

Wolfgang Koethe, Arbeiten 1980 – 2000



Wonderboy, 1993 – 2001, 170 x 120 cm

Wolfgang Koethe

Vortrag an der Kunstakademie München, 17. 5. 1999, in der Reihe:

"Künstler sprechen über Ihre Arbeit".

Meiner Ansicht nach gibt es mehrere Wege, die Beschäftigung mit Kunst und besonders mit Malerei zu suchen: zum Beispiel, wenn das Interesse vom aktuellen Kunstgeschehen bestimmt wird, von außen. Der Vorteil liegt darin, daß Ausdrucksformen bereits zur Verfügung stehen und nicht erst gesucht werden müssen.

Oder der Weg beginnt mit der Suche nach einer persönlichen Ausdrucksform und mit dem Wunsch, selbständig eigene Inhalte und Formen zu finden. Der Vorteil hier liegt hier in der Möglichkeit letztlich geschmacksprägend wirken zu können.

Ich möchte hier als Sinnbild des Künstlers den Astronauten wählen, oder wie er hier dargestellt ist: der Kosmonaut **Juri Gagarin**. Er war "Der erste Mensch im Weltraum"- d.h. der erste Vertreter unserer Gattung, der die Erde verlassen hat und zurückgekommen ist. Andere lebende Organismen wurden vorher schon auf die Reise geschickt, z.B. der Hund "Laica" von der damaligen Sowjetunion. Solchen Lebewesen fehlt die Sprache und ganz allgemein die Fähigkeit, sich mitzuteilen und auszudrücken.



Gagarin war für einhundertacht Minuten in seiner Raumkapsel unterwegs. Das Raumfahrtzentrum Baikunur liegt in Kasachstan, einer weiten und flachen Steppenlandschaft, wo der unendliche Himmel eine ständige Herausforderung für den Erdenmenschen ist.

Die Unerreichbarkeit des Himmels, der tagein-tagaus den Blick bestimmt ist ein Beispiel dafür, wie der Mensch nach dem strebt, was er vor Augen hat, was aber schwierig zu erreichen ist.

Der Kosmonaut entflieht der Erdschwere und ich habe ihn mit geschlossenen Augen dargestellt, also träumend oder in Gedanken versunken. Die Gedanken des Kosmonauten im schwerelosen Raum sind für mich ein Sinnbild für die Freiheit und Ungebundenheit der künstlerischen Existenz.

Gagarin ist gelandet, unter manch einem Triumphgeschrei (und Häme) im kalten Krieg zwischen Ost und West. Wichtig ist das Experiment und der Bericht darüber, der Bericht über eine Reise in unbekannte Gebiete.

In der Kunst sind solche Berichte Mitteilungen an diejenigen, die zu Hause bleiben. Es werden also Erfahrungen und Wahrnehmungen mitgeteilt, die dabei helfen können den Erfahrungsraum und die Wahrnehmung auszuweiten, die Enge des Bewußtseins aufzubrechen.

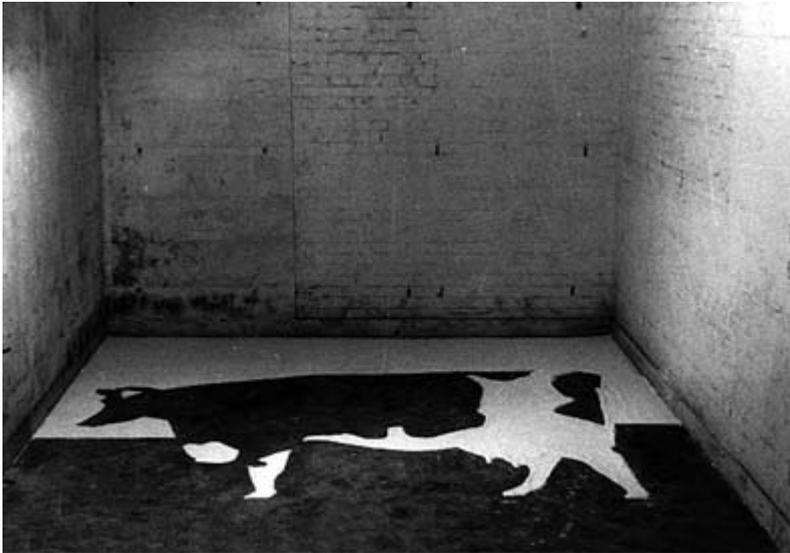
Aber bleiben wir auf der Erde. In einem kleinen Museum in London ist ein indianisches Sandbild ausgestellt. Aus farbigem Sand hat ein Medizinmann Figuren, Symbole und Flächen auf die Erde gestreut, präzise und mit hoher Fertigkeit. Dieses durchaus kunstvolle Gebilde wird am Ende der Zeremonie zusammengefedt, so jedenfalls steht es in einer Texttafel am Rande des Werkes. Die Idee der Installation, also einer räumlich und zeitlich gebundenen Arbeit trifft hier auf die Herstellung eines figürlichen Bildes. Das hat mich interessiert.

Ich ging 1978 mit einem Stipendium des British Council nach London und blieb dann insgesamt acht Jahre dort. Nach Beendigung meines Studiums an der St. Martin's School Of Art im Herbst 1979 überließ mir ein befreundeter Bildhauer für einige Zeit sein Atelier und ich konnte meine Vorstellungen in die Tat umsetzen. Das **Bicycle**, 1980, ist nach einer Letraset-Vorlage von einem Radfahrer entstanden.

