung war, führt nun dazu, dass die Polizei kommt und am nächsten Morgen in der Zeitung steht, dass der Kunsterzieher angezeigt wurde. Die Schüler fanden das natürlich phantastisch, was da passierte, die spielten mit, liefen mit der Super-8-Kamera herum und filmten alles – was willst du für eine größere Wirksamkeit?

JvdB: Also würdest du sagen, der Ort, an dem du diese Arbeiten aufgestellt hast, zeigte erst ihre eigentliche politische Dimension?

Wo: Ja.

JvdB: Was hat denn aber schließlich zu der Entscheidung geführt, die Galerie "atelier nw 8" zu schließen und aufzuhören als Kunsterzieher zu arbeiten?

No: ...und was war Auslöser dafür, die Vorstellung "Kunst = Information" aufzugeben? Hat das eine mit dem anderen zu tun?

Wo: Ich habe gemerkt, dass ich das, was ich mir vorstellte, mit dem Mittel der Pädagogik und mit den damaligen künstlerischen Mitteln nicht erreiche.

Che: Du bist also mit deiner Arbeit gescheitert?

Wo: Nein. Die Informationsgalerie wurde ja in ihrer Arbeit von einer ganzen Gruppe von Leuten angenommen. Hunderte kamen zu den Eröffnungen. Das "atelier nw 8" war bekannt und insofern erfolgreich. Wir haben geschlossen, weil meine Frau und ich es leid waren. Die Personalunion Künstler, Lehrer und Veranstalter von insgesamt gesehen eher politischen Veranstaltungen veranlaßte die staatserhaltenden Bürger und Beamten der Ministerien, immer mehr Anstoß zu nehmen, statt das wahrzunehmen, was überregional einmalig war. Außerdem ging ich 1973 nach Freiburg in die Lehrerausbildung; wenn auch nur als Pendler. Ich befand mich zu dieser Zeit in vieler Hinsicht im Umbruch. Dazu trug auch das Kennenlernen von Künstlern wie Georg Baselitz und später Anselm Kiefer bei. Ich erwähne ein Beispiel, das manches deutlich macht: Ich wurde damals vom SWF aus Mainz eingeladen, einen Film zu machen "Malen mit der Kamera" und nahm die Einladung an unter der Bedingung, dass auch Baselitz und vier andere Künstler mitmachen konnten – Baselitz kannte damals noch fast niemand. Jeder der von mir eingeladenen Künstler konnte so wie ich selbst einen 8-Minuten-Film freier Wahl machen. Diesem wurde ein Zwei-Minuten-Porträt des jeweiligen Künstlers vorangestellt. In meinen zwei Minuten habe ich natürlich versucht, alles unterzubringen, was ich politisch dachte. Ich machte also einen saubösen Film über Architektur. Baselitz dagegen stellte sich in seinem Zwei-Minuten-Porträt folgendermaßen vor: Er setzte sich vor die Kamera und sagte kein einziges Wort. Für die acht folgenden Minuten hatte er zwei Griechen eingeladen, die bei der BASF arbeiteten und wie viele

vor Papadopoulos abgehauen waren. Und diese Griechen haben einfach alles gegen Papadopoulos gesagt, was nur möglich war – auf Griechisch selbstverständlich. Das empfand ich viel politischer als das, was wir je gedacht hatten. Genauso die Arbeiten von Kiefer. Kurze Zeit später habe ich dann angefangen mit den ersten Bäumen.

No: Mit den Eisenarbeiten?

Wo: Genau.

Che: Du stellst die Entwicklung ein wenig dar wie einen Gebirgsbach, der sich seinen Weg bahnt, schon weil er nicht anders kann als bergab zu fließen. Mich interessiert aber vielmehr, wo die Brüche und Leerstellen liegen. Wenn man einen Weg geht und merkt, das Ziel, was man vor Augen hat, kann nicht erreicht werden...

Wo: Nein. Das Ziel und die Vorstellungen sind die gleichen geblieben. Ich habe nur festgestellt, dass ich die falschen Mittel benutzt habe.

Che: Aber Form und Inhalt sind doch nicht so weit trennbar. Wenn du die Form veränderst, tangiert das die Inhalte...

KvdB: ... und du Huberta hast ja in Deinem Text auch selbst beschrieben, wie an dieser Stelle der Entwicklung von Erwins Œuvre das Individuum in seiner Verletzlichkeit und seinen Begrenzungen zu einer wichtigen Instanz wird. Also die Zeit, in der zunächst die Kabinen und dann die Ummantelungen und die ersten Angelehnten entstehen.

Wo: Ja, und in der ich dann auch das Missionarische nicht mehr wollte. Das hat unmittelbar miteinander zu tun. Ich habe festgestellt, dass die Mittel der Agitation so nicht greifen. Und ich habe mich dann auf das besonnen, was ich gelernt habe, also die Bildhauerei, weil ich erkannte, dass aus der Bebilderung der Bezugswissenschaften keine neuen Sichtweisen entstehen.

