



Interview mit Klaus Geldmacher,
Lichtkünstler und Kulturpolitiker, Mülheim an der Ruhr

Herr Geldmacher, Sie sind Lichtkünstler und spätestens seit dem spektakulären Lichtwürfel, den Sie mit Ihrem Kollegen Francesco Mariotti für die 4. documenta realisierten, international bekannt und wurden durch namhafte Galerien in Düsseldorf (Leuchter), Köln (Schüppenauer und Der Spiegel), Hamburg (von Loeper) vertreten. Sie sind dem Licht, in Form der elektrisch stimulierten Emission von Photonen als Kompositionen aus verschiedensten Leuchtmitteln im Verbund mit mechanischen, später elektrischen und heute auch elektronischen Steuereinheiten und Drahtverbindungen treu geblieben. Sie haben Bewegung und Farbe in Ihre Lichtobjekte und auch Musik und Videos ins Spiel gebracht.

Aber auch ihrer zweiten, großen Ambition im Leben sind Sie treu geblieben, nämlich dem politischen Denken, der politischen Diskussion und damit der Hoffnung, Bewusstsein und Lebensumstände verbessern zu können.

Mit diesen Worten hätte ich das Intro zu einem folgenden Interview bzw. zu einem vielleicht sich entwickelnden Dialog zwischen mir und Klaus Geldmacher eingeleitet, wäre da nicht ein besonderer Umstand zu nennen, der uns enger verbindet, als die Ferne einer Webrecherche und das Nachlesen in Aufsätzen, Artikeln und Katalogen. Also:

Lieber Klaus, wir kennen uns bereits seit dem Anfang der 1970er Jahre. Du magst dich erinnern: Damals haben du, Georg Meistermann und Ansgar Nierhoff mich eingeladen, dass wir gemeinsam im neuen Vorstand des BBK-Köln arbeiten, um im Berufsverband Bildender Künstler die sozialen Bedingungen von Kunstschaffenden zu verbessern. Diese Initiative war eine realpolitische Initiative, um über die allgemein-verbale Kulturkritik der 68er hinauszukommen und konkret zu wirken, sprich zu verbessern. 1974 habe ich dann in Bonn zur Gründung des Verbandes Bildender Künstler eingeladen und dort einige Jahre lang als Erster Vorsitzender, Landes- und Bundesdelegierter sowie als Redakteur des NRW-Kulturjournals gewirkt – wir hatten uns damals oft ausgetauscht.

Im März 1986 haben wir die Einladung von David Galloway, dem ehemaligen Chefkustos des Tehran Museum of Contemporary Art angenommen und auf der Hannovermesse für die Ausstellung »artware« Kunst und Elektronik, die Lichtinstallation »Night-Light« entwickelt, bei der Musik meiner damaligen Formation »Software« zum Einsatz kam. Aus diesem Jahr stammt übrigens auch dein Objekt »ohne Titel«, das bis heute in meinem Atelier steht und mich mit seinem Blinken stets erinnert, in Bewegung zu bleiben ;-))) Das sind Erinnerungen und Anknüpfungspunkte ...

Es ist in unserer heutigen Zeit recht still geworden um den politischen Charakter der Kunst. Immer wieder taucht die Beschwörung auf, wie substanziell notwendig Kunst für die Gesellschaft sei, doch explizit von Politik wird nicht mehr viel geredet.

Janneke de Vries, Direktorin der GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen, die ich gerade interviewt habe, führt zum Beispiel aus: »Den Menschen zu vermitteln, welche existenzielle Notwendigkeit Kunst für die Gestaltung einer toleranten und lebendigen Gemeinschaft hat, hier und jetzt und ganz grundsätzlich, ist ein wichtiger Antrieb meiner Arbeit.«

Janneke de Vries sieht die Kraft der Kunst darin, »dass sie uns ein Denken jenseits von Zweckmäßigkeiten und vorgefassten Schubladen eröffnet« und fordert: »Wenn die Wirtschaft von der Kunst lernen will, soll sie zunächst einmal helfen, sie nach ihren eigenen Richtlinien angemessen zu bezahlen.«

Hier sind wir mitten in dem Thema, das dich und mich bewegt. Diese Bewegung ist für mich in aktueller Weise entfacht worden durch meine letzte Publikation über den QR-Code und die Vision vom digitalen ICH, bei der es auf der Grenze von Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst um den möglichen Nutzen des künstlerischen, nicht-linearen Denkens für die großen Motoren unserer Gesellschaft geht.

