

THOMAS BAYRLE

Hans Ulrich Obrist: Willkommen, Thomas Bayrle. Wir haben selbst viele Fragen, aber vorhin erwähntest Du das Code-Wort „Rosenkranz“. Möchtest Du damit beginnen, diesen Code offenzulegen?

Thomas Bayrle: Als junger Mann lernte ich Maschinenweber in einem süddeutschen Textilbetrieb. Die Zeit von 1956 bis 1958 verbrachte ich vor Webautomaten und anderen Textilveredlungsmaschinen. Dieser Umgang mit Stoffen und Geweben hat mich sehr geprägt: Einerseits interessierte mich die rigide Technik, bei der es vordergründig um Flächen geht. Andererseits interessierte mich aber auch die Vorstellung, dass es bei Stoffgeweben genau genommen um minutiöse Reliefs aus Über- und Unterführungen von Tausenden von Fäden geht. Strukturell kann so ein Stoff ein ganz monotones Leinengewebe sein. Oder ein Jacquard-Gewebe, welches eine Unzahl von Bindungsvarianten hat. So ein Bildmotiv ist stofflich und strukturell total individuell. – Mehr noch als die Struktur der verschiedenen Gewebe, faszinierte mich jedoch der Maschinen-Rhythmus – der kollektive Sound aller Maschinen zusammen, der wie ein riesiger Film über dem Maschinenraum lag. Um in diesem Krach „zu überleben“, musste ich auf das Stöhnen und Stampfen der Maschinen eingehen. Man musste sich mit ihrem Rhythmus kurzschließen und sich so in das Innenleben des Webautomaten hineinbegeben. In der Raserei dieser Halle konnte man schreien/toben/singen, so laut man konnte – und trotzdem hörte niemand etwas. Es gab Situationen, in denen ich absackte und für Sekunden regelrecht in einen Wachtraum fiel. An einem gewissen Punkt von Sinnesüberreizung stellte sich ein einschneidendes Erlebnis ein: Bei einer bestimmten Frequenz begann meine Maschine, „menschlich zu singen“. Aus dem Inneren des Getriebes drang plötzlich ein leises, menschliches Jammern. Das erregte mich total – und ich hörte tiefer in die rasende Materie hinein ... Bei einer bestimmten Drehzahl näherten sich Mensch und Maschine gänzlich an – ich hörte jetzt plötzlich Nonnen den Rosenkranz singen. Nass geschwitzt sah ich die Betschwester vor mir in einem dunklen Kirchenschiff sitzen. Leise und monoton murmelten sie immer und immer wieder die gleichen Strophen: ... heilige Maria voll der Gnaden, bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes ... bitt für uns ... bitt für uns ... bitt für uns ...

Rhythmisch wie der Treibriemen einer Dampfmaschine klang das: bitt für uns ... bitt für uns ... bitt für uns ...