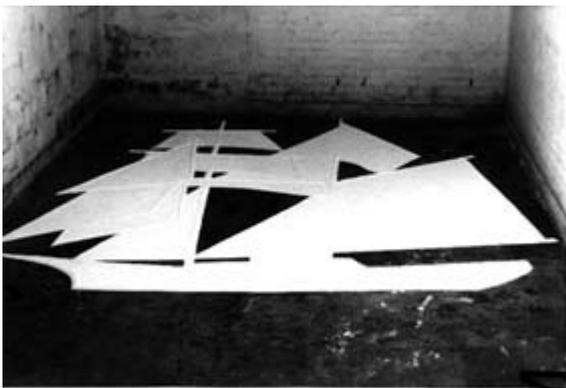


Ich wählte als Material weißes Waschpulver, das ich auf den dunklen Boden streute. Die Arbeit ist ca. 350 x 450 cm groß und wurde von einer erhöhten Position fotografiert. Mit einiger Vorsicht konnte ich um die Figur am Boden herumgehen und auch durch sie hindurchgehen. Damit ich Verzerrungen der Figur bei der Arbeit vermeide, benutzte ich ein grobes Raster aus Schnüren, das ich nachher entfernte. Der ideale Blickpunkt für eine Betrachtung liegt über der Mitte der Figur in einiger Höhe. Da es nicht möglich ist, ohne ein kompliziertes Gerüst aufzustellen, die Arbeit perfekt zu betrachten, wurde mir klar, daß nicht die Herstellung eines Bildes im Vordergrund steht, sondern, daß der Standpunkt des Betrachters bestimmt, welches Bild er sieht.

Nach einigen Tagen wurde das Bild zusammengefeigt. Ich hatte nicht den Eindruck, daß die Arbeit zerstört wird, sondern nur dieses Bild in dieser Größe und an diesem Ort. Die Arbeit kann wie eine Aufführung eines Theaterstückes wiederholt werden. Dabei richtet sich die Größe und die Placierung nach den örtlichen Gegebenheiten. Das zweite "Stück", das ich aufführte, war die "**Kuh**", in der gleichen Ecke des Ateliers.



Ich benutzte den Raum um das Bild herum als weißen Untergrund und arbeitete mit dem kontrastierenden Boden, damit das Bild einer schwarz-weißen Kuh entsteht. Ich konnte in den Körper hineintreten aber nicht mehr um das Bild herumgehen, ohne es zu zerstören. Das Bild war in dieser Raumecke fixiert.

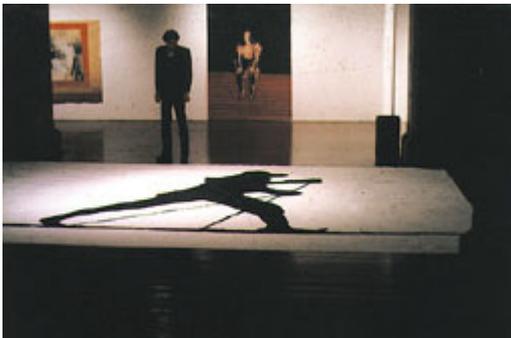


Das "**Segelschiff**" entstand aus mehreren Schichten Waschpulver. Die unteren Segel bilden das Fundament für die oberen Schichten, wobei eine Dicke von etwa fünf bis sechs Zentimetern erreicht wurde. Fast abstrakte Flächen verdichten sich zum Eindruck eines Segelschiffes . In einer Ausstellung des British Council mit Bodenarbeiten nahm ich mit dem "Skispringer" im gleichen Jahr teil.



Die Arbeit war etwa zwei Meter hoch und vier Meter lang. Ich benutzte Kohlenstaub. Der feinere Staub weicht die Konturen auf, da er sich nicht exakt streuen läßt. Die groben Bestandteile und Kohlestückchen geben der dichten schwarzen Fläche einen Eindruck von pelziger oder samtiger Dunkelheit. Auf dem Parkettboden entsteht so eine Schattenfigur eines Skispringers, der über uns hinwegschwebt und gleichzeitig eine kompakte, jedoch zurückhaltende Materialität, die im Widerspruch zur Assoziation des "Schattens" steht. Die Installation fand in einem Studentenzentrum statt, in einem großen Raum, der für Theatervorführungen und auch für Tanzveranstaltungen genutzt wird. Die runde Parkettfläche war von erhöhten Sitzreihen umgeben, so daß der Blick auf diese Arbeit auch von den oberen Rängen dieses "Amphitheatere" möglich war.

Stellte ich hier mit Bildhauern aus, so war eine Variation dieser Arbeit 1984 in München in der Lothringerstraße unter dem Titel "Malerei aus England" zu sehen. Etwas später in Regensburg, in der Städtischen Galerie, zeigte ich eine 5 x 7 m große Variation von "**Scott**", diesmal aus Waschpulver und Kohlenstaub zusammen.



Ich habe eigentlich immer von "Sandbildern-Floorpaintings" gesprochen, also diese Arbeiten der Malerei zugeordnet. Im Zusammenhang mit der "New British Sculpture" traten jedoch Vermischungen der künstlerischen Disziplinen Malerei und Skulptur auf, eine Tatsache, die mir eher entgegenkam, als daß sie mich irritiert hätte. Die meistens meiner Bekannten waren Bildhauer: Bill Woodrow, Tony Cragg, Jean-Luc Vilmouth. Ihre Arbeiten fand ich interessanter, als die "Wilde Malerei" aus Deutschland oder die "Transavantgardia" von Italien.

Ich bezog Stellung. In einer Ausstellung "**14 New Artists**" in der Lisson Gallery London zeigte ich große Papierarbeiten mit Silhouetten in einer recht dunklen Farbigkeit. Es waren für mich Vorarbeiten oder Proben für die "Aufführungen" von Sandbildern. Ich arbeitete hier wieder an der Wand und mit Farbe auf der Fläche.



Auf einer der 150 cm breiten und über zwei Meter langen Papierbahnen malte ich die Schatten einer Fußballmannschaft, wie sie vorm Spiel Aufstellung nimmt. Ich hatte zu Beginn meines Stipendiums ein Projekt dem British Council eingereicht, die Orte und Stadien der ersten Fußballliga zu besuchen. Obwohl ich mir selber nicht ganz sicher war, was dies mit Malerei zu tun hat, unterstützte mich das Art-Department vom British Council und von St. Martin's School Of Art bei den Reisen und Vorbereitungen. "Sie wissen wohl genau, was sie damit wollen" bekam ich zu hören.

Es dauerte bis 1983 als das erste große Ölbild mit dem Titel "**1966**", 150 x 200 cm entstand. 1966 war das Jahr, als die Mannschaft der Bundesrepublik Deutschland im Endspiel dem Gastgeber England 2:4 unterlag. Ten-sixty-six, also neunhundert Jahre vorher, war England zum letzten Male erobert worden. Von den Normannen, die den Angelsachsen Kultur und lateinische Sprache brachten.