Das Buch hat einige Leser offensichtlich zum Nachdenken angeregt. Mails haben mich erreicht, ich habe geantwortet, Dialoge sind entstanden und vielfach kam die Frage auf, wohin uns unser Denken, Fühlen und Handeln bringt und ob es nicht dringend an der Zeit sei, wieder über die werthaltige Gestaltung der Zukunft und damit über Werte für Handeln nachzudenken. Daraus ergibt sich meine erste Frage an dich.

Im Jahr 2010 veranstaltete die [ID]factory unter der Leitung von Prof. Ursula Bertram in Verbindung mit der Technischen Universität Dortmund, dem Büro für Innovationsforschung in Mainz und der DASA – Arbeitswelt Ausstellung in Dortmund ein Symposium unter dem Titel »Kunst fördert Wirtschaft – Zur Innovationskraft des künstlerischen Denkens«.

170 Fachleute aus verschiedenen Disziplinen wie Physik, Kunst, Wirtschaft, Philosophie, Neurobiologie, Strategieforschung und Management waren anwesend und verabschiedeten zum Abschluss ein 7er-Paket von Forderungen, Empfehlungen, Anregungen und ein Plädoyer, »die die Rolle des non-linearen Denkens für eine innovationsfähige Zukunft« hervorheben.

Die Stimmgewichtung ergab eine Forderung als zentral, die auch im gleichnamigen Buch veröffentlicht wurde, nämlich: »Wir fordern, dass non-lineares Denken im Bildungssystem verankert werden muss, um in die Zukunft zu wirken.«

Was sagst du zu dieser Initiative, das künstlerische (nicht-lineare) Denken für eine »innovationsfähige Zukunft« unserer Gesellschaft zu erschließen?

Es ist zweifellos notwendig, im Bildungssystem auch chaotisches Denken und experimentelles Handeln zu fördern. Kreativität wird in allen gesellschaftlichen Bereichen gebraucht und sollte deshalb an Schulen »unterrichtet« werden. Pädagogisch ausgebildete Lehrer allerdings sind kaum in der Lage, unkonventionell und unlogisch zu arbeiten. Kreative wie Künstler, Schauspieler etc. sollten hier als »Gastlehrer« fungieren.

Nach der Präsentation des Lichtkubus Geldmacher/Mariotti auf der 4. documenta 1968 hast du einen Vertrag mit der Kölner Galerie »Der Spiegel« abgeschlossen. »Der Spiegel« hat im Februar des Folgejahres eine Ausstellung »Kunst als Ware« eröffnet und Multiples gezeigt. Aus den Materialien des documenta-Objektes waren vorher schon Multiples gebaut worden, mit denen die erheblichen Kosten des Großwerkes refinanziert werden sollten. Außerdem wurde die Preiskalkulation und Gewinnbeteiligung an diesem Aktienprinzip offengelegt. Die Ökonomie eines Großprojektes lag auf dem Tisch und die Diskussion über das Kunstwerk als Ware war an einem konkreten Beispiel eröffnet.

Diese Innovation griff 1970 die Kunsthalle Düsseldorf als Thema auf. Für die Ausstellung »between 5« hast du dich damals an Volker Plagemann gewandt, der als Dozent am Institut für Kunstgeschichte der Technischen Universität Aachen gearbeitet hat. Zusammen mit Volker Plagemann und seiner Frau Christine entstand die meines Wissens erste konzentrierte Umfrage zum Warencharakter von Kunst. Insgesamt elf Fragen habt ihr an Künstler, Kunsthändler, Kuratoren, Sammler und Kritiker gestellt.

