

André Butzer

EDITION LINN

André Butzer

VERLAG FÜR MODERNE KUNST

Edition Linn, Heidelberg

Herausgeber: Alexander Linn
Gestaltung: Book Book, Berlin
Druck: Kettler, Bönen / Westfalen

Erste Auflage
© 2017: Verlag für moderne Kunst,
Edition Linn, die Autoren
und André Butzer
Alle Rechte vorbehalten

Verlag für moderne Kunst GmbH, Wien
www.vfmk.org

ISBN 978-3-903153-xxx-x

Printed in Germany

Diese Textauswahl verdankt sich wichtigen Vorarbeiten von Christian Malycha, Reutlingen,
sowie wertvollen Hinweisen von Marcel Hüppauff, Hamburg, und
Bernd Hammelehle, Köln.

1. Pressemitteilungen

Sehr geehrte Damen und Herren, hiermit lade ich Sie/Euch zu meiner Ausstellung ein. Diesmal sollen bestimmte Bilder zum Einsatz kommen, um klar zu machen, welchen Weg Friedens-Siemens-Menschen, Annaheimer und Nasaheimer zu gehen haben. Annaheim ist die Hauptstadt von Deutschkalifornien und wird eingerahmt durchs Friedensgebirge. Nasaheim ist seine Partnerkolonie draußen im Weltraum. Beide Reiche sind vor wenigen Jahren durch Schande- und H-Menschen besiedelt worden. Ihre Populationen haben die Friedens-Siemense hervorgebracht und einen Schädelstaat errichtet. Friedens-Siemense sind vom Körper abgetrennte, schwebende Kopfwesen. Sie sind bezahlt und entschädigt worden von der Großindustrie durch Ausgleichszahlungen. Sie sind friedliche schwache Herrscher über das schöne Fußvolk, über Annaheimer und Nasaheimer. Alle Beteiligten werden portraitiert, und ihre Körper sind mit malerischen Grüßen verziert.

Jedes Bild hat einen Himmel!

LIEBER GOTT, BITTE MACH', DASS UNSER KAMPF
FÜR DIE PHANTASIE NOCH SCHÖNER WIRD!

ALLE HALBLEEREN ARZNEIFLASCHEN GEHEN ZU
EINER

MENSCHENMEDIZIN ZUSAMMEN!

KOMMANDO AMSELTAL!

NUTSIES, NUTSIES, NUTSIES!

TODESBLEI!

DOMMER AFF!

HEILE, HEILE, MEISE ...

André Butzer, Berlin 11/001

(2001)

Rangsdorf, im November 2007
Presstext

Sehr geehrte Damen und Herren,

Helmut A. Müller und ich freuen uns, Ihnen die Ausstellung KOMMANDO TILMAN RIEMENSCHNEIDER – EUROPA 2008 hier im Hospitalhof vorstellen zu dürfen. Die Ausstellung ist Teil einer Serie von Gruppenausstellungen, die ich mit organisiert habe. Diese Serie begann 2004 mit der Show KOMMANDO PFANNENKUCHEN in Los Angeles und wird im März 2008 enden mit dem KOMMANDO GIOTTO DI BONDONE in Mailand.

In dieser Ausstellung hier in Stuttgart wollen die Künstler ihrem Idol und Schutzheiligen Tilman Riemenschneider die Ehre bereiten, ihm ihre Werke und Anerkennung zu widmen. Sie verehren ihn als Meister der ewigen Renaissance und als Wegweiser in zukünftige Modernität. Seiner Vorstellung von menschlicher Lebendigkeit und Körperlichkeit, von geistiger Weitsicht und Einfalt wollen sie gedenken und ihre Werke in den Zusammenhang bringen. Die meisten hier beteiligten Künstler haben vorher nie im kirchlichen Bereich ihre Kunst ausgestellt. Das macht nichts, weil ihre Kunst jetzt nicht einfach nur von außen in die Kirche herein kommt, sondern weil diese Kunst auch in der Kirche schon vorhanden war (es gibt jedoch länger Kunst als es Kirchen gibt), noch bevor dann selbst dieser Raum sich nach den Fresken Tiepolos der großen Kunst und der Menschen entledigt hatte.

Bara, geb. 1968

Seine Skulpturen und Gemälde entstehen im Zuge eines spirituellen Formalismus. In kategorischer Serialität vereint er Deformationen des menschlichen Antlitzes mit der Kälte

und Mechanik industrieller Verfahren und Lagerung.

André Butzer, geb. 1973

Bekannt geworden durch seine Malerei, die Expressionismus, Cartoon, extreme Abstraktion und Sciencefiction umfasst. Er unterstellt seine Bilder einer nicht-narrativen Fiktion, die im Ort der aufgehobenen Ewigkeit (N = NASAHEIM) sich unschuldig materialisiert.

Tine Furler, geb. 1972

In ihren Collagen treffen Popkultur, Weltpolitik und populäre Vorstellungen von Auswirkungen von Weltpolitik auf das Leid der Menschen aufeinander. Verarbeitete visuelle Information wird hierin kanalisiert und vom medialen Lärm befreit, d.h. wieder sprachlos gemacht.

Thomas Groetz, geb. 1967

Als Kunsthistoriker promovierte er über Joseph Beuys, als Maler, Zeichner und Poet beschäftigt er sich mit christlichen und unchristlichen Imaginationen von Gott und Religiosität als Erfahrung. Seine Bilder verfolgen eine historisch schwer einzuordnende Linie des Symbolismus.

Thilo Heinzmann, geb. 1969

Ein poetischer Minimalist, dessen leidenschaftliche Praxis in der Reduktion mehr Reichtum an Gefühlen und Zuneigung hervorbringen kann, als es in tradierten Verfahren üblich ist. Seine Werke verweisen auf das Kostbare in der Welt, auf dasjenige Stoffliche, was übrig bleibt, nicht als Rest, sondern als Überschuß.

Andreas Hofer, geb. 1962

Als Maler, Bildhauer und Multimedia-Künstler befindet sich er auf einer selbst initiierten Zeitreise durch Comicstrips,

totalitäre Systeme und Natur-Utopien. Trashkultur, Hollywood und vergrabene Mythen erweckt Hofer zur klaren Bildsprache, einer Art Neu-Erzählung der Geschichte im unbekanntem, staubigen Kleid.

Erwin Kneihsl, geb. 1945

Der Fotograf in schwarz-weiß und legendäre Filmemacher (»Deutschland privat«) ist bekannt als radikaler Dokumentarist, der in seinen Werken soziale Realität mit fiktionaler Vision verknüpft und damit gesellschaftlich veränderbar macht, indem er diese Realität zur Handlung versieht.

Maja Körner, geb. 1976

Sie verfolgt einen Ablauf innerer Bildwelten und Szenen, deren äußerliche Erscheinungsform sie in Malerei, Skulptur oder Film zusammen realisiert. Das dabei sichtbar gemachte Bild ist nicht das Resultat des Vorgangs als Bild, sondern das Sichtbarmachen dessen, was als Unsichtbares sichtbar ist.

Berthold Reiß, geb. 1962

Zeichen, Sprache, Fläche und Gestalt werden in seinen Skulpturen, Gemälden und Wasserfarben zu einer geistigen Welt zusammengefügt, deren Form und ihre Reinheit fast vergessen machen, an welcher Disparität der Erscheinung unserer Zivilisation erkrankt ist und geheilt werden muß.

David Sickinger, geb. 1968

Als Ausgangspunkt verwendet er seine Texte, um sie als Installation oder universelle Gestaltung einer allgemeinen Verständlichkeit anzunähern, an die er glaubt und die er beständig als Ideal ausfragt und wenn nötig, mit viel Liebe repariert.

Thomas Winkler, geb. 1972

Konzeptkünstler, Musiker, Texter. Im Stile eines lebendigen On Kawara dokumentiert er sein Leben und stellt sich als künstlerische Existenz täglich zur Disposition. Seine Gemälde wiederum sind strenge Farbfeldmalerei, die ihm das Raster der Unendlichkeit zeigen, welches er aber emotional immer wieder unterbricht.

Ulrich Wulff, geb. 1975

Der Maler Ulrich Wulff ist ein Meister der Fläche und befolgt deren Gesetze mit viel Freude an den Tönen und Temperaturen der Farbe und des Personals, mit dem er die Bilder bespielt und dekoriert. Auch er befindet sich in der Schleife der wunderbaren Wiederholung und der Unberechenbarkeit des Individuums, die er rettet.

Viel Spaß in der Ausstellung wünscht

A. Butzer

Direktor

FRIEDENS-SIEMENSE CO.

www.friedens-siemense.com

(2007)

Hier mein Text:

Liebe Freunde,
ich, Butzer, neuer Maler nach Tizian vor und nach Christus, dem Mann aus Fleischfarbe, habe für Euch Fans der kalten Nadel meinen Style frisch aber ohne Gewalt hier ausgebreitet. Check this shit out! Zum Glück hat mein All-time-Bekannter und Allgäu-Kumpel Wulff mit neuem Bart seine Currywurst-Radierungen auch rechtzeitig fertig radiert und rahmen lassen von unserem neuen Dealer DJ Gerrit. Zusammen bringt's dann doch mehr LIL WAYNE-mäßigen Doppeleffekt aber mit verschiedenen Styles, die unser Dealer von selber checkt und rausbringt. Wir haben unsere Radierplatten-Verträge mit ihm bereits als Elfjährige gesignt, damals kannten wir noch gar keine Philosophie-Schinken-Bücher, nur Public Enemy-DVDs oder Marx-, DJ Stalin-, Lenin-, oder MC-Hitler-DVDs. Ich selber habe als Mega-Kolorist im Technologiezeitalter meinen farbigen Weltruhm durch diese Grafiken hier untermauern können. Die stehen für sich und melden als Meldung: Immer schön weitermachen! Es lohnt sich!

Und zwar nicht nur wegen Cashmoney oder so, sondern, weil mein und weil Ullis nicht existierendes Publikum lernen soll, daß die Medien frei sind und ungebunden. Sie sind eine zarte Wahl und erzählen ihren Reim als unwörtlich ausgesprochene Tragik der Formen, denn alle Formen sind aus dem Weltraum freiwillig zu den Menschen gekommen, ohne Gott. Auch ohne Geodreieck schaffen die Meister ihrer Fantasie entgegen und helfen dem Kunstpublikum ihre Sorgen und Ängste besser zu verarbeiten. Kunst soll nicht traurig machen, sondern reich.

Wir wollen wie in einem Scary-Movie die Leinwände und

Grafikmappen schön bunt anmalen. Nicht fürchten!

PS: Ulli soll auch seinen eigenen Text schreiben.

Zitat Lil Wayne: »... all this Nigger-MCs, they smell like a bunch of pussies to me ...«

PPS: wir würden z.B. sagen: »... all this Dresden-Schule oder Harry Grotjahn o.Ä., etc., they smell like a bunch ...«

A. Butzer
DIREKTOR
FRIEDENS-SIEMENSE CO.
RANGSDORF, DEUTSCHLAND

Hier endet mein Text

(2010)

Der 1973 geborene und heute in Rangsdorf bei Berlin lebende Künstler André Butzer erreichte durch seine von ihm als »Science-Fiction-Impressionismus« bezeichneten Bilder internationales Renommee. Die Farbe und deren zum Teil verschwenderische, aber dabei sehr kontrollierte Verwendung charakterisieren die Erscheinung seiner Werke bereits auf den ersten Blick.

In seiner vierten Einzelausstellung in der Galerie Bernd Kugler präsentiert André Butzer sieben neue klein- und mittelformatige Ölgemälde. Mit seiner inszeniert impulsiven Pinsel- bzw. Fingersprache vereint er malerische Dynamik und Präzision. Ewig wiederkehrend wird das Reale mit dem Irrealen als gemeinsame Abstraktion der tödlichen Schein- und elektronischen Warenwelt unserer Zeit gepaart. Zahnradartig greifen Linienstrukturen oder technischer Overkill oftmals über die als Strichlagen im Stile Paul Cézannes angelegten Farbflächen, aus denen sich kompositionsbestimmende Elemente, also neue, unbestimmte, noch zukünftige Flächen entfalten, die dann im Bild zum regierenden Machtfaktor werden. So entsteht in diesen Werken ein anorganisch-organisches Zusammenspiel, eine lustige Kalkulation von strenger, aber menschlicher Geometrie und scheinbarer Willkür.

Essentiell im jüngsten Werk von André Butzer ist fortwährend das Generieren von neuen Bildwesen, ohne daß eine nur sichtbare Konkretisierung im herkömmlichen Motiv zugelassen wird. Das ganze Bild ist Motiv. Pseudo-narrative Titel wie »Hui Buh!« (2009) oder »Rote Schlümpfe« (2009) verweisen vielleicht auf entwendete Kinderträume, aus denen aber hier sehr entfremdete Geschöpfe in Form von konfliktreicher Farbe und nie die Dinge bezeichnenden Übermalungen hervorgehen. Ungewiss bleibt, was sich aber

hinter den Bildern als Gebilden befindet, denn es ist nur Malerei.

Abstraktion und Figuration erzeugen in diesen Werken keine bekannte Konfliktsituation, sondern scheinen sich vielmehr gegenseitig zu bedingen, d.h. sie löschen sich hier endgültig aus, weil nämlich beide Seiten immer schon vorher anders und für sich abstrakt gewesen sind.

Die in der Galerie Bernd Kugler gezeigten Werke werden zum aufrichtigen Geständnis einer bleibenden Notwendigkeit der farbigen Gestaltung, geboren aus einem Stoff der totalen Abstraktion, dem Ready-Made der Farbe: eine heilige Substanz, die nachweisbar und spätestens seit der Hochrenaissance im Italien des 16. Jahrhunderts zum Träger historischer Dimension und Tragik geworden ist.

Steffen Krüger

(2010)

André Butzer

Der »Heppenheimer Block« von André Butzer führt Leben und Kunst als Abstraktionsprozess vor. Butzer zeigt, wie sich Leben und Kunst voneinander abstrahieren. Die Ölgemälde entstanden zwischen 2005 und 2008.

Bilder von links nach rechts, von unten nach oben:

1. Das Bild zeigt Butzer als kleinen Schandemann im Odenwald und SS-Offizier in 100 Jahren.
»N-Schande im Schweinestall« kann auch symbolisch für das sogenannte Familienleben stehen.
2. In diesem kleinen Bild treffen Mama und Papa aufeinander, wobei der Schandemann (Butzer) durch einen Friedens-Siemens-Menschen ersetzt wird.
3. Das Bild zeigt Butzers Ehefrau, die von abstrakter Kunst überlagert wird.
4. Der »Gang in den Garten von N« ist ein Szenario der farblichen Erleuchtung an einem utopischen Platz, wo wir nicht hindürfen, weil wir die Utopie nicht entweihen dürfen.
»N« steht für »NASAHEIM«, das ist der Aufbewahrungsort für Farbe.
5. In diesem Bild sind drei Friedens-Siemens-Kinder, die ja eigentlich nur zwei sind, zu sehen.
6. Das letzte Bild ist ein positives Klischee abstrakter Kunst.

Maja Körner

Maja Körner zeigt visionäre und virtuelle Bilder als Bühnen, auf denen sehr geisterhafte Akteure und übersinnliche Frauen-, manchmal auch Männergestalten auftauchen und sich selbst repräsentieren. Diese werden in einen Bildraum hinein- und hinausgebeamt.

Die Arbeiten entstanden zwischen 2003 und 2009.

Frau Körner entwirft mehrfach gespiegelte Bildräume, in denen oben und unten zu einer neuen Traumebene verschmelzen.

Körners Werke sind zukünftige Renaissance-Malerei, die in einer Art Wasser-Freskotechnik unter hohem farblichen Aufwand auf den Bildträger verbannt wird.
Fazit: Baselitz war gestern.

(2010)

Presstext

Die neue Ausstellung von André Butzer (1973) wird wieder interessant und sehr lohnenswert, um sie sich anzuschauen. Dies ist die erste Einzelausstellung bei Agathe Bellomann Fine Art überhaupt. Butzer zeigt seine Werke gerne den Leuten, die die Bilder sehen möchten, also soll er seine Gelegenheit bekommen, und so ist es jetzt auch gekommen, daher der aktuelle Ausstellungstermin zu seiner Ausstellung im Terminplan der Galerie. Man kann jetzt schon gespannt sein, was ausgestellt wird, es soll eine Überraschung werden. Wir bitten Sie, zur Ausstellung zu kommen, um die Werke zu sehen. Kommen Sie in die Ausstellung, so wie wir es angekündigt haben im Terminkalender. Die Uhrzeit steht mit auf dem Zettel, dort wo die Informationen zusammengefasst worden sind. Es ist eine Möglichkeit, die Bilder zu sehen, die Butzner in der Galerie Agathe Bellomann zeigen wird im Rahmen seiner dortigen Einzelausstellung. Alle Bilder werden hier ausgestellt vom 18.6.2010, und weiterhin werden die Ausstellungsexponate in unseren Räumen gezeigt, bitte entnehmen Sie die vollständigen Ausstellungsinformationen dem Galerieprogramm, welches wir gemacht haben. Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte per Telefon an Agathe Bellomann oder an ihr Ausstellungsteam, bestehend aus den Mitarbeitern der Galerie, die in den Büro- und Ausstellungsräumen der Galerie Agathe Bellomann Fine Art in Berlin arbeiten, dort, wo die Bilder gezeigt werden.
Tel. 0711 / 747159 (Faxnummer)

Mit freundlichen Grüßen,

Ihre Agathe Bellomann Fine Art, Berlin

Berlin, am 9. Juni 2010

ACHTUNG: WIR FEIERN AN DEM ABEND AUCH
ULLI'S GEBURTSTAG NACH!

GEZ: AGATHE BELLOMANN

(2010)

Xippas Gallery Athens is pleased to announce the opening of a show with new works by André Butzer (born 1973, lives in Rangsdorf/Germany) and Thomas Winkler (born 1972, lives in Berlin/Germany).

Both German artists met already in the 1990ies studying at the Merz Akademie in Stuttgart/Germany under theorists Diedrich Diederichsen and Michael Dreyer. Later on they started a Berlin publishing company named »Verlag Heckler und Koch, Berlin« in 2003. Since then they have been collaborating in various fields of conceptual art, publishing, text, performance, curating and are currently running an art-gallery named »European Fine Art (EFA)« in Berlin with the important participation of famous painter Ulrich Wulff.

Thomas Winkler, standing alone in the tradition of American and Californian concept art today (Michael Asher, John Baldessari, On Kawara) will present new abstract paintings alongside with large documentary photography and text combining layouts. His paintings should be seen as abstractions of highest degree that co-exist in an intense dependency from his defined personal way of documenting his life and his social backgrounds.

André Butzer, well known world-wide for his paintings since more than a decade, has already shown with Xippas Gallery Athens in 2008. His precisely organized and coloristically very intense oil paintings drift through space and time. Abstraction means in his case that his works seem to abstract themselves from each other in an also life-long process. He calls his latest output therefore »Neo-Cézannism«.

Winkler and Butzer will for the first time show their works together and they are happy to officially end a far too big era

in German art with this exhibition, namely the era of state-artist Gerhard Richter, who they now claim to replace on his number one spot by the help of the Greek audience.

S. Krüger

(2010)

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich, nach all den nun sieben oder acht Jahren so ganz ohne Köln, hier im gleißend hellen Jahre 2011, mit dieser attraktiven Spezialpackung – es ist keine Mogelpackung – in die altherwürdige Galerie Hammelehe und Ahrens zurückzukehren. Die Ausstellung »Château Christopher Robin« soll, so wie es der Name schon deutlich sagt, den beteiligten Künstlern und den Leuten insgesamt die Gelegenheit bieten, eine Art verlassenes Luftschloß zu betreten, ganz im Sinne einer sehr luftig, fast windig zusammengestellten Schau mit ganz neuen und etwas älteren, aber durch die Bank hindurch sehr kontroversen Kunstwerken, hergestellt von verschiedenen ausserordentlichen Persönlichkeiten internationaler Art.

Wir betreten hiermit also eine Art Schauplatz sanft aufleuchtender Visionen und Träume, die im Zusammenklang den Raum erst vervollständigen werden, ja sie werden ihn zu einem Ort der ästhetischen Andacht machen, so wie andere sonst vor Torten, Kirchen oder Teleskopantennen lange innehalten, aber ihre Fassung in Gänze bewahren. Ich zum Beispiel, habe ein funkelnagelneues Bild ohne Titel gemalt im noch geheimen, und dadurch zukünftigen Stil des Todes-Mondrianismus, welches zwar nicht im vermeintlichen Zentrum der Veranstaltung hängen soll, jedoch hat es die Aufgabe zugewiesen bekommen (von mir selber), die manchmal doch sehr widerstreitenden Perspektiven, welche andere Werke in dieser Ausstellung aufzeigen, zwar nicht zu vereinen, jedoch zu befrieden, zumindest vorerst. Wir wollen der wie mausetot daliegenden Kunst-Welt, die eine mittagschlafhaltende Halbwelt aus hoffnungsloser Sorge fast schon nur mehr zusammenkrachend ist, aufzeigen, daß es nicht immer so war, wie es heute endlos nur noch scheint, sondern, daß es nicht so

wird, wie manch einer leise denkt, nein, wir werden dafür sorgen, sozusagen per künstlerischem Heimatschutz einer noch hier-her-zu-kommenden Sphäre, daß wir steil wie an einem Berg zu einer geistigen Brettl-Jaustation auffahren dürfen, hinauf zu einem unberechenbaren Maß durchweg ganz unbekannt-bekannter Art. Man kann auch goldene Zukunft dazu sagen. Auf jeden Fall gibt es wieder, so wie schon vor sieben oder acht Jahren auch, eine ausreichend standardisierte Getränkeauswahl zur spätsommerlichen Vernissage, und ich möchte mir persönlich von Sven und Bernd eine große Packung süßer Speck wünschen, sowie verschiedene Chipsvarianten, von mir aus auch Chio-Chips oder eher Bio-Chips.

gez. A. Butzer
Wörnsühl, Juli 2011

(2011)

Presstext

Die Galerie Christine Mayer zeigt zwei neue Gemälde des in Rangsdorf/Brandenburg lebenden Künstlers André Butzer (geb. 1973 in Stuttgart). Dies ist die sechste Einzelausstellung von André Butzer in der Galerie Christine Mayer seit 2002.

Butzers Werk ist bereits seit seinen Anfängen Mitte der Neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts bestimmt gewesen von einer ausschliesslichen Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei, mit dessen Geschichte und mit dessen Abstraktionsfähigkeit. In den Neunziger Jahren legte der Künstler diese Abstraktion als unausweichliche Wegstrecke malerischer Möglichkeit an und konfrontierte sein Handeln, welches ein tragisches Gefüge im Bild aus Figur und Raum zum Ausgang nahm, nur wenig später mit dessen simultaner Auslöschung und Zerstörung, indem er monochrom graue und schwarze Bilder anfertigte. In jenen Bildern kam es zu einer Thematisierung der dann nunmehr abwesenden Repräsentation, um einer Steigerung des eigentlich Anwesenden, zugunsten der ›heiligen‹ Fläche, also zugunsten einer Autonomisierung der Bildmittel, endgültig Platz zu machen.