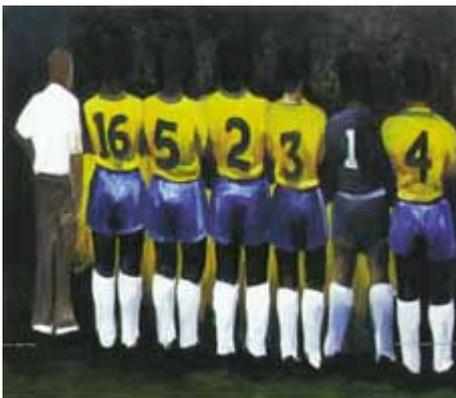
Wenn man im Stadion ein Spiel verfolgt, erkennt man die Spieler an Rückennummern und an der Haltung. Die Gesichter sind nur von den vordersten Plätzen zu erkennen. Beide Mannschaften müssen sich laut Regelwerk klar in der Spielkleidung unterscheiden. Der Maler erhält die Gelegenheit, starke Farbkontraste zu setzen und wenn er sich auf das Wesentliche beschränkt, so zeigt er Ähnlichkeiten ohne ins Detail zu gehen. Ich habe darauf geachtet, die Spieler so darzustellen, daß sie identifizierbar bleiben. Ein Fußballfan wird manch einen Akteur erkennen. Es ist eine abgekürzte Darstellung von Personen und ich habe die Gefahr, in die Karikatur abzugleiten erkannt und vermieden. Die Arbeit an diesem Bild hat mir sehr viel Freude gemacht und ist mir deshalb leicht gefallen.

Vor diesem Bild war Malerei etwas Zähes und Schwieriges. Nachher wurde Malerei interessant. Das Bild hat mich überrascht, denn "das Kind war nicht geplant". Ohne daran zu denken, begann ich mich hier mit Geschichte, oder besser mit Historie zu beschäftigen.



Das wird noch deutlicher in der Aufreihung der Weltmeister von 1954, dem Bild **"Schwarz-Rot-Gold"**, 185 x 250 cm, vom gleichen Jahr. Nach dem zweiten Weltkrieg spielt die Wiederaufbaumannschaft der Bundesrepublik Deutschland in der neutralen Schweiz, gewinnt den Titel und zu Heribert Zimmermanns Torschrei in der Radioübertragung läßt Rainer Werner Faßbinder die Maria Braun im gleichnamigen Film durch eine Gasexplosion in die Luft fliegen: "Wir sind wieder wer". Nach fünf Jahren Aufenthalt in England war ich auf der Suche nach meiner nationalen Identität und nach meiner Herkunft, meinen Wurzeln. Dieses Bild bedeutet für mich die Zeit in der ich aufgewachsen bin. Aus wenigen Farben mischte ich eine Dunkelheit, die für schwarze Farbe steht und die resultierende Tristesse der farbigen Gesamterscheinung steht für mich ganz im Kontrast zum Thema der "Helden von Bern".

Ganz anders präsentieren sich die Spieler in **"Brazil"**, 1984, 150 x 200 cm. Es ist nach dem Spiel: die Mannschaft wird von hinten gezeigt. Kein einziges Gesicht ist zu sehen, überhaupt sind nur sechs Spieler ganz gezeigt, die Übrigen sind durch eine gelbe Fläche angedeutet. Die Spieler haben sich zum Triumphbild für die Fotografen aufgereiht, der Maler steht dahinter, fasziniert von südländischen Farben und den großen Zahlen auf dem Rücken der Akteure. Es ist nicht mehr eine reine Heldenverehrung, die zum Malen motiviert, sondern es taucht die Frage nach der Identität der Person innerhalb einer Gruppe auf. Auch wenn es sich hier um einen Sportzusammenhang handelt, so habe ich doch dieses Thema als Trojanisches Pferd benutzt, Fragen der Existenz, wie nach Herkunft oder Individualität aufzuzeigen.



Diese statischen Mannschafts-oder-Gruppenbilder habe ich alla-prima gemalt, d.h. vier Tage lang war die Ölfarbe feucht und konnte auf der Leinwand hin- und- hergeschoben werden. Es ist hauptsächlich eine deckende Malweise, das Licht wird von der Malschicht reflektiert und dringt nicht bis zum Bildgrund vor. In der National Gallery in London bemerkte ich, wie Barockbilder, von Caravaggio, Velazquez und Rubens zum Beispiel, selber zu leuchten scheinen. Die Bilder fordern eine andere Betrachtungsweise, wenn der Gesamteindruck entschlüsselt werden soll.

Es braucht einen anderen Blick, einen Blick nämlich, der bereit ist die Schichten der Malerei zu durchdringen. Anders als der Blick, der von links nach rechts die Bildoberfläche abtastet und nach Informationen sucht, muß dieser Blick geradeaus mit einem weiten Focus hinter die Schichten gerichtet sein. Die farbige Gesamterscheinung entsteht nicht durch den direkten Farbauftrag sondern mittels sich überlagernder und halbtransparenter Schichten und ist selten eindeutig zu benennen. Es ist gerade diese Vielfalt der Farbnuancen, die dem Bild Leben gibt. Ein in Schichten aufgebautes Bild erfordert eine Arbeitsweise, die langsam dazu führt, daß das Bild nach und nach entsteht. Es ist, als würde ein Bild von unten an die Oberfläche der Wahrnehmung heraufgeholt. Sehweise, Wahrnehmung und Denkweise sind miteinander verknüpft. Mit meiner Sehweise änderte sich auch meine Denkweise.

Ich wählte Bilder von Kämpfen, denn ich war von nächtlichen Übertragungen der Amerikanischen Footballspiele fasziniert. Durchtrainierte Athleten treffen mit voller Wucht aufeinander. Helm und Polsterung geben Schutz, lassen aber auch die Akteure kriegerisch erscheinen. Ich wählte Formate, die durch Übergröße den Betrachter ins Bild ziehen. **"Condottieri", 1984, 250 x 180 cm**, ist ein Beispiel dieser Serie von Arbeiten. Der Titel geht auf Berufssoldaten des 14. und 15. Jahrhunderts zurück, die letzten Überlebenden der Kreuzzüge, die sich den italienischen Stadtstaaten als Söldner anboten und oft für bessere Bezahlung die Fronten wechselten. Im Winter kämpften diese Söldner nicht und verkauften sich im Frühjahr an den Meistbietenden. Sie sind Vorläufer heutiger Berufssportler. Die Komposition in diesem Bild zeigt den Arm des Spielers mit dem Football im Schnittpunkt der Bilddiagonalen und die Farbigkeit entspricht dem blassen kühlen Flutlicht im nächtlichen Stadion. Die Welt ist in "Hell" und "Dunkel" geteilt.