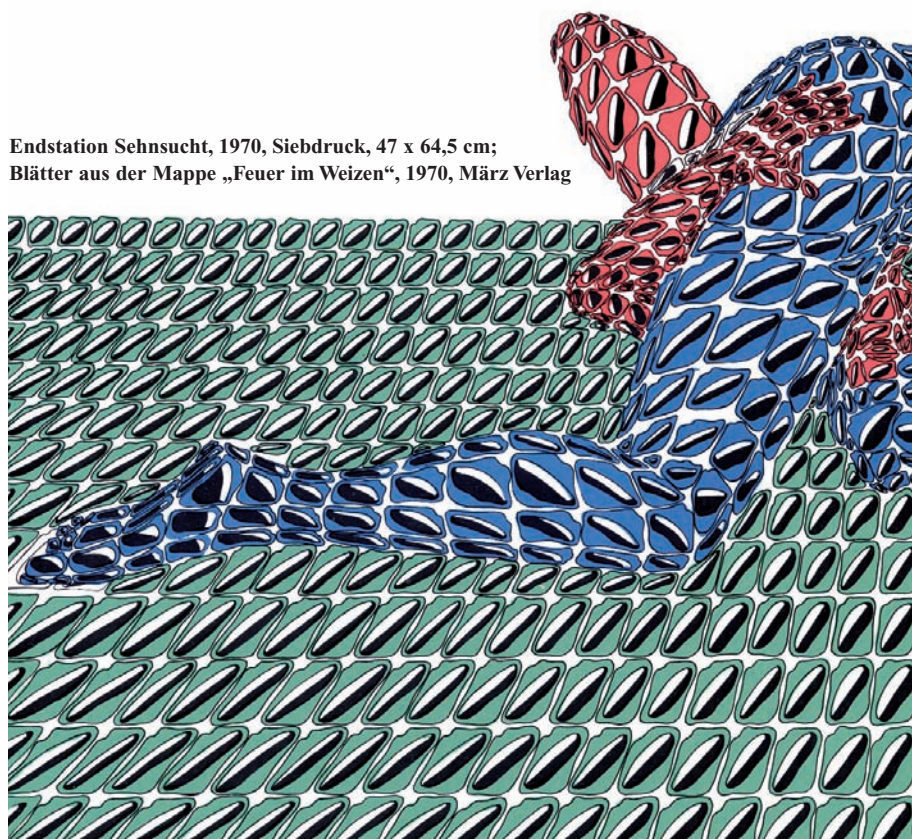
Oh boy, das war ein Alarmzeichen! Als dieses Erlebnis öfters vorkam, quittierte ich den Dienst.

Rem Koolhaas: Rührt daher das Interesse an Themen wie Massenproduktion und Massengesellschaft in Ihrem Werk? Sie sagten einmal, Sie hätten sich in den 60er Jahren mit Mao beschäftigt, „weil mich die östliche Kultur interessierte und weil ich die äußere totalitäre Ähnlichkeit mit unserer Kultur gesehen habe.“ Ich finde es spannend, wie der Wechsel in eine andere Disziplin Ihre Arbeit beeinflusst hat.

Für mich gab es immer ein latentes Grundgefühl – so etwas wie das „Ornament der Massen“. Vielleicht geht so eine Vorstellung von den eigenen Zellen aus? Jedenfalls fing ich 1964 an, mir konstruktive Bilder von der

*1937, KÜNSTLER, FRANKFURT A.M.

Endstation Sehnsucht, 1970, Siebdruck, 47 x 64,5 cm;
Blätter aus der Mappe „Feuer im Weizen“, 1970, März Verlag



Mechanik hinter „Massen“ zu machen. Als ich die ersten Massendemonstrationen aus China sah, fühlte ich mich an Stoffmuster aus der Weberei erinnert. Ab 1964 habe ich Ornamente und Raster gewebeartig begriffen und organisiert. In meiner Vorstellung standen Bindungstechniken von Textilgeweben für minutiöse Stadtlandschaften und flache Modelle. Die Tatsache, dass ein Stück Stoff aus einer Unzahl von Über- und Unterschneidungen besteht, brachte mich in meiner Vorstellung auf Gesellschaftsmodelle, ja auf so etwas wie den Mikrokosmos als Staat. Den einzelnen Faden sah ich als Individuum. Den Stoff in seiner Gesamtheit sah ich als Kollektiv. Dem entsprechend war mein Interesse kaum ideologisch eingefärbt, als ich mit chinesischen Motiven anfang. – An diesen riesigen „Blumenbeeten aus Menschen“, die mit farbigen Tafeln Mao oder Fabriken darstellten, interessierte mich die Mischung aus Naivem, Platten, Ornamentalem. Massengesellschaft, Massenansammlungen, Massenproduktion waren damals in China so etwas wie totalitäre Volkskunst – während sie für mich organisierbare Muster/Raster/Gitter/Modelle waren, in die man verschiedene Inhalte einfach einsetzen konnte. Egal, ob es um Waren oder um Menschen ging, montierte ich Raster relativ undifferenziert zu Aufmärschen im Osten und gestapelten Waren im Westen. Als wären es die gleichen Inhalte – nur unter anderem Vorzeichen. So wurden durch Montagen und Auflagen im Siebdruck Tapeten/Mäntel/Bücher und später Filme ... quasi als Einfüllung von Inhalten auf darunterliegende Gitter gesetzt. Inzwischen sind diese Gitter global installiert. Sie liegen überall – und wir selbst werden jetzt da draufgesetzt. Auf dem Weg hierher ist mir unsere gesellschaftliche Lage wieder klar geworden: Für eine Stunde stand eine 20 km lange Autoschlange auf der Autobahn. Im Hitzestau ließen alle ihre Motoren zur Kühlung laufen, Radios liefen. Für diesen Stillstand brauchen wir Benzin!