No: Und das Skulpturenprojekt "im Tal" hier im Westerwald z.B. betreibst du nicht mit politischem Eifer?

Wo: Nein. Das ist ja auch auf eine andere Dauer hin angelegt, das bleibt. Die Leute sollen doch ruhig noch dreißig Jahre brauchen, bis sie entdecken, was hier entstanden ist. Der, der hier her kommt, wird ja zum Beispiel auch nicht durch mich oder irgendeine pädagogische Aufbereitung belästigt. Hier kannst du einfach gehen und musst die Kunst nicht sehen.

JvdB: Was vorher im Gespräch und in öffentlicher Agitation als die Konstruktion eines Beziehungsgefüges geschah, geschieht "im Tal" in der Gestaltung einer gesamten Anlage. Die Erfahrung der Landschaft vermittelt hier die Kunst. Das Bedarf nicht des Kommentars.

Che: Ich würde es so formulieren: In der Zeit des "atelier nw 8" sah man Kunst eher als aufklärerischen Kommentar zur Wirklichkeit, hier "im Tal" zeigt sich, wie Kunst Wirklichkeit hervorbringt.

KvdB: Für mich ist aber dennoch entscheidend, was Erwin aus der Zeit des "atelier nw 8" mitgenommen hat, was sich fortsetzt. Alles, was er an bildhauerischer Arbeit produziert, entsteht heute natürlich unter anderen Vorzeichen als Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre. Es geht ihm nicht mehr um den Kommentar zum politischen Tagesgeschehen, sondern um das, was genau dieser Kommunikation entgeht. Was Erwin mit seinem Exkurs zum Baselitz-Film beschrieben hat, diese Schicht des Sagens von nicht Sagbarem – und man könnte hier natürlich auch seine Auseinandersetzung mit Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand nennen – beschreibt doch die Erkenntnis, sich in einer nur der Kunst eigenen Sprache ausdrücken zu müssen, in der ureigensten künstlerischen Kompetenz: der Form eben. Eine Form, die um ihrer selbst willen Form ist und nicht weil sie etwas außerhalb ihrer selbst liegendes erklären will. Das schließt für mich allerdings nicht aus, auch das "Tal" dem künstlerischen Werk von Erwin Wortelkamp zuzurechnen. Genauso die Art, wie er gegenüber Institutionen, Museen, Galerien, Sammlern, Kritikern und Kunstwissenschaftlern agiert. Nach wie vor ist für ihn die Arbeit nicht zu Ende, wenn er die Kettensäge ausmacht und ein bearbeiteter Baumstamm in seinem Atelier steht. Mit dem glei-

chen Anspruch, mit dem er bei seinen Stämmen zu Werke geht, führt er doch die weitere Kommunikation fort. Den Anspruch an eine Haltung, wie sie in seinen Skulpturen ausdrücklich wird, diesen Anspruch hat er an jede Form von Kommunikation. Bis dahin, dass er unter widrigsten Umständen Ausstellungen ‚erzwingt‘, ganz einfach, weil er bestimmte Arbeiten an einem bestimmten Ort sehen will, weil er sie in einen Dialog setzen will. Oder bis dahin, dass er hier in den Westerwald das "Haus für die Kunst" gebaut hat. Er tobt sich eben nicht an den Baumstämmen aus und das war 's. Die Trennung zwischen dem Bildhauer einerseits und dem Vermittler, der Formen dafür finden muss, seine plastischen Objekte in anderen Zusammenhängen zu positionieren oder sie einzubringen in andere soziale Systeme, würde ich nach wie vor nicht ziehen. Das "Tal" ist dafür das beste Beispiel. Hier geht es um die Positionierung von Arbeiten. Erwins eigene Werke, vor allem aber die der mehr als dreißig anderen Bildhauer finden hier ihren Ort oder definieren einen Ort. Das ist doch die Idee des Ganzen.

No: Jetzt möchte ich aber noch einmal genauer wissen, wie du den Kunstbegriff der Zeit in Frankenthal von dem unterscheiden würdest, der dem "Tal" zugrunde liegt?

Che: Man könnte sagen, in der "nw 8" Zeit ist die Kunst an den Menschen als Bürger mit seinen spezifischen Erwartungen und gesellschaftlichen Vorstellungen adressiert. Die Inhalte nähren sich aus einem allgemeinen Diskurs. Das "Tal" dagegen wendet sich an Individuen und nährt sich von Individuen mit unterschiedlich ausdifferenzierten Möglichkeiten, die selbst aufgefordert sind, Inhalte zu entwickeln. Das ist eine Qualität der Erfahrung, die sich nicht auf irgendwelche Mißstände bezieht. Wenn Erwin Wortelkamp Arbeiten macht, wie "Beamtenlaufbahn" oder "Bauerwartungsland", so bewegt sich das in einem vollkommen anderen Bezugsfeld als "Vielleicht ein Baum"...