"First Down", 1985, 180 x 250 cm, zeigt einen Krieger mit goldenem Helm, der von zwei gewaltigen Massen in weißer Kleidung auf dem Boden gehalten wird. Hier findet eine Schlacht statt, die aufs Wesentliche reduziert ist, die Akteure haben keine Nummern, keine Gesichter, keine Namen mehr. Von all den Spielen, die jemals von kampfhungrigen Menschen mit dem Verlangen erfunden wurden, ihre kriegerischen Gelüste in der Geborgenheit eines Stadions zu stillen, kommt der amerikanische Fußball einem wirklichen Krieg am nächsten. Die Übergröße der Formate bedrängt den Betrachter: das unschuldige Sportgeschehen wird zum Schaubild der wesenseigenen Konflikte unserer Existenz.



Der Höhepunkt dieser archaischen Auseinandersetzung war für mich **"Die Amerikanische Nacht"**, ein Gemälde aus vier Teilen, das 270 cm hoch und 750 cm lang ist.



Der Titel sagt etwas über den Ort des Geschehens: das alljährliche Ereignis des Superbowls in den USA. Zum anderen bezieht sich der Titel auf einen Film von Francois Truffaut. Die "Amerikanische Nacht" ist ein Kunstgriff beim Film, wenn Nachtszenen tagsüber mit einem blauen Filter gedreht werden. Die Schauspieler, Techniker und der Regisseur haben normale Tagsicht, der Zuschauer im Kino erlebt eine undeutliche Nachtszene. Das Bild erzählt von Gewalt, von einer Bedrohung, wenn der Schutzwall der drei weißen Titanen in Rückenansicht zusammenbricht. Im Hintergrund wartet ein Angreifer darauf, zu uns vorzudringen. Es ist die Figur, die direkt aus dem Bild den Betrachter anschaut.

Die Polarisierung von Freund/Feind, Gut/Böse, Hell/Dunkel ist etwas, dem wir uns nicht entziehen können und das Riesenformat des Bildes macht es deutlich. Und dennoch ist dieses Bild ein Trick: es besteht aus Holz, Nägeln und Stoff. Und es besteht aus mehreren Schichten Ölfarbe. Der amerikanische Maler Philipp Guston hat es in einem Interview auf den Punkt gebracht:

Wir sollten nicht vergessen, daß die Farbe eigentlich nur "coloured dirt" ist, also farbiger Dreck. Auf die Diskrepanz zwischen dem Dargestellten und dem, woraus es im Grunde besteht, bezieht sich der Titel dieses Bildes: "Die Amerikanische Nacht".



Im Mai 1985 kam es im Brüsseler Heyselstadion zu einer Gewaltorgie englischer Fußballanhänger und über 30 Menschen starben. Es schien mir unmöglich, in meinen Bildern das Thema "Gewalt" und "Sport" weiterhin zu behandeln, denn die Gewalt war über das Spiel hinaus ins Leben eingetreten. **"Game Over", 1986**, 230 x 350 cm, war das Herzstück meiner Einzelausstellung in London, war das letzte Bild dieser Reihe und symbolisiert auch meinen Abschied von England. Das Spiel war aus.



Die dunklen Farben der "**Schachspieler**", 1988, 80 x 60 cm, sind ein Ergebnis der konsequenten Untermalung in gedämpften Tönen und beziehen sich auf die Stimmung der Bilder.



Ich hatte begonnen, jedes Bild mit Erdtönen in einer Untermalung zu beginnen und meine in London angefangenen Experimente im Bildaufbau fortzuführen. Das Nachdenken, Grübeln, Brüten und Schauen zeige ich als sichtbares Resultat innerer Vorgänge oder Kämpfe. Angestrenzte geistige Arbeit erweckt manchmal den Eindruck von Depression oder Verzweiflung. Für sich genommen sprechen diese Portraits von Einsamkeit, denn das Umfeld ist sparsam und die Haltung ist bei vielen in sich gekehrt oder scheint melancholisch zu sein.



In einer Installation von 27 Bildern, wie im **Bremerhavener Kunstverein 1989**, ergeben sich Beziehungen durch Blicke oder Haltungen zwischen den einzelnen Portraits. Ich habe mich auch ganz bewußt dafür entschieden, nach den überlebensgroßen Formaten meine Malerei auf kleineren Bildern zu erproben. Es gibt über 30 dieser Portraits und sie sind Einzelbilder. Diese Installation hat mir gezeigt, daß sich ein einzelnes Bilde durch Nachbarschaft verändert . Dabei ist der Begriff "Zusammenhang" wörtlich zu verstehen.

Die Bildwand wurde jeweils anders zusammengestellt, denn die Arbeit ist nicht als Serie geplant gewesen, ich habe eben ein dreiviertel Jahr lang Portraits in der gleichen Größe gemalt und sie dann gemeinsam präsentiert. Die Wahrnehmung ist so organisiert, daß man in einer Gruppe von Bildern Gemeinsamkeiten und Unterschiede zugleich sucht.



Im gleichen Jahr entstand "Bleak Prospects", also "**Schlechte Aussichten**", ein 90 x 120 cm großes Portrait des Schachspielers Karpov. Es ist zusammen mit "Sunny Spells", ein Portrait von Bobby Fischer, ein Kommentar, der ursprünglich von der Wettervorhersage herkommt und hier die Grundstimmung im Bild bezeichnet. Der rote Namenszug im Bildhintergrund bedrängt den vor sich hinbrütenden Schachspieler.