HUO: Was steht hinter diesem Konzept der „très grands nombres“?

Wenn ich „Wachstum“ so recht verstehe, geht es – zum Mindesten im Westen – wie beim Märchen vom überlaufenden Griesbreiberg schon lange ins Absurde. Wenn es nicht mehr in die Höhe kann, wächst es um die Ecke. Es kriecht wie Efeu zurück in die Wohnung zum Fenster rein. Wozu diese Massen? Wer verkauft sie? Was passiert damit? Wie viel Energie wird verbraucht? Was ist nötig, um diesen Zustand aufrechtzuerhalten? Auf dieser Autobahn – standing celebration of the Gasoline – sind wir angekommen ... Ob es eine Sprache gibt, die weltweit diese Verantwortung vermittelt? Und da gibt es noch den „reaktionären Rückwärtsgang“ – oh boy, ... den Rosenkranz! Aber man muss ihn VOR SICH SEHEN. Dass Kugeln durch die Hände gleiten – und dabei murmeln auf der Autobahn –, gibt es in jeder Religion ... Nicht nur im Christentum, sondern überall laufen Kugeln durch

die Hände – im Islam – im Buddhismus ... und in der Abendschau! Der Rosenkranz stellt wohl überall eine sehr persönliche, endliche Dosis von soundso vielen Kugeln dar, die einen Ring bilden. Und dieser Ring hat heute eine ganz große Bedeutung, weil er uns an die Endlichkeit der Ressourcen erinnert.