Die Ergebnisse hast du zusammen mit deiner damaligen Lebensgefährtin und Malerin Mette Ohlsen in Form von Texttafeln, Ganzkörperporträts und abgespielten Interviews in einer Weise präsentiert, dass keine statistische Auswertung stattfand, sondern die Vielfalt der Meinungen im Wortlaut bestehen blieb. Die Ausstellung war keine Dokumentation, sondern eine Installation rauschender Heterogenität von Meinungen, die man heute als eigenes Werk begreifen und als Ästhetik individueller Äußerungen in Optik und Akustik erleben und begreifen würde. Ergab sich aus dieser Aktion eine sichtbare Konsequenz? Eine Wirkung nicht nur auf deinen oder euren Erkenntnis bezogen, sondern eine weitergehende, den Markt erfassende, ablesbare Einsicht? Oder eine Aussicht?

Nein, irgendwelche Auswirkungen in der Kunstszene waren nicht festzustellen. Die Aussagen der Dokumentation waren auch zu widersprüchlich. Es hatte schon im Vorfeld zwischen mir und Plagemann Meinungsverschiedenheiten gegeben. Ich wollte in der Ausstellung notwendige Veränderungen des Kunstsystems postulieren. Plagemann wollte »wissenschaftlich neutral« bleiben; er setzte sich durch. Immerhin aber wurde die Befragung »Kunst als Ware« in der Zeitschrift »das kunstwerk« im März 1971 veröffentlicht. Mit einer von Plagemann verfassten (tendenziösen) Zusammenfassung.

Gab es Reaktionen auf diese Veröffentlichung? Und wie fielen diese aus? Oder hat der Kunstmarkt wie ein behäbiger Schwamm alle Reaktion aufgesogen und in sich gebunden?

Nein, es blieb alles beim Alten. Der Kunstmarkt war und ist stärker.

Im Jahr 2001 hatte der Bundesvorstand der Fachgruppe Bildend bei ver.di den Schwerpunkt auf dem Thema: »Beruf: Künstler – Forscher, Warenproduzent oder Dienstleister«. Du hast in deiner Funktion als Vorsitzender die Diskussion mit einem Thesenpapier »Vier Aspekte künstlerischer Tätigkeit« eröffnet. Dein Ansatz war, dass hinter den ästhetischen Methoden und Ausdrucksmitteln eine

gesellschaftspolitische Haltung der Urheber, also der Künstler zutage tritt. Folgende Schwerpunkte hast du in deinem Artikel herausgearbeitet:

»Kunst als Unterhaltung« will dem Konsumenten Wiedererkennen, Freude und Entspannung bieten.

»Kunst als Animation« will den Konsumenten anregen, aktiv zu werden, selbst künstlerisch zu

arbeiten und dabei dem Prozess des Machens zu folgen. »Kunst als Politik« veranschaulicht politische Sachverhalte und Positionen, will erinnern, anklagen und verändern. Und schließlich »Kunst als Forschung« will das Bekannte befragen, will Neues entdecken, Grenzen überschreiten, Werte zur Diskussion stellen, will irritieren und zugleich auch faszinieren.

Dein Fazit damals: »Je stärker die Kunst kommerzialisiert ist, um so geringer wird ihr forschender, dann ihr politischer und schließlich ihr animierender Charakter.« Hat sich an dieser Ansicht bis heute etwas verändert? Sind neue Aspekte, Möglichkeiten oder Anforderungen zur Bedeutung von Kunst hinzugekommen?

Im Wesentlichen scheint mir die Analyse auch heute noch zutreffend. Erfreulicherweise gibt es bei manchen jungen Künstlern das Bedürfnis, unkommerziell zu arbeiten. Allerdings fürchte ich, dass der Kunstmarkt letztendlich am längeren Hebel sitzen wird. Vor allem die städtischen und staatlichen Kunstmuseen versagen vollkommen, wenn es um die Förderung nicht verkäuflicher Kunst geht. Niemand durchbricht das Tabu, den Künstlern Ausstellungshonorare für ihre Auftritte zu zahlen.