Waren jene Bilder spektakulär auch aufgrund ihrer ausserordentlichen Materialität, Pastosität und aufgrund des Signature-Style-artigen Einsatzes der Farbtube bzw. des Farbtubenhalses, mit deren Hilfe Butzer pseudo-geometrische Lineaturen in den Bildern verlegte wie Stromkabel, so entstanden im Gegenzug hierzu Ende des letzten Jahrzehnts bzw. um 2010 neuartige Bilder, in denen Butzer, scheinbar einem Rückschritt gleich, jene Lineaturen in mit dem Pinsel gemalte Bänder, die mit sich selbst Fläche machen, zurückübersetzte. Anlässlich seiner Ausstellung in der

Kestnergesellschaft Hannover 2011 unter dem Titel »Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt«, wurden solche Bilder, die alsbald als »N-Bilder« bezeichnet wurden, zum ersten Mal ausgestellt, unter anderem das 4,5m hohe Bild »Ich will erstmal 'ne Cola«. In diesem Bild wurde eine Grundkonstellation der Malereigeschichte per Selbstermächtigung aufgerufen und neu aufgestellt, nämlich jene Proportion des Vertikalen bzw. Horizontalen, welche einem bildnerischen Verhältnis aus Leben und Tod gleicht.

Die darauffolgenden Bilder und Ausstellungen setzten dieses Paradigma fort, wobei die grauen Gründe, bzw. Flächen der Bilder sich zu einem gleissend-hellen, fast weißen Farbton hin entwickelten, welcher aber noch die drei Grundfarben, sowie diverse fleischliche Töne in verborgener Art und Weise beherbergte. Die schwarzen Bänder, die sich gerade nicht in stupider konstruktiver oder gar konkreter Weise zu kasten- oder balkenartigen Gebilden zusammenschlossen, schwebten auch losgelöst von einem nur vorgefassten Bildgitter, welches Butzer, so wie die weltlich etablierte Geometrie insgesamt, vehement ablehnt, im malerischen Raum, der zur Schwelle wurde. Der koloristischen Eskalation zum Weiß hin entsprach eine gleichzeitige Eskalation des Schwarz, welches in anschwellender, fast bedrohlicher Art, die Bilder anfüllte, und das Verhältnis von Farbe im Bild in Anlehnung an Piet Mondrian zu einem asymmetrischen Ausgleich brachte.

Die beiden Bilder »Ohne Titel« (2012) und »Ohne Titel« (2012) in der aktuellen Münchner Ausstellung scheinen nun einen vorläufigen Höhepunkt dieses Vorgangs darzustellen, jedoch ist dieser Vorgang als solcher wohl gar nicht beendbar. Farbe, Kontrast, kompositorisches Gefüge und piktorale Einheit sind jetzt in einer extremen Art und Weise

zum Austrag gebracht worden. Die Bilder erheben sich weltlich-geometrischen Gesetzen gegenüber, mit ihrer künstlerischen, ja koloristischen ›Geometrie‹, die keinem Maß gehorcht, sondern Maße ständig neu setzt und jene am selben Bild-Ort, und noch im selben Moment der Betrachtung zur Vernichtung (d.h. zu N selbst) führt. Pulsierend, rund, verbogen, schwankend und in sich bewegt, einer tödlichen Frequenz ähnlich, nehmen die Betrachter wahr, wie eine solche koloristische Proportion motivlos zur Matrix, d.h. zur zukünftigen Geburtsstätte der Malerei Butzers wird.

Steffen Krüger

(zur Ausstellung wird ein Katalog erscheinen, wenden Sie sich bitte diesbezüglich im weiteren Verlauf an die Galerie: info@galeriechristinemayer.de)

(2012)

The gallery is delighted to present a group exhibition curated by the artist André Butzer. All of the three artists Butzer places in the exhibition alongside his own contributions have been important companions to him over the past 30 years.

Marcel Hüppauff (born in Stuttgart in 1972, living in Hamburg) already had an important impact on Butzer as a school mate and one of his first early artistic co-operators. Later, the two friends were also among the founding fathers of »Akademie Isotrop«, an influential group or school of artists established in Hamburg in the mid-nineties. Hüppauff's paintings demonstrate this historic reference in a particularly emphatic manner, constantly renewing this fruitful, recurring approach that once emerged from the concurrence of collective practices through his adamant defense and continuous quest. In this quest, the artist encounters moments of creation, the formation of being and image, anew every day.

Phillip Schwalb (born in Filderstadt in 1984, living in Basel) is an outstanding representative of the younger generation and radicalises the seemingly impossible – that liberating beginning which, in the low ›contemporary‹ spectrum only remains concealed by styles, fashions and trends or strategies. His paintings are subject to the pictorial, prompting the artist to first invest in space and substance to clear what is obscured by the image. Schwalb, as a kind of Klee of the 21st century, fascinates with his high level of sensibility.

Daniel Mendel-Black (born in Los Angeles in 1966, living in Inglewood) has long been Butzer's most important contact in the USA. With him, and in cooperation with the concept artist Thomas Winkler, Butzer also undertook a number of formative journeys, lectures and events in Greater Los

Angeles after the turn of the millennium. Mendel-Black counts among the protagonists of Californian avant-garde art of the first decade of the new millennium. In his oeuvre, the artist has boldly and resistantly challenged those artistic categories the academic-authoritarian America has been bitterly imposing on entire generations to this day. Beyond the mere recognised acquisition of artistic skills and complicit allegiance, he has managed to develop a moving, extensive eye for the image that now allows him to see for himself, but that in turn also allows for the image to look back at him.

Any object relation is willingly surrendered to endless annihilation.

Steffen Krüger, director, FRIEDENS-SIEMENSE CO.
3rd June, 2014

(2014)

Der Funke soll in Dir sein

André Butzer, b. 1973, has invited more than 30 international artists in the period leading up to Christmas to the comprehensive group exhibition »Der Funke soll in Dir sein« [Engl.: »The spark should be inside you«]. The exhibition brings together the works of more than 30 international artists in the Salon Dahlmann for the first time. The word »Funke« [German for »spark«, also in the metaphorical sense of illumination] in the exhibition title is reminiscent of the English word »funk«, meaning either a state of fear or a musty smell. A further association in German is the word »funken«, meaning both »to spark« and »to broadcast« or »to transmit«. These concepts are cautiously brought into association, conveying an ageless truth about the nature of enlightened artistic creation. The participants of the exhibition combine this magical, divine and, therefore, purely relative element, not only drawing upon it as an inspiration for their images, like a creative genetics of cosmic vibrations, but allowing it to unfold rhythmically in their beautiful works. We cordially invite you to this exhibition!

Text: Steffen Krüger

(2016)

NASAHEIM in Portugal

For one of his favorite places, Braga, André Butzer together with Mário Sequeira has compiled a very fine and unique selection of works from the years 2004 to 2014. Although this selection has no right to claim any sort of completeness concerning the totality of Butzer's art, it happens that an entire artistic inner coherence is now ready for the audience to check out, maybe in a way it was never seen before.

What is NASAHEIM? It's a utopian place of no measurable size, as this place is of no physical quality, but it is rather an irrational frequency of light that is only a threshold, a beam-like and eternal contemplation that endlessly pulsates and vibrates through space and time. Life and death is one and Butzer had his paintings travelling quite near to that frequency over the past twenty years. His duty now is to stay up there, close to the light, where darkness itself becomes mild light all in one, where finally death equals life and the golden bell is striking peacefully through night and day who are themselves complete and >one< as a whole and who are therefore permanent in duration and event.

Butzer has managed to destroy all pictorial means necessary, basically he has managed to destroy the line as a constitutional, but to eventually overcome element in painting. Instead, he has come to see the beautiful fugue appearing through the law of light. This fugue is a profound negativity who gives constant birth to what a painted image is built upon: a holy plane expanding in favor of an endowment. This endowment is what connects Butzer's art to the unison of the history of color. Color is considered a deeply fateful matter, a commemoration of centuries kept alive.

Steffen Krüger, Rangsdorf/Germany

(2016)

For this adventurous group show, Mr André Butzer, an unknown German expressionist painter, has asked his friend Mr Peter Ibsen to let some selfmade headwind (Selvskabt Modvind) blow peacefully through this very beautiful and white exhibition space in the centre of the mighty town of Copenhagen.

Several artists from the current Malmö avantgarde scene have also joined this experience and will bring in some unforeseen pictorial experiments and many conceptual elements of painting and passion. This might be the first autonomous and anarchistic European summit of young and middle-old fine art since the early forties of the last and very sad century.

What is image-making? What is virtuality? What is genealogy? What is the history of now? What is beauty? What's the visible beauty in mankind? These and more questions will come up to be answered in this spacy chill-out zone called art exhibition.

This might be a post-Zen strategy, but the truth is, there is no strategy involved here. We all go for the risk of it and Mr Ibsen is carrying this risk in his hip-hop style ruck-sack with him and he is helping us to continue the overall rap in visual art. Some 22nd century tastes will pop up here and there, maybe on the west wall of the space or on the south wall.

– Steffen Krüger, Rangsdorf/Germany

(2017)

Galerie Max Hetzler is pleased to announce an exhibition of new works by André Butzer at their Paris space, 57 rue du Temple. This is his seventh solo exhibition with the gallery since 2003. The show will feature four of his recent N-Bilder (N-Paintings) as well as new figure-paintings underscoring his exploration of the possibilities and limits of painting.

The four N-Bilder on display, medium and large-scaled black and white oil paintings, belong to a body of work initiated in 2010 and have been developed over the last seven years. They are part of Butzer's utopian vision called NASAHEIM (N) and they consist of a single upright white gap painted freehandedly within fields of black colour. The works reveal Butzer's intensive search for the exact relation of pictorial elements that constitutes the foundation of his practice. These works create their own chromaticity in accordance with different lighting: black does not only absorb light but also becomes a source of light itself, as does the white part, hovering above the painting like an interstice, creating a visual flash. André Butzer considers himself a colourist, explaining the use of black and white as being an exploration of the maximum potential of colour and the consequence of the acceptance or inclusion of all tints.

As Butzer states, »the N-Paintings equally are, without any reason, theme and motif, although the matrix that repeats itself was originally related to bodies of flesh: a living vertical body carrying a dead horizontal carcass. [...] ›N‹ is a holy, probably golden number or letter [..] that is a help for artists to create and find their own way through their paintings. ›N‹ is its own ruler and knows no earthly measurement and degree.« Although the works appear to feature a more or less ›straight line‹ or ›form‹, at first glance, André Butzer neither believes in nor is willing to recreate the

›earthly‹ measurements which merely organise scientific geometric entities. Thus, notions of foreground and background are destroyed. All paintings are unique, despite their similarities.

According to him, »artistic or painterly geometry is completely different from geometry we use in daily life or architecture or design. Painterly geometry is not imperfect, it's superior to daily life geometry, painterly geometry is about Heaven [...], N; something else other than ›world‹ or the rules applied within the world we have to live and suffer in«. Since the late 1990s Butzer refers to his art and its fundamental expressive elements as Science-Fiction-Expressionism. Often brightly coloured imaginations of abstraction and cartoonish figuration have depicted figures inspired by Walt Disney and animation, by politics and art history.

The characters in his paintings can be seen as ›inhabitants‹ of NASAHEIM – faraway and beyond reach – a non-place where colours are stored for eternity. His neologism Nasaheim is conceived of the combination of NASA and Anaheim, a town originally settled by German winegrowers and has been home to Disneyland in California since 1955. As Butzer grew up in Stuttgart, West-Germany during the 1970s and 1980s, a period in which American troops were still stationed there, the reference to the amusement park with a dark and twisted side could at first be misread as a satire of the American Dream, but in truth the artist proposes only hope and balance.

Simultaneously, on view at the gallery are three figure-paintings, each showing a female protagonist as open-eyed witness of the NASAHEIM enlightenment. Since he began

working on the N-Bilder series in 2010, Butzer has been dreaming of bringing ›back‹ his figures on a higher level, seeing them peacefully recurring as a new experience of colour and light, recurring as the abstract pictorial totality that the N-Bilder have suggested to him.

Steffen Krüger, Rangsdorf / Allemagne

(2017)

Dear Ladies and Gentlemen,

we are pleased to announce the opening of the group exhibition »Back to the Shack«, an adventurous group show experience curated by widely unknown expressionist painter André Butzer from Germany.

Butzer has invited artists from all over the United States and Europe. The show can be seen as the only legitimate following-up event to what took place in early February 2017 in New York, »Lob des Schattens – DJ Piet Mondrian’s Sister in the Year 2849 – and her books (from Vienna)«, an exhibition project Butzer helped to organize alongside infamous NY-artist John Newsom, whom Butzer got to know as a true and honest brother already during those now long-gone years that both pals had been exhibiting continuously out there in the Santa Monica/California neighborhood.

»Back to the Shack«, opposed to the New York sensation »Lob des Schattens«, will not be a wide-open and popping-up-type presentation, rather it will be a much less spontaneous concept considered as a whole experimental unit. One has chosen to refine an artistic and social interrelation that moreover will create a magic and surprising surrounding for this very special and focused exhibition space at Meliksetian/Briggs Gallery.

In the same way, this interrelation will serve Butzer’s very own and very current coming-back scenario to the L.A. scene, a scene he already had entered secretly as a young man in early 2001, and eventually had left behind only shortly after, to remain as a more or less influential, but wild painter.

The status of object in art is what is to be scrutinized within this ambitious exhibition project. There is an overall tendency

of transcending this crucial status in as good as all of the works on display here. Also, the display is not what it is about: there is an escalation of the status of the display itself leading towards a superelevation of deep detection and full perception. Destiny and doom, both are ringing like potential golden bells throughout our open minds as viewers and very friendly participators.

Steffen Krüger, Rangsdorf/Germany
Director FRIEDENS-SIEMENSE CO.

May 22, 2017

(2017)

The Souvlaki-specialist and Greece-connoisseur Mr Zekoff has begun to exist as a philosophical painter and overall craftsman serving Eros and Aletheia already since a long, almost historical time.

His works made out of magic and dark reflection are testimonies of truth, brain and beauty. He has been in love with mankind through his sharpened pencils that penetrate papyrus and paper in a most tender and hyper-classical way. His expression is beyond style: there is a tragic and most abstract refinement of the most possible potentiality in life and death, included as a permanent bonus and deluxe-version of a forthcoming 22nd century visualisation of hope and optimism.

Dr. Steffen Krüger – Rangsdorf, 11.5.2017

(2017)

2. zwei Briefe

HH, juillet 99

Salut Juli,

ça va bien? Moi, ça va après le grand ›stress‹ de notre exhibition à Bremen. Mais, c'était le succès, encore! Merci pour les petits cahiers ›Isotrop‹, bien joué. On les a installés dans la grande vitrine de la révolution.

Je suis désolé mais je pourrai pas venir à Paris, comme je l'avais annoncé il y a quelque semaines. Il n'y a pas trop d'argent dans ma poche, et le reste j'achète de la peinture.

Alors, à la prochaine,
la fête continue!

André

(1999)

Guten Morgen, Marcel,

Herzliche Grüße! Hier alles in Ordnung.

Hoffe, Deine neuen Bilder mit den blauen Vögeln kommen gut bei den Leuten an.

Die sollen ihre Koffer aufmachen und dann aber raus mit der Salami. Als Vegetarier hast Du es natürlich immer schwer gehabt, aber wer es schwer hat, hat es auch so gewollt, oder anders rum.

Ich schmier mir jetzt erstmal mein Wurstbrot zu Ende und fahre mit dem Fahrrad zum Kindergarten.

Wir haben einen halben Meter Schnee hier oben, und die Bäume ächzen

unter der Last (und das im Mai), alle Vögel sind stumm oder im Urlaub.

Ich hoffe, sie kommen bald zurück, dann dürfen wir wieder singen:

Alle Vöglein sind schon da, alle Vöglein, alle!

Bis demnächst, AB

(2009)

3. Gespräche

Im Gespräch mit Thomas Winkler

Hemmlieben.

In deinen neuen Bildern »Hemmlieben« (Teil 1–4) treffen wieder Friedens-Siemense, Wanderer und Menschen zusammen, Im Gegensatz zu deinem letzten Gruppenbild »Chips und Pepsi und Medizin«, in dem das Zusammenkommen verschiedener Wesen ja auch als Option und Ausweg verstanden werden kann, verweisen die Titel dieser neuen Bildreihe auf einen Ort, an dem Freiheit oder Glück abwesend, zurückgehalten zu sein scheint.

ICH, ICHO, ICHOST–

APOTHEKE.

HÖLDERLIN APOTHEKE.

HILFE DURCH DIE WARSCHAU APOTHEKE.

BLEOD STUMPF TODALLST!

SEINE MAMA AUS URAN:

APOTHEK, APOTHEKO, APOTHEKOST!!

Oder handelt es sich bei den Titeln um eine bewusste Irreführung des Betrachters?

Nein. In den »Hemmlieben«-Bildern, die zu den ersten von mir auf dem Boden gemalten Bildern gehören, geht es weder um Glück noch um Pech.

In Teil 4 sehe ich eine Figurengruppe, die sich in einem roten Raum befindet, während die anderen Teile im Freien stattfinden. Im Zentrum des Bildes befindet sich eine schöne Frau. Eine etwas naive Bäuerin, eine helllichtige Landfrau, die von einem kleinen Friedens-Siemens-Vögelchen etwas ins Ohr geflüstert bekommt. Rechts von der Bäuerin steht ein Mensch. Er ist mir suspekt, weil er es offensichtlich auf die schöne Bäuerin abgesehen hat. Eine aus der Zukunft kommende Friedens-Siemens-Erbse beäugt die Szenerie, während links eine Art Aufseher aus der Vergangenheit ins Bild tritt und mit einer strengen Armaufwärtsbewegung »Aufhören!« oder etwas ähnliches befiehlt oder ein Getränk bestellt. Beides ist möglich.

Die Bäuerin ist zu meiner lebendigen Schwester geworden. Friedens-Siemens-Erbse, jawohl! Oder ein Granny-Smith-Apfel! Er eilt mit seiner

Apfelmoral herbei und motzt die anderen Teilnehmer an. Er ist der Gegenspieler zum Wärtler mit seinen Jeans.

Ich dachte, die Hose des Wärtlers sei eine gelbe Schlafanzughose. In der rechten Hand trägt er jedenfalls einen Schlüsselbund aus silberner Ölfarbe. Vielleicht zum Wegsperrern der anderen? Mit seinem blauen Gesicht blickt er empört und negativ in das Zentrum des Geschehens. Das gesamte Gemälde ist ja von links nach rechts lesbar. Es ähnelt einem Fries.

Die Motive steigen auf, und alle Schande- und H-Menschen irren herrenlos über der Welt umher und bilden sich gegenseitig ab. Sie fallen als gebrannte Mandeln wieder herunter!

Karamellisierte Figuren.

Jedes Bild hat einen Himmel! Ich habe hauptsächlich blaue Himmel genommen. Wolkenlos blicken die Leutchen in das farbige Auge Gottes, das aus Fantasie ist, und das sich als Schutzfolie um die Erde und um die Planeten herumgewickelt hat. Viele Kunstwerke sind Modelle dieser Schutzfolie.

In Teil 1 taucht ein weiteres Wesen auf: eine schwarze, schielende Katze, die im Zentrum des Bildes kopfüber auf den Boden fällt. Daneben steht vielleicht ein Kohlearbeiter, der sich dem Betrachter mit erhobenen Armen ergibt. Sein Wesen reicht vom unteren bis zum oberen Bildrand, so daß der Eindruck entsteht, er trüge die Last des Formates auf seinen Händen. Die Szene wird von einem sympathisch-gelben Lutschbonbon-Kopf beügt. Vom linken unteren Bildrand erscheint eine weitere Type in einer Art Spiderman-Kostüm und streckt die Hand aus. Offensichtlich bietet sie ihre Hilfe beim Auffangen der Katze an.

Freiluft, nackte Ultras, brennende Sonne! Man trifft sich im Freien zum Frühstück! Speckbrote aus Tirol, Buttermilch. Pfannenkuchen! Pfannenkuchen! Pfannenkuchen! Die Natur hat sich in uns verliebt. Für das Bild habe ich zuerst eine Bleistiftzeichnung gemacht und die weißen Flächen mit durchscheinender Farbe ausgemalt. Das Colakätzle ist traurig!

Und die Katze in Teil 3?

Sie ist depressiv. Sie liegt am Bildrand – von ihrem Frauchen fallengelassen. Die expressive Darstellung der Frau erinnert an Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel. Das ganze Bild spielt in den USA. Der links stehende Mann starrt den Betrachter an, hat aber keine Ahnung vom Betrachter.

Schande.

Wie findest du das neue Bild »Hölderlin Apotheke«?

Für Karikaturen habe ich mich noch nie so richtig begeistern können. Aber mir gefällt die Geste des kleinen Mannes, wie er da rumwatschelt. Es kommt einem so vor, als wäre er aus seinem himmlischen Kloster zurückgekehrt und muß jetzt nochmal von vorne anfangen. Gut, daß er seinen roten Gummi-Spazierstock dabei hat. Mit so kurzen Füßen muß Hölderlin aber lange wandern.

Ganz junge und ganz alte Menschen verhalten sich gleich. Sein Gesicht sollte eine Maske der Partnerschaft darstellen. Eine Partnerschaft mit unserer Zeit. Er kommt aus dem Licht herausgelaufen, um hier auf der Erde eine Apotheke zu finden, da bei ihm oben Schmerzmittel und Sonnenmilch knapp geworden sind.

Er umgreift seinen Spazierstock nicht, sondern schiebt ihn mit flacher Hand vor sich her. Dazu müsste er aber ganz schön schnell unterwegs sein. Sonst würde der Stock herunterfallen. Aber vielleicht klebt der Stock ja auch an seiner Hand. Übrigens erinnern mich die schwarzen Scheibenaugen deiner Wanderer und Schande-Menschen an die großen schwarzen runden Ohren von Mickey-Mouse.

Ja, anfangs als Kind hielt ich die Ohren von Mickey-Mouse für ihre Augen. Es sind aber Lautsprecher!

In dem Bild »Schande« (Teil 8) sitzt ein Schande-Mensch im Dunkeln. Über ihm sitzt eine Eule auf einem abbrechenden Ast. Es ist nachts. Die Figur kauert im goldenen Mondlicht auf dem Boden, das Mondlicht wird von seinem Gesicht reflektiert. Es könnte aber auch ein Affe sein. Mit seiner ungekämmten Hitlerfrisur, wie morgens nach dem Aufstehen.

Der Körper ist der Übersetzer der Seele ins Sichtbare.

Er trägt seinen alten roten Handschuh, den er früher zur Spurensicherung oder zum Baseball gebraucht hat.

Er hat immer die Worte »Knusper, Knusper« im Kopf. Das Männlein knabbert und knabbert ewig und geht seinem liebsten Todestraum nach: dem Erdnußessen im Keller der Träume, ein realistischer Angstalptraum. Das war die erste Vision meines Lebens. Wie von einer Kamera abgefilmt.

Würd's mir nicht ins Wohnzimmer hängen.

Dafür ist es auch nicht gemalt worden! Sondern für eine Art von Parlament oder Kongress, oder für einen Speisesaal als Wappen. Unter diesem Wappen sitzen die Ahnen, Affen und Nußknacker und unterhalten sich über Politik. Andere Künstler neben mir sind mit ihren Werken dort auch vertreten. Alle haben versucht, ein deutliches Zeichen zu setzen. Ein Zeichen, um das Böse in der Welt auszulöschen.

