

**Der Raum war immer von starkem Einfluss auf mich!
Botond im Gespräch mit János Fehér Kurdy, 2009**

KFJ: Warum der Name Botond? Etwa als Markenzeichen?

B: Ursprünglich war es eine persönliche, private Wahl, die sich später als praktisch, ja beinahe als interessant erwies. Man fragte mich immer wieder nach der Herkunft meines Vornamens Botond. So konnte ich vom kämpferischen Geist der heidnischen Ungarn erzählen¹, und zwar als einer, der in diesem Geist lebt und ihn selbst bezeugt. Bis jetzt hatte ich jedoch keine Gelegenheit, das Thema in einer Ausstellung zu zeigen. Meine Lebensgefährtin ist überzeugt davon, dass alles, was mir einfällt, mit viel Arbeit verbunden ist. Vielleicht könnte diese Definition in Richtung eines Markenzeichens weisen. Und wenn man dem noch hinzufügen darf, dass hinter dem Namen ein authentischer Künstler mit einiger Erfahrung steckt, der sich am Rummel um aktuelle Trends nicht beteiligt, dann könnte mir das Markenzeichen sogar ganz gut gefallen. Botond als eine Art Harley Davidson.

KFJ: Du bist in Pécs geboren, hast bis 1975 Goldschmiedekunst an der Budapester Hochschule für angewandte Kunst studiert und bist anschließend in die ehemalige BRD umgesiedelt. Warum bist du nach Deutschland gegangen, und was hat dich dort empfangen?

B: Entscheidend war, dass ich Bildhauer werden wollte. Im damaligen Ungarn schien mir das nicht möglich. Es war wie ein Ruf aus meinem Innersten: Weg von hier, weg aus Ungarn! 1979, mit dreißig Jahren, setzte ich mich in den Zug und stieg in Nürnberg aus, wo mich der Fotograf Lajos Keresztes erwartete – und dazu häufiger Regen und ein kruppstahlblauer Himmel.

Ich war in einem gut geregelten, zivilisierten Rechtsstaat mit einem emanzipierten Bürgertum und einem hohen Toleranzniveau angekommen. Das war ein richtiger Kulturschock für mich. Die Bundesrepublik hatte die Folgen von 1968 überstanden und erlebte gerade einen kulturellen Aufschwung. Deutschland war bis in die 1990er Jahre Motor der künstlerischen und in gewisser Hinsicht auch der gesellschaftlichen Entwicklung. Später übernahm Amerika diese Rolle, teils durch seinen bloßen Anspruch auf sie, teils durch seine größere Toleranz und nicht zuletzt mit Hilfe seines Kapitals. Inzwischen hat es sie vollständig monopolisiert.

KFJ: Du lebst seit dreißig Jahren in Deutschland und im paneuropäischen Kunstraum. Wie siehst du den Kunstbetrieb? Was sind die Kriterien für Erfolg, wenn die entsprechende künstlerische Qualität vorhanden ist?

B: Der Weggang aus Ungarn warf mich zwischen zwei Kulturräume, auch, weil meine Kunst stark in den Ideen der 1960er und 1980er Jahre verwurzelt ist. Die Sprache der betonten Emotionalität ist bis heute in meinen Werken präsent. Die Bildsprache ist keine Dekoration, sondern Kommunikation, und gehört somit eigentlich in den Bereich der Psychologie. Der Kunstbetrieb jedoch hat diese Auffassung in den letzten Jahrzehnten schleichend annulliert und zusammen mit ihr auch jene Kunstschaffenden, die nach wie

¹ Der Name Botond bedeutet ‚Streitkolben‘ oder ‚Morgenstern‘. Ein legendärer Krieger namens Botond, der im 10. Jahrhundert lebte, schlug mit seiner Hellebarde das Tor von Konstantinopel ein.

vor an ihr festhalten – eine inakzeptable Situation. Jeder Wandel in meiner Kunst kann nur von innen ausgehen. Einer Veränderung, die der Markt diktiert, kann ich mich nicht beugen. Ich erkenne heute keinen Unterschied mehr zwischen der zensierten kommunistischen und der marktorientierten Kunst. Beide selektieren, und zwar nicht nach Qualität, sondern die eine nach dem politischen, die andere nach dem finanziellen Prinzip.

KFJ: Was war in den 1980er Jahren anders?

B: Es schien fast alles möglich. Die Individualität, die Intensität und die Qualität haben entschieden, wer welche Richtung einschlagen kann. In der Kunstszene herrschte ein lebendiger Dialog. Die Galeristen waren die ersten Kritiker der neuen Werke und verfolgten aufmerksam die Entwicklung ihrer Künstler. Die Galerien suchten nach Persönlichkeiten, in denen sie die künftige Entwicklung erblickten, und bauten dementsprechend die Karriere ihrer Künstler auf. Den Galeristen, mit denen ich kooperierte, war vor allem die Qualität meiner Arbeit und nicht ihre Marktfähigkeit wichtig. Mit ihrer Hilfe konnte ich meine Freiheit bewahren. Ich konnte mich künstlerisch weiterentwickeln, und die Galerien präsentierten diese Entwicklung regelmäßig in Ausstellungen und auf internationalen Messen.