Ich suche mir Abbildungen, Fotos und verwende schwarz-weiß Kopien als Ausgangsmaterial. Ich habe die Zeichnung mit einem Gitternetz übertragen oder auf die Leinwand projiziert. Ich habe Zeichnungen der Vorlagen gemacht und diese projiziert. Ich habe vom Fernseher und von der Kinoleinwand fotografiert und ich habe Vorlagen seitenverkehrt gebraucht, verkleinert, vergrößert, Umrißzeichnungen und flächige Zeichnungen hergestellt, ich habe Freunde gebeten Positionen einzunehmen und sie dann mit der Kamera aufgenommen. Mein Archiv entstand in London, wo es gut zehn überregionale Tageszeitungen gibt, von den telefonbuchdicken Sonntagszeitungen ganz zu schweigen, und wo es Zeitungen, Magazine aus sehr vielen Ländern zu kaufen gibt, wo es einen Markt gibt für second-hand Zeitungen aus den 50er, 60er und 70er Jahren, und ich habe mich umgesehen in Leihbüchereien und Buchläden.

Mein Archiv ist "auf Verdacht" angelegt, oft sammle ich aus nicht näher zu begründendem Interesse Abbildungen, die Jahre später Gestalt in der Malerei finden. Manches wird auch entsorgt. Ich achte darauf, daß meine Sammlung nicht uferlos wird. Mit all dem will ich sagen, daß es nicht wichtig ist, wo etwas herkommt, sondern was daraus gemacht wird. Und dies ist eine Frage der künstlerischen Haltung, oder wenn man so will, der Einstellung zum Leben.

Ganz im Sinne der klassischen Einteilung folgt auf das Portrait das Figurenbild bis zum Knie. **"Red Baron"**, 1988, 120 x 80 cm, ist zum Teil im Zustand der Untermalung belassen.



Die Farbe am linken seitlichen unteren Bildrand und vom Anzug des Protagonisten liegt unter allen Schichten des Bildes. Ich denke, daß ich hier begonnen habe, bewußt die Bildherstellung als Thematik zu integrieren, also die Malerei als Prozess aufzufassen indem ich "unfertige" Stellen im Bild akzeptiere und mit ihnen arbeite. Diese Stellen sind für mich "wirklich", denn sie sind Farbe auf Leinwand. Sie sind nicht illusionistisch, denn sie bilden nichts konkret ab. Sie werde in einem abbildenden Kontext gesehen, akzeptiert und integriert.

"Die kleine Freiheit", 120 x 160 cm, hat mich von 1988-91 beschäftigt . Das Bild ist heute im Besitz der Staatlichen Gemäldesammlungen Dresden. Ich hatte das Motiv schon einmal benutzt, und zwar die rechte Hälfte, in der Werkgruppe der Schachspieler.



Das ganze Bild zeigt zwölf Figuren, eine Herrengruppe, zum Teil rauchend um einen Tisch versammelt. Die Spannung der Blicke auf den leeren Tisch wird durch nichts gelöst, der Tisch ist leer und zieht auch die Blicke des Betrachters an. Man reiht sich unwillkürlich in diese Gruppe ein. Die räumliche Wirkung entsteht durch Staffelung von Unschärfe nach hinten.

"Die Wormser Winzer", 1991, 200 x 250 cm,



präsentieren sich in einem malerisch dichten Raum gemeinsam auf den Stufen vor drei dunklen Flächen, die entweder als Fensteröffnungen oder als abstrakte Bilder gesehen werden können. Inhaltlich haben die 17 Figuren wenig miteinander zu tun, die Gemeinsamkeit besteht aus der gemalten Atmosphäre. Es ist hier die Verbindungslosigkeit zwischen den Individuen innerhalb einer Gruppe dargestellt. Diese Gruppe ist vom Habitus eher grob und unbeholfen, zeigt aber Schlips und Anzug als Attribute der bürgerlichen Selbstdarstellung.

Der Titel ist nur eine Möglichkeit der Benennung. Er ist ein Spott-oder-Kosename. Es könnten ebenfalls die "Wuppertaler Schaffner" sein oder die "South Dakota Tobacco Growers". Wichtig ist nicht, wer diese Leute sind, sondern wie sie erscheinen. Sie haben zwar ein altmodisches Gehabe und Kleidung, verweisen aber doch auf die Standards von Gruppeninszenierungen, wie sie bis heute gepflegt werden. Dahinter steht die Frage, ob sich ein Einzelner als Mitglied einer Gruppe definiert, oder darüber, was er selber tut, was er arbeitet, was er macht. Diese Frage geht über das tagespolitische Geschehen oder die Frage nach Aktualität hinaus. Es ist auch die Frage, ob Macht das Ergebnis eines Kollektivs ist, oder auf dem beruht, was ein Einzelner tut.

Der Einzelne mag sinnlose Dinge tun: **"The Sunsetter"**, 1991, 142 x 110 cm, ist das Bild eines Mannes, der recht ungenau einen Tanz aufführt.

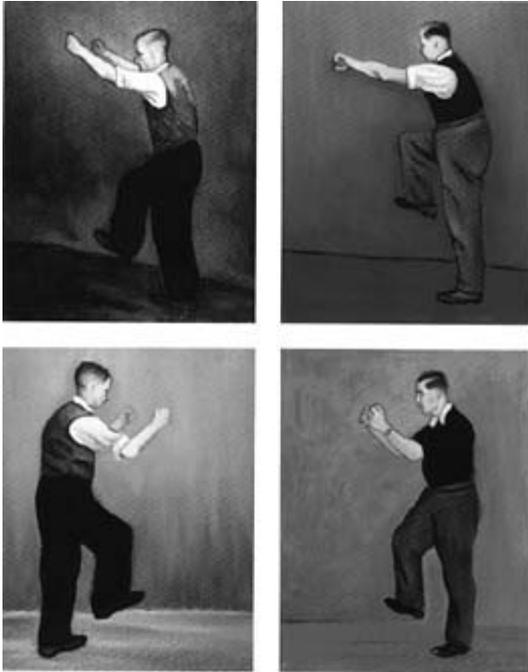


Der emsige Ernst der Figur war in der Vorlage auf seine Tätigkeit zurückzuführen: er hat dort eine Sackkarre bedient. Indem ich ihm dieses Gerät nahm, wurde er seiner nützlichen Funktion entkleidet. Das Bild ist auf eine Holzplatte gemalt und hauchdünne Schichten Ölmalerei auf Holz entfalten das Tiefenlicht dieser Maltechnik in besonderem Maß. Ulrich Bischoff spricht von einer "... scheinbar am falschen Platz angetroffenen strahlenden Würde." Diese Würde war den Herrschern und Würdenträgern bis ins letzte Jahrhundert hinein vorbehalten. Die heutigen Herrscher und Träger irgendwelcher Würden erscheinen mir derartig langweilige Geschöpfe zu sein, daß es für mich reizvoller ist, die "noblen Unbekannten" abzubilden.