Die Vernichtung des Bösen ist wunderbar.

In dem Bild »Gruß aus Pomm-Pomm« wird die dargestellte Person von einem lodernden Feuer in Pommern oder von einem Feuer, das in einem Pommes-Frites-Stand ausgebrochen ist, also von einer Fritteuse verursacht worden war, bedroht. Sie marschiert davon, mit ihrem erhobenen roten Stummelstumpf oder Zündholz, das als Urheber aller Feuer in Frage kommt.

Die Rückseite des Bildes wurde auch bemalt.

Ja, die Kinder kommen von der Straße rauf und verewigen sich. Sie wollen Kaugummi!

Und was ist mit dem Portrait von Ludwig Ganghofer?

Er ist an den Gebirgsrand gezogen, zu Füßen des Wettersteingebirges, und er lebte lange Zeit in einem von Edvard Munch konstruierten roten Holzhaus. Er fühlte sich sehr verbunden mit den Einheimischen, die er einfache Leute nannte. Heimat wiederholt sich. Nur Heimat ist Leben, wie umgekehrt Leben nur Heimat ist. Alle Bilder sind Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist.

Das Ende vom Friedens-Siemens-Menschentraum.

Friedens-Siemense sind zum Zeichen gewordener Überfluss. Ihr einfaches Antlitz ist das Antlitz des liebenden Menschen. Nur wer liebt, wird dieses Antlitz verstehen. Wer verachtet, wird es nicht einmal sehen! Ich war der erste, der in dieses Antlitz hineinschauen durfte! Dann habe ich mit Teilen der Belegschaft von Siemens die restlichen Bilder fertig gemalt.

Das ist interessant. Die Firma Siemens bringt gerade ein Telefon auf den Markt, für dessen Design das italienische Unternehmen Alessi verantwortlich ist. Es sind bohnenförmige Haustelevone in schwarz und weiß und sehen aus, wie die Augen deiner Friedens-Siemense. So wie Poelzig, Andrae, Gösch oder Krayl und ihre starken Visionen der Baukunst, vermitteln diese Bilder eine Art Innehalten des zeitlichen Atems. Eine kollektive Erinnerung und Läuterung des Einzelnen.

Die Bilder haben mich von einer fast vier Wochen langen Periode der Traurigkeit geheilt.

Ich frage mich, warum eine Träne, die ja auch Ausdruck und Form eines inneren Zusammenhangs ist, kein Kunstwerk sein kann.

Traurige Augen sind auch glückliche Augen. Tränenweinen ist die Fähigkeit, im Leben mit Gegenwind zu segeln.

Es sind Augen, die uns nie ansehen. Als ich zum ersten Mal einen Friedens-Siemens sah, dachte ich, das Bild sei noch nicht fertig, trotzdem war ich schockiert. Wann ist der Friedens-Siemens-Menschentraum zu Ende?

Wir wollen kein Ende, weil wir nicht neu anfangen möchten. Ich war vorläufig daran gescheitert, monochrome Fresken zu machen, und habe stattdessen eine zweite Generation der »F.S.«-Serie begonnen. Sie heißt TODALL!

Wären diese monochromen TODALL!-Bilder dann der Blick in den vollkommenen Raum?

Wahrscheinlich. Auf jeden Fall wäre keiner mehr da. Alle wären tot.

(2003)

Im Gespräch mit Loretta Fahrenholz und Hans-Christian Lotz

Hallo, André Butzer. Was sind Haselnuß-Bilder und Friedens-Siemense?

Haselnuß-Bilder sind monochrome Darstellungen von aufgelösten kosmischen Landschaften (Planeten) oder beschmierte Wände von Gefängniszellen, aber immer graues Restmaterial von bestimmten Persönlichkeiten in diesen Gefängniszellen. Die Haselnuß selber ist ein Loch, ein ehemaliges Auge, das Farbe verschluckt oder hervorbringt. Friedens-Siemens Bilder sind Portraits, und vom Körper abgetrennte, schwebende Kopfwesen, von der Industrie durch Ausgleichszahlungen entschädigte Personen. Alle Bilder gehen automatisch auseinander hervor.

Könnte man sagen, dass du die Bilder dann eigentlich nur ausführst, sie gewissermaßen zulässt? Wo fängst du an, die Dinge zu kontrollieren?

Ich lasse ein ausführliches Werkverzeichnis führen von meinem Sekretär, der mein Werk verwaltet und zugänglich macht. Ich versuche, alle meine Bilder so oft wie möglich und so gut wie möglich zu wiederholen, um sie weniger schlimm zu machen, so wie Warhol oder Pablo Picasso das schon vor mir gemacht haben, ich mache also Massenkultur, mein größtes Vorbild ist Tizian und desweiteren Henry Matisse aus den USA, der aber nur in meiner Vorstellung existiert. Ich lasse so viel wie möglich zu, die Bilder dürfen sich jedoch kaum von den vorangegangenen Bildern, die ich schon gemalt habe, unterscheiden. Ich mache aber gar keine Bilder oder Malerei, sondern Kunst.

Kunstproduktion irgendwann nach dem Fordismus: Henry Butzer irritiert hier auch durch unbezweifelbare formalästhetische Qualitäten auf Bildebene.

Vielen Dank. Henry Butzer ist mein toter Bruder, der noch vor der Erfindung des Fließbands, mit seinem Science-Fiction-Todesexpressionismus oben in NASAHEIM viel erreicht hat, und zwar bis ins Jahr 2017 hinein. Er malt eigentlich nach dem Reinheitsgebot, aber vermennt im Hintergrund viel Cola mit dem Dunst klarer Limonaden. Alles ist falsch und alle Farbtöne, auch die dunklen, werden gleichberechtigt und dem Licht entsprechend, eingesetzt. Es entsteht ein Realismus der Mittel und der schönen Form, die Form lebt und stirbt in Wirklichkeit, es entsteht echter Stoff, und damit meine ich nicht dicke

Farbe, sondern Sprache, die man nicht sprechen kann.

Der Stoff, der nur durch schöne Form entstehen kann ... ?

Richtig. Ich male schöne Formen.

Warum musste der Friedens-Siemens Menschentraum zu Ende gehen?

Der Ausstellungstitel »Das Ende vom Friedens-Siemens Menschentraum« sollte einen Punkt markieren, wo die Vernichtung der Figuren auf meinen Bildern mit ihrem Erwachen, also Wahrwerden, zusammenfällt. Die Darstellung vom Ende als Anfang ist materielles Entstehen und stoffliches Zugrundegehen in einem. Außerdem sollte mein Publikum mit dem Titel möglichst traurig gemacht werden, weil es von diesem Traum abhängig geworden ist.

Uns ist nicht ganz klar: Träumen die Friedens-Siemense den Menschentraum? Träumst du in deinen Bildern den Friedens-Siemens Traum vor? Träumt die Menschheit einen Traum, den du als Friedens-Siemens Menschentraum malst?

Nur in Träumen träumen wir.

Die Friedens-Siemense werden als Figuren vorgestellt, denen das Unheil der Welt, aus der heraus sie geträumt wurden, anhaftet, und die zugleich so selbstgenügsam umherschweben, dass dieser Traum kaum ein Alptraum sein kann. Macht der Rückbezug auf Realgeschichtliches den Friedens-Siemens Menschentraum überhaupt erst möglich?

Ich mache einfach unbehelligt weiter, vermische alle Formen und Inhalte, vergesse alles ständig mit Absicht wieder, ich bin wie ein Fabrikant, der damit rechnet, daß seine Produkte dann von selber ernst drauf kommen und ihm was beibringen wollen, so wie dann später alle Konsumenten erzogen werden von den Produkten meiner sehr verantwortungsvollen Kunstpädagogik hier in Deutschland. Aber nicht so vermischen und vergessen, dass alles geht, sondern innerhalb eines relativ engen, selbst gesteckten Rahmens.

Wenn du malst, welche Kriterien sind nötig beim Austarieren, bei der Herstellung einer Verhältnismäßigkeit in deinem System?

Der Rahmen ist überhaupt nicht eng und nur zu einem unbedeutenden Anteil selbst gesteckt. Es handelt sich wohl um kein System, deswegen auch der Begriff »Traum« in diesem Zusammenhang, ein Traum der Wiederholung und Kombination, keiner wirklichen Narration, im Gegenteil. Es wird nichts erzählt, im Sinne von Text, das wäre schlecht, alle Kunst, die etwas erzählen möchte ist schlecht oder sowieso keine Kunst. Inhalt wird durch Form befreit, dann wird Inhalt freigesetzt und produziert, und umgekehrt überhaupt nicht. Eine Verhältnismäßigkeit im Werk entsteht durch meinen unbeirrbaren Glauben an das Neue und das Vorherniedagewesene, verstanden als willkommener Schock vor dem Bekannten. Eine Sache ist neu, wenn sie einem irgendwie bekannt vorkommt, nicht in historischer Dimension, sondern psychisch, das Schockiertsein davon bestätigt uns und das Werk, das Hervorgebrachte ist ein fortgesetzter Traum, ein gewaltiger, endloser Wunsch.

Du siehst also eine rar gewordene Hoffnung mit deinem Werk verknüpft?

Ja, selbstverständlich. Wir leben in einer hoffnungslosen Welt und viele Menschen sind traurig.

Deine Kunst in einer hoffnungslosen Welt: wie ist das mit dem Dafür und Dagegen, oder: was nimmt da was ernst und was nicht in den Bildern?

Ich bin immer für etwas, alles ist ernst.

Es gibt aber doch Elemente in deiner Arbeit, die etwas von Rotkäppchens falscher Großmutter haben. Wie lässt sich überhaupt noch ein ernsthaftes Ergebnis erzielen?

Ein ernsthaftes Ergebnis zu erzielen ist das Dümme, was sich die Leuten vornehmen. Dabei kommt nix raus, solche Personen werden später Kuratoren, Professoren, Rechtsanwalt. Aber einer meiner besten Freunde ist auch Rechtsanwalt. Er hilft mir gegen die sogenannte Kunstkritik, übrigens auch ein Berufsstand, der ausradiert gehört.

Aber beim Spaß hört doch irgendwo der Spaß auf, oder? In der Kunst war es zuletzt in den achtziger Jahren so halbwegs lustig ...

Alle Zeiten sind immer gleich lustig, es verändern sich nur vorläufig Aufnahmebedingungen für endlosen Humor in den überflüssigen kulturellen Herrschaftsformen, die abgeschafft werden müssen. Alle

Witze sind gleich gut. Es gibt keine höhere Form der Äußerung und kein Leben ohne diese Form.

Es gibt Grießbrei?

»Grießbrei für alle!« ist der Titel eines großformatigen Gemäldes von mir aus dem Jahr 2005. Das Bild ist als Einladung, als möglichst großes Angebot gemalt worden. Das Bild ist außerordentlich gelungen, es ist ein sehr erfolgreiches Bild geworden. Es erfüllt auch den Zweck, für meine anderen Gemälde zu werben, alle Bilder zusammen ergeben eine bunte Kampagne.

Du bist in dieser Sache inzwischen international auf Tournee. Welche Freuden bringt die weltweite Hofmalerei mit sich?

Man wird fast überall verstanden, weil alle Bilder Walt gewidmet sind, und alle Walt kennen und wegen ihm nach Amerika gekommen sind.

Warum darf man trotzdem mitmachen im großen Kunstzirkus?

Man darf nie mitmachen, sondern man sollte in einem schöneren Auftrag erblühen und Glück, Gesundheit und Bescheidenheit anbieten, und Glück und Gesundheit selber haben, und das dann mit seiner Familie oder Firma teilen.

Du verabreichst uns – wohldosiert und regelmäßig – Nasa-Scharlach, Adolf Eichmann und Ernst Sagebiel. Aus Gift wird Medizin, mit der Doc Butzer uns kuriert. Gehst du nach dem homöopathischen Prinzip vor?

Verstehe ich nicht.

Warum taucht immer wieder ›Böses‹ auf, aber immer so harmlos und dadurch vielleicht umso harmfuller? Und auch: werden die Motive immer reduzierter, um die Wirksamkeit zu steigern?

Meine Gemälde haben oft als besonders böse geltende Personen zum Thema, oder anders rum, das stimmt. Reduktion gibt es in meinem Werk allerdings überhaupt nicht. Ich glaube nicht an Reduktion, nur an Überfluss, also beantworte ich alle Moral mit Überfluss und Reichtum, und mit ewiger Gestaltung. ›Viel‹ oder ›wenig‹ sind unerhebliche Kategorien, alles ist ›viel‹. Ich würde nicht behaupten, ich könnte alles

Mögliche in Glück und Gesundheit verwandeln, manches bleibt, wie es ist.

Aber als verantwortungsvoller Kunstpädagoge glaubst du daran, daß deine Kunst gesellschaftliche Wirksamkeit entfalten kann, dass ihr eine politische Ebene eignet?

Jawohl. Ich werde mit Kunst ganze Generationen beeindrucken und verändern. Wir läuten kommende Zeiten ein, treffen Vorhersagen, sprechen Warnungen und Hoffnungen aus, wir malen die Welt wie sie einmal sein wird. Wir malen große, kommende Zeiten. Wir stellen uns einer großen Gewalt, und wir folgen dem Schicksal. Aber wir beantworten Grausamkeit im Voraus mit Zärtlichkeit.

Lässt sich über die Art und Weise, wie sich diese Wirkung entfaltet, spekulieren? Du sprichst oben davon, Inhalt könne nur durch Form befreit werden ...

Diese Wirkung wird sich entfalten, sie hat sich schon immer entfaltet. Die Wirkung liegt hinter oder vor etwas, das uns heute behindert, eine gegenwärtige Handlung auszuführen, die Vergangenheit und Zukunft während dieser Handlung aushaltbar machen würde.

Und so sind wir stets auf einer Wanderung, auf der »Wanderung nach Annaheim«?

Der Titel war von mir als Lebensfries gemeint, also lyrisch als ›Weg‹ irgendwohin, Annaheim ist Anaheim, Disneyland, aber wieder eingedeutscht, mit einem ›n‹ mehr, also ganz normale Utopie, was sonst?

(2005)

Im Gespräch mit Berthold Reiß

»Da drang durch die Aeste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein, welche nicht zu beschreiben, noch kunstreich mit Farben nachzubilden möglich gewesen wäre. Es waren überaus feine Figuren und die innigste Lust und Freude, ja eine himmlische Glückseligkeit war darinn überall zu schauen, sogar daß die leblosen Gefäße, das Säulwerk, die Teppiche, Zierrathen, kurzum alles was zu sehn war nicht gemacht, sondern, wie ein vollsaftiges Kraut, aus eigener Lustbegierde also gewachsen und zusammengewachsen zu seyn schien.«¹

Das ist aus Novalis, »Heinrich von Ofterdingen«, zweiter Teil, »Die Erfüllung«. Das stelle ich nicht an den Anfang, weil ich Dich den Romantikern zuschlagen möchte. Mich hat dieser Text seit 20 Jahren immer wieder angezogen, weil er ein Bild vorstellt, das »nicht gemacht« sein soll. Deine Werke kommen nun so transparent daher, so offensichtlich gemacht, daß ich mir einbild: Diese Handlung, diese Malerei geht über das Bild hinaus. Machst du überhaupt nur Bilder?

Ich mache Bilder, die einer nie realisierbaren übergeordneten Idee oder Vision unterstellt sind. Dadurch sind sie aber auf ewige Vorläufigkeit hinaus die oberste Instanz und meine einzige Möglichkeit.

Roberto Ohrt sieht das Sekundäre, das Bildern als Images anhaftet, bei Dir nur im Vordergrund: »... im Produktionssignum des Pop [erscheint] bei André Butzer ein Hintergrund der Natur und tritt näher.«² Ist das, was da Natur heißt, für deine Malerei ursprünglich und notwendig, eine Quelle?

Meine Werke sind Anti-Natur, ich male reines Leben und reine Technik. Eine Quelle finden oder gar nutzen, kann ich nicht, aber ich kann in der Nähe der Quelle sein, um dort nie anzukommen, damit mein Traum nicht aufhört, ein Traum zu sein. Ich bin Munch und Henry Ford.

Zugegeben, diese Frage nach »Natur«, »Quelle« war naiv. Ich bin hereingefallen auf Robertos Griff nach der Renaissance³: eine Vorstellung, die mich immer schon fasziniert hat. Ein Mythos des 19. Jahrhunderts, von Gelehrten geboren. Der Irrtum kann riesig sein, wenn man am Ende den Anfang haben will. Trotzdem: Ford und Disney lese ich

bei dir als Gründer. Da gibt es nicht bloß Marken, sondern Geschichte. Und Herbert Rimpl wäre kein Thema, wäre er nicht ekstatisch, würde er nicht erscheinen wie ein Pfeiler im Sumpf.4 Man sieht diese Geschichte als Abstand, diese Ekstase als Entfremdung. Siehst du sie als Nähe?

Ich will ein neuer Gründungsvater sein oder eine Gründungsmutter im Jahr 2846. Es gibt Daten in der Zukunft, an denen verschiedene Leute aus der so genannten ›Geschichte‹ zurückkommen und Science-Fiction machen. Geschichte ist nicht fremd, sie kommt mir bekannt vor. Ich male die Zukunft so lange, bis sie uns bekannt vorkommt.

»Da hast du einen Schwarm von Reden aufgescheucht«, hätte Sokrates ungefähr gesagt. Erst einmal möchte ich dich fragen: Die Dinge zu verbinden gegen die Natur der Dinge: Vater und Mutter zugleich, Vergangenheit und Zukunft, vielleicht sogar Diesseits und Jenseits, dieses Band, diese Gleichzeitigkeit, ist das für dich Technik?

Nein, erstmal nehme ich Technik nur als Motiv, ich stelle also Fließbänder, Fabrikanten, Konsumprodukte oder Massenvernichtung anhand betroffener Körper bildlich dar. Nicht mit Absicht, sondern weil die Imagination mich dazu bringt und auffordert, also beauftragt, und in serielle Produktion gibt. Ich male verkabelte Versionen des großen Dramas von Figur und Raum, einem unerschütterlichen, eigentlich organischen Gefüge, das einer gewaltigen Deformation ausgesetzt ist. Das darstellen dieser Deformation bringt einerseits automatisch neue Figurationen hervor, als auch eine noch ungeahnte Form der Abstraktion, im umgangssprachlichen Sinne des Wortes. Ich bringe aber weiterhin Licht, Fleisch, Tränen und viel Hoffnung in diese Sache rein.

Schauen wir uns doch mal deine Bilder in der Sammlung Goetz an: Auf den zwei mehr farbigen Werken »Einwachung«, 2005 und »AEG-Schweinerücken (Dunkelheit), 2005 sind die Köpfe relativ zu dem darunter weniger farbig, tendenziell schwarzweiß. Ist das die andere Abstraktion, von der du sprichst? Sie wird weniger an modernen Formen bemerkt als an Zeichen: Augen, N, Tropfen. Überall gibt es Prosperität, aber auch Ernst: Denkt man daran, woher das alles kommt, sieht man Schwarzweiß. Kann man das so sehen?

Nein, das ist noch nicht die andere Abstraktion, die kommt erst noch. Diese Bilder verstehe ich jedoch als Schlüssel zu einem noch unbekanntem Glücksfall. Das ist auch der Grund, warum dir die Elemente

so gut sortiert vorkommen. Es soll gut aufgeräumt sein, bevor ich versuche, alles loszulassen. Eigentlich habe ich vor, die erkennbaren Köpfe in die Maschinen unter ihnen reinzustecken, um sie dort verarbeiten zu lassen. Mindestens zwei neue Motivarten können dabei generiert werden, einerseits neue Sorten von Köpfen, also neue Friedens-Siemense, und dabei spielt selbstverständlich der größte Farbkontrast Schwarzweiß die grafische Hauptrolle, andererseits jedoch vor allem eine mögliche prozessuale Abbildung der verarbeitenden Maschinerie selber, unter Einsatz der größten Kontraste von Organik und Nicht-Organik. Also wieder Fleisch, Kartoffelchips und Fließbänder! Aber ich darf jetzt noch nicht zu viel verraten.

Zwei Bilder zeigen Figuren, die einen Kopf tragen mit einem N auf der Stirn über Leibern, kofferig oder wulstig wie bei Astronauten, auf den zwei anderen ist der Kopf ausgedehnt wie der Himmel über Industrielandschaften. Man kann Geist und Körper unterscheiden wie Figur und Raum. Das ist modern, weil man an Dimensionen entlang denkt. Nichtdimensional denkt man modern nur, weil man überhaupt denkt. Aristoteles sagt, er habe das Lebewesen als Erstes, Eines gesehen und dass es »aus der Länge, Breite und Tiefe bestehe und die anderen Dinge auf entsprechende Weise«⁵. Nicht der Körper liegt auf dem Sezientisch, in Wahrheit ist es genau umgekehrt. Das ist nicht modern. Aber das ist immer noch klar. Man könnte behaupten, du sagst das Gleiche wie Aristoteles: Das ganze Gefüge ist eigentlich organisch. Spielt es überhaupt eine Rolle, ob das anders ist, ob das modern ist?

Mit ›unerschütterlich‹ meine ich, dass man jenseits aller guten Absichten sowieso keine andere Chance hat, als Figur und Raum zu malen, es gibt jedoch verschiedene Aggregatzustände davon, wie meine monochromen Werke bereits hervorragend gezeigt haben.

Zwei Werke, »N-Dunkelheit«, 2005 und »Walt Sching (Friedens-AG)«, 2005, sind so, wie ich sie abgebildet sehe, mehr oder weniger grau. Nur in Grau, Grisaille, hat man schon einmal, sagen wir vor Giorgione, gemalt, um das Bild als Relief zu zeigen, das Plastische daran. Natürlich machst du etwas ganz anderes als, sagen wir, Mantegna. Aber du hast auch eine Ausstellung mit großen mehr oder weniger monochromen Bildern »André Butzer. Haselnuß« genannt. Ein besonders deutlicher Hinweis auf das Plastische?

Diese beiden Bilder sind alles andere als grau, sondern schwarzweiß, ich

würde sie nur dann als grau bezeichnen, wenn kein Schwarzweißkontrast in ihnen vorkäme, deswegen sind sie auch nicht dunkel. Meine monochromen Bilder, die zum Beispiel in der Ausstellung »André Butzer. Haselnuß« gezeigt wurden, sind tatsächlich blind, dunkel und überall gleich grau. Der Titel ist eindeutig ein Verweis auf das Plastische, aber vor allen Dingen soll er stellvertretend für Leben und Fruchtbarkeit stehen, aber auch für Kontrollverlust, ähnlich dem Kontrollverlust, den ich vorhin im Zusammenhang mit möglichen zukünftigen Bildern beschrieben habe. Man sagt zum Beispiel, dass Angestellte in Atomkraftwerken nicht zu viele Haselnüsse essen sollen.

Jemand könnte fragen: Meist malst du Figuren. Keine Figur ohne Umriss. Den zeichnet man immer nach einer Vorlage, mag die auch im Kopf sein. Warum sagst du dann immer wieder, du folgst keiner Absicht?