In den frühen 1990er Jahren brauchte der Kunstmarkt eine Neuausrichtung, und jene, die die Prozesse auf diesem Markt steuerten, sahen die Lösung darin, immer mehr junge Künstler direkt von der Akademie auf den Markt zu bringen. In das damals noch dominante qualitative Wertsystem aber konnte man diese „neue Kunst“ nur über die Medien einschleusen. Das mediale „Schmierzeug“ jedoch blieb an den neu entstehenden Arbeiten sozusagen als Erwartung haften. Um medial leichter vermittelbar zu sein, wuchs das Bedürfnis nach eindeutiger Interpretierbarkeit der Werke. An diesem Punkt wurde komplexe Intuition durch die einfachere, aktualisierende „spontane Idee“ abgelöst. Dass die Interpretierbarkeit zur Voraussetzung künstlerischer Arbeit wurde, war eigentlich revolutionär. Nur ist die Grundfrage der zeitgenössischen Kunst dadurch noch komplizierter geworden und lautet jetzt: Ist es wirklich Kunst, was als Kunst auf den Markt kommt? Oder gehört es in einen anderen Begriffsbereich, etwa im Sinne eines „Eventdesigns“? Und wurde der alte Begriff „Kunst“ nur wegen seiner werterhöhenden Wirkung beibehalten?

KFJ: Viele sprechen in Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst von Leerläufen, die von der Mode diktiert werden. Woraus könnte eine neue Welle entstehen, die nicht nur unter dem Aspekt des Marktes erfolgreich ist?

B: Dieser Leerlauf ist die natürliche Folge einer Kunstpolitik, die inzwischen mafiös organisiert ist. Das ist notwendig, damit an der Spitze der Pyramide eine Werterhöhung erfolgt. Damien Hirsts Schaffen ist in dieser Hinsicht am provokantesten. Das Produkt, das „Kunstwerk“, entsteht nur für den Markt, in den Händen von angelernten Angestellten, und wird dem Verbraucher über die Medien serviert. Da Hirst ein echter Profi ist, obwohl seine tatsächliche Tätigkeit auf dem Niveau von Andy Warhols *Factory* stehen geblieben ist. Seine Kunst reproduziert sich so lange, bis sie sich verkaufen lässt. Dafür sorgen jene, die bereits Milliarden in die Kunstindustrie investiert haben und Milliarden mit ihr verdienen.

Die Individualität beschränkt sich heute auf die Methode, mit der man Erfolg hat. Nehmen wir etwa die infantile Schauspielerei eines Jonathan Meese: Ihn interessieren keine gesellschaftlichen Fragen, sondern nur Fragen zu seiner Karriere. Er ignoriert das soziale Netz, das ihn hält, sodass er die Rolle eines Seismografen für die Gesellschaft gar nicht mehr erfüllen kann. Für diese altmodische Aufgabe ist die neue Kunst endgültig ungeeignet geworden.

Ich war verblüfft von der schnellen Anpassung, die sich in den osteuropäischen Ländern und auch in China vollzog. Es gab keinen Übergang, keine Entwicklung aus den eigenen Wurzeln heraus. Man übernahm das Kunstdiktat kritiklos und ohne Kenntnis der dahinter liegenden Kultur. Es führte zu jenem „Stottern“, das die Präsentation von Kunst heute meines Erachtens nach kennzeichnet. Das „Stottern“ muss verständlich gemacht und der globalen Wertpyramide angepasst werden. Diese Anpassung nehmen Medien, Kunsttheoretiker, Museen und inzwischen auch Auktionshäuser vor. Das Ziel ist, die eigene Karriere mit der globalen Pyramide zu verbinden. Und die Interpretation der so entstehenden Kunstwerke lässt sich in den meisten Fällen wie eine Gebrauchsanweisung für Haushaltsgeräte lesen. Die Sprache vermeidet jeden Ausdruck, der auf Spiritualität hinweisen könnte. Sie ist zum Technokratenidiom einer hoch spezialisierten Elite verkommen, die ihre Ideale verloren hat.

Zurzeit läuft der letzte Ansturm auf die Pyramide, die Macht, Einfluss und nicht zuletzt Geld verheißt. An den Flanken der Pyramide streben aber nicht nur Kunstschaffende nach oben, sondern auch die Clans der Deuter und Organisatoren. Museen, Medien, Sammler und Auktionshäuser sorgen für den medialen Hintergrund, die den Weg zu den öffentlichen Geldquellen ebnet.

Heute wird der Markt von Zitate beherrscht. Das Plagiat ist salonfähig geworden. Es wird als Avantgarde oder Post- und Transavantgarde gewürdigt. Doch neue „Ware“ kann nur dann auf den Markt kommen, wenn die alte abgelaufen ist oder wenn sich die Machtverhältnisse ändern. Die Angst vor dem Neuen oder Fremden wirkt wie eine unbewusste Zensur: Selbst wenn es zustande kommt, stehen ihm konsequenterweise keine Foren zur Verfügung. Das Neue wird erst dann ein Forum bekommen, wenn es jemand bezahlt.