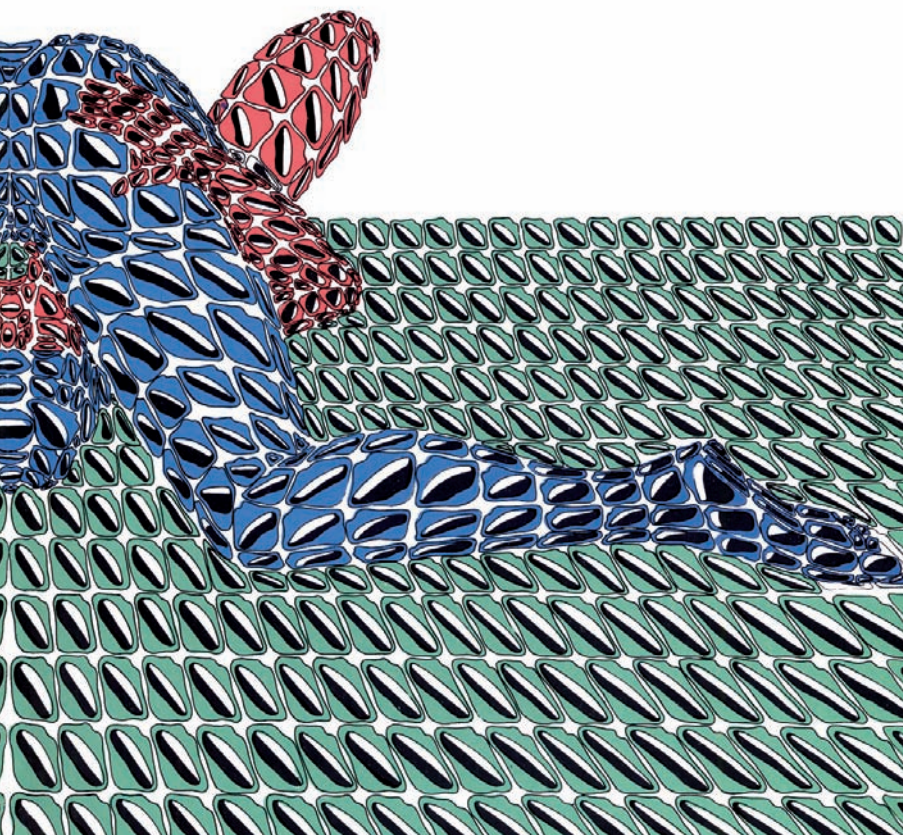
Ich habe dazu eine sehr persönliche Theorie. Was ich jetzt sage, ist vollkommen ungesichert, aber ich bin fest davon überzeugt ... Wenn im Mittelalter eine Familie einen Sohn oder eine Tochter ins Kloster schickte, mussten diese Kinder dafür eine bestimmte Arbeitsleistung an Gebeten vollbringen. Also vielleicht 20 für die Geburt eines Sohnes/60 für Regen/15 für die gute Ernte/sieben für die Oma etc. Dieses Beten war also reine Arbeit, die den gleichen Stellenwert hatte, wie die Arbeit auf dem Feld. Nur arbeiteten diese Mönche dabei gewissermaßen „negativ“ – produzierten also nichts „sichtbar Materielles“. Sie arbeiteten in den „Dunkelkammern“ ihrer Klöster an der Entwicklung von Negativen, ohne davon positive „Abzüge“ zu machen. – Ich sehe in dem Verzicht auf Materialisierung in der Gotik eine Riesenqualität. Erst die Renaissance fing an, diese Dunkelkammerproduktion „auszubeuten“ ... von diesen originalen „Negativen“ viele Positivabzüge zu machen. Ab 1350 n. Chr. wollte man „ES endlich sehen“. Was damals als etwas Großes begann, hat uns – über 650 Jahre später – in die große Sackgasse geführt, in der wir jetzt stecken. Wir können heute nicht mehr „bezahlen“, was „verwirklicht“ ist. Vielleicht müssten wir wieder zu einer Haltung kommen, wo neue Negative entwickelt werden, die heute passen? Also mit anderen Zielen erneut in die Dunkelkammer gehen, ohne immer wieder auf die gleiche Copytaste zu drücken? Aber auch dieser Gedankengang ist wieder so eine Stichstraße, und ich weiß es selber und Ihr auch: Was soll denn bei solchen Gesprächen rauskommen?

RK: Im besten Fall das, was bisher noch nicht gesagt worden ist – wie Ihre soeben skizzierte Rosenkranz-Theorie. Eine Sache, die mich persönlich interessiert, ist Ihre Haltung zu China. Sie sagten, Ihr ursprüngliches Interesse gegenüber China sei naiv und ästhetisch gewesen ...

China war wie ein Kindertraum. Zunächst hatte mich die gesellschaftliche Radikalität fasziniert, angefangen bei einer so banalen Sache wie beispielsweise der Einführung der Kartoffel während des „Großen Sprungs nach vorn“ 1955. Damals wusste ich noch nichts von der Kulturrevolution. Zudem hat mich der Versuch beeindruckt, auf einer fast theaterhaften Weise eine riesige Gesellschaft hochzuziehen. Ich erkannte damals, dass das eines der entscheidenden, gesellschaftlichen Muster werden wird. Und das in einer Zeit, als hier noch von blauen Ameisen geredet wurde. Ich übertrug dieses gesellschaftliche Muster auf die stoffliche Materialität, indem ich – dem Trend der Zeit folgend – die Frage nach der Individualität in Bezug auf die Kollektivität aufwarf – mit dem einen Extrem China ... und dem anderen Amerika. Dazwischen versuchte ich – in der Mitte – ein Muster für mich zu finden, welches man auch in unserer Gesellschaft gebrauchen konnte.