Es hängt noch nicht einmal von erkennbaren Konturen ab, ob man etwas sieht. Jackson Pollock wiederum hat nur noch Konturen gemalt, und trotzdem hat die Mehrheit des Publikums nichts mehr erkannt und dachte, die Bilder wären Tapeten. Selber schuld! Die Kunstmaler von heute sollten lieber nicht den Betrachtern erzählen, dass sie das Figur-Raum-Verhältnis auflösen könnten, obwohl mir die natürlich noch sehr viel lieber sind als die anderen, die je nach Lage dann sogenannten »figurativ« malen. Ich bin der wahrscheinlich abstrakteste Maler überhaupt, und ich bin ein Vertreter des über-wahren Realismus, ein stofflicher Realismus der Mittel, des Mediums und seiner Erzählung. So bringen wir das Medium selber zum Sprechen und sprechen nicht nur ständig über andere Medien als Referenz.

Ich sehe auch die Sprache als eines deiner Medien. Ein Titel wie »Amerikanische Technik im Jahre 2017« erlaubt scheinbar die Durchsicht auf ein Thema. Aber es gibt auch so etwas wie »Einwachung«: An sich kann man nicht jemand wachen, an sich ist das Verb nicht transitiv, aber das funktioniert ähnlich wie bei »Eindeutschung«: monströs, bei Licht betrachtet aber harmlos. Ganz ähnlich, sagt man, hat Heidegger die Nazis »verharmlost«. Das sei die »Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und des neuzeitlichen Menschen«⁶, also etwas, das die Nazis kaum wussten. Deine Sprache ist schwer, weil sie leicht ist. Kann man das sagen?

Schwer und leicht, mal so, mal so. Ich bemühe mich spielerisch um allgemeine Verständlichkeit. Alles was Text ist im Zusammenhang mit

bildender Kunst sind Zumutungen, und als solche sollten sie auch gekennzeichnet sein und gelesen werden. Wenn ich aber sage, das Medium soll zum Sprechen gebracht werden, dann meine ich damit noch nicht einmal Sprache als gesprochenes Wort und schon gar keine Texte. Man muss einem Kunstwerk keinen Titel geben, und wenn man das weiß, kann man wieder von vorne anfangen und welche vergeben. Viele Künstler sind aber schlechte Poeten oder machen die ganze Zeit nur Titel in Englisch.

Ich finde, bestimmte Worte oder Kürzel stehen bei die weniger für Sachen, als für die Ideologie dieser Sachen. Früher hat man fest geglaubt, Amerika sei ganz gut, Adolf Eichmann sei ganz böse, die AEG sei ganz stark. Heute würde man das alles sachlich sehen, nicht daran glauben wollen. Trotzdem trittst du auf, als ob das alles geglaubt würde. Man spricht vom »Ende der Ideologien«. Hast du den Auftrag, die Ideologien zu sanieren, sie wieder lebendig zu machen?

Nein, ich glaube an kein Ende. Ich benenne Zukünftiges mit Vergangenen und wieder andersrum. Ich glaube daran, dass alle Kapitel beständig fortgeschrieben werden und wir alles bezeugen müssen.

Im Blei der Skepsis würde es klug heißen, aufzutreten gegen die Skepsis der Malerei gegenüber. Diese Skepsis, »dass es das alles schon gibt« und so weiter, würde Kant nicht kritisch heißen, sondern dogmatisch. Was du sagst, klingt auch dogmatisch, aber positiv dogmatisch, im Kontrast zum bleiernen Dogma fast idealistisch. Man kann es so sehen: Du bringst die Waage ins Lot. Ist das nicht auch vernünftig?

Keine Ahnung! Hoffe, alles ist im Lot!

Du hast vorhin davon gesprochen, dass verschiedene Leute aus der Geschichte zurückkommen. Wenn man sich deren Auftritt vorstellt wie in einem Science-Fiction-Film, dann könnte man darauf verfallen, von »Masken« auf deinen Bildern zu reden. Für mich stimmt das überhaupt nicht. Das sind keine Schauspieler. Die Leute agieren, ohne dass jemand auszumachen wäre, der die Fäden in der Hand hält. In gewisser Weise ist Walt Sching in »Walt Sching (Friedens-AG)« also frei. Sehe ich das richtig?

Richtig, es sind auf keinen Fall Masken zu sehen, sonst wären ja noch andere Ansichten dahinter versteckt. Das ist sicher nicht der Fall, sonst

ginge es um etwas Verborgenes, ich verberge aber nichts, ich stelle etwas heraus. Es sind keine Maskierten, sondern das sind sie selber. Verborgenes darstellen als Verborgenes, also als etwas nicht ganz Sichtbares, ist übrigens auch formal nicht interessant für mich, das nennt man, glaube ich Patina. »Walt Sching« ist ein Porträt von Walt als Sching, also ein sehr moderner Schinken.

Schinken mag substanzieller sein als Patina, trotzdem wird er meist dünn geschnitten. Du willst diese Ansicht, keine andere; du stellst überhaupt und allem Dahinter zuvor etwas heraus. Schaffst du eine Oberfläche? Keine Fassade, keine Distanz, vielmehr eine Fläche, die alles umfasst, auch das Dahinter?

Ja. Aber mit Schinken habe ich das Bild gemeint!

Erst hast du geschrieben ›Bild‹ statt ›das Bild‹. Bei dieser kleinen Korrektur denke ich an den großen Unterschied: Philosophie und Kunst. »Ich nenne aber Bilder zuerst die Schatten, dann die Erscheinungen im Wasser und die sich auf allen dichten, glatten und glänzenden Flächen finden und alle dergleichen, wenn du es verstehst«⁷. Platon nennt nicht ›das Bild‹, sondern viel ›Bild‹ im Allgemeinen. Heute kommt man auf ›visual culture‹ oder auf ›borrowed images‹, vermutlich aus ähnlichen Gründen. ›Das Bild‹ tritt an die Stelle dieser Totalität, tritt einer Vorstellung in den Weg, die vermutlich immer totalitär war. Ich habe das Gefühl, du liebst die Techniker und die Täter mehr als die Denker. Vielleicht irre ich mich.

Nein, ich verehere viele große Denker. Niemand kommt mir zwar näher als Friedrich Hölderlin, der große Denker von Welt und Weltenraum. Also habe ich ihn oft porträtiert und führe ihn als Schutzpatron meiner Sache mehrfach gestapelt in meiner Bibliothek. Aber auch vermeintliche Modephilosophen von heute lese ich mir durch. Ich lasse mich gerne immer wieder von ihnen bestätigen. Denken können wir jedoch meist ›nur‹ als Text konsumieren, und die besten Philosophen wollen am Ende auch tolle Texte schreiben und sind dann vom Dichter nicht mehr zu unterscheiden. Das ist gut so und erleichternd. Aber nichts geht ohne Fantasie.

Jede Politik aus der Vorstellung, rechts oder links, oben und unten, kann Utopien nur abholzen. Nun ist das Jahr 2846, das du oben genannt hast, buchstäblich utopisch: ohne Ort. Kann es auch ein Jahr sein, in dem

Politik wieder anfängt?

Ich weiß bis heute nicht, was Politik ist. Was immer es ist, es wird immer dagewesen sein, und folglich braucht Politik nicht wieder anzufangen. Ob Politik aufhören kann, weiß ich natürlich auch nicht. Ich weiß nur, dass eine Utopie ein Szenario der Erlösung ist und dass Kunst so ein Szenario herbeiführen möchte, aber es nicht kann und deswegen den Religionen verwandt ist. Wobei es sicher auf Seiten der Religionen insgesamt besseres Personal gibt als bei den Künstlern, weil zu viele Künstler damit beschäftigt sind, ihren Berufsstand abzuschaffen. Nicht um Kunst abzuschaffen, im heroischen Sinne der ausbleibenden Erlösung gegenüber, sondern um Kunst abzuschaffen gegenüber anderen kulturellen Interessen, die einen noch riskanten Bereich lähmen und ihn sich anpassen wollen.

Im Abendland lehren alle, die Philosophen, die Künstler und wir. Ich weiß noch, wie du einmal begeistert warst von der Bezeichnung Kunstpädagoge. Ich erinnere mich an den Satz aus einem Schulbuch: »Ihre Schilde bemalen sie mit grellen Farben.« Gemeint waren die Germanen. Das ist also Expressionismus, aber offizieller Expressionismus, gerade so, als ob man heute die Bundesfarben expressionistisch finden würde. Inwiefern bist du interessiert am Offiziellen? Ich sollte vielleicht besser fragen: Bist du immer noch begeistert davon?

An dem Wort Kunstpädagoge fand ich wahrscheinlich die Überlegung lustig, dass mein Werk oder meine Person Verantwortung im erzieherischen Sinne vermitteln könnte, obwohl auf der Hand liegt, dass es um Verantwortungslosigkeit gehen soll insgesamt, und dass das als Wert vermittelt werden sollte, aber ich glaube noch nicht einmal an Vermittlung. Und ich lehne sämtliche Kunstschulen oder Professoren ab. Nichts Langweiligeres als die Künstler, die verantwortungsvoll sein möchten, es fehlt ihnen an Bescheidenheit. Offizieller Expressionismus gefällt mir gut, ich sage immer internationaler Expressionismus, vielleicht meinen wir dasselbe. Expressionismus ist seltsamerweise ein verpöntes Wort, viele wissen nicht warum, sie wissen nur, dass es verpönt ist und haben Angst davor. Dabei lieben die Menschen Henri Matisse, und auch ich liebe Matisse und Ford und heiße dann Henry Matisse und lebe in den USA. Das ist Staatskunst, die ich trage.

Der deutsche Idealismus hat am Ende ein System aus Figuren gebaut.

Friedrich Wilhelm Schelling nennt die »Philosophie der Mythologie« positiv, weil das Geschehen in unserem Kopf nicht weniger existiert als das Geschehen draußen. Auf die Frage »Warum malst du Henry Ford?« gibt es keine Antwort, ebenso wenig wie auf die Frage »Warum gibt es Henry Ford?« Deine Bilder sind positiv. Sie existieren, auch wenn sie sich zur Zeit in Amerika aufhalten. Gegebene Bilder: Die Frage ist tatsächlich nicht, wie sie gemacht sind, sondern wie sie uns beherrschen.

Jawohl.

1 Novalis, Schriften. Band 1: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart u.a. 1977, S. 321f

*2 Roberto Ohrt, in: André Butzer. Das Ende vom Friedens-Siemens Mensentraum, in: Ausst.-Kat. Kunstverein Heilbronn, Köln 2004, S. 9
3. ebd.*

4. Jo Sollich, in: Meise, Nr. 3, Oktober 2005

5 Aristoteles, Philosophische Schriften. Band 6: Über die Seele, Hamburg 1995, S. 8

6. Martin Heidegger, Einführung in die Metaphysik, Tübingen 1983, S. 208

7. Platon, Werke in acht Bänden. Band 4: Der Staat, Darmstadt 1971, S. 547: 509e, 510a

(2006)

Im Gespräch mit Max Dax

»Die Sprache der Liebenden sei die Sprache des Landes« – das ist eine Zeile von ...

... Friedrich Hölderlin. Das ist wohl mein Lieblingsdichter. Damit gehört er zu meinen Lieblingspersönlichkeiten überhaupt. Neben Hölderlin sind das Henry Ford, Walt Disney, Henri Matisse, Edvard Munch. Das sind Personen, die mir helfen, meine Sache zu machen, meinen Weg zu gehen. Sie fungieren wie Schutzheilige. Ich führe sie als lebendes Bücherregal, als Handbibliothek mit mir, ohne darin zu lesen. Ich habe erst von drei Jahren begonnen Hölderlin zu lesen, aber man muss gar nicht Hölderlin lesen, um ihn zu verstehen. In der Schule haben wir Hölderlin jedenfalls auch nicht gelesen.

Warum Hölderlin?

Ich finde seine Texte verständlich, kann mich aber täuschen. Als ich angefangen habe, Hölderlin zu lesen, hatte ich das Gefühl: Ich verstehe jetzt jedes Wort. Ich dachte, diese Worte stammen doch von mir. Mir gefällt oft etwas dann, wenn es mir so vorkommt, als hätte ich es selber geschrieben oder gemalt. Ich selber schreibe aber ungefähr nur ein Gedicht ungefähr alle zwei Jahre.

Kann man zum Gläubigen werden, wenn man Hölderlin liest?

Es ist vielleicht eine gläubig machende Lektüre, weil sie einfach ist und zielorientiert, aber was er schreibt, ist wunderbare Wiederholung, ein Traum, so wie meine Bilder sich wiederholende Träume sind. Hölderlins Dichtung hat auch ein Ziel. Kunst ist etwas sich Auflösendes, etwas, das die Erde verlassen will und sich dem Himmel zuwenden möchte. Das ist also Abstraktion, ein Luftschloss.

Auch Kommandos handeln in der Regel zielorientiert. Fungiert ein Hölderlin dann auch als Schutzheiliger beispielsweise des »Kommandos Friedrich Hölderlin«, wenn Sie Gruppenausstellungen als Kommandos deklarieren?

Er ist vielleicht indirekter Auftraggeber, nicht mehr. Niemand setzt sich deswegen ernsthaft mit ihm auseinander. Die Kommando-Ausstellungen

sind Gruppenausstellungen, in denen ich als Mitorganisator oder Mitinitiator fungiere, oder als derjenige, der das Paket schnürt. Die Kommando-Serie läuft neben meiner lebenslänglichen Tätigkeit als sogenannter einsamer Künstler. Hauptsächlich stelle ich meine Werke also alleine aus, in Einzelausstellungen aus. Die Kommando-Serie hat als eine weitere Dimension meine Sache in letzter Zeit begleitet. Sie fungiert wie eine mehr oder weniger soziale Form der Kunstausstellung, die bisher unbekannt war.

›Sozial‹ oder ›Guerilla‹? Es heißt, Sie okkupieren die Orte, an denen Sie mit Ihren Kommando-Ausstellungen aufschlagen.

Meistens funktionieren die Kommando-Ausstellungen wie folgt: Der eigentliche Ausstellungsmacher, also der eigentliche Betreiber des Ausstellungsraums, hat nach Aussprache der Einladung kaum noch Einfluss auf die Auswahl der Künstler und das Erscheinungsbild der Ausstellung. Tatsächlich ist es so, dass sich in der Vergangenheit einige Ausstellungsmacher oder Kunsthändler auf dieses Vorgehen eingelassen haben. Jede dieser Kommando-Ausstellungen ist aber anders. Im Falle der Galerie Max Hetzler war es so, dass der Galerist Mitorganisator war. Nicht jede Kommando-Ausstellung hat also zwangsläufig Züge einer illegalen Aktion.

Daher die unterschiedlichen Namen, die Sie ihren Kommandos gegeben haben: »Kommando Henry Ford«, »Kommando Disney«?

Genau, aber »Kommando Disney« gab es bisher noch nicht, habe dafür Walt Disney aber schon mehrfach porträtiert. In beiden genannten Fällen übrigens: Amerikaner. Ein Sehnsuchtsland. Das gelobte Land, aus unserer vergangenen Jungendperspektive betrachtet.

Man kennt den Begriff des Kommandos aus dem Militärischen. Man spricht von Kommandoaktionen, und auch die RAF bezeichnete ihre Zellen als Kommandos. Beziehen Sie sich auf diese Formen der Organisation?

Nein, ich würde sagen, dass dieser Begriff, so wie ich ihn verwendet habe, eher etwas Volkstümliches hat. Ich mache den Begriff älter, als er vielleicht ist oder heute wahrgenommen wird. So bedeutet Kommando eher so etwas wie eine sehr rudimentäre Initiative. Für mich ist der Begriff nicht automatisch links- oder rechtspolitisch konnotiert. Es gab

diese Form von Kommandos etwa in Gefängnissen oder Konzentrationslagern. Dort gab es immer zuständige Kommandos für sehr einfache Tätigkeiten. Derjenige Häftling, der sich freiwillig etwa für das »Kommando Kartoffelschälen« gemeldet hat, macht sich dadurch beliebt bei der Lagerleitung und empfiehlt sich für eine etwas bessere Rolle innerhalb des schon ziemlich Schlechten. Aber das ist alles schon bekannt.

Sie spielen bewusst mit dem Missverständlichen?

Man kennt den Begriff als dynamischen, mächtigen Begriff, als etwas Starkes, Aktives. Ich aber sehe das Kommando als Synonym für das sehr Schwache. Als schwaches Sortiment von Leuten, die in einer miserablen Situation eine übrig gebliebene Option gewählt haben.

Eine Parallele zu Ihrer Tätigkeit als Maler?

Jawohl. Manche bezeichnen meine Gemälde oft als »kraftvoll«. Während ich davon ausgehe, dass meine Malerei eher etwas mit der Abbildung von Schwäche oder Trägheit zu tun hat, im Idealfall Gelassenheit, trotzdem sind die Bilder nicht absichtlich schwach gemalt. Ich glaube, dass es heutzutage nur noch sehr wenige Leuten gibt, die Malerei überhaupt lesen können. Viel ist in den letzten Jahrzehnten verloren gegangen, die meisten sind heute blind.

Was genau ist Ihrer Meinung nach verloren gegangen?

Ein gewisses stoffliches Sehen. Also die Fähigkeit, den Stoff getrennt von Darstellung und Inhalt als gestaltete Materie zu sehen, oder leere, langweilige Flächen von liebevoll gemalten Flächen zu unterscheiden. Es gibt für diese Sachen leider wenig Verständnis. Deswegen wird heutzutage sehr viel über Oberflächen gesprochen, über das Abbild. Sichtbare Oberflächen und Abbilder sind aber nicht zu trennen von diesen wichtigen Dingen. Sie sind nicht zu trennen von dem Fleisch der Sache. Ich vermute aber, dass es nur wieder eine Frage der Zeit ist, bis dieses Sehen zurückkommt. Und bis dahin werden wir einen Hype nach dem anderen erleben, der als Neorealismus oder Neofiguration beginnt und in einer Sackgasse der soeben noch gekürten Staatskünstler und der dann wieder leeren Geldbeutel endet. Anschließend entsteht dann das Bewusstsein für das, was schief laufen musste – und dann endet der Boom wieder, alle Beteiligten schämen sich und ihre Public-Relation-

Agenturen machen dicht. Die Leute vergessen dabei turnusmäßig, das ihre Vorfahren längst ein Bewusstsein für diese schöne, aber komplexe Konstellation zwischen Inhalt und Form entwickelt hatten und sogar in zahlreichen Kunstgeschichtsbüchern abdrucken ließen. Das wird aber kontinuierlich vergessen, um im Zuge des nächsten Hypes wieder verdrängt zu werden, bloß um tagespolitischen Erfolg zu erzielen, um zeitgemäß zu sein. Aber es gibt gar nichts Schlimmeres als zeitgemäß zu sein.

Andere behaupten: Es gibt nichts Schlimmeres als witzig sein zu wollen. Bilder von Ihnen heißen etwa »Grießbrei für alle« oder »Chips und Pepsi und Medizin«.

Es sind aber gar keine Witze. Ich halte mich für hochgradig humorlos auf meinem Gebiet. Es wäre sehr gefährlich für das Publikum, wenn ich Humor als Stilmittel in meinen Werken einsetzen würde.

So, wie Kippenberger es getan hat?

Der konnte es wohl gut, habe ich gehört. Zumindest in seiner Zeit. Aber ich kann's natürlich nicht machen. Ich glaube, dass Kunst – und damit auch meine Kunst – lustig sein darf, das ist sie sowieso, aber ich kann nicht der Urheber solcher Witze sein.

Das gilt nur für Sie?

Prinzipiell kann, darf und soll Kunst alles sein, sie soll aber nicht didaktisch, zeitgemäß oder gar politisch gemeint sein.

Ist Kunst eine Männerwelt, in der man sich messen muss?

Seit Jahrhunderten ist es so, dass es zahlenmäßig mehr männliche Künstler und weniger weibliche gibt. Es ändert sich zwar merkbar, und das ist prima, trotzdem müssen wir Männer weitermachen. Wir haben ja keine andere Wahl. Ich habe mich ja trotz des Wissens darum, dass ich mich in einer männerdominierten Branche bewegen werde, dafür entschieden Künstler zu sein. Also entscheiden sich viele Männer dafür, es ›trotzdem‹ zu machen ...

Sie machen es ›trotzdem‹ – haben aber keine akademische Laufbahn hinter sich. Das ist das eigentlich Überraschende.

Ich habe kurz angefangen zu studieren, aber so schnell wie möglich aufgehört.

Danach lernten Sie an der freien Akademie Isotrop.

Das war ein von uns selbst gegründetes Lehrinstitut. Es gab dort kollektive Tätigkeiten. Die Gruppe damals war so etwas wie eine Künstlergruppe, die als Lehrinstitut firmierte und auch so funktioniert hat. Die Akademie war aber auch eine Behauptung. Gleichwohl fand in dieser Gruppe so etwas wie Unterricht statt, aber nur zum Spaß. Kunst kann man nicht lernen, das ist bekannt, vor allem nicht bei sogenannten Professoren. Es gab keine Anwesenheitspflicht, aber wir haben uns gegenseitig Dinge beigebracht, außerdem gemeinsam ausgestellt und publiziert. Wir haben einen Neuanfang in der Kunst gewagt.

Ihre Schutzheiligen sind auf ihre Art und Weise ebenfalls Systemverweigerer.

Ich sehe mich tatsächlich aber als radikaler Traditionalist, sonst kann man nichts wirklich Neues machen. Ich führe fort, was andere begonnen haben. Das sind historische, traditionelle Linien, die ganz weit in die Vergangenheit reichen. Und hoffentlich ebenso weit in die Zukunft weisen. Also Science Fiction, Expressionismus, Tizian.

Welche Rolle spielt die Gegenwart?

Die Gegenwart kann ich nicht fassen. Ich umarme so innig wie möglich Vergangenheit und Zukunft. Die Gegenwart zittert, flattert vor meinen Augen. Ersehnte Ruhe gibt es nur in der Zukunft und in der Vergangenheit, also in der Welt der Vorstellung. Diese Ruhe suchen auch meine Bilder. Meine Werke sind auf der Suche nach Frieden. Das ist ein ganz zentraler Begriff, und übrigens: bei unserem Freund Hölderlin ebenfalls. Das ist ja das Schöne. Dieser Glaube, dass Frieden möglich ist. Dass ein blauer Himmel möglich ist. Diese scheinbar einfachen Sachen. Eine andere dieser Linien aus der Vergangenheit, das ist der Expressionismus, eine üble Schublade, die aber voller Überraschungen und moderner Süßigkeiten ist. Das mögen viele Leute nicht. Aber das gab es schon immer und das wird es auch immer geben. Ich bewege mich im neuartigen Feld des »Science-Fiction-Expressionismus«. Ich sehe den Expressionismus wie eine Maschine an, die Vergangenheit in Zukunft verarbeitet, und zwar optisch. In Deutschland haben wir den sogenannten

deutschen Expressionismus mit Kirchner und Nolde. Von mir stammen dann die selbst erfundenen Stile, etwa der NASA-Nolde-Expressionismus. Für den französischen Teil steht Matisse, der ja interessanterweise als ›Wilder‹ bezeichnet wurde, obwohl er ganz langsam gemalt hat, fast so langsam wie ich mit meinen Fingern. Unsere Flächen sind schön, die Farbe expandiert ständig, diese Expansion führt entweder zur totalen Monochromie, also zur Auslöschung allen Lebens. Oder sie führt zu einem farbigen, kosmischen Dasein, zu einer persönliche Abstraktion im Weltraum – zum Schluss bleibt ein animiertes Bild.