Kunstgenies erahnen den gesellschaftlichen Wandel und bilden das Pulsieren der Kultur innerhalb der Grenzen ab, die ihnen durch ihre Persönlichkeit und ihre Psyche auferlegt sind. Dadurch sind sie genial, und dadurch bleibt ihr Werk authentisch und einzigartig. Das schaffen sie aber aus sich selbst heraus, das heißt ohne jede Unterstützung durch den Markt, die Kunstindustrie oder die Medien. Ich sehe keine Chance für eine Renaissance im globalen Kunstraum. Durch die Globalisierung ist diese Chance der Erneuerung verloren gegangen, da keine Expansion mehr möglich ist. Die gesättigten, überhitzten Märkte können keine Ware mehr aufnehmen, das Kapital wird sich nach neuer umschauen. Die Kunst verschwindet aus der Finanzwelt, besser gesagt, die Finanzwelt kehrt der Kunstszene den Rücken und die Kunst fällt in das Netz des Lokalen zurück. Und es ist durchaus möglich, dass die Ergebnisse ihres lokalen Handelns spannend und tiefgreifend sein werden, wenn sich der Künstler seiner ursprünglichen Aufgabe besinnt. Dadurch geht natürlich die Möglichkeit

verloren, die Gesellschaft in ihrer Ganzheit zu bewegen. Aber in den letzten Jahren verzichteten Künstler ja freiwillig darauf, weil ihnen die konsumfördernde Rolle wichtiger war. Der Mythos des großen Künstlers ist endgültig passé.

KFJ: Welche künstlerischen und ideellen Einflüsse waren für dich prägend?

B: Ich interessiere mich je nach Intuition für vieles, registriere Impulse aus verschiedenen Richtungen. Ich hatte auch viel nachzuholen und ging nach meiner Ankunft in Deutschland mit großer Begeisterung an die Eroberung des Unbekannten. Die Veränderung, die die neue gesellschaftliche Umgebung mit sich brachte, hat mein damaliges Denken stark beeinflusst. In der ersten Zeit öffneten mir die Freiheit und die Möglichkeit der freien Meinungsäußerung das Tor zu den gesellschaftlichen und sozialen Themen. Doch den Kalten Krieg von der anderen Seite zu erleben, löste Ängste in mir aus. Ich suchte nach einem Weg aus dieser Angst hinaus (*Echo*, 1986). Fast gleichzeitig tauchten die Themen Ökologie und Umweltschutz auf (*Zengő*, 1987-1990).

Entscheidende Bedeutung erlangte für mich damals Elias Canettis Analyse der Beziehungen von Masse und Macht. Sie wurde zur realen Grundlage, auf der ich vielfältige Kenntnisse zu den verschiedensten Themen sammeln konnte – von der Atommacht (Horst Eberhard Richter: *Atomstaat*) bis zur Stadtplanung, genauer gesagt, über die städtebaulichen Sünden der 1960er und 1970er Jahre, über New Age (Fritjof Capra) bis zum Thema Ernährung. Letzteres war für meinen ungarischen Magen von revolutionärer Wirkung. Dann kam die Literatur, zuerst die deutschsprachige: Hans Magnus Enzensberger, Thomas Bernhard und Franz Kafka, später Milan Kundera, Sándor Márai, Péter Esterházy und Péter Nádas, dann Nagib Machfus und Sudhir Kakar. Ich konnte zudem immer weniger den Fragen ausweichen, die sich in Bezug auf meine Persönlichkeit stellten. So beschäftigte ich mich intensiv mit Psychologie, die sich mir vor allem durch Sigmund Freud und Carl Gustav Jung vermittelte.

Das war also sozusagen der Hauptstrang meiner Interessen, an den sich weitere Themen knüpften (die Hirnforschung, die Quantenmechanik, der Buddhismus, der Zufall), die schließlich ins Studium des Schamanismus mündeten. Dieses Hin- und Herschweifen führte allmählich zur Erkenntnis, dass die Dinge eng zusammenhängen und dass man nichts ändern kann, ohne zugleich in anderen Dingen Änderungen hervorzurufen. Anders gesagt, man kann sich mit einem Thema nicht beschäftigen, ohne gleichzeitig auch andere Themen zu berühren.

In der Kunst suchte ich in jedem Aspekt den spezifischen, adäquaten Ausdruck. Ich kann unter den Künstlern keine Favoriten oder Vorbilder nennen, denen ich gefolgt wäre, nur solche, die mich mit diesem oder jenem Aspekt ihrer Laufbahn in eine andere gedankliche Sphäre mitgenommen haben: James Turrell, Emilio Vedova, Bill Viola, Richard Serra, Susana Solano, Eric Snell oder etwa Károly Klimó und István Drabik. Würde man tiefer forschen, könnte man wahrscheinlich die Spuren ihres Einflusses erkennen. Das ist unvermeidlich.

Erst in den letzten Jahren entdeckte ich, welchen großen Einfluss die Musik auf mich ausübt, auch sie in aller Vielfalt. Ich halte es für ein großes Glück, in

einer Zeit geboren zu sein, in der die Musik einen revolutionären Umbruch erlebte, der auch meine Persönlichkeit entscheidend prägte: Rolling Stones, Pink Floyd, Phil Collins, Led Zeppelin ebenso wie Philip Glass, Fred Frith, Tom Cora oder Félix Lajkó und Goran Bregović. Ich unterscheide nicht zwischen hoher und populärer Kultur, es gibt nur Authentizität und geniale Professionalität. Oder es gibt sie eben nicht.