RK: Sie verbrachten 2006 eine längere Zeit in China. Hat sich Ihr Verhältnis zu China verändert?

Ich muss ehrlich gestehen, dass ich in keiner Weise die Euphorie teile, die seit einiger Zeit bei uns durch die Blätter läuft. Diese läuft darauf hinaus zu sagen, dass die Chinesen jetzt auch alles haben, was wir haben. Das ist genauso platt und simpel, wie vor 40 Jahren die Ameisentheorie. Das reicht einfach nicht! Ich sehe dieses Land als eine sehr, sehr „reiche Schmiere“ an. Ganz praktisch gesprochen: Sie haben es fertig gebracht, den Kapitalismus mit ihrer Ideologie zu einer merkwürdigen Schmiere zusammenzuschmelzen. Man muss sich ja vor Verallgemeinerungen hüten, aber ich sehe in China die Fähigkeit, unglaubliche Probleme zu „mergen“. – Das heißt, sie können Widersprüche verschmelzen und zusammenkleben, die sich in anderen Gesellschaften ausschließen. Bei uns gibt es Plus und Minus, Ja und Nein. In China gibt es Ja, und jedes Ja hat tausend Jas, und jedes Nein hat tausend Neins. Wenn es da beispielsweise 761 Neins gibt, dann ist jedes einzelne Nein ein schwaches Nein ... Im Ergebnis wird das Nein so digitalisiert. Für deutsche Geschäftsleute in China ist es deshalb mitunter sehr anstrengend, weil es nicht so einfach ist mit den Verabredungen. Denn jede Verabredung hat immer noch eine Unterverabredung und diese noch eine Unterverabredung und da drunter liegt noch ein Teppich, der auch noch mitspricht.



Manifestieren



Mao, 1966
Öl auf kinetischem Holzrelief in Objektkasten, Elektromotor
Besitz des Künstlers
Foto: Axel Schneider

rechte Seite: Herzensbrecher, 1970, Siebdruck, 47 x 64,5 cm.
Blätter aus der Mappe „Feuer im Weizen“, 1970, März Verlag



HUO: Zurück nach Deutschland und in die 60er Jahre, wo es Dialoge mit Peter Roehr gab. Er lebte damals noch in Frankfurt. Wie waren diese Auseinandersetzungen?

Peter Roehr, der 1968 gestorben ist, und Charlotte Posenenske waren für mich zwei sehr wichtige Instanzen. Da es Anfang der 60er Jahre in Frankfurt nur ganz wenige Künstler gab, wurden die beiden – neben Bazon Brock/Rochus Kowallek/Adam Seide – ab 1965 für mich zur wichtigsten Orientierungsquelle. Sie erarbeiteten konzeptuelle Muster, nach denen ich mich ausrichten konnte. Nicht, dass ich das Gleiche wollte. Aber Peter Roehrs coole Rigidität beeindruckte mich. – Er arbeitete zeitweise in einer Frankfurter Werbeagentur als Konkurrenzbeobachter. Sein Job war es, anhand von Zeitschriften – vor allem aus den USA – die Konkurrenz zu beobachten. So kam er eine Zeitlang an sein Material heran, was damals kaum einem zugänglich war. Er bestellte z.B. 60 Hefte, wenn ihm eine Anzeige gefiel. Es ging um Haarsprays/Putzmittel/Mode, meistens aber um Autowerbung. Vor allem um VW. Das Material war hoch verdichtet und Roehr setzte es unverändert, ohne Zwischenräume aneinander. Die Kälte seiner konsequenten Montagen hat mich in ihrer krassen Härte an meine Zeit in der Weberei erinnert. Die hochverdichteten Anzeigen waren irgendwie wie Abdrucke von Prozessen der Warenproduktion. Es waren rigide Bilder, in denen es nicht das Geringste zu „verschenken“ gab.