Sie reden von einer notwendigen Entschleunigung als Zeichen unserer Zeit?

Entschleunigung kann immer nur Teil eines Vorgangs sein, der notwendigerweise irgendwann wieder Beschleunigung erfährt. Das Prinzip funktioniert immer gleich: Etwas intensiviert sich, es schlägt aus, danach beruhigt es sich wieder. Es gibt Phasen der wirklichen Ruhe und es gibt inszenierte Phasen der Katharsis.

Was heißt in diesem Zusammenhang ›inszeniert‹?

Das heißt, dass ich mir diese Phasen im Geiste ankündige, und dann ziehe ich sie auch durch. Auf diese kathartischen Phasen der Produktion folgen meist Perioden totaler Untätigkeit aller Bildkomponenten im Raum. Übrigens spreche ich nicht von quantitativen Maßstäben, sondern von ästhetischen Problemlösungen, von Anschauung.

Gehen Sie als Künstler aufrecht?

Sehr gebeugt. Man ist gekrümmt, auch wenn man steht. Auch das, was in meiner Kunst vorkommt, sind bereits aufgelöste, gebeugte oder gekrümmte Zustände von ehemals Körper und Raum. Das sind ohnmächtige, aber nachdrückliche Gesten. Die Geste der Figur ist bereits von unseren Vorbildern gebrochen worden, und zwar vor sehr langer Zeit.

Warum suchen Sie die Nähe zum Opfer?

Ich möchte, dass es keine Opfer gibt. Ich habe mich immer gesehen als Kind, das in den Achtzigern aufgewachsen ist, unter amerikanischer Besatzung in Westdeutschland. Unter meinem Vater Ronald Reagan. Ich

habe die Besatzung als Genuss in Erinnerung. Ich gehe heute noch, wenn ich in Stuttgart bin, in Vaihingen mit meinem wirklichen Vater entlang der Patch Barracks spazieren. Das war das »Headquarter of Europe« amerikanischer Truppen. Ein eingezäuntes Areal. Da gehen wir dann am Zaun entlang und schauen hinüber, wie die Amerikaner mit ihren Grills Barbecues veranstalten. Neben jedem Grill eine Amerikafahne. Das finde ich super. Ich fand natürlich Amerika in Stuttgart immer besser als später Amerika in Amerika selbst.

Weil Amerika dort kondensierter war?

Weil ich durch den Zaun gucken konnte. Ich sehe sie mir ja wie in einem Zoo an. Als Jugendlicher habe ich es mir so vorgestellt, dass Amerika und die industrielle Revolution den Menschen vollständig industrialisiert haben. Dass wir also in dieser industriellen Welt als Teile der Produkte existieren müssen. Und dass dieses ganze System unsere Körper schleichend angegriffen hat. Wir sind dadurch alle krank geworden. Aber gleichzeitig sage ich: Ich finde es toll. Ich finde Colatrinken gut und ich finde Chipsessen gut. Ich umarme die Welt und sei es die industrialisierte Welt. Ich lehne die komplette Versklavung ab – und muss sie zugleich genießen.

Man hat keine Wahl?

Sowieso nicht, keine Ahnung. Ich habe mich dann später bestätigt gefühlt, als ich auf der Schule begonnen habe Philosophie zu lesen. Ich war vor allem auch beruhigt festzustellen, dass ich jetzt keine neuen Erkenntnisse habe, sondern nur erkenne, was andere vor mir auch schon erkannt haben. Foucault und die ganzen anderen haben ähnliche Dinge beschrieben. Körper, Gefängnis, Wahrheit, Pipapo. Von daher: Ich wollte mich nicht wehren gegen die Erkenntnis, ich wollte in dem Widerspruch aufgehen. Ich möchte mittendrin sein in diesem Widerspruch. Kurz: Dafür schien mir die bildende Kunst der richtige Beruf, oder andersrum, die Kunst hat mich also zu sich gerufen. Nicht, um mich wehrhaft zu machen, sondern um mich vor der Krankheit ein Stück weit zu schützen. Denn Kunst folgt keiner vorformulierten Welt, keiner Argumentation. Man kann es sich nicht ausdenken, noch wirklich erklären. Man kann nicht vorher formulieren, was man umsetzen möchte. Es gibt keine textliche oder sprachliche Grundlage für Kunst. Deswegen kann man sich nicht kritisch mit Phänomenen der Außenwelt auseinandersetzen und die dann künstlerisch umsetzen. Man muss dieses Denken verlassen. Denn Kunst

ist stumm. Die bildende Kunst zumindest. Die Kunst kann nichts dazu sagen, wie man seine Cola zu trinken hat. Es ist irrational. Cola trinken heißt von mir aus: endloses Sterben. Aber eine nachvollziehbare, rationale Argumentation ist das noch lange nicht. Aussagen, die man in der Kunst trifft, sind nicht argumentativ. Man trifft nämlich nicht einmal mehr Aussagen.

Das Auslassen der Akademie und ihrer süßen Versprechungen – vom Studenten über den Meisterschüler zum Shooting Star – ist ein außergewöhnlicher Weg im Kunstbetrieb.

Unsere eigene Akademie war ein viel besseres Hilffsystem, und zum Glück nicht nur das alleine, es war eine sehr inspirierte, glückliche Konstellation. Aber gerade in der bildenden Kunst ist der normale akademische Weg unbedeutend. In Amerika ist es noch viel schlimmer. Dort rennen alle auf die Kunsthochschulen, werden dann irgendwann Assistenten ihrer Professoren und kommen dann als Schüler von XY in eine Galerie hereinspaziert und alles geht wieder von vorne los.

Ist die Akademie also auch Teil der Krankheit?

Ich bin mir auf alle Fälle sicher, dass die Hochschulen kein Ort sind, an dem Kunst entsteht. Kunst entsteht anders, in Zufällen und Glücksfällen.

Trotzdem: Wer keine Aktien kauft, kauft Kunst. Aus der Klasse eines berühmten Lehrers zu kommen, ist wie ein Qualitätssiegel: Auf diese Kunst kann man setzen, sie wird sich im Wert steigern.

Ich glaube sowieso nicht an einen messbaren Wert von Kunst. Kunst ist unbezahlbar und damit wertlos. Alles, was dazwischen liegt, ist ebenso uninteressant wie spekulativ. Damit kann man leben, ich übrigens auch. Ich nehme ja auch Geld für meine Kunst. Aber man darf nicht daran glauben.

Wie halten Sie sich im System schadlos?

Indem ich versuche, meinen Weg mit Familie, Frau, Kind zu gehen. Mit Kollegen, Träumen, einer Vision und mit der Möglichkeit, sich zur Disposition zu stellen. Ich gehe nicht an etwas zugrunde. Ich leide nicht. Das ist nicht mein Konzept.

Suchen Sie nach Wahrheit in Ihrer Kunst?

In meinem System spielt auch ein bekannter Wahrheitsbegriff keine Rolle. Ich glaube, dass Wahrheit, wenn überhaupt, dann über Irrationalität produziert wird. Wahrheit entspringt aus einem Zusammentreffen von Kategorien, die sehr schlecht sind. Kategorien wie Lügen oder Schuld. Das Aufeinandertreffen solcher Kategorien kann dann eine Wahrheit wie etwa die Reue produzieren. Man kann in diesem Sinne in der Kunst großartige Kollisionen von Dingen herbeiführen, die nicht erlaubt sind. Man produziert dann automatisch Wahrheit, aber nicht mit Absicht oder aus der Zeitung abgemalt.

Also finden Sie Wahrheit, wen Sie diese schon nicht suchen ... und überhaupt: Was heißt hier ›nicht erlaubt‹?

Als Künstler erschafft man sich selbst die Kategorie des Nichterlaubten – ich kann ja selber sagen, was nicht erlaubt ist. Und das tue ich dann. Denn in der Kunst hat man das zu tun, was nicht erlaubt ist. Sonst wäre es keine Kunst. Kunst ist das, was man nicht tun kann, was man nicht tun darf. Kunst ist daher auch die Überwindung der eigenen Beschränkung und der Beschränkung der Welt. Mein künstlerisches Tätigsein findet innerhalb eines Traums statt. Und dieser Traum schützt mich. Ich bin trotzdem Realist, aber umgedreht. Ich kann mit den schlechten Dingen umgehen. Ich finde auch die meisten Leute nett, die im Leben auftauchen. Wenn der Traum stark genug ist – und das heißt ja nichts anderes, als in dem Traum eine gewaltige, noch unbekannte Produktivität auszuleben, von der man weiß, dass sie sich technisch andocken wird –, dann schützt einen der Traum vor den Kräften der Kunstwelt, also vor der so menschlichen Gesellschaft, die absurderweise automatisch versucht, das Ausleben dieses Traums zu verhindern.

Wovon handelt dieser Traum?

Der handelt von Abstraktion. Komischerweise. Etymologisch heißt Abstraktion: abtrennen. Der Traum trennt sich ja auch ab von den Umständen, die um uns herum sind. Die Abstraktion ist ein Vorgang, der etwas auflöst und etwas von etwas anderem abtrennt. Und damit wären wir dann wieder am Beginn des Gesprächs angelangt. Man macht Abstraktion ja jedenfalls, um in den Himmel zu kommen oder am besten gleichzeitig in die Hölle. Das ist jetzt in einem Satz zusammengefasst, aber so habe ich es mir vorgenommen.

(2006)

Im Gespräch mit Tatintsian Gallery Inc., Moskau

When did you first think of a career as a painter?

In 1994.

Which painters influenced you while your growing up?

Walt Disney, Edvard Munch, Henri Matisse, Jackson Pollock.

What do your relatives say of your paintings?

My mother likes them a lot, especially the beautiful colors.

Could you describe the main idea of your works?

I use no ideas at all. All art starting with ideas is boring. You simply begin making it someday, you follow some historical lines, you love the old and modern masters. And then you try being a new master and you are this kind of master from the very first day or you are not. Then you die, and maybe you do not know whether you have been a master or not.

Don't you think your works are a form of anti-aesthetic? What is your opinion of aesthetics? What role do you think aesthetics play in art?

All art and all relation between man and culture is aesthetic. Therefore art cannot be anti-aesthetic. Art is about future beauty and abstraction.

Do you think that pieces by your contemporaries will ever become classic?

Someone considering himself a contemporary now, will never be a classic later on.

Why do you think modern painters are so fond of anti-aesthetics?

This is what they misunderstand and what makes most of them very boring and only fashionable. You have to be a radical traditionalist to really offer something everlasting new.

*What are the topics and cartoon characters represented on your pictures?
What impresses you to create such characters?*

I have never painted the same figure or person twice. I have created a dramatic relation between figure and space and this might allow me to make abstraction. I have seen the horizon of what abstraction could be, and this horizon is absolutely not about negation.

Do you regard your works as a kind of reflexion about the world around or they are but your own manifest?

My works represent how the world around us makes space and mankind look alike. They have got nothing to do with me.

In your works a ›one-dimensional‹ man dissolved and devoured by the reality, which he made himself, often appears (for example, in the »H-Mensch«-series). Is it a kind of prophecy about the future? What do you think the future society may be?

I have called my works Science-Fiction-Expressionism before. All I can do is try to bring good prophecy. I can provide hope and options for peace. But I have to use and to reintegrate all contradictory historical elements into this vision.

We can see a constant struggle between object painting and pure abstraction (or between form and content) in your paintings. Very often the tendency for abstraction seems like a desire to dissolve objects, make them abstract and formless. Do you regard this struggle itself as a substantial part of your concept?

Yes. This struggle is the effect of a philosophical concept about the term abstraction and its literal meaning. There is no way out without this struggle. I want to be abstracted from the world. My path leads to heaven, at least I hope.

What does your monochrome technique itself imply? Two pictures of the ›Moscow-series‹ are made in this technique. Do they reflect the inner world of your characters?

The so-called monochrome paintings are blind, they are completely full, of soul, body and insight. They could be about cosmic loneliness. The

mass of paint is a leftover or new beginning, and of course it's again about both.

Do you plan to show your world using the languages of other arts (literature, animation etc.) more extensively?

There is no language for what I do. What I try to paint is maybe taking place right before or right after the existence of language, and it's mainly about future silence.

Do you know anything about the Russian audience?

No. But I want the granddaughters and grandsons of those who brought Matisse to Russia 100 years ago, to come by again and check out my show.

Do you know anything about contemporary Russian artists? How do you like their works?

I hope I will meet some of them and see their works.

When did you first want to exhibit your works in Russia?

Maybe 2 years ago?

Were the works you brought with you to Moscow made especially for Russia?

Yes.

Do the works you painted for your Moscow show have any unifying idea? Is it possible to entitle the exhibition anyhow?

Out of many reasons I chose not to have a title for the show. My newer works seem to deal with a more intense tendency towards abstraction. Form and content go together in a deeper and at least for me in a new sense, and I cannot provide titles right now, not for the works, not for the show. For the first time, I really understood how important the term »untitled« can be and how much this can mean in the same time. A possible title for the show could have been »New paintings«, therefore this show is one of the first results of a much bigger step that still has to

be done. And I can promise that the works following this show are already in the machine to generate these further steps.

Did you have any peculiar feelings or thoughts while working on them?

As always I wanted to give my best and I felt honoured already while painting. I thought, maybe we can make the world turn around the other way from now on.

(2007)

Im Gespräch mit Thomas Winkler

Warum haben Michael Asher oder Baldessari mit ihren Werken, Zeichnungen und Entwürfen einen so nachhaltigen Eindruck auf Dich gemacht, als Du Deine Dozentenstelle für Visuelle Gestaltung an der Hochschule für bildende Künste in Würzburg vor Kurzem aufgegeben hast?

Ich, Prof. Winkler, freue mich, Euch alle ganz herzlich zu diesem Gespräch begrüßen zu dürfen. Es ist mir eine außerordentliche Ehre, alle Fragen der Reihe nach vollständig zu beantworten.

Anders gefragt: warum bist Du und Deine Formen der Äusserung so exemplarisch geworden, Dein noch kleines Publikum sieht sich dort wieder, erkennt sich und freut sich für Dich und für Deine Lebensführung.

Die Freude ist ganz auf meiner Seite. Ich führe aber kein richtiges Leben. Und ein Publikum oder Zuschauer gibt es nicht. Die Menschen stellen sich mir als Rollen-Modelle zur Verfügung, die ich kritiklos anerkenne, um Teil ihrer Sache zu werden. Jeder, der sich erkennt, freut sich für und über sich selbst. So habe ich es von Michael Asher, Baldessari und von Dir gelernt.

Stimmt. Du bist aber eigentlich nicht hier bei uns. Alles, was man von Dir sieht, sind Beweise oder Spuren davon, dass Du Dich mit Deiner Sache soweit wie möglich heruntergelassen hast, um Dich auswechselbar zu machen. Es gibt Dich so gar nicht, oder es gibt Dich lediglich so, dass wir zu spüren bekommen, was von Dir übrig bleibt, wenn man denjenigen sichtbaren Anteil abzieht vom dem, was Du hervorbringst. Das ist wahrscheinlich die populärste Art Kunst zu machen überhaupt, ähnlich wie On Kawara sich und seine Uhrzeiten thematisiert hat. Das Ergebnis ist grosse Traurigkeit über die Resultate von Kunst, aber diese grosse Bescheidenheit macht Dich und die Betrachter für den Moment glücklich. Aber Du hast Recht. Es gibt kein Publikum, zumindest nicht für uns.

Wir haben kein Interesse daran, durch die Verdoppelung des Ichs, Einsamkeit künstlich zu erzeugen. Übrigens bin ich kein großer Fan von On Kawara mehr. Als ich zum ersten Mal ein Werk von ihm sah, dachte ich, das Wesen von Kunst ansatzweise begriffen zu haben. Das war

natürlich mein großer Irrtum. Trotzdem löste seine Malerei bei mir eine – wie Du es nennst – »Traurigkeit über die Resultate« von Kunst aus, die sich erst viele Jahre später aufgelöst hat. Das war am 23.7.2003, als ich in der Nähe von Genf mein erstes Kunstwerk erschuf. On Kawwara hat dieses Werk für mich möglich gemacht. Meine Kunst fand anfangs nämlich auf der Rückseite seiner Gemälde statt, natürlich nur im übertragenen Sinne. Darum gibt es bei mir auch keine Zuschauer, bei ihm aber jede Menge. Ich habe vor, mich irgendwann ganz aus der Affäre zu ziehen. Etwa indem ich untertauche oder meinen Beruf fahrlässig aufs Spiel setze.

Kann man nicht viel dazu sagen. Alles wurde bei Dir immer unzugänglicher, aber gleichzeitig auch systematischer. Wer mit so viel Verständlichkeit agiert, muss irgendwann zu einem Schluss kommen, zumindest vorläufig. Das wäre dann wieder eher mit einem überschätzten Duchamp vergleichbar und einer weitreichenden Einsicht, aber ohne Schweigen. Deinerseits also ein Zugeständnis, ein Ausruhen vor lauter Klarheit. Anstatt zu schweigen, fängst Du jedoch erst an, etwas zu erklären. Du hast das Schema des Mitteilens hinter Dir gelassen. Aber zu welchem Preis? Niemand, auch ich nicht, kann Dir mehr folgen. Niemand bewertet diese Stellung, die Du einbezogen hast, sie ist nicht bewertbar. Alles wird offen und Deine Handlungen spielen sich vor Dir selber ab.

Ich würde nicht sagen, dass es keine Lösung gibt, weil es kein Problem gibt. Ich weiß nicht, was wirkliche Freiheit ist. Die Einsicht, aus der heraus ein Mensch zu schweigen beginnt, ist wahrscheinlich dieselbe, die ihn singen lässt. Mein Medium ist aber durchaus bekannt. Ich mache Werbung, deren Auftraggeber, Ausführender und Betrachter ich selbst bin. Ziel meiner Kampagne ist es, mich täglich von etwas zu überzeugen, von dem ich sonst nicht wüsste, ob es überhaupt existiert. Die Kunst besteht darin, den Kunden möglichst wenig übers Ohr zu hauen. Dies ist sozusagen die Kampagne meines Lebens und sie funktioniert bisher gut. Ich führe täglich Umfragen bei mir selbst durch und stelle steigende Erinnerungswerte fest. Mein Leben wurde von Tag zu Tag schöner und kürzer. Der Preis ist allerdings unbezahlbar.

Ich bin froh, daß wir so ehrlich miteinander sprechen können. Alles, was wir sagen, macht hoffentlich klar, an welchem, das Leben von Grund auf durchdringendem Unternehmen wir hier beteiligt sind. Ich glaube, daß Deine Kunstform eine schöne Möglichkeit zur Darstellung eines großen Leids, welches die Menschen seit ihrer Industrialisierung erfahren haben,

ist. Aber auch ihrem sich fortschreibenden Wille zum Glück, zur Zärtlichkeit, wird hier eine Form gegeben. Was ist eigentlich Form für Dich, d.h. ist Deine Form nur ein Umweg, wirklich emotional zu sein? Oder gibt es diese Emotion noch nicht, von der wir hier sprechen? Das wäre eine schöne Aussicht auf das kommende Ende von Kunst überhaupt, also ein schöner Moment, wo Kunst neu anfangen könnte, durch eine Emotion. Ich glaube, alle Künstler, die etwas wirklich Schönes hervorbringen wollen, wollen einen Neuanfang.

Ich weiß nicht, was Form ist. Aber ein junges Mädchen meinte nach einer Ausstellung zu mir, sie erinnere die Art der Präsentation an die Dokumentation ihrer Klassenfahrt in der Aula: »Hier hat die Alexandra einen Frosch gefangen. Dort haben wir zusammen ein Lied gesungen. Und das gabs zum Mittagessen.« In diesem Sinne wäre Form für mich das, von dem ich glaube, es gerade eben gewesen zu sein.

(2007)

Im Gespräch mit Sebastian Wehlings

Hallo, André!

Hallo!

Four new paintings and a theme: colour theory. That sounds very ... theoretical.

These paintings really suck and look theoretical, but that's what I wanted. I was sorting out my paint tubes with these four paintings before going finally and forever into the open wide assortment of all the tubes of my art supplies dealer sells me. But after this show here, I will do it for real – in order to paint as colourfully and meaningfully as possible. I am still learning here, but I am already painting very clean now.

Very clean, that's true. With three of the works here, you have painted on top of the primary colours. What was your interest: Did you want to find out what happens if you confront your Malerei with so much pure blue, red or yellow?

Well, it's easy. I have tried these things on top of various grey fields before and I was very successful and I will go on with them. After this experience I felt self-confident enough to try it on top of the primary colours as well. And I felt capable to officially add another primary colour to this system in law, which is now: *Fleischfarbe* – flesh colour.

Why flesh colour?

I have already said that painting consists of flesh and lemonade. In the Renaissance they knew it's about flesh and water. But nowadays there isn't any more pure water, it has been industrialised, like everything else, in the form of a sugary serial product packed in red, blue and yellow. We can say there are just two things that define the stuff painting consists of: the red, blue and yellow package seen as a complete sequence that repeats itself. It could be compared to the digital code, and the flesh colour to the leftover dead or living meat in the painting. A very young student said to me: Your works look like capitalism. And I said: You're right.

The four paintings are quite large-scale but also some of the most

minimal you have created so far. Why this sudden reduction?

To reduce things is my highest wish. To accumulate meaning is the consequence of that wish. That sounds wrong, but it's true. I don't paint over and over the things that I see appearing in the painting. Even if there is a lot to see in my works in terms of quantity, I still consider the placements of form, colour and meaning as something that has been entirely reduced before these elements could be put in relation to each other. I am not allowed to create a waste dump on the canvas, in the way others unfortunately do!

The blue theory turned out amazingly. What a mindblowing Brett of a painting that is. All you did before, all forms you developed, all figures you invented, the hiking figures, shame-people, Friedens-Siemense – they are disappearing right in front of your eyes. They are drifting inside this ocean made of this wonderful light blue. If I had to choose one, I would say this is the most beautiful colour in the world. How did you find this colour?

Thank you! The blue one was in fact the first painting that I made out of the four. I was at the same time happy and irritated by it because I thought it looks like Op-Art or something stupid like that. I thought there is too much optical sensation. But then I said to myself: Fuck that, it doesn't matter at all. I just found that special light blue tone in my studio. I took this special blue, because I was afraid to take the wrong blue. I am really frightened of blue tones in general, especially of those that are too dark. I am very afraid of paintings that are too dark, instead I want paintings that create enough light. Also, this special blue reminded me of *The Blue Album*.

By Weezer?

Yeah, that was my favourite album for a long time. Also, there is an interesting story in conjunction with abstraction and this record: I think his name was Johnny McCool, a NASA astronaut and commander of the Columbia Space Shuttle, who died on board during the crashed mission in 2003. One of his favourite items he took with him to space was *The Blue Album*. He wanted to have a special connection to our blue planet, he said. So that guy obviously got heavily abstracted with his CD out there.

Let's talk about the other three works and begin with the flesh-coloured

one. I think, this painting is – frankly said – a bit difficult.

Slowly, slowly. Are you crazy, Sebastian? Finally, this piece turned out to be very good, in my opinion. But you are a bit right though, it was a pretty damn hard job to make this one happen. And you can see and feel that, when you look at the result now. My buddy Steffen Krüger had to remove several kilos of paint and I said to him that we have to make this thing less heavy. Stretcher bars are not made out of titanium! He din't know that. OK, rather look at the yellow one instead, if you don't like this one.