KFJ: Deine Kunst ist voller sozialer Ansätze. Ich denke vor allem an den Umweltschutz, an das soziale Miteinander sowie an jene Arbeiten, die gegen wirtschaftliche und machtpolitische Manipulationen gerichtet sind. Was hat dich zu solchen Stellungnahmen bewegt und welche künstlerischen Mittel schienen dir dafür angemessen?

B: Dazu bewegt hat mich die Verantwortung. Sie ist zum raren Gut geworden, jeder entzieht sich, wo er nur kann. Nur gibt es ohne sie keinen Konsens, weder im Hinblick auf die Gesellschaft noch auf die Natur. Wenn ich davon ausgehe, dass der Künstler nur durch den Mythos um sich einen besonderen Status hat, da er sich ja in seinen Atomen von anderen Individuen in keiner Weise unterscheidet, dann wird mir klar, dass nur die sogenannte menschliche Haltung den künstlerischen Weg bestimmen kann. Wäre das anders, könnten wir ja die Superegoisten der Finanzbranche mit Hilfe eines Mythos ebenfalls in den Künstlerstatus erheben. Allmählich entwickelt sich wohl die Ansicht, dass so viel Geld in die eigene Tasche zu stecken tatsächlich auch eine Kunstform ist.

Ich leide seit meiner Kindheit an sozialer „Überempfindlichkeit“; meine gesamte menschliche und künstlerische Erfahrung beruht darauf. Ich war bemüht, in meinen Arbeiten den Propagandaton zu vermeiden, aber die gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre bewegten mich zu Stellungnahme und Kritik. Oft habe ich das Gefühl, dass Marinettis futuristisches Manifest Realität geworden ist und heute seine Blütezeit erlebt.

KFJ: Wie nimmt eine Zeichnung, eine Skulptur Gestalt an? Kannst du diesen Prozess beschreiben?

B: Das ist eine sehr intime Frage. Nicht weil sie sehr persönliche Gefühle oder Geheimnisse berührt, sondern weil das für mich zum Bereich der Meditation gehört, wo manchmal Dinge zutage treten, die in einer unbekanntem Sphäre gesammelt und gelagert wurden. Die Entstehung einer Zeichnung betrachte ich als großes Mysterium. Am Anfang verspüre ich Zurückhaltung, Scheu gegenüber der unberührten, reinen Papierfläche. Es kann Tage dauern, bis ich mich gedanklich zum Thema durchringe. Typisch für meine Arbeitsmethode ist die Gliederung nach Werkgruppen, nach Themen. Innerhalb der Gruppen entstehen oft mehrere hundert Zeichnungen in einem Zug. Die erste Linie, die auf das Blatt kommt, ist nicht mehr zu ändern. Sie bestimmt alle folgenden Bewegungen, die natürlich ebenso unveränderlich sind. Letztendlich entscheidet die Harmonie der Linien und Flecken, ob eine Zeichnung vollendet ist oder nicht. Jene, die dann immer noch nicht „stimmen“, werden vernichtet. Es gibt auch Zweifelsfälle, die kommen in ein eigenes Fach. Bei diesen zeigt sich bei einer Prüfung nach ein oder zwei Jahren, dass sie Momente enthalten, die ich zum Zeitpunkt ihres Entstehens selbst nicht verstanden hatte und die erste Offenbarungen einer künftigen Entwicklung sind.

Die Bildhauerei ist für mich der Kampf mit der Materie, das Ausloten der in der Materie liegenden Möglichkeiten bis zum Letzten. Diese Grenzen schränken mich oft ein, weil hier die Freiheit der Zeichnung schwer zu realisieren ist, und da entscheiden dann die geschulte Hand und der geschulte Kopf. Das steht natürlich der Entwicklung im Wege. Die Zielbewusstheit im Arbeitsprozess stört mich.

KFJ: Riesengroße Menschenköpfe aus gebrauchten Lkw-Planen: Deine Arbeiten zur Werkgruppe „Schlaf“ zeigen traurige, zugleich heroische Reliefs. Hat etwa der Mensch die Schwelle zum 21. Jahrhundert überschritten, indem er schlief?

B: Er schlief nicht nur, er träumte auch – von einer besseren Zukunft, in der er entsprechend der Verheißung der Moderne von der Last der Arbeit befreit wird und sein Schicksal sich in Richtung einer glücklichen, sorgenfreien Zukunft weiterentwickelt. Nun erwachen wir allmählich aus diesem Traum.

Der Schlaf ist ein Zustand, der sich der Wirklichkeit entzieht. Oft ist er eine Flucht, die man zum Beispiel aus Depression antritt. Ich glaube, der heutige Mensch schläft nicht, er tut nur so. Vor allem, damit er seinen Traum von der besseren Zukunft weiterträumen kann und nicht sehen muss, wie weit die Realität davon entfernt ist. Aber abgesehen davon hat der Zustand des Schlafs auch eine poetische Ausstrahlung. Die Ungeschütztheit, die Hingabe, das Vertieftsein. Dadurch kommt in meinem Schlaf-Zyklus eine Vielschichtigkeit zustande, die sich für einen Künstler und sein Werk nur selten ergibt.

KFJ: Du schaffst aber auch Bilder von Schamanen, in denen du dich auf das Erwachen konzentrierst.