In deinem Artikel »Kommerz und Ausbeutung im Kunstbetrieb«, der als Erfahrungsbericht eines bildenden Künstlers und dessen Forderungen in der Ausgabe 1/2013 der Zeitung des Deutschen Kulturrats »Politik & Kultur« erschien, hast du ganz ungeschminkt aus deiner eigenen Geschichte erzählt und nach der documenta von 1968 den damaligen Galerievertrag als »Falle« beschrieben. Du schreibst: »Niemand hatte mich auf die Fallstricke des Kunstmarktes vorbereitet.« Also musstest du eigene Erfahrungen machen. Rückblickend hast du über diese Zeit und deine Entscheidung allerdings gesagt, »dass die Zusammenarbeit mit Galerien unverzichtbar war« und gleichzeitig neben den wirtschaftlichen Aspekten auch auf das Risiko bzw. das Phänomen verwiesen: »Andauernder Erfolg und ununterbrochene Produktion verführen zweifellos zu Wiederholungen, d. h. zur Reproduktion der eigenen künstlerischen Arbeit.«

Wie hast du diese Frage für dich und deine künstlerische Arbeit entschieden? Bist du bis heute in Denkmustern des documenta-Objektes von 1968 verblieben? Hast du deine Ideen für die Galerien und für den Wiedererkennungswert deines »Stils« reproduziert? Oder hat sich dein »Stil« weitgehend durch die konsequente Verwendung der künstlichen Lichtquellen, der Leuchtmittel wie Glühfadlampen und Leuchtstoffröhren, die du z. B. mit Holz, verzinkten Eisenprofilen oder Acrylplatten kombiniert und mit den farbigen Stromleitungen, Kabeln und Drähten verbunden hast, gewissermaßen von selbst ergeben?

Im vorherrschenden Kunstsystem kannst du dir als bildender Künstler (leider) nur über Verkäufe eine Existenzgrundlage schaffen; Galerien sind also nahezu unumgänglich; es gibt nur wenige Künstler, die sich selbst gut vermarkten können. Ein Stil, ein Wiedererkennungswert ist von Vorteil. Mein persönlicher »Stil« der Lichtkunst hat sich auch »von selbst« ergeben – aus meiner Unfähigkeit, malen oder zeichnen zu können.

Muss ein »Geldmacher« auch ein »typischer« Geldmacher sein, um als Werk wiedererkennbar und damit bestmöglich im Verkauf zu sein? Unter dieser Prämisse von Kunst als Ware ist ja die Markenbildung, die Prägnanz, der Stil und damit die Zuschreibung zum Macher ein wichtiges Argument. Hast du auch bis an die Grenzen des bekannten »Geldmachens« experimentiert oder diese Grenzen gar überschritten? Und gibt es Erfahrungen, wie deine Galeristen und deine Sammler auf solche ganz neuen Objekte reagiert haben?

Als kreativer Künstler sollte man immer Neues schaffen wollen. Doch die Notwendigkeit, verkaufen zu müssen, sowie der Erfolg und die Nachfrage hemmen das Experiment. Mir ist es kaum gelungen, eigene Grenzen zu überschreiten. Natürlich hat sich meine Kunst im Laufe von fünfzig Jahren weiterentwickelt, aber den radikalen Bruch und Neuanfang gab es nicht.

Muss man als Künstler generell eher den sicheren »Mainstream« oder mindestens einen erkennbaren »Trend« bedienen, um ökonomisch interessant und damit für eine Galerie als Produzent einer spezifischen Ware von Interesse zu sein und um letztlich von seiner Arbeit als Beruf leben zu können?

Nein, ein Künstler muss keinem Trend folgen. Im Gegenteil: Der Markt braucht immer wieder Innovationen. Von Vorteil ist aber, wenn ein Künstler den (vorher kaum zu definierenden) Zeitgeist trifft, d. h. eine neue »künstlerische Sprache« findet, die von vielen verstanden wird.