Alright, the yellow one is very cool indeed. To me the yellow and the red ones belong together somehow: These works are not only part of a colour theory, they theorise about formal aspects, too. Your often overwhelming, pseudo-wild style is reduced to minimal geometrical elements here.

Yeah, and I know why: Everything is geometry but colour is at first not. I am bringing together these parts for one very yellow moment. It's all about precision in art, like in science. But since Giotto there's been a lot more precision in art than in science. Thank you, Giotto! The artistic calculation runs very close and very near to the final number that a machine will never be able to find out. This number or letter is N.

The red painting is dealing with the power of the rectangular. You are treating that form in all kinds of variations: You turn, break and dissolve it, as if you are looking for something. And the viewer becomes a witness of your search.

That witnessing would be fine with me, because I want to see people understand painting as an animated process of image making. This is also the reason why this colour theory I am happily presenting here is a basic model for animation. The colour white is the most animated colour of all, but we can't live with it. That's why we paint on top of it first and bring it back like a white shock on top of already very bright colours, like whipped cream or UHT-milk-toppings. White is epilepsy, a swinging colour of death that stands for too much presence in time. What is present now is surrounded by the melancholic past and the hysteric future. So, colour is basically about history. To animate colour is historic in the way that the image will tell us about the future and the past. But what is now can only be present in the way we look at bright lightning in the sky.

The yellow painting seems like a childish meditation on the triangle, the most symbolic and strongest geometrical form. The triangle plays a quite important role in your recent abstract paintings.

That's right. But I will try to stop with the funny triangles someday. They are a big help for me, because I think of them like the kind of things Donald Duck would do when he paints. They are also like warning signs, they say: Don't go further here, it's dangerous! Only a few will be able to pass by and paint without the triangle, so that's my job later, to go so much further. The yellow painting tries to get rid of the triangles in a very friendly way, and it also says: Don't paint another yellow picture like me! I am the only one.

Will you follow this advice?

Of course.

The four works show clearly how far your little journey as a painter has already taken you. Until the middle of this decade most of your works were more or less figurative. Now, you are reaching – as you said – for »the heaven of abstraction«. Where do you want to go now? Any ideas?

No. I am the famous artist without ideas. My paintings have always been very abstract although the audience saw figure on them. But I can feel that I have a more than colourful future with them in front of me. I know that the heaven is something I cannot reach, and I don't want to reach this heaven. I am here to paint, feed my family, and make these images show who they are and who is living in them – and to show what they really want.

(2009)

Im Gespräch mit Paul Carey-Kent

Does the name Butzer suit you?

Yes, because there's a lot of image-making in that name. It is a southwestern German or Swiss name historically associated with the carnival culture of the devil's mask, and it also means a maker of stained glass windows. And it is close to the verb ›putzen‹: to make things clean – that's what I do.

What inspired your cartoon characters?

I was aware that I couldn't find a way to produce art without emotional references to pop culture, and my childhood love was and still is Disney. That world of Disney made me feel very comfortable and secure, and I wanted that in my world of images as well. I see my paintings as trying to go through the unknown until I come back to the known again. Happily recognizing something familiar, but seeing it for the first time as well, and this all happening together in one very new moment.

Who are the characters?

There are two main types that I have used, though they are all different individuals: I have never painted the same person twice. My main spiritual topic was always the USA and Germany. The basic models are the death head derived of the SS skull with crossbones together with Munch's scream; the living M&M style thing, or candy head with eyes wide open for American consumption; pop; and the children's world. Where there are four characters, that represents the male and female of those types, and black cats – the shadow of mankind.

Germany and America are also seen in your paintings of the imaginary future community of Nasaheim, aren't they?

Yes. I don't need to use that directly any more, but it still lies as an option in the background. I drove past Anaheim ten years ago and thought: what is this, a German town in California? Then I found that it was the original home of Disneyland. I wanted to create a place towards which the paintings should travel, so my friend Björn Dahlem and I combined Anaheim with NASA to make what an outer space version of Disneyland

would be called. It gave my paintings a purpose. It's like seeing them going to heaven, though some still go to hell. But the N which I have used to stand for Nasaheim, is also a red negative letter, so it is a contradictory utopia. The symbol is a house with two windows but no door, because it is closed for anyone. When people have asked me who is sitting inside the house, I used to say it was me or Matisse or Disney, but more lately I say that abstract art is sitting inside the house, and that's the truth now.

Your paintings of a while ago combined cartoon characters with abstract motifs. Are they separate strands now?

I think of my abstracts as being painted by Donald Duck and his friends. The cartoon characters have left the space of the painting but their presence can still be felt. I see the cartoons as lifelong – you can't change them, whereas I'm trying to develop the abstract paintings as the ever-evolving output of an expressionist Sci-Fi machine.

How do you avoid just repeating the Abstract Expressionists?

Expressionism early in the 20th century was about going back to nature and nakedness, about inner more than outer space. Now we can give this field a new task – to be informed by seriality, post-industrialism and modern mankind's artificiality. So I include organic and non-organic parts, fake nature and fake human. Titian said painting is about flesh and water, and I say it is about flesh and lemonade. Water was pure nature, lemonade is an artificial and serialized fluid. But as we know, a brown sugary drink can kill the flesh. The Abstract Expressionists, besides Pollock, Guston and Rothko, aren't very interesting to me, so let's not repeat them, they completely suck – just think of de Kooning!

Some have seen a critique of capitalism in the way you deconstruct consumer and pop references. Are they right?

Maybe – I like it if people read it that way or, at least, I don't care if they do so. But I don't aim at that: I am a big fan of capitalism and of Henry Ford in particular. And it is not my strategy to be critical of anything. I am very positive and optimistic. Art is about the image, and to make an image is 100% affirmative in the very fact of choosing and creating it.

It looks as if you typically work big and fast all over the canvas. Do you?

The colour contrasts may look violent, but the paintings are produced very tenderly and slowly. And I find I can work on only one painting at a time – so if I can't finish it, I'm very depressed and I don't just move on to a different painting, because I honestly think I have to stop painting altogether. I avoid all-over compositions in Pollock's style: mine are balanced with activity across the whole canvas, but have no grid behind – though they are like Pollock in that there is a lot of figurative legitimation behind the abstraction.

What do you make of Gerhard Richter?

I don't like this guy! He is a heavily overrated German state art product, and he believes that painting should be about another medium – photography. That's his main problem. So I am trying to replace him in the number one spot – which people don't realise yet, because in Germany many people think I am a joke painter and not the new number one.

Finally, if you could live with any work of art ever made, what would it be?

A small, sad Matisse oil painting from the late 40s, with flowers or fruit in it.

André Butzer on his ›grey‹ paintings: Among his other abstract works, Butzer has created a number of paintings united by a grey ground. Over this he uses an anarchic variety of devices and marks, creating images which seem to crackle with electricity: »I like to follow colour theories,« says Butzer. »I make grey paintings because they contain all colors. I will say, ›today I will make an abstract painting without red‹ – I set myself restrictions which force me to move on. But from then on, it is all spontaneous, but with one thing leading to another, causing a mathematical reaction within the painting. The grey paintings were too dark when I started with them, so I brought in more white until they became almost like silver, and now I have started adding bright colour on top, over what was already a lot of art history. I have reduced the impasto in the grey in these works, but started adding ready-made brushstrokes in the style of Roy Lichtenstein, but really painted.«

(2009)

Im Gespräch mit E. Seifermann

Ich glaube, wir würden es auch irgendwie schaffen, diese sogenannte Entwicklung mit zum Beispiel fünf oder sechs Bildern darzustellen.

Doch, aber man wird nicht besser im Laufe der Zeit, man kann also nur schlechter werden. Mit Entwicklung meint man fälschlicherweise immer, einer müsse sich in der Zwischenzeit verbessert haben. Wenn, dann entwickelt man sich aber kreisförmig, und es kommt beizeiten etwas zum Vorschein, was vorher, zumindest dem lieben Publikum, so noch nicht ganz klar war.

Vielleicht, aber ein Ende der Kindheit gibt es nicht. Die Verheißung, die ich, seit ich denken kann, mit meinen sehr deutschen Vorstellungen von den USA verbunden habe, hat mich dazu aufgefordert, meinen eigenen Traum davon auch in Form von dieser Kunst auszuleben. Dieser Traum handelt wohl auch zuguterletzt von einer umfassenden Erlösung oder von einer ewigen Transzendenz. Heute nenne ich den Traum der Einfachheit halber nur noch Abstraktion.

In dem Titel kommen aber eigentlich nur zwei grundlegend wichtige Bereiche zusammen: ein verlorenes, archaisches oder volkstümliches Gefühl von Blut, Boden, Leben, Tod oder Herkunft trifft auf ein schon ziemlich gestörtes Bild der industriellen Serialität, des Ready-mades. Der Titel soll aber zusammengezogen als eine bildhafte Ganzheit gelesen werden. Man könnte sagen, im Sinne eines gewaltlosen Bruchs mit der noch legalen Lesart sollen Bereiche wie Pop-Art oder Expressionismus oder andere Bereiche in einer neuen Art und Weise nicht nur dialektisch

verglichen, kombiniert, gegenseitig sichtbar zitiert oder vereint werden, sondern solche und andere einst als wesenhaft unvereinbar gedachten Bereiche werden zu einem neuen, ganz anderen Bereich, der einem dann wieder bekannt vorkommt, und zwar als die schockierende historische Konsequenz. So ist das mit größeren Umwälzungen.

Das sind aus unserer heutigen Sicht zuerst einmal und wahrscheinlich für lange Zeit nach uns natürlich Umwälzungen ästhetischer Art. Man kann aber ahnen oder sich herbeiwünschen, dass die ursprüngliche Achse Deutschland-Amerika des eingangs erwähnten Traums und die Interpretation oder Beendigung dieses Traums historische Relevanz im Sinne von Auswirkungen auf das gesamte Leben der Menschen erhalten wird oder schon lange erhalten hat. Das imaginierte Weltbild mit den USA als symbolischem Ort der erwünschten Erlösung oder schließlich als Ort der Abstraktion soll ja dazu dienen, jene fatalen, aber so lebensnahen Bedingungen, die verantwortlich für den Zustand der meisten menschlichen Gesellschaften auf unserem Planeten sind, anders oder intensiver wahrzunehmen. Oder zumindest deren langwierige Selbst-Abschaffung mit geöffneten Augen anzusehen. Kunst ist ein unkalkulierbar riskanter Bereich, ihre Sphäre der Wahrnehmung und Wahrheitsfindung ist immer bedroht und kann nur erhalten werden, wenn sie aus einem machtvollen Instinkt schöpft und Schönheit will statt Wissen und erfolgreiche Kommunikation.

Im Sinne einer vollen Affirmation habe ich also auch Dinge umarmt, von denen ich eigentlich weiß, dass sie mich zerstören wollen, mit dem Bewusstsein um das andere, was mich vielleicht retten wird. Die Pop-Künstler hatten vorerst keine andere Wahl, als sich dieser Affirmation körperlich auszusetzen und dieses Sichaussetzen zu zelebrieren als tödliche Deckungsgleichheit mit dem Affirmierten. Jeder Vorgang, Bilder zu kreieren, ist aber eine totale Verherrlichung und zwar weil man [...], also sich ein Bild macht. Es gibt kein kritisches Bild. Die Integration dieser zerstörenden und rettenden Widersprüche in ästhetisches Konzept ist eine Notwendigkeit, nämlich um etwas sichtbar zu machen, was nicht darstellbar sein kann, weil das Szenario noch in der Zukunft liegt.

Man redet ja nicht erst seit gestern vom erwünschten totalen Ende, weil man immer rechtzeitig dabei ist, das letzte große Ende der Dinge finden zu wollen. Das mache ich wahrscheinlich manchmal auch, ich bin aber ein großer Fan von Kapitalismus und von Henry Ford. In der Kunst hat man einen großen Auftrag in der Tasche, den man bescheiden ausführen

soll. Auf der Suche zu sein nach einem sehr langsamen, machtlosen Bild, welches selbst vorführt, wirklich historisch zu sein. Dieses animierte Bild macht dann hoffnungsvoll seine unsprachlichen Aussagen zu Vergangenheit und Zukunft, denn auch die Zukunft ist Geschichte. Mit der Gegenwart hat es das Bild aber schwer, ich sage immer, Bilder brauchen gar keine Gegenwart, davon zumindest haben sie uns zu befreien.

Das Zeitlose wäre, nur anders ausgedrückt, die Entsprechung zur fehlenden Gegenwart. Ein Bild und ein Künstler sollen also gar keine Zeitgenossen sein, sie stehen abwechselnd melancholisch oder hysterisch ganz außerhalb ihrer Zeit.

Die neueren Bilder handeln von der Abwesenheit dieser vorher als Cartoons etablierten Ikonografie, die die Leute dankenswerterweise so geschätzt und lieb gewonnen haben. Die Bilder bilden jetzt also noch deutlicher als vorher sich selbst als Malerei ab. Sobald man allerdings die Abwesenheit von etwas behandelt, sobald man also die Abwesenheit malt, heißt das auch im gleichen Moment, dass eine ganz andere, und falls es das gibt, höhere Form der Anwesenheit von etwas in den Bildern zur Anschauung kommt. Abstraktion ist im eigentlichen Sinne des Begriffs die Abtrennung des Erkennbaren vom vorherigen Träger der Bedeutung. Also sind abstrakte Bilder von der Anwesenheit dessen erfüllt, was man nicht oder nicht mehr sehen kann. Sonst wären die Bilder leer oder sie wären Schrottplätze malerischer Handlungen und Gedanken, die nicht den Forderungen einer Helligkeit gehorchen, welche nämlich die Fläche, die es zu bemalen gilt, äußerst streng bewacht. Diese Helligkeit, oder sagen wir: seine Hoheit, fordert permanent auf, alles Sichtbare aufzuwerten, es ist verboten, zu vernichten. Man soll ausschließlich hervorbringen. Sie fordert auch, alle Flächen als geometrisches Regelwerk zu begreifen, das ständig nach Farbe ruft. Um der Sache ansatzweise gerecht zu werden,

muss man jedes Mal eine Rechnung begleichen in Form von Farbwerten an den richtigen Stellen. Es wird keine Schlamperei akzeptiert. Ein Bild soll einen Anfang und ein Ende haben, aber der Raum, den es darstellt, ist rund. Malerei ist Fleisch und Limonade, in der Renaissance hieß es noch, sie sei aus Fleisch und Wasser.

Eine Mission oder ein Auftrag, der einen öffentlichen Nicht-Zweck erfüllt, d.h. wir schaffen und dienen einem ganz und gar öffentlichen Mythos. Die heilige Macht der Bilder hat aber nichts mit tradierter Religion und deren Ämtern zu tun, diese Macht ist eine geometrische Macht, vergleichbar mit einem großen goldenen Computer, dessen Schaltzentrale ein himmlisch blaues Kräftemodell ist. Dessen sinnliche, nicht mathematische Wirkungskraft hat die zu bemalenden Flächen über die Jahrhunderte hinweg kreativ und verlässlich ausgestaltet. Der Auftrag von Kunst hat sich allerdings immer verschoben, wir haben den Stand der Wissenschaften und der Technik entsprechend die bildliche Dimension endgültig verloren, in der Präzision, Ausdruck und Emotion gemeinsam angesiedelt und garantiert waren. Diese fehlende Dimension aufzufinden, wäre also die Aufgabe. Da ist es doch verständlich, dass man das nicht alleine wollen kann. So etwas kann kein persönliches Projekt sein, sondern, man braucht Beistand, um sich seinen Auftrag zu verschaffen, indem man sich selbst von vorne herein zur Disposition stellt.

Ja, ich bin in zahlreiche Widersprüche verwickelt. Also das Projekt wird erst dann unpersönlich, wenn man sich vorher zur Disposition gestellt hat. Der Wunsch, den Leuten Zugang zu einer solchen Sache zu bereiten, übersteigt den persönlichen Anteil daran, den ein Individuum aufbringen kann. Es geht nicht um mich oder um meine Kollegen, sondern um die Geschichte und um die ferne Zukunft, die diese und andere Bilder hoffentlich haben.

(2009)

Im Gespräch mit Benjamin Budde und Philipp Schwalb

Guten Morgen, Benjamin. Was gibt's Neues?

Ich hatte gestern Nacht eine Idee zur vierten Dimension und zur Zeit. In Deiner Vorstellung ist die Zeit langsam, sagtest Du.

Ja, ich meinte allerdings die Zeit, die im Bild vergeht, bzw. die dort vergehen soll, meiner Vorstellung nach. Die Zeit hier bei uns im Leben vergeht so schnell, wie wir sie vergehen lassen wollen, das ist gut, so wird man schnell alt.

Wenn wir Deine Idee der langsamen Zeit weiterverfolgen und die Zeit wie Sandkörner betrachten, so dass jedes Sandkorn einem Moment der Zeit entspricht und wir jetzt die Sandkörner spalten, so dass wir dünne Schichten des einzelnen zeitlichen Moments extrahieren können, und diese Schichten festhalten und aufmalen. Das heißt, dass wir der Zeit keine Zeit geben dürfen, sich komplett zu materialisieren, um einen exakten Moment schaffen zu können. Viel mehr sehen wir durch die Zeit und das Material durch und können somit figurative Momente einfangen.

Hier geht es wohl kaum um figurativ und abstrakt. Oder etwa doch? Im Bild gibt es keinen Moment, ausschließlich sämtliche Zeiten vor und nach dem Moment. Den Moment können wir nicht fassen oder aushalten. Der Moment ist weiß, glaube ich.

Ganz abstrakt gesprochen, was wäre, wenn wir einen Zeitpunkt, eine kleinste zeitliche Einheit, mit einem Computertomographen einfangen und scannen, und dann die einzelnen Schichten zerlegen, so wie es mit Gehirnen gemacht wird. Was würde herauskommen? Ein abstraktes Erzeugnis in Primärfarben, welches die eigentliche Kontur des Gegenstandes nur noch schemenhaft enthält?

Welcher Gegenstand? Farbe ist Träger von Geschichte. Das Zusammenkommen von Farbwerten ist ein historisches Modell, eine Maschine zur Darstellung von Geschichte.

Wahrscheinlich der zu animierende Gegenstand, wie ein Porsche oder ein Tänzer. Das, was man halt als Bildvorgabe so zum Leben erwecken will. Wir sind da wahrscheinlich mit der Malerei an einem anderen Punkt. Wir

können nicht mehr wollen, dass eine Figur oder Landschaft zum Leben erweckt wird, wie es in den letzten 700 Jahren bis jetzt immer wieder versucht wurde, sondern dass Möglichkeiten der Erweckung in dem Gemälde liegen. Sowohl der Farbe als auch der Form, als auch der Historie und der Ideen (Visionen) ... vielleicht eher wie X, Y, Z und t als Unendlichkeit!

Somit wäre es möglich, durch die Zeit zu sehen. Und dadurch, dass das Bild dann zwischen den Zeiten gemalt wurde, ist es quasi unendlich in Raum und Zeit.

Das ist es sowieso. Das ist aber auch etwas, was wir verhindern müssen. Wir malen keine Löcher, sondern Flächen.

Diese Flächen stehen aber in Abhängigkeit zu Löchern, die wir anerkennen müssen, ohne sie mit zu viel Farbe zu stopfen.

Wahrscheinlich ist das Ganze doch wieder die Frage nach Leben und Tod. Es gibt tote Bilder, die man zum Leben erwecken kann ... ganz klar, dass man den Tod nicht mit Farbe zustopfen kann, dann ist er ja nicht mehr anwesend. Aber um den Zeitpunkt der Geburt im Bild, die Animation aufrecht zu erhalten, muss man ihm halt seinen Platz lassen. Umso prägnanter der Bogen zwischen zum Leben-Erwecken und dem Tod im Bild ist, umso weitläufiger, langsamer und historischer marschiert das Bild. Ich muss da noch dazu sagen, dass die Farbe Schwarz nichts mit einem toten Bild zu tun hat. Und ein totes Bild auch absolut nichts mit dem Tod im Bild. Ein totes Bild ist nicht mal Vergangenheit, es ist wahrscheinlich bloß Stoff. Was da leider erschreckend ist, ist, dass viele Künstler versuchen, die Farbe Schwarz zu missbrauchen, um tote Kunst zu schaffen ... aber vom Tod im Bild ist da keine Spur! Was ist das mit Deinen Animationen?

Mit unseren Animationen können wir den Eindruck von Leben entstehen lassen. Dabei ist es noch nicht einmal wichtig, ob die Person auf dem Bild jemals wirklich gelebt hat. Wir verzerrten bestimmte Teilregionen entlang von imaginären Gesichtsmuskeln (von denen wir ausgehen, dass die Person diese auch gehabt hat) und können somit eine fast perfekte Illusion erschaffen. Hierbei ist zu beachten, dass je weniger der Betrachter die gewählte Darstellung im Bild kennt, desto lebendiger wirkt das Bild. Wir können mit unseren Programmen aber bislang nur Dinge zum Leben erwecken, von denen der Betrachter weiß, dass diese auch

leben können (könnten). Und dies auch nur temporär.

Eine andere Theorie, falls wir rein imaginär die Kernspaltung zur Zeitspaltung weiterentwickeln würden, geben, wenn Kerne gespalten werden, diese Kerne Unmengen an Energie frei. Was passiert, wenn Zeit gespalten wird? Gibt auch Zeit Unmengen an Energie frei, die es einzufangen gilt? Vielleicht sichtbar sogar mehr als wenn die Zeit nicht gespalten wäre. Somit kämen ganz neue Strukturen zum Vorschein, die man sonst nicht erblicken könnte.

Wahrscheinlich hat die Spaltung nicht direkt mit der Verlangsamung zu tun. Ich dachte, bei der Kernspaltung werden die Teilchen höchstens schneller, bis sie dann nicht mehr sichtbar sind ... Ich würde eher sagen, das hat was mit der Länge der Zeit zu tun, mit dem Volumen der Zeit ... Das mit dem Energiefreisetzen ist schon ganz richtig ... das ist auch meine Ansicht, ein Bild sollte wie ein umgestülptes Atomkraftwerk sein ... alles findet außen statt, ungesichert und frei. Es konzentriert Energie und setzt sie frei ... daher ist es auch ähnlich mit der Zeit, die sollte wohl auch die Kernfusion weiterentwickeln und von der Kunst lernen, rein aus Experimentierfreude ... Wir haben auf jeden Fall wieder den Anspruch, nicht die Intention, dass die Wissenschaft aus der Malerei lernt und wir ihr nicht hinterherhinken (siehe: Asger Jorn: »Gedanken eines Künstlers«), denn in der Malerei spaltet und verbindet man schon lange Zeit (siehe: Giotto, Flächenüberlagerungen ... auch: Leonardo, Vitruv, Piero de la Francesca, Massacio etc. für die moderne Wissenschaft ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger als Kopernikus und Galilei ... und einige von unseren Freunden sind mehr als 200 Jahre zuvor ... da fragt man sich schon, wer was anstößt ... ich denke, dass wir wieder an so einem Zeitpunkt sind, an dem nicht Visionen illustriert werden dürfen, sondern zum Leben erweckt werden müssen ...)