B: Schamanen reisen im Trancezustand in parallel existierende Welten. Diese Reise ist eine beabsichtigte, bewusste Handlung und keine Flucht. Die Reisen der Schamanen erinnern zwar stark an unsere Träume, aber sie kommen durch die Intention des Bewusstseins zustande, die Welt besser verstehen zu wollen. Vor dreißig- oder vierzigtausend Jahren muss das eine gewaltige Entdeckung gewesen sein. Die Heilkunde, die Musik, der Tanz, der Mythos, die Geschichte sind allesamt geistige Leistungen dieser genialen Menschen, die sie während ihrer Wanderungen auf der ganzen Welt verbreiteten und deren Spuren trotz Verfolgung und Vernichtung in allen Kulturen bis heute vorhanden sind.

Ich sehe noch nicht, wo dieser Weg hinführt, aber allein die Tatsache, dass ich ihn ohne Absicht betrat, weist auf einen spannenden Anfang hin. Als erste größere Annäherung an das Thema möchte ich einen Porträtzyklus machen, der hundert Schamanen darstellt. Er könnte durch seine bloße Präsenz wie eine Gedenkmauer wirken. Das wird vielleicht meine persönlichste Arbeit, die ich unbedingt in ihrer Intimität bewahren möchte. Keine Ahnung, ob sich das 21. Jahrhundert für einen solchen Weg interessiert, der sich medial nicht verwerten lässt und den ich gerade deswegen sowohl von den esoterischen und kommerziellen Strömungen als auch vom Kunstmarkt fernhalten will. Das Projekt muss sich von selbst entlang eines schamanistischen Weges entwickeln, den ich hoffentlich begehen kann. Auf diese Weise wird meine künstlerische Tätigkeit endgültig persönlich.

KFJ: Eine deiner jüngsten Arbeiten setzt sich mit Leonardo da Vincis Abendmahl auseinander. Wie ist dieses Projekt entstanden?

B: Meine Galeristin, Ingrid Koppelman, eröffnete 2009 einen neuen Ausstellungsraum in Köln. Sie wollte zur Eröffnung eine Arbeit von mir, das *Friedensmahl*, zeigen. Ich bat sie, das Konzept zu überdenken. Sie ging auf meinen Vorschlag ein, für die Ausstellung zu Ostern 2009 etwas Neues zu erarbeiten, das sich mit dem Thema des Osterfestes beschäftigt. Und wenn man über dieses Thema nachdenkt, kommt man an Leonardos Gemälde nicht vorbei. Als ich dann sah, dass der Ausstellungsraum mit dem Raum, der im Gemälde stark verzerrt erscheint, nahezu identisch ist, kam mir die Idee, das Gemälde im Raum der Kölner Galerie nachzubilden.

In den letzten Jahren beschäftigte mich die Farbe immer intensiver. Allmählich wagte ich mich auch in den malerischen Raum hinein. Die Adaptation bot für mich eine großartige Möglichkeit, das Verhältnis von Raum und Bild zu untersuchen und dieses Verhältnis mit Hilfe einer speziellen Technik auch in der Tiefe des malerischen Duktus wiederzugeben.

Aufgrund der vielen Reproduktionen von schlechter Qualität wissen nur wenige, dass Leonardo an den beiden Seitenwänden des Raumes keine Fensternischen darstellte, sondern Teppiche, mit deren Hilfe er die Perspektive so manipulieren konnte, dass der Raum viel größer erscheint. Leonardo ging hier von der traditionellen Technik der Wandmalerei ab und benutzte Ölfarben, wodurch das Gemälde zum einen bereits zu seiner Lebenszeit restauriert werden musste; zum anderen würde uns beim Anblick des Originals vermutlich ein ähnlicher Schock treffen wie in Michelangelos Sixtinischer Kapelle nach ihrer Restaurierung. Das ursprüngliche Werk wurde mit einer unglaublichen Farbenpracht ausgeführt, die uns nahezu unvereinbar mit der Dramatik des Themas erscheint.

Heute sind in Leonardos Gemälde nur noch dunkle Flecken anstelle der Teppiche zu sehen, die wie Raumöffnungen wirken und das ursprüngliche Bilderlebnis vollkommen entstellen. Ich habe die Motive der Teppiche, basierend auf einer brauchbaren Reproduktion, neu entworfen, ergänzt und auf eine größere Fläche übertragen. So konnten die Wandteppiche des Leonardo neu entstehen. Die Bilder, die ich in Lacklasurtechnik auf Lkw-Planen malte, erreichen überraschende Authentizität. Wenn der Raum als Ganzes (die acht Wandteppiche mit der Stirnwand) wirkt, hat man den Eindruck, dass hier der Leonardosche Raum neu entstanden ist. Die Technik, die ich für diese Arbeit entwickelte, hat mich in ihrer Ästhetik und Plastizität so begeistert, dass ich noch eine Reihe kleinerer Arbeiten entwarf, die vom Turiner Grabtuch und vom Schweiß Tuch der Veronika inspiriert waren.

KFJ: Du hast auf die heiligsten Bilder des christlichen Abendlandes, auf grundlegende Topoi der christlichen Theologie und Philosophie zurückgegriffen. War es für dich nicht erdrückend, an solche „Felsen“ zu rühren? Das sind doch Bilder, auf denen ein zweitausend Jahre altes Kirchen-, Staats- und Denksystem beruht! Hast du das bedacht? Ich frage nicht aus Scheinheiligkeit, sondern weil ich weiß, dass du dich in letzter Zeit intensiv mit Spiritualität beschäftigst. Inwiefern spielte dieses Interesse bei der Entstehung der Werke eine Rolle?