"The Inkman" hat als Bildgrund die blaue Farbe, die im Titel genannt wird.



Diese beiden Bilder bilden mit einem Gelben und Grünen zusammen die Reihe der "**Grundfarbentänzer**", und es hat mich interessiert, die Farbe beinahe autonom so einzusetzen, daß dennoch das Bild glaubhaft erscheint .



Wenn ich vorhin von meinem Archiv sprach, so ist es jetzt Zeit, die Anwendung zu zeigen: "**Rigby's Men**" von 1994.



Die Arbeit geht auf eine kleine Collage zurück, die ich 1978 kurz nach der Ankunft in England gemacht hatte. Die 22 grundierten Holztafeln von jeweils 60 x 40 cm Größe wurden zuerst in einer Grisaille-Untermalung und dann in Ölfarbe bemalt. Die fortlaufenden Rückennummern geben dem Verstand zu tun, die Reihen abzuzählen und auf Folgerichtigkeit zu überprüfen. Die Hängung der Bilder bezieht die Wand mit ein und es wird möglich, das ganze Ensemble von ca. 270 x 340 cm bei genügend Abstand auf einen Blick zu erfassen, während die Konzentration auf ein Einzelbild wegen der engen Nachbarschaft schwierig ist.

Es ist ein Störbild, es paßt weder ganz zur Kunst, noch zum Sport und auch nicht in den Mathematikunterricht. Es macht sich auch etwas lustig über die strenge Herrschaft der Zahlen in unserem Leben: ich denke da mit Schmerz an die Zahlen auf meinen Kontoauszügen! Im Ernst: Sowohl Sport-als auch Kunst- sowie Sport/Kunst-Ausstellungen haben versucht, sich diese Arbeit einzuverleiben und ganz gelungen ist es noch nicht. Es bleibt ein Störbild.

Die nächste größere Einheit von Zahlen als Rückennummern ist die einhundert. Zweiundzwanzig Tafeln von Rigby's Men entsprechen der Anzahl von Spielern in einer Turniermannschaft, wo fast jede Position doppelt besetzt ist. Im American Football werden die Nummern von eins bis einhundert vergeben. #



Das zeigen **"Die Amerikanischen Hundert"**. Mein Atelier war voll. Ich hatte ein Arbeitsstipendium des Kunstfonds für ein Jahr erhalten und diese Zeit konzentrierte ich mich auf das Projekt. Einhundert Kohlezeichnungen, Aquarelle und ein 19-farbiger Siebdruck entstanden nebenbei und vertieften diese Arbeit.

Ich hatte mich für die alte flämische Maltechnik auf Holztafeln entschieden, da ich sehr gern auf diesem Material arbeite und die hier Leuchtkraft der Ölfarbe jeden anderen Bildgrund übertrifft. Das Ergebnis hat etwas von der Kostbarkeit von Edelsteinen oder farbigem Glas und ist in Verbindung mit den banalen Motiven von Sportrückennummern inhaltlich beinahe fehl am Platz. Doch es geht hier um Malerei und da ist sehr viel erlaubt und möglich, wenn es gut gemacht und gut überdacht ist. Während mehrerer Monate sammelte ich Vorlagen, denn jedes Bild geht auf ein Foto zurück. Mit einem Sucherfenster von der Größe einer Streichholzschachtel wählte ich aus Abbildungen unterschiedlichster Magazine den Bereich um die Zahlen herum aus. Dabei ist die "33" z.B. kaum zu erkennen und macht als Nachbar der deutlicheren "34" erst einen Sinn. Die Zahlen sind zum Teil aufgelöster, undeutlicher schwerer zu lesen als bei Rigby's Men. Die Farbigkeit ist leuchtender, denn bei dieser Arbeit mußte ich meine Palette mit kräftigen Tönen erweitern. Wann sollte ich es sonst tun?

Vor der Originalcollage der Vorlage bestimmte ich die Farben. Im Zeitungsdruck kommt man mit vier Farben aus. Ich brauchte zweiundzwanzig Töne. Die Qualität des Zeitungsdrucks ist für die Auswahl der Farben maßgebend gewesen: ein holzhaltiges Papier des roten Tricots bei #1 erhielt ein bräunliches rot. Ein hochglanz-rot, zB. die #12, ein leuchtendes Kadmiumrot. Einer Newsprint Schwarz-Weiß- Vorlage habe ich ein Tubenschwarz zugeordnet, # 41, einem Vierfarbdruck, # 43, ein aus Buntfarben gemischtes Schwarz. Ich schaute auf die Vorlage, wie auf ein Stilleben.

Ein weiterer Aspekt dieser Arbeit ist die Bewegung der Körper unter der Zahl. Ich habe darauf geachtet einige deutliche Hinweise auf Körperteile zu geben, z.B. #4, #85, #97. Auch durch das Tiefenlicht der Ölfarbe über dem Kern einer Grau-Untermalung entsteht eine Tiefe in das Bild hinein. Diese Untermalung erfüllt noch einen anderen Zweck: sie faßt die verschieden leuchtenden Buntfarben in eine kaum spürbare Einheit zusammen, so daß die weniger starken Grau- und -Dunkelfarben nicht erdrückt werden, und die ganze Arbeit eine optische Einheit bildet. Auf einer weißen Untermalung wären "Die Amerikanischen Hundert" in ebensoviele Teile im Erscheinungsbild zersplittert.

Nach dieser dichten Anordnung in meinem Atelier war ich froh, für diese Arbeit mehr Platz zu haben.

Im Sommer 1995 stellte ich "**Die Amerikanischen Hundert**" in der Orangerie am Englischen Garten in München aus. Die Längswand hatte mit einer Höhe von 5 Metern und einer Länge von 22 Metern die richtigen Dimensionen, die Arbeit in zwei Blöcken zu zeigen. Die Tafeln sind jeweils 60 x 40 cm groß.