Bei der Kernspaltung werden die Atomkerne in zwei oder mehrere Bestandteile zerlegt, bei der Kernfusion werden komplette Atomkerne miteinander verschmolzen. Beides erzeugt sehr viel Energie bzw. beides setzt viel Energie frei, da die Energie bereits als Masse vorhanden war. Um dies auf die Bilder zu beziehen, so verstehe ich, dass Bilder diese Energie bereits besitzen (falls der Künstler diese einfangen konnte) und offen an den Betrachter wieder abgeben können, aber auch durch Verschmelzung laufend wieder neue Energie sammeln können. Je näher man also einem Bild kommt, desto mehr freigewordener Energie setzt man sich aus. Inwieweit kann der Betrachter denn von der freigesetzten Energie beeinflusst werden bzw. kann der Betrachter eventuell sogar

selbst den Prozess der Energiefreisetzung beeinflussen?

Ich versuche mal zusammenzufassen: Farbe ist somit Träger nicht nur von Geschichte, sondern auch von Zeit im Allgemeinen (sowohl zukünftiger wie auch vergangener). Du fängst somit Zeiträume in Deinem Bild ein und kannst bestimmen, ob und in welcher Geschwindigkeit die Zeit Dein Bild wieder verlässt. Durch betontes Weglassen eines spezifischen Moments kann ein Kontinuum erzeugt werden, welches die dreidimensionale Struktur eines Bildes mit der vierten (Zeit) vermischt (in Abhängigkeit zum Betrachter).

Wie findest Du unser neues Bild, in dem Donald auf Planetenfahrt geht?

Da hat Donald anscheinend auf seiner Reise ziemlich viel erlebt. Der Titel wirkt wie aus einem »Lustigen Taschenbuch«. Sehr vertraut. Das sehr (farben)freudige Bild wirkt durch den Titel noch freudiger. Da ein Comic mit Donald auf der Erde schon bunt ist, wie bunt sind wohl andere Planeten im Comic-Universum? Jetzt wissen wir es. Einzig und allein der große fleischfarbene Fleck verwirrt mich im Comic-Universum. Sollte Donald etwa noch auf seiner Reise bis zur Realität gekommen sein?

(2010)

Im Gespräch mit Russell Tyler X

Your solo show at Metro Pictures in 2010 consisted mostly of abstract paintings. However, you titled all of your paintings with figurative names such as »Aladdin and the Magic Oil Lamp« and »Entombment of Winnie the Pooh«. Why do you give these abstract paintings figurative titles?

All art is abstract. Everything I have done so far was very abstract, even if people saw figures or things like that on the canvas.

There are a few characters that end up in your paintings quite often. Is there a background story to these reoccurring characters, in particular the skull character with tentacles on his face in »Untitled (Adolf Eichmann)«, 2007, and »Hölderlin Apotheke«, 2003?

These and other figures helped me to do abstraction right from the very beginning. They came up, followed their path, and then they were made complete in order to disappear and give way to something else, which can be called their own matrix of life and peace. These figures were founding members of their own dead future civilization that is reproducing itself on and on until today.

Scale is important in your paintings. Do you feel your message becomes too diminutive on a smaller canvas?

Scale doesn't interest me. I am dreaming in a painterly, very defined dimension of a painting, not of the size of a stretcher bar. I use small canvases as well all the time, and some kids love to have them at home.

Are we as a society always redefining what beauty is, or have we reached a stalemate with its evolution?

Beauty is always unknown, or it's not. I am stupid enough to believe in that kind of way. That's also a reason why Pop Art is finally over. I love Pop Art, but that's why I made »Entombment of Winnie the Pooh«. That's my kind of version of Cezanne's late bathers, if you know what I mean. I didn't want to call it »Entombment of Jeff Koons« or whatever those idiots are called still nowadays. Their time is over—they are very late now. The American audience unfortunately didn't realize what my painting is about when it was exhibited in New York, and still, it's also

and maybe only about the golden beauty of Winnie the Pooh in the most obvious way.

You once said that all critics should be eradicated. Is that because they exist solely dependent on the artist? Do you sometimes feel that all artists should be eradicated as well?

No, not at all. I love all art that people make. It's the critics that just suck most of the time. Those people should not criticize art, that's a wrong profession within itself. Art is not made for criticism we should just embrace it.

As a German artist, do you feel your work is perceived differently in the US than your native country when you show here, in particular when you touch on issues of US history and its culture?

In Germany, people like US history a lot. They are happy to hear of those kinds of topics instead of the more boring German history. I think that the US audience, if it existed, felt strange about me dealing with some American topics. They wanted more German genocide stories instead. So my conclusion was to paint as abstract as possible.

Is there room for happiness in your work?

My paintings are on the sunny side up, I think.

(2010)

Im Gespräch mit Boris Dahlem und Rudolf Augstein

Hallo Boris und Henry! Schön, dass es Euch noch gibt. Was geht ab? Ich erinnere mich noch vage an Eure Show »Sibirien Forellen Express« 2001 in der Maschenmode. Ihr hattet ja Heinzmann, Hüppauff und Schauff als Gäste dabei. Es ist eine Ausstellung, die wohl zu den wichtigsten des frühen 21. Jahrhunderts zählen wird, vor allem dann, wenn man sich das alles nochmal mit Abstand ansieht.

Ja, das ist der Grund, warum unser Händler Baudach die Sache heute, also 10 Jahre später, wieder ins Gedächtnis rufen will.

Boris und ich haben sofort zugestimmt. Es war epochal damals, obwohl die Konstellation schon seinerzeit fast zu komplex war, auch nach außen hin, aber die Ergebnisse zählen doch. Und was da zusammengekommen war, war sehr extrem, vor allem zu dem Zeitpunkt. Ich glaube nicht, dass den Leuten wirklich bewusst war, was sie da gesehen hatte.

Genau! Damals war ja kaum jemand soweit. Sogar uns selber ist erst nach und nach die ganze Tragweite und Bedeutung dieser Show bewusst geworden. Wir hatten damit praktisch alle zukünftigen Berlin Biennalen vorweggenommen! Nach der Show befahl mich eine unglaubliche innere Leere. Ich war komplett ausgebrannt. Ich konnte keinen Alkohol mehr trinken, stellte meine Arbeit ein und zog mich für die nächsten sechs Jahre in eine kleine Hütte im Wald an den Ufern des Baikalsees zurück. Henry und ich hatten kaum noch Kontakt. Wahrscheinlich spürten wir beide, wie explosiv unsere Zusammenarbeit war. Wir waren zu einer menschlichen Neutronenbombe geworden. Das bedrückte mich und ihn, glaube ich, auch.

Warum hat niemand wirklich Notiz genommen, von einer solch zukunftsweisenden Veranstaltung? Es gibt meiner Meinung nach kaum Presse oder andere Formen von Rezeption, die bis heute erhalten geblieben wäre. Mit fast dem gesamten Publikum seinerzeit seid ihr ja wohl befreundet gewesen, gab es keine Kritik?

Nein. Wir sind ausgelacht worden. Jawohl, so war das, und eigentlich werden wir bis heute ausgelacht für das, was wir machen. Die Freunde haben gelacht, aber eher aus Hilflosigkeit. Ein amerikanischer Kritiker vom Artforum aus New York kam rein, draußen war es kalt, also wollte

er sich nur aufwärmen. Unsere Kunstwerke haben ihm aber einen schmerzhaften Schlag ins Gesicht versetzt, also nur im übertragenen Sinne. Von dem haben wir nichts mehr gehört, er fand die Bilder und Skulpturen zu kompliziert und verschlüsselt, obwohl wir ihm noch Abbildungen per Email zugeschickt haben, am nächsten Tag. Die Sachen haben ihm nichts gesagt, also er fand und hatte keine Interpretationen, auf die er zurückgreifen konnte, so wie er es sonst aus den USA gewohnt war. Mein Bild war ihm, glaube ich, zu hermetisch und zu verspiegelt, aber es hing auch hinter dem grünen Kachel-Ofen, den Guido damals noch hat selber befeuern müssen, er ist ja bis heute Raucher geblieben, und hatte immer sein Feuerzeug aus Messing dabei. Er hat tonnenweise Banknoten, nämlich nur Spielgeld, da rein gepfeffert, bis es richtig warm war. Auch die Fensterscheiben zur Strasse raus waren total beschlagen und eine immense Schwellensituation zum Außenbereich hatte sich dadurch gebildet, also blieben die wirklich groß Kritiker und hohen Museumsdirektoren lieber draußen aus dem aquariumartigen Ausstellungsraum. Auf der anderen Straßenseite war ein Döner-Kebap Geschäft, in dem man auch mehr oder minder gemütlich sitzen konnte. Einige der berühmtesten Leute aus der Kunstgeschichte, vor allem aus den Neunziger Jahren, saßen dann dort, anstatt in die Ausstellung zu gehen. Auch Boris habe ich mehrere Jahre dann dort bzw. in der Galerie nicht mehr gesehen, und ich bin dann weggezogen.

Ein weiterer Grund, warum die Ausstellung niemand gesehen hat, waren die Forellen. Überall waren sie zu riechen! Sie waren tot und ich hatte sie, nebst einigen schwarz lackierten Pflastersteinen, schon am Vorabend ins Wasser des Aquariums gegeben. Damals interessierte ich mich unglaublich für Damien Hirst. Aber mir war klar, dass seine Haie und das übrige Eingemachte bald zerfallen würden. Ich habe mehrere Semester Ichthyologie, Astrologie und Anglistik studiert und konnte so den Zeitpunkt ziemlich genau vorausahnen. Ich wollte deshalb etwas Neues schaffen, was über Hirst weit hinausging! Da ich zu der Zeit sehr arm war, konnte ich mir eh keine Haie leisten. So erwarb ich in der Ackerhalle kostengünstig sieben tiefgefrorene Forellen. Frische wären zu teuer gewesen! Aber in den gut geheizten Räumen der Galerie tauten die Fische schnell wieder auf. Zu diesem Zeitpunkt war mir ironischerweise noch gar nicht klar, dass Forellen auch viel besser zum Titel unserer Show passten!

Mit den Forellen wolltest Du etwas Ephemeres schaffen?

Logisch. Die Forellen sollten durch ihre reale Präsenz in krassem Gegensatz stehen zu dem zentralen Werk der Ausstellung: der, von Henry und mir in nur einer einzigen Nacht produzierte »Gelbe Helbig«.

Das war Euer erstes und letztes gemeinsames Video.

Sehr richtig. Dieses Werk war unglaublich radikal. Es war Geometrie, es war Minimal, es war Gender und es war gelb. Ich glaube, niemand konnte erahnen, dass wir damit den gesamten Diskurs der folgenden 22 Jahre mit einer Geste vorweggenommen hatten! Das Video war von einer tiefen, schier unerträglichen protestantischen Spröde. Eine Erklärung blieb offen, dadurch wurde alles völlig ins Rätselhafte verschlüsselt. Jeder und alles wurde hinterfragt. Wir lasen damals täglich den »Spiegel« und waren voller Kritik. An wirklich allem hatten wir was auszusetzen!

Im Nachhinein erscheint es geradezu absurd, daß diese Ausstellung in ein rezeptionelles Nichts hinein verpuffte.

Ja, die Intellektuellen nahmen uns damals nicht ernst genug. Sogar Isabelle Graf sagte zu allem nur: »Habt Ihr zwei vielleicht Lust, mal mit mir Eis essen zu gehen?« Henry und ich wurden beide furchtbar rot. Wir haben uns ja nicht getraut, die Wahrheit zu sagen!

Ich kann mich kaum noch erinnern, was damals los war. Es war eine verwirrende, sinnlose Zeit. Alle wollten so schnell wie möglich wieder raus aus Berlin, jede künstlerische Entwicklung schien dort unmöglich. Und dann war diese Ausstellung mehr als ein Schicksal, welches auf unseren Schultern lastete, und bis heute dort lastet wie ein schwerer Balken oder ein polnischer Kartoffelsack. Keiner der Beteiligten hat sich davon erholen können, die Betrachter auch nicht, sie sind weggelaufen, dorthin, wo man sie für weitere zehn Jahre integriert und bloß aufmerksam gemacht hat, für ein deutsch-deutsches Wintermärchen, ohne den eigentlichen, so fürsorglichen Sibirien Forellen Express.

Herr Augstein, glauben Sie, daß wir noch einen Zukunft haben können?

Ich meine, warum nicht? Ihr seid zurückgekommen, zwar ohne Grund, aber ...

Es gibt einen Grund, und das ist der Grund selbst. Das klingt komisch

oder kompliziert, aber denkt nach: im Sibirien Forellen Express waren alle gleich, am Ende sind wir alle gleich. Gleichheit soll hier aber heißen, daß wir Tyrannen waren gegenüber den normalen Künstlern jener Zeit. Wir haben gute Unterhaltung geboten, keine leichte Kost, aber es waren gute Sachen dabei, viel Kubismus, mehr als Ablenkungsmanöver vom eigentlichen Stoff geacht, den wir als poetische Hypothese von unserer Reise nach Lodz mitbrachten. Also waren unsere Gedanken in Form von Gedichten und klischeehaften Liebesliedern verfasst, aber die Worte sind verschlüsselt gewesen– jedes einzelne Wort stellte selbst für sich einen Schlüssel dar und untereinander waren Bedeutungen auswechselbar, aber immer voneinander abhängig wie ein Paar Hausschuhe. Die große, silberne Forelle, die Boris sich ausdachte und dann realisieren konnte, war ja als unlesbares Zeichen seiner selbst gemeint, andere haben darin aber eine Metapher zweiten Grades sehen wollen. Und genau da teilt sich für mich dieser spezielle Moment: ich habe darin den eigentlichen Grund vorgefunden, der sozusagen ›grundlos‹ ein Grund war, so etwas zu machen, für mich standen und stehen die Dinge allerdings bis heute genau anders rum, also gibt es gar keine Zeichen für mich, sondern nur Bilder und überall Vernichtung, aber durch und durch Grund, wohin man nur sieht.

Das verstehe ich jetzt nicht, Henry, das mußt Du genauer erklären! Ein grundloser Grund also?

In dieser Zeit war ich noch ganz von den Fragen beansprucht, die die Grundfragen der bildenden Kunst betrafen, die unmittelbar auch die nationalen und sozialen Fragen betrafen. Die Kunst konnte keine unmittelbare Veränderung der damaligen Weltzustände bewirken. Nur noch ein Gott konnte uns also retten. Uns blieb die einzige Möglichkeit, im Denken, Dichten, in der Kunst eine Bereitschaft vorzubereiten für die Erscheinung des Gottes oder für die Abwesenheit des Gottes im Untergang: daß wir im Angesicht des abwesenden Gottes untergehen. Die Bereitung der Bereitschaft dürfte die erste Hilfe sein. Die Welt kann nicht durch den Menschen, aber auch nicht ohne den Menschen sein, was sie und wie sie ist. Das hängt nach meiner Ansicht damit zusammen, daß das, was ich mit einem langen überlieferten, vieldeutigen und jetzt abgegriffenen Wort »das Sein« nenne, den Menschen braucht zu seiner Offenbarung, Wahrung und Gestaltung. Drüben, auf der anderen Seite der Straße, steht das Gebäude der Oberrealschule. Etwas Seiendes.

Dem Geheimnis der planetarischen Übermacht des ungedachten Wesens der Kunst entspricht die Vorläufigkeit und Unscheinbarkeit des Machens,

das versucht, diesem Ungemachten nachzumachen.

Das verstehen meine Leser nie. Ich und meine Leser, wir leben in der Gegenwart und müssen handeln und helfen, bzw. aufdecken, was Ihr beide damals gemacht habt, also, was Ihr gesagt habt, war doch nur: »Wartet ab, innerhalb von 30 Jahren wird uns wohl etwas einfallen?«

Ja, genau. Unser Job ist ein langwieriges Ausharren und Rumsitzen auf dem, was nicht möglich erscheint. Auf die Befindlichkeiten Deiner Leser können wir dabei keine Rücksicht nehmen. Denn genau darum geht es: um ein Aneignen der Welt und der Wirklichkeit durch ein Gefühl im Moment des Betrachtens. Darin besteht nämlich das Geheimnis der Kunst: im gefühlten Verstehen des eigentlich Unverständlichen. Insofern sind Deine Leser auf dem besten Weg! Denn dazu gilt es erstmal, die Welt als eine Betrachtung der Phänomenologie ihrer Begriffe zu überwinden. Der Augenblick des Betrachtens und des Erkennens ist stumm und überbegrifflich.

Es handelt sich nicht darum, nur zu warten, bis uns nach 300 Jahren etwas einfällt, sondern darum, aus den kaum gedachten Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters in die kommende Zeit ohne prophetische Ansprüche hinein zu handeln, bzw. beständig, aber potentiell dort hinein untätig zu sein. Unser Ausharren ist nicht weltliche Untätigkeit, sondern selbst in sich das eigentlich künstlerische Handeln, das in der Zweisprache steht mit der glitzernden Welt und ihrer dort enthaltenden Kunst-Welt, eigentlich macht unser Ausharren also ewige Zwiesprache mit einer ganz und gar toten und verlassenen Welt.

Aber tot ist die Welt nur da, wo sie nicht ins Transzendente hinüberglimmert. Also dort, wo an der toten Welt des Jetzt kein Funke der Reibung entsteht. Dort, wo nichts in Glitzern hinübergerettet wird. Eine glitzernde Welt aber ist keine tote Welt. Sie ist die sich ins Unendliche öffnende Kunst. Aber eigentlich haben Henry und ich uns beide total auseinandergelebt. Wir haben uns in völlig andere Richtungen entwickelt, was man der Ausstellung auch ansieht.

Ja, die Sachen beißen sich total.

Vielen Dank für das Gespräch!

(2011)

Im Gespräch mit Ashok Adiceam

André, your art work that one can find in each continent (because you have chosen to have several galleries all around the world), seems to be nevertheless pulled between just two poles, geographic and historic. Past and Future. Germany and the world (via the US). In your paintings, are you in a way sharing the spectacle of your childhood, which would be the source of a tightness between two poles?

When I was young, I was thinking that this planet would only consist out of Germany and the USA. So, I felt very homesick being at home. When I started painting a bit later after I had finished school in Stuttgart, I wanted to address with my art those stupid two countries at first, and then combine German history and American history, the history of expressive art, which is the history of all visual art at least since Giotto in 1300. Then the history of abstraction, mass production and seriality, and therefore the history of mass murder. The history of paint is very inclusive. With history I mean only in terms of past and future. Not in terms of presence, everything that is now, is not interesting for me. I can't see what is now, this must be something that is very shaking, like a milkshake.

You said »when I paint, I make things clean«, finding even that significance in your own name with the word »Putzen« which means to clean ... What are you cleaning? And how has that evolved in your recent works?

It took me a long time to realize who I might be and fortunately, I still don't know who I am, and I will never know. At least, painting helped me to find out what I am supposed to do instead of saving other people's lives or bringing peace on earth in an actual way of helping people, which is still the best thing one can do, but I can't. Painting the history of paint made me see how peace might also be the concept of artistic balance, a balance inside a holy stuff that is highly determined to speak of itself as something that is very delicate and almost too sensitive to deal with. Making something clean related to this holy substance and the spaces artists like me bring on this substance by the help of brushes or their fingers, means bringing peace into this very tragic and difficult relationship. At the beginning I have tried to pollute my canvases with topics that don't belong there and this pollution legitimated my will to try cleaning them off for the rest of my life in front of the eyes of the

audience, and here again: they will never be clean those canvases, that's for sure. My name also means something like ›devil mask with larvae‹ or it's about handcrafting windows centuries ago, think of colorful windows in a church. ›André‹, is a French name and there is another hidden future meaning through this, but in German it's just ›the other one‹, which is true, because I am really the other one, as my younger brother André has died before I was born. My recent works, people now call them abstract. They think, now they are clean, or at least they are way cleaner now, compared to, say, portraits of Adolf Eichmann or Heinrich Himmler that I made years ago. But I myself call all my works since I have started to paint ›abstract‹. Also, I call abstract especially my more or less really obvious ›figurative‹ ones. What else should they be than abstract? So, part of my fun is to paint for people who today think: Now this is finally something abstract! But I can feel, and I know how deeply polluted everything is, that I do. I made grey monochrome paintings and I wrote something on top like »Walt Disney«. Some thought it's just the signature, but it was a last Good-Bye.

»Art is all about the image«, you say; although your works could sometimes appear violent and scary, you do not seem to be in a nihilist position. Your act of painting seems rather affirmative. Is there Hope in your paintings?

It's all about tender hope, the image is hope and is always and only affirmative. I have no idea what people want in art with their critical opinions and concepts concerning their self-chosen reality they live in. It's about magic, heaven and stars, or it's not.

Your recent works seem to mark the passage from a third to a first person narrative, and the apocalyptic environment almost disappears to leave the canvas with a ›superflat‹ dimension (which reinforces the abstract turn of your recent work). Is it the triumph of style over substance?

No, I have avoided to use or invent styles in general. Although this seems contradictory, because some thought Science-Fiction-Expressionism, Science-Fiction-Impressionism or Neo-Cézannism is my style, because I gave them those terms in their heads. But these things are just meant to be historic models of abstraction, like thinking-machines, and abstraction is all I do. So I am happy to get rid of apocalyptic environments, I am happy to get rid of anything I do not need in order to get abstracted. My favorite painter Titian did it the other way around, I think. He got more and more

apocalyptic, so I have to go the other direction again.

You are very often compared to major masters of Painting, some you like, others you dislike. To mention a few: Kippenberger, Ensor, Pollock with his action painting, Basquiat, Buffet ... How do you react to that? Is it because your techniques and dialectics between abstraction and perception, parody and emotion, grotesque and philosophic absurdity, discomfort the critics and the audience that they need to find you a comparison or a »school of thoughts and paintings«?

I like being compared to all these people, especially I like being compared to the ones I do not like at all. If people in the so-called ›art world‹ today would believe all I do is looking somehow unique and well designed, I would be the next one to be forgotten like the other ›contemporary‹ artists will be forgotten anyhow and everywhere very soon. Being contemporary and being recognisable as a contemporary producer of a somewhat special art product is too easy to accomplish. Being historic in a way I have tried to explain is a very hard job, but it's the only way to make something really new in art, if you know what I mean.

A few years ago, while inventing N, the utopian place which combines Anaheim (the original home of Disneyland) and NASA, you said you wanted to create a new place towards which the paintings should travel. Do you think you have reached that place?

No, we will never reach it. That's part of the idea. But N is more than just a place you can't go to, it's about a number. It's a heavenly number that artists need to get as close as possible to in order to compose. N is not a method, it's an assumption, an eternal outlook towards something very complex and something substantially sad and painful. You don't want to go there or be there, maybe you want to see yourself seeing and looking at it combined in one moment, but there is a technical problem that prevents you to exist within this moment. In the end, I do not know what it is, I only know that it is, but it's a projection.

What is your next move, both physically and conceptually (that one can't see in this exhibition)?

Well, if you are talking about what actually will be happening on the canvas, I must say that I will try getting better, or getting closer, although I have said that as an artist you will never get better, actually most artists

are in danger of getting worse and worse. I will try to follow what has been prepared for my works and for my family, so that's just a life-long thing. Besides, I have no ideas what to do.

(2011)

Im Gespräch mit What's on Dubai

You employ very bold colour in your work – what is the significance of this?