KvdB: ... bei dessen Anblick man ja an die Steinskulpturen der Osterinseln denken kann und die Art wie auch dort etwas Aufgerichtetes allen Zeiten und Widrigkeiten trotzt.

Haltung und Gravitation

No: Das Aufgerichtet-Sein spielt bei Erwins Arbeiten ja eine ganz wichtige Rolle.

KvdB: Es ist natürlich auch ein ganz grundlegendes Thema von Bildhauerei überhaupt, angefangen von Menhiren bis hin zu Richard Serra vertikalen Stahlskulpturen. Das Aufgerichtet-Sein steht aber bei Erwins Arbeiten immer – das scheint mir entscheidend – in einem Verhältnis dazu, dass sich die Arbeiten als etwas Gewordenes erweisen; nicht nur durch das Material Holz und durch die sichtbaren Bearbeitungsspuren, sondern auch dadurch, dass sie anthropomorphe, zoomorphe oder vegetabile Anmutungsqualitäten haben können. Ihrem Verhältnis zur Gravitation, das sie durch Lehnen oder eine heikle Balance offenkundig werden lassen, kann ich mich dadurch anverwandeln. Ich versetze mich in dem Maße in sie hinein, in dem ich sie als Gegenüber meiner selbst anerkenne.

No: Genau, und dadurch, dass ich sie als Gegenüber ansehe, scheint ihr eigenes Stehen gefährdet, sie sind bedroht, nicht ich. Das ist anders als etwa bei Serra ...

Che: ...bei Serra werde ich attackiert. Während Erwins Stämme Mitspieler sind in einer gemeinsamen Welt – egal, wie fremd sie darin auftreten. Es geht bei Erwin weniger um die Gefährdung des Menschen durch eine bedrohliche, dingliche Umgebung als vielmehr um eine Selbstgefährdung.

JvdB: Dennoch aber darf man die Frage doch stellen, ob die einseitige In-Beziehung-Setzung von Erwins Skulpturen zu einer Tradition figürlichen Arbeitens oder noch enger zu einer kunsthistorischen Linie expressiver Holzbildhauerei nicht letztlich zu kurz greift. Es ist doch kein Zufall und schon gar nicht folgenlos, dass es da im Werk von Erwin in den sechziger Jahren abstrakte und ki-

netische Objekte gibt. Diese Werkphase wirkt in den aktuellen bildhauerischen Holzarbeiten bis heute genauso nach wie die politischen Objekte der siebziger – natürlich nicht auf einer abbildlichen Ebene ...

Das Gegenüber, die Hülle und die Vereinzelung

No: Ich möchte noch auf die Frage nach der Oberfläche zu sprechen kommen. Ihr habt vorhin von den "Ummantelungen" aus den 70er Jahren gesprochen und davon, dass mit diesen "Ummantelungen", die sich in Erwins Werk an die "Meditationskabinen" anschließen lassen, das Thema des Individuums anders formulieren würde.

KvdB: Die "Ummantelungen", in denen ja dünne Baumschößlinge stecken, haben ganz direkt mit dem Thema der Grenze des Körpers zu tun. Und sie zeigen ganz bewußt individuell gewachsene Formen. Bei den "Ummantelungen" ist um die Rinde, also die Haut der jungen Schößlinge, noch einmal eine Hülle gelegt, diese Hülle hat eine Schutzfunktion, sie schließt aber auch das Darinliegende ein und ab, mumifiziert es gewissermaßen. Der Baum, der ohne seine Äste nur auf seinen Stamm reduziert ist, wird wie monadenhaft eingeschlossen. Damit artikuliert sich das Individuelle des jeweils darin steckenden Baumes nicht nur als eine positive Kraft, sondern auch in einer geradezu zwanghaften Begrenztheit. Von hier ist es in meinen Augen ein weiter Schritt hin zu den Holzarbeiten, in denen dann ins Innere hineingeschnitten wird.

Wo: ... du meinst das Sichtbar-Machen des Inneren, was sich bei den "Ummantelungen" kryptisch verbirgt. Was mich bei den "Ummantelungen" zunehmend interessiert, ist die täuschende Assimilierung von Natur. Man muss ja fast dran fassen, bevor man erkennt, dass die Oberfläche nicht aus Holz sondern aus Eisen ist. Interessant daran ist ja auch die Frage, wie die äußere Erscheinungsform, also die Haut, verbunden ist mit dem Inneren.

KvdB: Genau. Die Hülle ist letzten Endes das einzige, worin sich ein Inneres ausdrücken kann, zugleich aber ist sie das, was den Kern verschließt und verbirgt.