Ich wurde immer wieder, vor allem hier in München, gefragt, wie und ob meine Bilder in die heutige Zeit passen. Es tauchte wiederholt der Begriff "moderne Kunst" auf. Das scheint in Deutschland sehr zu interessieren. Ich persönlich finde es recht eingeschränktes Denken, an eine "moderne" und eine "nicht-moderne" Kunst zu glauben. Das sind eher Kategorien für den Kunsthandel, denn sonst laufen wir Gefahr, ähnlich wie bei manchen Sportarten, Wettbewerbe im "Klassischen Stil" und im "Freestyle" zu veranstalten. Ich halte es mit dem verstorbenen deutschen Schriftsteller Arno Schmidt, der sagte: "Von nun ab ist alles, was ich lese, Gegenwart". Für mich ist alles, was ich sehe, Gegenwart. Ich male nicht, was ich mir ausdenke, sondern, was ich sehe. Meine Arbeit hat immer einen Bezug zur sichtbaren Welt, auch wenn diese Welt Information aus zweiter Hand bedeutet. Second-Hand Information ist in Zeitungen, Fernsehen überall zu finden und es wird sehr oft sehr viel für bare Münze genommen, was gedruckt ist oder auf dem Bildschirm erscheint.

Ich kümmere mich um die Bilder hinter den Abbildungen, ich versuche mit einem langsamen Blick hinter die Oberfläche zu dringen um die Wirklichkeit zu finden.

Ob das modern ist, ist keine meiner Sorgen. Es liegt wahrscheinlich an der andauernden Konzentration auf die Art und Weise, wie man ein ernsthaftes Bild hervorbringt, daß ein Maler stundenlang auf einen Fleck starren kann, ohne in eine Aktivität zu verfallen. Das hat sicher etwas Seltsames, wenn man daran denkt, wie ein normaler Arbeitstag in der Gesellschaft aussieht: Herumsitzen oder Herumstehen ohne einer sichtbaren Tätigkeit nachzugehen und dabei einfach nur zu glotzen, wie eine Kuh auf der Weide, ist sicher kein besonders konformes Verhalten.

Eine der wenigen von Velazquez überlieferten Bemerkungen lautet, daß ein Maler eine Stunde malen und fünf Stunden schauen soll. Aber da taucht schon wieder die Frage nach der Aktualität auf.

Meine Bilder seit 1996 zeigen die Summe bisheriger Erfahrungen im Atelier. Ich arbeite jetzt mit starkfarbigen Untermalungen, die Farbigekeit der American Hundred hat einige Tuben leuchtender Töne im Atelier zurückgelassen. Ich beschränke mich auf zwei Akteure, die vom Bildrand angeschnitten werden.

Die beiden Akteure in **Kathi's Freund**, 100 x 50 cm, sind ein Mann und eine Frau, mir unbekannte Durchschnittsmenschen.



Es gibt wenig Hinweise auf die nationale, gesellschaftliche Herkunft, die Personen sind von ihrer Identität maskulin und feminin. Die Leuchtkraft und die nicht eindeutig festzulegende Aussage von Farben helfen dem Maler, Wertungen und Kommentare in den Bildinhalten zu vermeiden. Der resultierende Schwebezustand stellt Anforderungen an den Betrachter, einen eigenen Standpunkt zu ergreifen.

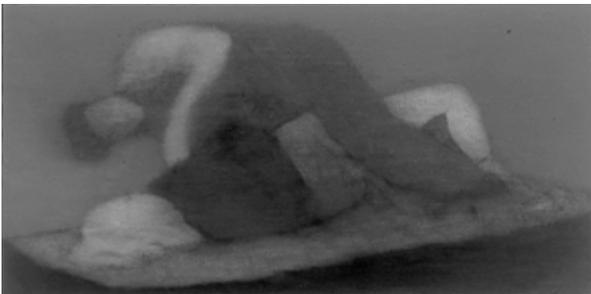
Diese Werkgruppe zeigt Paare, die völlig im Geschehen versunken sind. Das Geschehen kann als romantisch, erschreckend oder absurd gesehen werden, eine eindeutige Anleitung zur Betrachtung gibt es nicht. Diese Bildwelt ist für jeden Irrtum offen. Zwischen Zuneigung und Abwehr, zwischen Hingabe und Widerstand werden allgemeine Erfahrungen, Sehnsüchte, Wünsche und Ängste kurz ans Licht gebracht. Leere Flächen bestimmen den knappen Bildraum um die Figuren herum, die Aufmerksamkeit wird auf beide Protagonisten verteilt. Nichts lenkt vom Geschehen ab.

"Kathi's Freund", 100 x 50 cm, zeigt eine ambivalente Szene, einen Ausschnitt aus einem Handlungsstrang, dessen Ende ebenso ungewiß ist, wie es bei **"Die Werbung"**, 120 x 185 cm unklar ist, ob die kniende Figur erhört wird oder nicht.



Das klare Kobaltblau des Bildgrundes gibt dem Geschehen Distanz. Obwohl "Blau" als Farbe der Romantik gilt, erscheint es hier eher nüchtern, es kommt kein Pathos auf.

Das kräftige Ultramarin in **"Nächtelang"**, 50 x 90 cm, umschließt das Bild wie eine Wand vor der die Figuren in den Hintergrund gedrängt werden.

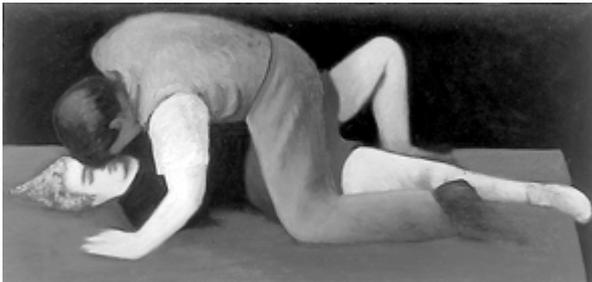


Ganz anders in **"Die Spinne"**, 50 x 90 cm, wo ein hartes, kühles Licht aus kaltem Rot, kaltem Dunkelgrün, blassem Violett und fahlem Hautton die Situation grell beleuchtet.



In diesem Bild kommt für mich recht deutlich ein Aspekt von Gewalt ins Spiel, die als Möglichkeit angedeutet ist und von der vorherrschenden Farbigkeit suggeriert wird.