Du hast dich nach meiner Kenntnis in deinem Leben nie vor dem Thema der »Geld raffenden Realität« gescheut, bist immer kritisch, aber auch pragmatisch mit der Kunst als Ware umgegangen und hast darin deinen Weg gefunden. Woher kommt es, dass Künstler im Allgemeinen so überempfindlich im Bezug auf den Warencharakter ihrer Werke sind und ungern von Geld reden? Vom Erfolg reden sie sehr gerne, aber nicht vom Geld, als wollten sie unbedingt das Klischee vom armen Künstler aufrechterhalten. Braucht die Kunst diesen Mitleidsfaktor? Ist Mitleid bei Käufern ein emotionales Argument, um zu kaufen?

Nein, es ist nicht Mitleid, sondern (neidische) Bewunderung, dass Künstler es schaffen, ihre Leidenschaften auszuleben und dennoch wirtschaftlich (wenn auch oft auf niedrigem Niveau) über die Runden zu kommen.

Immer wieder hast du ganz beharrlich darauf verwiesen, dass der Künstler ein Recht auf Honorierung bei der Präsentation seiner Werke hat. Das Stichwort ist »Ausstellungshonorare«. Obwohl das Urheberrecht in §32 dem Künstler »für die Erlaubnis zur Werknutzung Anspruch auf angemessene Vergütung« zuerkannt hat, zahlt kaum ein Aussteller wie Kunstmuseum, Kunsthalle oder Kunstverein dem Künstler ein Honorar für das Zeigen seiner Werke. Es heißt immer, die Ausstellung sei das Mittel des Angebots der Ware Kunst zum Verkauf. Die eigentliche Werknutzung liegt also nicht in der Präsentation, sondern erst im Erwerb und dafür wird der Künstler honoriert. Ist dieses Argument zu entkräften?

Das Argument ist asozial, wenn es Museen und Kunstvereine benutzen. Denn deren Aufgabe ist nicht der Verkauf, sondern allein das Zeigen und Vermitteln von Kunst. Die in den Ausstellungsinstituten Beschäftigten verdienen damit ihren Lebensunterhalt, die Urheber gehen leer aus. Der altmodische Begriff Ausbeutung trifft ins Schwarze.

Welche Rechte überträgt der Künstler einem Käufer, wenn dieser durch Zahlung eines Kaufpreises ein Werk in sein Eigentum übernimmt? Kann der Eigentümer uneingeschränkt alles mit seinem Kunsteigentum machen? Kann er es weiterverkaufen, gegen eine Gebühr verleihen, es verändern, als Reproduktion in Serie herausgeben? Kann ein Käufer das Werk in jeden beliebigen Zusammenhang stellen, die Idee im Werk in andere Formen übertragen und diese kommerziell nutzen oder kann er das Werk sogar vernichten? Hattest du in deiner Praxis entsprechende Erfahrungen oder Erlebnisse?

Nach dem Urheberrecht darf der Käufer das Werk nur in eigenen Räumen zeigen, es aber (ohne Einwilligung des Künstlers) nicht verändern, reproduzieren oder verleihen. Er darf es weiterverkaufen, auch vernichten. In der Praxis wird das Recht jedoch kaum beachtet, weil es keine Kontrollmöglichkeiten gibt. Allein der Weiterverkauf (über Kunsthändler) wird registriert und von der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst mit einer Gebühr belegt. Davon profitieren aber lediglich die ohnehin wirtschaftlich erfolgreichen, renommierten Künstler.

Mit meinen Fragen und deinen Antworten ist für mich jetzt die Grundlage geschaffen, um über »das künstlerische Denken« zu sprechen. Ist die Qualität eines künstlerischen Denkens nur behauptet oder gibt es diese Qualität tatsächlich? Wenn ja – welche Qualitäten zeichnen ein solches Denken aus?

Künstlerisches »Denken« ist kein Denken, sondern eher ein Handeln unter Ausschaltung des Verstandes. Künstlerisches Handeln ist unlogisch. Der Verstand behindert doch nur, weil er auf Erfahrung aufbaut; und Erfahrung ist das In-Erinnerung-rufen des mir Bekannten. Unbekanntes, Neues entsteht nur durch gedankenloses, unbewusstes Ausprobieren und Experimentieren.