B: Spiritualität ist eine große Gnade, und die Fähigkeit, sie als Teil des Lebens zu begreifen, ein Segen. Wenn sich dieser Pfad einmal öffnet, tut sich eine Kultur auf, deren Spuren wir bis heute in unseren Genen tragen. Wir haben damals, an unserem Anfang im Herzen Afrikas, das Weltall für uns entdeckt, und was noch wichtiger ist: Wir haben entdeckt, dass wir mit diesem Weltall unzertrennlich eins sind. Wir haben damals etwas erblickt, was in unserer heutigen Realität nicht mehr sichtbar ist. Die Suche nach dem Unsichtbaren führte dazu, dass wir die ganze Erde bevölkerten, allen Schwierigkeiten zum Trotz. Aus Demut gegenüber dem Weltall und seinen Geschöpfen entwickelten wir die heute als Kultur bezeichnete Kohäsionskraft, deren Netz Jahrtausende überdauerte und die unseren Fortbestand garantiert. Indem wir dieses Netz verließen, gelangten wir dorthin, wo wir heute stehen.

Wenn ich mich nun im Bewusstsein dieser Gnade und dieses Segens kraft der Spiritualität einem Thema (und sei es einem christlichen wie das Abendmahl) nähere, kommen das Werk und sein Künstler einander geistig so nahe, dass der Felsen sich bewegen lässt. Die Spiritualität an sich reicht dafür natürlich nicht aus. Erfahrung, Fertigkeit und Intuition sind die Werkzeuge, die schließlich die Qualität des Fortrückens sichtbar machen.

KFJ: 1999 hast du die Tafel- und Raumausstattung für das Nürnberger Friedensmahl entworfen, das im Gedenken an die Unterzeichnung des Friedensvertrages und damit das Ende des 30jährigen Krieges vor 350 Jahren abgehalten wurde. Du hast dich aber auch schon früher in mehreren Projekten mit dem gemeinsamen Mahl als Ritual beschäftigt. Wie lässt sich die Bildhauerei mit dem Essen verbinden?

B: Für meine Ausstellung in der Kunsthalle Budapest 1999 plante ich zum ersten Mal einen Raum, der in seiner Komplexität in Richtung des damals noch nicht gängigen Multimediabegriffes wies. Da tauchte das Abendmahl-Thema erstmalig in meinen Arbeiten auf. Ich wollte die Arbeit damals mit *Zero* betiteln. Sie sollte sich organisch in die Werkgruppe *Hommage*, die ich in den drei Räumen im rechten Flügel der Kunsthalle zeigte, einfügen. Mit *Zero* wollte ich im Grunde genommen einen Raum schaffen bzw. rekonstruieren, der auf Leonardo da Vincis Gemälde beruhte und der – über die Objekte hinaus – einen akustischen Teil, nämlich Ausschnitte aus Mozarts *Requiem*, enthalten sollte. *Zero* sollte das feierliche Finale der *Hommage*-Thematik sein, wo sich Zerstörung und anschließende Einsicht vollziehen.

Schon 1995 entwarf ich für eine Ausstellung an der Andrassy-Straße in Budapest ein Totenmahl. Das Totenmahl oder die gemeinsame „Gedenkmahlzeit“ ist spirituellen Ursprungs. Wenn es richtig zelebriert wird, fühlen wir nach wie vor seine feierliche, erhebende Wirkung. In dieser höheren Sphäre deutet unser Bewusstsein die Wirklichkeit und somit auch die Raumsignale anders. Die Wahrnehmung ist dramatischer, konzentrierter. Wenn wir das bei der Raumgestaltung berücksichtigen, können wir über die Sinne andere, neue Schichten im Bewusstsein des Betrachters öffnen. Hier spielt also die Raumgestaltung eine wichtige Rolle, zu der auch die Objekte gehören, denn die zum Totenmahl gehörige Gegenstandskultur ist mittlerweile der Kommerzialisierung und der Anspruchslosigkeit zum Opfer gefallen.

KFJ: Von den Kleinplastiken bist du zu komplexen Rauminstallationen und sogar zu transkontinentalen Projekten wie der Bibliothek von Alexandria gelangt. Was hat dich bei dieser Entwicklung innerlich bewegt, was war deine Triebkraft?

B: Diese Entwicklung ging grundsätzlich vom Raum aus. Wenn es so ist, dass die Objekte, die man in einen Raum stellt, quasi ein Stück aus dem Raum ausschneiden und dadurch auf ihn einwirken und dass der Raum und das Objekt gemeinsam auf den Betrachter wirken, dann müssen wir den Raum stets berücksichtigen, auch wenn er „leer“ ist. Ich gab den Büchern durch das Einschweißen in metallene Kassetten einen eigenen Raum, in dem sie sich „bewegen“ konnten. Darin wurden sie vom größeren Ausstellungsraum unabhängig, zugleich war es auch eine Art Schutz. Bei den größeren Skulpturen konnte ich bereits den Ausstellungsraum und mit diesem auch den Betrachter einbeziehen. Hier ergaben sich zwei Effekte: zum einen das innere Raumverhältnis der Bücher zu ihrer Kassettenhülle, zum anderen das Verhältnis der ganzen Werkgruppe zum Ausstellungsraum.