JvdB: Wenn wir von hier aus die hohlen, offenen Eisenarbeiten betrachten, die aussehen wie hohle Bäume, dann ist daran doch interessant, dass sie einerseits die Kabinenidee der 70er Jahre beibehalten und damit die Vorstellung, dass der Betrachter in das Werk eintritt und als Handelnder Teil wird, sich ins Innere stellt. Andererseits funktionieren diese Arbeiten aber auch, ohne dass ich hineingehe, als Gegenüber. Ich kann diese Hüllen, die mich zum Eintreten einladen, genauso als eigenständige Gestalt und Vis-à-Vis ansehen. Das ist im Grunde die Vereinigung von zwei grundlegend zu unterscheidenden plastischen Ideen. Das eine hat doch zu tun mit einer auf das interaktive Handlungsmoment hin ausgerichteten Kunstauffassung, die man in einer Beziehung etwa zu den Stoffkabinen von Franz Erhard Walther sehen könnte. Das andere ist dagegen eine Situation des klassischen Gegenübers zwischen Betrachter und Werk, in dem der Betrachter allein als Sehender und Imaginierender tätig wird.

Wo: Ich würde das nicht so polarisieren, sondern so formulieren, dass es in der Arbeit genau darum geht, was ausgespart ist, zumal es bei dieser Gruppe so ist, dass zwei von fünf Arbeiten den Zutritt verweigern. Was mich doch bei diesen Arbeiten interessiert hat, war das Phänomen der Vereinzelung und bezogen auf den Einzelnen das, was man nicht wagt, freizustellen, sondern, was geschützt werden muss. Deshalb habe ich diese Arbeiten ja auch Giacometti gewidmet. Es ging um die Thematisierung dessen, was zwischen Menschen sein kann. Entsprechend waren die Arbeiten auch zueinander gruppiert, wenn ich sie gezeigt habe.

KvdB: Dennoch, wenn ich mir vorstelle, in diese doch sehr individualisierten Gestalten einzutreten, dann ist das wie ein Hineinschlüpfen in eine fremde Haut – ich finde, das ist eine sehr eigentümliche Vorstellung. Für mich stellt sich die Frage, inwieweit das mit dem skulpturalen Akt des

Hineinschneidens in ein Holz zu tun hat, mit dem du ja nach diesen Arbeiten bald wieder beginnst, nachdem du seit der Akademiezeit nur plastisch gearbeitet hattest, nicht skulptural.

Wo: Das Interesse an der Hohlform, an der Negativform, an dem Inneren eines Stammes war ja schon bei meinen frühen Arbeiten vorhanden.

Figur und Koexistenz

No: Geht es bei Deinen Holz-Arbeiten um Figur oder Charakter?

Wo: Weder noch.

Che: Darf ich versuchen, das differenzierter zu beantworten? Für mich gibt es einen Bezug deiner Arbeiten zu den Theaterstücken Becketts und der Weise, wie dort Charakter vorkommt. Beckett nimmt alle Attribute, die einen Charakter ausmachen weg und reduziert die Figur auf bestimmte Grundbewegungen; darin wird Existenz nicht ausgesagt, sondern in Bewegung versetzt sichtbar. Während z.B. ein Typ etwas Allgemeines ist, und in dieser Allgemeingültigkeit begrenzt ist, ist ein Charakter durch seine Einmaligkeit begrenzt. Eine Figur im Beckettschen Sinn dagegen ist etwas Universales und Allgemeines ohne diese Festlegungen, weil sie eine Tiefenschicht erreicht; in dieser finden Veränderungen statt oder werden verschiedene Zustände möglich.

Wo: Genau das interessiert mich.

Che: Das wäre dann schon Figur, aber Figur in einem anderen Sinne. Es gibt von Beckett einen Einakter, wo eine Person nur geht und steht und spricht über das Gehen und Stehen. In dieser Weise habe ich das gemeint. Der Charakterbegriff wurde schon von Strindberg attackiert, weil er davon ausging, dass Identität sich im Konflikt und an den Schnittstellen einer Krise überhaupt erst bildet und Charaktere nicht festgelegt sind, sondern nur momentweise entstehen und wieder vergehen. Das finde ich eine ganz wichtige Entwicklung für das 20. Jh. und unser Verständnis von Kunst.

Deine Skulpturen haben z. B. keinen Blick. Anders als Giacomettis Plastiken oder Baselitz' Skulpturen erlauben sie damit eine ganz bestimmte Form von Beziehung nicht. Man kann mit deinen Skulpturen koexistieren und Bezüge aufnehmen, aber nicht über den Blick. Der Blick macht ja tendenziell auch den Betrachter zum Objekt, das passiert bei deinen Arbeiten nicht.