Als ich ihn 1965 kennenlernte, reihte Roehr nicht nur Bilder, sondern auch Texte, Filme oder plastisches Verpackungsmaterial. Er arbeitete wochenlang im Hessischen Rundfunk an der Montage seiner Filme und Hörcollagen. Aus meiner Sicht wollte er in allen Medien die Zone ausfindig machen, wo das Einzelteil aufhört und eine bestimmte, spezifische Menge anfängt. – Es ging ihm um die Fixierung einer bestimmten schwingenden Menge. Seine klare, konsequente Konzeption lief durch alle Stoffe durch – und ging aus meiner Sicht weit über das damalige „Sein“ um uns herum hinaus ... und schuf damit ein „neues Bewusstsein“ – auch ohne dass Marx zwischen uns je erwähnt wurde. Unter diesem Einfluss, habe ich ab 1967 Siebdruck, Montage, Kopie, das Denken in Nutzen und Auflagen als wesentliche Elemente in meine Arbeit eingesetzt.

HUO: Wie war der Kontakt zu Charlotte Posenenske?

Meine Frau Helke und ich kannten Charlotte schon, als sie noch mit dem Architekten Posenenske verheiratet war. Ihre Ausstrahlung und Kraft beeindruckte uns sehr. Sie wirkte intellektuell, hermetisch und ziemlich verschlossen. Wir merkten, dass sie aus ihrer damaligen Situation irgendwann ausbrechen würde. Ab 1966 arbeitete sie eng mit Peter Roehr und Paul Maenz zusammen ...

HUO: Bei Charlotte Posenenske gibt es einen Bezug zur Architektur. Auch Du beziehst dich immer wieder auf die Architektur. Unser erstes Marathon-Gespräch mit Philip Johnson hast Du als Künstler gelayoutet, Philip Johnson spielte bei Dir wieder eine Rolle für eine deiner Ausstellungen in Berlin, die Du mit dem jungen Architekten Nikolaus Hirsch gemacht hast. Wie steht Thomas Bayrle zur Architektur?

Ich sehe eigentlich alles architektonisch, mikro-architektonisch ... als flaches Kontinuum/mit minimaler Veränderung ... Wie es Günter Zamp Kelp eben sagte, sehe ich Architektur als eine durchgehende Geweberealität, die die ganze Erde umspannt. Für mich war der Wechsel in verschiedene Größenordnungen immer wichtig. Unterbrochen von Zoombewegungen – rauf ins Riesige und runter ins Winzige – sehe ich durchgängig eine schwankend präzise Endlosformation. Ohne Netze/Gitter/Gewebe kann ich Zusammenhänge gar nicht denken. – Zu Philip Johnson möchte ich noch sagen: Meine Arbeiten mit und über ihn, kamen eigentlich aus der Ecke einer Kritik. Die Unterschiede akzeptierende, auf Verdichtung von Gegensätzen basierende Sicht von Robert Venturi lag mir immer näher als die puritanische, puristische Reinheitsvorstellung von Philip Johnson. Anstatt der Eliminierung von Funktionen zugunsten einer reinen Architektur, schwebte mir immer eine möglichst komplexe Vielfalt vor, wie bei Venturi.

RK: In Ihrer Biografie gibt es zwei weitere erstaunliche Namen, Lucio Fontana und Jan Kramer, der niederländische Schriftsteller. Welchen Einfluss hatte Lucio Fontana auf Sie?

Wir lernten Lucio Fontana 1963 während der Ausstellung Neue Avantgarde in Frankfurt kennen. Er mochte meine Bücher und lud uns nach Mailand ein. Dort stellte er uns spontan seinem Galeristen Guido Le Noci vor. Einige Jahre später – 1968 – stellte ich in dessen Galerie Apollinaire aus ... große Plastikdrucke und Mannequins, die mit meinen Plastikmänteln herumspazierten.