Die Ausstellung *Hommage* in der Kunsthalle Budapest erstreckte sich über drei Räume. Der erste und der dritte Raum waren sozusagen die Räume der „Abwesenheit“, wo das Thema vom „Verlassen“ getragen war, während der mittlere, durch eine Zwischendecke reduzierte Raum mit seiner Enge und Dichte jene Wirkung im Betrachter auslöste, die ich mit dieser Werkgruppe erreichen wollte.

Das Thema *Buch und Bibliothek* war bereits viel komplexer. Hier wurde der vom Werk unabhängige Inhalt durch ein anderes, nicht wahrnehmbares Medium, den virtuellen Raum des eingeschweißten Buches, repräsentiert. Dieses Medium konnte nur im Gedächtnis des Betrachters belebt werden, der das Bild mit der eigenen Lebenserfahrung füllen konnte – ähnlich wie im Raum der *Zero-Installation*, wo die Musik das Raumerlebnis beeinflusst. Hätte ich das Bibliotheksprojekt in Alexandria realisieren können, wäre der fremde Kulturraum zu jenem endgültigen inhaltlichen Raum geworden, der das Thema zum Abschluss gebracht hätte. Zugleich wäre das (und das halte ich für besonders wichtig) eine europäische Verneigung vor der Kultur gewesen, aus der wir kommen, und die wir als unseren Ursprung arrogant verschweigen.

KFJ: In Nürnberg steht die von Adolf Hitler inspirierte und von Albert Speer entworfene Kongresshalle. Der Eintretende wird von der Schwere der Räume nahezu erdrückt. In diesem Gebäude hast du mit der Aktion 232 °C bereits 1989 eine vielbeachtete Aktion zum Gedenken an die Bücherverbrennung ausgeführt und nun planst du dort eine weitere Intervention. Wie begegnen sich der architektonische und der historische Raum (wenn es einen solchen gibt) in einer skulpturalen Idee?

B: Wir haben jetzt sozusagen einen weiteren Raum gefunden. Die Art und Weise, wie eine Gesellschaft in ihre Vergangenheit eingebettet ist und sie aufarbeitet, sie reflektiert, prägt entscheidend ihre Gegenwart und Zukunft. Hier in Nürnberg kann man das nahezu physisch spüren. Auf Ruinen gebaute Gegenwart führt einem das sehr bildhaft vor.

Das Reichsparteitagsgelände, der Schauplatz der Parteiversammlungen im Dritten Reich, ist ein in Stein gemeißeltes Ausrufezeichen. Es ist nur ein

Fragment, aber selbst die Entstehung dieses Fragments kostete tausenden Zwangsarbeitern das Leben. In ihm wird der Auftritt der Barbaren im 20. Jahrhundert manifest. Der ganze Komplex steht für ihre Erbarmungslosigkeit und ihre mörderische Entschlossenheit. Ein Zeugnis dieser Größenordnung macht die Vergangenheit nachvollziehbar. Es wirkt eigentlich mit den Mitteln der Kunst, indem es die Idee realisiert. Die Energie ist hier extrem konzentriert, sehr präsent. Mit meiner Arbeit zum Gedenktag der Bücherverbrennung wollte ich damals diese Energie benutzen.

Wenn man billige Effekthascherei vermeiden will, ist es gar nicht so einfach, mit diesen Räumen zu arbeiten. Darum wagen sich nur sehr wenige Künstler in ihre Nähe.

KFJ: Du hast den ganzen Markt von Pécs fotografiert. Was hast du in der bunten Masse von Menschen und Waren gesehen, das dich dazu bewegte, tausende von Aufnahmen zu machen?

B: Ich bin mit dem Markt aufgewachsen, war als Kind und auch später regelmäßig da. Die Bilder des alten Marktes haben sich mir stark eingeprägt, ich habe aber auch seinen Wandel miterlebt. Die Entwicklung der Umwelt entfaltet ihre Wirkung erst nach und nach, und so sind für mich die Unterschiede auffällig geworden, die dann auch Erinnerungsbilder hervorriefen. Es werden einem die Wertverhältnisse bewusst und dadurch entsteht der Wunsch, diese Werte zu „bewahren“, zu dokumentieren. Ich habe keine Zweifel, dass der Markt von Pécs wie viele andere kulturelle Werte keine Überlebenschance hat. Doch noch ist er mehr oder weniger funktionsfähig. Einzelne Elemente tragen noch die Vergangenheit in sich, die ich in Kenntnis der noch fernerer Vergangenheit dokumentieren kann.