Die gleiche Szene wiederholt sich in **"Florentiner Geschichten", 1998**, 60 x 125 cm, um in veränderter Farbstimmung an Konfliktpotential zu verlieren.



Die Intensität der Farbe lenkt den Blick durch das Bild und das Auge rastet beim Anblick der Handlung ein. In diesen Bildern gibt es keine Ruhezeiten, die Akteure werden auf einer Bühne präsentiert, sie sind Darsteller in ihrer eigenen persönlichen Verstrickung. Bei den Paaren handelt es sich nicht um Romeo und Julia, oder um Odysseus und Kalypso, auch nicht um den Maler und sein Modell- oder die Malerin und ihr Modell-, es sind irgendwelche Leute, die heute leben. Sie befinden sich als weitgehend anonyme Stellvertreter in einer markanten Situation.

"After Midnight", 50 x 70 cm, ist wie ein Fernsehbild bei gestörtem Empfang aufgefaßt. Tritt man in einen dunklen Raum, in dem nicht klar ist, was vor sich geht, lösen sich die Konturen auf, denn das Auge und der Verstand suchen nach einem Anker für die Wahrnehmung.



Dieser Anker ist hier das blaue Hosenbein des über der Frau knienden Mannes, es ist die starkfarbige Untermauerung des Bildes. Ohne diese Härte bleibt das Bild in einen traumhaften Zustand, der in einem illustrierenden Realismus von verschwommener Malfertigkeit herumdümpelt.

Wir sind hier Zeuge eines Geschehens, das uns eigentlich gar nichts angeht. Die Figuren in "**Der stille Don**", 50 x 70 cm, bleiben in ihrer Welt, kein herausfordernder Blick trifft den Betrachter.



Beide halten die Augen geschlossenen und sind offenbar in sich versunken. Die Frau hält entweder dem Mann den Mund zu oder wehrt ihn ab, weist ihn zurück. Die Figuren sind vom oberen und unteren Bildrand angeschnitten, der Ausschnitt bringt sie wie die Linse eines Teleobjektives näher heran. Der vordere Arm in der Diagonale ist ein wichtiges kompositorisches Element des Bildes. Wenn ich mir klar geworden bin, wie die Komposition auf dem Bild sitzt, male ich die Teile einzeln für sich, es werden quasi abstrakte Elemente daraus. In diesem Zustand vergesse ich oft was auf dem Bild zu sehen ist. Erst wenn ein Teil fertig ist, baue ich das Bild um diesen Bereich wieder auf und füge es zusammen. Malerei ist für mich ein im Grunde ein nicht abbildender Vorgang, der erst zum Schluß erkennbare Form annimmt.

Ich komme mir manchmal vor, als ob ich das Bild zersäge und wieder zusammenklebe. Ich benutze die Vorlage während der Arbeit nicht und schaue sie mir hinterher auch kaum wieder an. Dabei ist diese Arbeitsweise keinesfalls analytisch, im Gegenteil: die Untermalung gibt mir einen Grundton und auch eine Hell / Dunkelverteilung. Ich brauche mich in den oberen Malschichten nicht um Modellierungen zu kümmern, arbeite also anders als ein Plakatmaler. Ich kann mich voll auf die farbige Erscheinung konzentrieren.

In "**Samstagnachmittag**", 70x 125 cm, befinden sich beide Figuren vor einer geschlossenen Tür innerhalb eines Raumes.



Die Situation ist entspannter, beinahe zärtlich. Kaltes Grün, Dunkelrot und Ocker sind die vorherrschenden kühlen Farben, die dem Ganzen eine melancholische Stimmung geben. Der Betrachter muß sich entscheiden, ob er sich selbst in diesen Bildern sieht, oder nicht. Die Darstellung von enger körperlicher Emotionalität zwischen zwei Menschen fordert von einem Betrachter den Aufbau einer Abgrenzung. Wenn das geschehen ist, gibt es keine Garantie, daß die Szene richtig beurteilt wird.

Auch Venus und Mars in **"Der große Samstagnachmittag"**, 100 x 180 cm, liegen innerhalb eines Raumes, jedoch ist die Tür zum Nachbarzimmer offen.



Die Haare der Frau bilden einen asymmetrischen Schwerpunkt im rechten unteren Drittel des Bildes. Bei einer liegenden Figur sucht das Auge sofort nach dem Kopf. Eine am Boden liegende Figur hat immer noch etwas Beunruhigendes und wird mit Hilflosigkeit gleichgesetzt. Das strahlende Rot des Teppichs ist scheinbar am falschen Platz in dieser privaten Szene. Rot wurde früher Herrschern und Würdenträgern zugeordnet und nicht den Herrschaften, die an ihrer Beziehung arbeiten. Diese Personen sind Stellvertreter und sie befinden sich in einer Lage, die jeder kennt, die jeder unter der Rubrik "Privates" allzuoft und allzugern beiseite legt.

Auch mir war am Anfang dieser Bilderserie nicht ganz wohl bei dem Gedanken, daß ich etwas von mir preis gebe, wenn ich diese Bilder male und zeige. Das hat sich geändert. Es ist als Maler mein Beruf, so denke ich, Persönliches in einer Form preiszugeben, die angemessen ist. Dabei ist es ein Fehler zu denken, ich würde meine eigenen Erlebnisse aufarbeiten. Es ein ebenso großer Fehler, wenn ich mein Erleben völlig ausblende. Ich möchte hier keine Gebrauchsanweisungen und Rezepte liefern. Ich meine, es gibt noch immer innerhalb der bestehenden Disziplin Malerei genug zu tun, wenn man ohne große Vorurteile sich auf den Weg macht und dabei fremde Meinungen nicht ungefragt übernimmt. Das gilt auch für die Vielzahl der Bilder und Abbildungen, die heute Geist und Auge bedrängen. Es gibt keinen Grund, all diesen Bildern blind zu vertrauen aber es gibt auch keinen Grund, diesen Bildern neue und halbherzige Bilder hinzuzufügen.

Ich möchte mit einer Forderung von Max Beckmann schließen: " Kunst dient der Erkenntnis, nicht der Unterhaltung, der Verklärung- oder dem Spiel". Daran hat sich nach meiner Meinung bisher nichts geändert.