RK: Fontana arbeitete auch mit Gewebe ...

Ja, Gewebe in einem anderen Sinn. Fontana sah die Leinwand als perfekte Fläche, die er verletzte. Er machte Schnitte ins Gewebe, was konträr zu meiner Vorstellung war. Ich mache nie gewaltsame Eingriffe ins Material, sondern versuchte immer, Materialien eher zu biegen oder zu strecken, als sie zu brechen. Ich versuche, Gegensätze auf koexistente Weise anzunähern. Das Radikale an Lucio Fontana war, dass er die Leinwand als erster Künstler durchschnitt, oder mit der Axt in modellierte Lehmkugeln schlug. Das kam mir damals wie eine Mischung aus Zen und mediteraner Mentalität vor – was phantastisch war. Durch ihn konnte ich mich besser verorten.

Mit Jan Kramer, dem Chef der Provo-Bewegung, hatten wir zwischen 1967 und 1969 jeweils während der Frankfurter Buchmesse zu tun. Wir hatten uns auf einem Empfang für holländische Schriftsteller bei Adam Seide kennengelernt. Von seinem Verlag wurde er regelmäßig im Interconti einquartiert, was ihm aber viel zu langweilig war ... und so wollte er lieber bei uns in der Gutleutstraße sein ... Die Provos waren die ersten Außerparlamentarischen in einem europäischen Parlament. Wenn er zu uns kam, war er eher ein cooler Geschäftsmann, anstatt den besoffenen Provo rauszuhängen ...

HUO: Von den Visionen der 60er zurück ins heute und auch hier die unvermeidliche „Ingo-Niermann-Frage“. Wie ist Deine deutsche Vision für die Zukunft?

Das Erfrischende an Ingo Niermanns Arbeit ist, dass wir lernen, Gegensätze in so etwas wie digitale Teile zu teilen und aneinander abzuarbeiten – positiv zu verschleifen. Dass es möglich ist, gleichwertig Widersprüche hintereinanderzustellen – wie in einem Datenfluss. Auf etwas Falsches, das soeben gesagt wurde, abrupt das Gegenteil folgen zu lassen. Das macht eine andere Sprache und Kausalität aus. Bei ihm können die gleichen Individuen hier Fehler und dort gute Sachen machen, weil beides zum System von spontanem Lernen gehört.

HUO: Du hast einmal deine Lehrtätigkeit sehr schön als einen Verschiebebahnhof beschrieben, in dem jedes Gehirn einen Container mit einzigartigen Erfahrungen darstellt und dass unter diesen Behältern ein produktiver Austausch stattfinden, also Erfahrung verlagert werden muss. Ausgehend von deiner reichhaltigen Erfahrung als Lehrer und dem Einfluss, den du auch international ausgeübt hast, was wäre heute, 2007, dein Rat an einen jungen Künstler oder an eine junge Künstlerin?

Das Wichtigste ist, dass ich es nicht weiß, und dass er oder sie es auch nicht weiß. – Sondern dass wir die Schule/Klasse als Rangierbahnhof begreifen, auf dem junge Künstler selbständig persönliche Gemische aus Mentalitäten/Inhalten/Materialien herstellen. In diesem Sinne gibt es bei mir keine festen Regeln oder Rezepte, wie das am Goldsmiths scheinbar sehr erfolgreich versucht wurde. – Sondern eben dieses dauernde Trennen und Zusammenhängen von individuellen Waggonen. Über die Jahre hat es mich überzeugt, dass in so einer Mentalität kleine Gruppen entstehen können, die sich frühzeitig selbst steuern. Im völligen Gegensatz zu Kollegen, die vielleicht genauso erfolgreich waren, habe ich dieses Muster über lange Zeit variiert und durchgezogen. – Mir ist dabei völlig bewusst, dass auch das genaue Gegenteil richtig und erfolgreich sein kann – je nachdem ...