Am wichtigsten ist die Fähigkeit des Marktes, als Kommunikationsplattform zu funktionieren. Sie fasste und fasst die vielsprachige Kultur der Umgebung zusammen. Es ist großartig, dass innerhalb der Globalität so eine Lokalität leben kann. Zudem ist der Markt Träger einer archaischen Kultur, die man dort noch erleben kann. Am wichtigsten für mich war, dass mir die heutige Umgewichtung der Werte auf diesem Markt schlagartig bewusst wurde. Dort tritt sie so bildhaft oder im wörtlichen Sinn „gegenständlich“ in Erscheinung, dass sich der Wunsch, diese Umwertung festzuhalten und abzubilden, fast unvermeidlich einstellt. So habe ich mir vorgenommen, das noch Vorhandene zu dokumentieren und ein virtuelles Museum einzurichten. Man sieht dort „museale“ Gegenstände, die auf mehrere hundert Jahre zurückgehen und praktisch auf dem Markt ihren letzten öffentlichen Auftritt erleben. Wenn sie endgültig verschwinden, wird es nichts mehr geben, das ihre Stelle übernehmen kann. Die heute produzierten und benutzten Massenwaren gelangen nicht mehr auf solche Märkte, da ihr Wert, wenn sie überhaupt welchen haben, gleich nach dem Kauf erodiert. Auf dem Markt von Pécs kommen mir immer die Fragen in den Sinn, welchen Wert die zeitgenössische Kunst, die aktuell auf viele Milliarden geschätzt wird, in 50 Jahren haben wird, ob sie auf einem solchen Markt überhaupt bestehen könnte und zu welchen Preisen man sie handeln würde.

KFJ: Was bedeuten für dich alltägliche Gegenstände, was repräsentieren sie?

B: Scharen von Archäologen suchen und graben nach den vorhandenen Überresten, um die Zeichen sich stets wandelnder Kulturen festzuhalten. Wir können uns nur entwickeln, wenn wir uns unserer Geschichte bewusst sind. Die alltäglichen Gegenstände sind Begleiter unserer Entwicklung, in ihrer Alltäglichkeit bezeugen sie den jeweiligen Stand der Kultur. Unser Lebensgefühl, unsere seelischen Zustände und ihr Verhältnis zueinander bestimmen in hohem Maße, wie und mit welchen Techniken und Gerätschaften wir unseren Alltag verbringen.

KFJ: Du hast Lampen, Stühle und andere Einrichtungsgegenstände entworfen und ausgeführt. Sind das Skulpturen oder Möbelstücke?

B: Meine Laufbahn begann mit der Anfertigung von Objekten. Die Liebe zu den Gegenständen, der Respekt vor ihnen ist geblieben. So sehe ich zum Beispiel die Möbelherstellung als Freiraum für mich, als Spielwiese. Ich muss nicht auf die arrogante Ablehnung einer zeitgenössischen künstlerischen Idee Rücksicht nehmen, ich kann sogar meine künstlerischen Erfahrungen einsetzen. Darum soll man diese Objekte ruhig als „Gebrauchsgegenstände“ bezeichnen, da sie weder wertvoller noch besser werden, wenn man sie Skulpturen nennt. Es kann aber passieren, dass sie bessere Skulpturen werden als manche als Skulpturen bezeichnete Objekte, die sich als Gegenstände nicht bewähren würden.

KFJ: Du hast einen langen Weg, ein immenses Werk hinter dir. Wie fühlst du dich, wenn du auf deine Werke zurückblickst?

B: Mir ist richtig schlecht geworden, als ich meine Arbeiten zum Zweck der Dokumentierung zum ersten Mal ordnete. Ich hatte das Gefühl, dass ich das nicht noch einmal machen würde. Zum anderen entdeckte ich in jeder Werkgruppe Arbeiten, die über das hinauswiesen, was ich damals dachte und zu können glaubte.

Im Rückblick wird der Weg klar. Für den Betrachter funktioniert das als eine Schule des Sehens (das Steckenpferd von Oskar Kokoschka), da die Schritte logisch erscheinen. Ganz zu schweigen davon, dass sich meine persönlichen Fertigkeiten über die vielen Übungen entwickeln konnten.

KFJ: Wie lautet die praktische Philosophie, nach der du lebst, die deinem Alltag und deinen Arbeiten einen Rahmen gibt?

B: In erster Linie lebe ich – und das mag jetzt nach so viel Gerede über Intuition und Spiritualität komisch klingen – nach einer alltäglichen und sehr einfachen, rationalen Überlebensphilosophie. Ich erfülle meine täglichen Aufgaben und erkämpfe mir meine tägliche Freiheit, und zwar so, dass dadurch der Freiheitsanspruch meiner Mitmenschen nicht beschränkt und behindert wird. Das ist das Grundprinzip. Mein Freiheitsanspruch beschränkte sich bis jetzt auf das Atelier und die künstlerische Arbeit, doch das steht gerade vor einem Wandel. In der Kunst und in der Wissenschaft müssen auch Lebensprobleme gelöst werden. Die These, dass wir mit einer Botschaft oder Aufgabe zur Welt kommen und unser Leben in der Entschlüsselung und Erfüllung dieser Botschaft und Aufgabe besteht, klingt inzwischen leider sehr hohl. Es hat sich sehr früh herausgestellt, dass für mich Kunst die Chance auf Leben garantiert, und nach einigen sehr scharfen Kurven konnte ich einen ziemlich geraden Weg betreten. Einfacher gesagt: Wenn ich die Probleme, die sich in meiner Kunst stellen, lösen kann, ist das

auch für mein Leben ein Kompass. Wenn ich es analysieren müsste, ist das nichts anderes als die Manifestierung der Persönlichkeitsfragen in der Kunst, für die man auch jenseits der Werke im Leben Antworten suchen und finden kann. Darum vielleicht das viele Forschen und Suchen, von dem ich gesprochen habe.