I AM TRYING TO SAVE AND CAREFULLY STORE THE HISTORY OF COLOR ON CANVAS. MY PAINTINGS ARE COMPARABLE TO UPLOAD SERVERS THAT PRESERVE THIS HISTORY FOR FUTURE GENERATIONS READY FOR DOWNLOAD. ALSO, COLOR IS ABOUT ITS OWN VIRTUALITY: IT'S THERE, VISIBLE AS REAL AND CLEAN OR DIRTY STUFF, AND IN THE SAME TIME IT'S NOT REALLY THERE, IT'S A COMPLICATED PROJECTION COMPARABLE TO PURE LIGHT.

This exhibition features work that is both broadly figurative and more linear – is there a connection between the two approaches or do they represent very different things? If so, what?

ALL MY WORK IS ABSTRACT, EVEN IF YOU SEE RECOGNISABLE THINGS LIKE FIGURES ON THEM, AS YOU CAN SEE IT MOSTLY IN MY EARLIER WORKS. THESE FIGURES CAME UP TO LEGITIMISE WHAT I AM PAINTING TODAY OR TOMMOROW, BUT ALL HAS EVER BEEN ABSTRACT RIGHT FROM THE BEGINNING. THE FIGURES DID SYMBOLISE THIS PATH FROM AN UNKNOWN BEGINNING RIGHT WITH THE END TOWARDS FINISHING WITH THE ACTUAL BEGINNING. THIS IS WHAT I CALL ABSTRACTION.

What are your artistic influences? Do you see your work as part of the history of German/European art? How?

MY ART IS MOSTLY INFLUENCED BY EUROPEAN ART LIKE ITALIAN RENAISSANCE ART OR PAUL CÉZANNE. MY WISH THOUGH IS TO SEE IT AS PART OF A MORE GLOBAL HISTORY OF THE IMAGE OF ALL PAST AND FUTURE TIMES IN GENERAL. ALSO, I WOULD LIKE TO SEE PEOPLE SEEING IT AS PART OF THE HISTORY OF OUTER SPACE ART.

This is the first time you have shown in Dubai – do you have any impressions or expectations of the local art scene?

I HOPE THE LOCAL ART SCENE WILL SHOW UP AT MY SHOW AND I HOPE THEY WILL LIKE IT AND THEY WILL NEVER FORGET ME AFTERWARDS. I IMAGINE THESE ARTISTS AS BEING STRONG AND WISE DEFENDERS OF THEIR HOLY VERSION OF A LONG HISTORY OF THE IMAGE ON THIS FUCKED UP PLANET.

How would you describe your work/practice in three words?

ANDRÉ, GO HOME!

(2011)

Im Gespräch mit Catherine Jarvie, EasyJet Traveller Magazine

What will you be showing at Art Basel and through which gallery?

Two galleries might show something, the one is called Max Hetzler from Berlin, the other one is Metro Pictures from New York. As an artist you never know what finally will end up hanging in your dealer's booth, but you hope that lots of people will go there, see and check it out! My work at Hetzler »La Chasse« is an abstract painting about a hunted piece of meat surrounded by electronic communication systems that don't work anymore. »Tote Kühe im Himmel« at Metro Pictures is a so-called »Neo-Cézannist« painting on which you can see another, this time more decomposed fleshy part set towards a very bright summer sky.

Tell me a little bit about yourself – when or how did you get started as an artist? What are your influences? Do you have a tale to tell that would give an insight into you as a person and as an artist?

I started right after school when I was 20 years old and I wanted to become as good and great as Henri Matisse. So, there is still a way to go for me. My tale though is called: »André go home!«

You have described your work as »Science-Fiction-Expressionism« – what does that mean?

It means nothing. People like those kind of labels. Art is always about the history of art, its future and its past, and all art is always expressive, that's it.

Your work has been called provocative. Why do you think that is? Do you consider it to be controversial?

Yes it is. Most people hate it, a lot of others embrace it. I think my art breaks the rules of morality but only within art itself.

I'm most familiar with your work as being colourful, semi-figurative and almost cartoon-like but the link you sent through to me for friedenssiemense.com shows abstract works with a limited, almost monochromatic colour palette. Do you switch between styles? If so, why

and how? Is one more ›representative‹ of you than the other?

I don't accept any style. My art is about development. So I try going higher and higher in terms of a very heavenly perspective.

You've told me in the past that you see your work as »part of a more global history of the image of all past and future times in general« – can you explain what that means?

My art-making is not about me as myself as a person, although I believe that I do quite well in what I do. Image-making in an art-historical sense is something very non-subjective. There is a law much more important reigning over those images than just the fact that an individual is actually producing them. I have called this law »N«, a visual, golden number helping artists to find their path on the canvas.

Have you been shortlisted or awarded for any major awards?

No, I deny any kind of award. Not my bottle of beer!

Where in Europe will you be exhibiting in 2011?

I will exhibit institutionally in Hannover, Germany, at Kestnergesellschaft (May 27 to August 14, 2011), and in Helsinki, Finland, at Forsblom Gallery (Opening September 23, 2011), in Milan, Italy as well as at Gió Marconi Gallery in October.

Again, thanks very much André.

(2011)

Im Gespräch mit Johanna di Blasi

Ihre aktuelle Ausstellung in der trägt den Titel »Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt«. Wieso wahrscheinlich?

Das ist als Zugeständnis an die Betrachter gemeint. Es soll sich ja ein jeder selber sein Urteil machen und nicht blind einer Behauptung folgen – oder eben nicht folgen. Da ich und ein paar andere Leute an den Titel wirklich glauben, wollte ich die eigentliche Behauptung nur so weit abschwächen, dass sie diskutierbar und unterhaltsam wird.

Zu sehen sind farbenfroher Expressionismus neben großformatigen Monochromen. Auf akkurate Malweise scheinen Sie weniger Wert zu legen. Worauf kommt es Ihnen in Ihrer Malerei eigentlich an?

Es kommt mir ausschließlich auf Genauigkeit an, das heißt, ich folge einer sehr hohen künstlerischen Ordnung, deren Maß unberechenbar genau ist, also so genau, dass die weltliche Mathematik oder die Benutzer von Linealen und etablierten rechten Winkeln sie meistens heute noch nicht erkennen können. Diesem Maß in der Malerei zu folgen ist außerordentlich schwer und zeitaufwendig, weil man so von keiner bestehenden Ordnung ausgeht, noch nicht mal von einer Ordnung, welche bereits als ›abstrakt‹ aussehend von den Menschen anerkannt worden ist.

Manche Besucher sind irritiert, sie denken: »Das könnte ich auch.« Zielen Sie vielleicht genau auf solche Reaktionen ab?

Nein.

Versteht man Ihre Kunst hinreichend, wenn man sie als Ironisierung der Malereitradition betrachtet?

Nein, ich hoffe, man wird sehen, dass ich Tradition bewahre, beschütze, weitertrage und lebendig erhalte mit dem Ziel, die Geschichte der Kunst aus einer schon zukünftigen Perspektive heraus in Hochachtung vor ihren Errungenschaften mitzugestalten. Alles, was Kunst ist, ist ganz frei von Ironie.

Glauben Sie an die Möglichkeit, als gegenwärtiger Künstler über das bereits Bestehende – etwa die reiche Tradition abstrakter Malerei –

hinausgelangen zu können?

Selbstverständlich. Grundlage hierfür wäre auf jeden Fall, sich nicht als gegenwärtig zu sehen, noch sich jemals als gegenwärtig zu bezeichnen, es gibt nur Vergangenes und Zukünftiges in der Kunst, so gibt es also auch nur vergangene oder zukünftige Künstler. Es gibt in der Geschichte der Kunst keine Malerei, die nicht abstrakt ist, es kommt eher darauf an, ob Malerei oder Kunst Abstraktion ›macht‹. In diesem Sinne gibt es für das Neue immer genug Gelegenheit, historisch zu erscheinen, als Folge seiner selbst und als Folge der Entwürfe und Visionen, die sich die Menschen von sich und ihrer Lebenswelt wohl noch auf unbestimmte Zeit machen werden.

Worin besteht die größte Schwierigkeit, wo liegen die Fallstricke für diejenigen, die sich heute als Künstler behaupten und bewähren wollen?

Ich denke, dass die Gegenwärtigkeit und Aktualität, in welche sich viele Künstler heute im Sinne einer Berufswahl hinein entscheiden, ein Problem in der Außenwahrnehmung von Kunst ist. Insgesamt ist das aber gar kein Problem an sich, es gibt derzeit halt leider mehr Künstler als gute Bäcker oder Metzger. Ich würde aber nie sagen, es gäbe zu viele Künstler, das wäre ungerecht.

Welchen Einfluss hatte eigentlich Ihr Lehrer Albert Oehlen auf Ihre künstlerische Haltung?

Ein Lehrer in meinem Beruf macht keinen Sinn, man kann hier nichts lernen. Personen, zu denen man hinaufschaut oder hinunter, sind aber wichtig, ob lebendig oder schon tot. Ich habe ein Höchstmaß an Achtung und Respekt gegenüber anderen Künstlern schon mitgebracht, aber eventuell hat die Begegnung mit einem so wichtigen Künstler wie Albert Oehlen dieses noch verstärkt.

Sie haben Ihren Stil einmal als »Science-Fiction-Expressionismus« beschrieben. Was genau meinen Sie damit, und trifft diese Bezeichnung auch auf die Bilder in der Kestmergesellschaft zu?

Die Bezeichnung sollte eigentlich für möglichst alle Arten von Bildern verwendet werden, vor allem nicht nur für meine eigenen, die ja nur dann zu ›eigenen‹ werden, wenn man versteht, wie wenig es hier um die Leistung eines Individuums geht.

Sie nennen als eine Art schöpferische Quelle den fiktiven Ort »Nasa-Heim«, der auch schon als »Nasen-Heim« missverstanden wurde. Wozu dieses Konstrukt?

Diese Konstruktion ist eine dienende Denkbewegung zugunsten des eingangs beschriebenen künstlerischen Maßes, also ein Unort vielmehr als ein bloßer Ort, dessen Koordinaten heilig und unendlich sind und nie das Ergebnis einer Kalkulation.

Sie haben ein großes Atelier auf dem Gelände einer ehemaligen Flugzeugfabrik in der Nähe Berlins. Sie sind international an Ausstellungen beteiligt. Ihre Werke erzielen beachtliche Preise. Sind Sie zufrieden?

Die Flugzeugfabrik liegt in Brandenburg, nicht in Berlin, das ist mir wichtig, weil man sich entfernen, nicht annähern soll. Umso weiter ich wegkomme, von mir und von den anderen, umso zufriedener bin ich.

(2011)

Im Gespräch mit Sugarhigh

Is there a definable movement in contemporary painting? Is painting (or perhaps that movement-oriented notion of painting) dead?

PAINTING IS DEAD. PEOPLE SHOULD GO AND TRY POST-PAINTING, BUT THERE IS NO POST-PAINTING WITHOUT THE HISTORY OF PAINTING. PAINTING IS A CEMETERY.

Do you think it is appropriate to maintain delimited disciplines in art today; is it something you consider in your practice?

ALL ART IS UNIVERSAL ONLY IF YOU KNOW ABOUT ITS LIMIT.

What defines painterly?

THIS IS A MISUNDERSTANDING FROM THE VERY BEGINNING. A PAINTING IS RELATED TO A HOLY MEASUREMENT RATHER THAN TO SOMETHING CULINARY.

ABC is an exhibition, yes, but also a fair. How do you relate to the market?

I AM NOT INTERESTED.

What is your favourite colour?

ALL COLOURS ARE GOING HOME.

(2011)

Im Gespräch mit John Newsom

Knowing that in 1993 you encountered both Asger Jorn's »Green Ballet« (1960) at the Hamburger Kunsthalle as well as posters of abstract paintings by Gerhard Richter in a local Burger King restaurant in the St. Pauli district's Reeperbahn. How did these two viewing experiences affect and inspire you early on?

Well, Richter at Burger King was first ... then I went to the museum to check out some of his pieces in real, which was a bit disappointing for me in comparison to the posters. I saw the Jorn painting on an upper floor of the museum as part of the Guggenheim collection that was on display. All of these things then got mixed up in my head: the fast food place, the reproductions, the so called originals, the fancy sound of the name Peggy Guggenheim, the Donald Duck face I saw in »Green Ballet«, and the emptiness I saw in Richter. These things made me decide to try it on my own.

For those readers who aren't familiar, what did the formation of the Akademie Isotrop in Hamburg offer to you in your development? And would you explain its relevancy in defining a particular school of thought in counterpoint to what was going on in Leipzig at the time?

This came a bit later. This group, or, if you want, this school, was very important to me. I am still thankful for the opportunity that I had there to meet people who I could talk to, have conflicts with, and could compete with in a playful but also a serious way. On the other hand, Leipzig was, and still is, not on my map. We didn't know anything about the young people there trying to restore something in painting or in art that was worth overcoming during the previous decades, let alone even during the centuries before. But art is a free country!

When you began your in-depth study of Cézanne, was it for your affirmation in the definitive nature of abstraction? Or was there a different attraction for you there?

Cézanne was always someone I was totally afraid of, and in a way, I am still very afraid of him. Then I realized that my fear of him was caused not only by his general and obvious greatness but also by his closeness to what I wanted to do more than a hundred years later in a very different

situation. Twentieth-century art made people learn how to look at so called ›abstract art‹ in a way that they were originally taught to look at naturalism. This is the moment when I came into this tricky and desperate situation, and my will was, and still is, to destroy and annihilate this agreement.

Well said. There seems to be a lot of laws that you implement within your painting practice – rules and logic. Do you set perimeters before the beginning of a work, or series, and then conduct the space within that framework?

No, all I do is follow them. I mean I follow the paintings. It feels like I started with the end, and one day I went on painting towards a new beginning from where they came from in the future. I slowly started to get rid of things I first needed in them, things like spray-cans, funny faces, living skulls, titles, thick paint, colors in general, etc. The last thing is not true, as I consider myself a colorist, I will always be a colorist, nothing else. The available and producible palette of visible colors had to be revealed as a naturalism of its own, though. A color is always, and only, representing itself as a color in conjunction with other colors. So, my vision is to create this endless colorism through the absence of naturalist ready-made color. Visual art is an optical utopia, so anything visible has to be erased; the depository of anything visible is not the work of art, but the work of art is a projector of the depository.

I find the »N-paintings« really wonderful and terrifying at the same time. Why the »N« and what does it mean? Are these figures forced to wander in a perpetual state of limbo forever? Is there, or will there ever be, the hope of liberation? Possibly realized in another series, for these paintings are truly forceful and elegantly brutal. Thoughts?

What do you mean by the figures? I see nothing in those paintings ... as they are without any reason, theme and motif, although the matrix that repeats itself was originally related to bodies of flesh: a living vertical body carrying a dead horizontal body. Cézanne had this Luca Signorelli print in his studio. I can only see through or with these paintings – in a way you see a threshold. This relates to the projection that I mentioned above. »N« is a holy, probably golden number or letter for me, that is a help for artists to create or find their way through their canvases. »N« is its own ruler and knows no earthly measurement and degree.

»Figures« meaning the little girls and goblins who are depicted in the landscapes outside of the houses with the »N« portrayed above the non-existent entrances. But let's talk about the color gray. Obviously this is an important subject for you. What is grey for you? What is its importance to your practice?

Gray is the great potency of all colors. It's obviously not compared to what people have tried to make it out to be, the color of nothing, the big zero or something stupid like that. No, it is the destination of color, like gold, flesh and silver are destinations of color, and all of these together, they combine and preserve color in order to let it really shine.

Most of your earlier work revolved around a surface structured of very thick impastos. How important is the idea of finesse and virtuosity to you in terms of navigating such large amounts of paint? Especially, because the majority of impasto painters are very flat-footed, clumsy and wasteful.

I am so happy now without all of that stuff on my paintings. I had to find my way through all of that mess. Although I already saw myself as the master of control over all of this delicate stuff and highly dangerous material, I had to get rid of it. I have learned a lot about physical color; now I merely dream of color.

How conscious are you of the implications of national identity within the pictorial narration in your paintings?

Very conscious, so that I am able to abuse my own consciousness. I want to paint, and painting is no storytelling business, so some think there is an aspect of narration here, but there isn't. I took Heinrich Himmler, Adolf Eichmann and who else ...and painted them as paintings. They will pollute the canvases until I die, and I am the one to endlessly clean my canvases in front of the audience, but I can't. They will stay contaminated.

You often speak of modern industry and have a fascination with iconic American industrialists such as Henry Ford, Walt Disney and, might I add, Andy Warhol. Why the fascination with these achievements?

Same answer, same contamination, different conclusion. I love seriality, but I have never made a real series. I do change over to the ›death side‹ everyday, in order to get congruent with those who live there. But I bring

a different message with me, which is not a text, and I will place it from the inside: this message is »N«.

I've noticed, within painters of our generation at least, that historically we Americans tend to be in awe of certain modes of Germanic channels of representation and that you Germans have a strong interest in our American viewpoints of representation. Is this something you notice as well? Why is this?

I don't know. For most people this seems to be a question of Pop, and how you place yourself within this given framework of possible world fame and world success. That world changed, this is for sure. This axis of domination is destroyed, and that's good. There is too much art with English titles anyway.

That's a very diplomatic way to put it. You've mentioned to me before that your protocol for painting a work begins with the rise of the sun and ends with the setting of the sun. Your work has a radical mood to it. How is this enhanced or diminished with the fluctuation of natural light?

I almost never use artificial light to paint. There is no better light for me than a setting sun. In the meantime, in order for a work of mine to get finished, it needs a lot of those sunsets in a row, changing natural light and shadows.

In your recent exhibition titled »Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt« [Probably the World's Best Abstract Painter] held at Hannover Kestnergesellschaft, Germany, the use of the word ›Probably‹ is very smart. It lands the reader's mind somewhere in the future. Is the cheekiness of this title meant to be taken literally? Or is the literalness of this title meant to be taken as cheeky?

It's a major concession to the audience; it seems to weaken what I and a few others believe in, but it helps to create a friendly and entertaining atmosphere for people to start finding their own stance on what I do.

One of the new additions to your repertoire over the past few years that I've noticed is the use of industrial paint as ready-made, particularly in the colorful abstract paintings, and color on gray grounds. This is an interesting contradiction, juxtaposing the nondescript quality of ›straight-from-the-tube‹ application with the seemingly wild abandonment of

gesture. This question may seem more of an observation, but I would like for you to expand on this recent exploration of yours.

Here again, I was aware that this was something to get rid of as quickly as possible – in the end it took me more than ten years. I started with this form of application in the late '90s and it always felt non-organic, at least to me, and I needed this aspect so badly. I saw them as cables, electric wires, straws and machinery. They were excuses for what happened in other parts of the painting. Gesture is a word that I do not understand to this day, and I will probably never understand what it is. There is no gesture. A gesture might speak of an individual who produces authority behind such a trace or mark, but what I do is not about me.

In expanding on this somewhat formal material question, these new monumental gray paintings with the two floating black linear rectangles are heavyweight paintings. How did you arrive at these, or how did they arrive at you? They seem a particularly strong series of works, especially in relationship to some heavy tenor moments of compositional arrangements by the likes of Rothko, Matisse and Mondrian.

They came up when I wanted to replace the ›straight-from-the-tube‹-parts. In fact, the machinery part itself was to be replaced in its most fundamental way; a black line that came out of a tube had instead to be painted with a brush. Sounds like a downgrade at first, but then I felt: »Now you can start painting!«

(2011)

Im Gespräch mit Daniel Mendel-Black

Part 1: The Number

The holiness of the pictorial field is connected to a measurement. Is that true, and if so, how do you measure it?

I'm not looking for a mathematical answer such as the Golden Ratio. The solution probably isn't 1.6180339887 ... Pythagoras, Euclid, Leonardo of Pisa, Kepler, and many others tried to quantify beauty, to discover a secret universal formula in numbers. Neither, as with the Golden Mean, do I search out the answer in ideology. I doubt that beauty is somehow located in the perfect balance of moral extremes, that the place where ethics and aesthetics touch is in any way average. These philosophical belief systems may provide elements of truth, certain clues, directions to pursue, others less fruitful to avoid, but they alone cannot contain the whole answer.

That's right. These numbers are wrong and don't exist. Though, I myself believe in the holy thing. So there is a number in terms of relation, but unknown. It's just something very close to the holy thing. It says: here I am, I can't be counted.

*Newton's devotion to the discovery of the Philosopher's Stone is a good example. He spent hours on end locked away in his dark dormitory experimenting with alchemy. Then, one day, he dons his powdered wig (the fashion of the day) and emerges into the light of morning with the manuscript of *Mathematical Principals of Natural Philosophy* tucked under his arm, miraculously reintegrated into his academic community – except in one key regard: he refused to take the holy orders. Why? Because he rejected the trinity. He was apparently pretty sure the secret number wasn't 3. Perhaps I am less concerned with which number than I am with the notion that, whatever it is, it declares itself, insists on its existence.*

I don't know anything about existence. For me, it's a dream. I have to destroy only. I have destroyed the ready-made. We paint for churches only. Every painting destroys endlessly anything else. I am alone and I can see a proportion of light. We are half man, half god, or no one. We cannot create. I wait for the holy thing, and I have seen it already in

perspective. It will come again. It has to do with death and destruction. It has nothing to do with the human being, because no art has anything to do with the human being, or it is closer to the frequency of non-scientific DNA, or it is destroying this frequency and replacing it through another frequency of light.

The destroyer is a common figure, but I do not believe there is an end without a beginning. I imagine it as the two-faced god Janus. The Janus Hole I call it. On one side it is like a black hole, an unimaginable nothingness that sucks the universe into its swirling vortex of emptiness, but on the other side it is a fiery new star. There is the wet dream of the indestructible superman, and the nightmare of performance anxiety and powerlessness. Are you saying that a painting is the terrible result of the confusion of these opposing forces?

The destroyer is not us. The beginning is always there – it's all in all only about the beginning in fact. It's a permanent endowment. It's the most peaceful thing to destroy or to let it happen that it destroys because it's about the beginning anyway. That's classic. I am classic. All is one. I will dream one in one. My church is classic. The gods must come back in order to send back rhythm to this permanent endowment called proportion of light.

I believe there is a holy number, but it might not be the same for everyone. My number is the two that is one. It is the androgynous figure, both male and female, the number of love. Division is vision divided. Everywhere the secret math awaits discovery. The destroyer is incomplete. He or she tries to complete him – or herself in the other. I don't wish to complete myself in my paintings.

You are right. We are not part of the paintings. In fact it's hard and not easy for a lot of people to understand that their task is to erase themselves out of their work. They should cut off their hands or at least their fingers in order to delete themselves. That's what I did and now I am classic and nothing is about me.

Science is the religion based on the worship of math. Painting is different. Science is essentialist. It is always looking for the smallest part, smaller than the atom, or the biggest part that is the total of everything. A painting is its own universe with its own integrity. The painter gives up everything for the multicolored body of the painting. We must learn when

to get out of its way.

Exactly.

Part 2: Roundness

What is round?

Not straight. Not graphic. Roundness is the life that fills the body. It is the body that's filled with light.

I do view inside the round perspective. I do feel undesigned, the round itself, and I know that what is round is near something else which is not round, but almost round. The perspective prevents it from being just round. This is something heavenly, but it's not blue, and our paintings are heavenly, too. The round comes from the highest contradiction of laws and is no general flesh. It's a sequence of roundness, a warm tone within others, or all other sunny tones and easy repetitions go into each other's vast circuit in order to vibrate there broadly or slowly, without any speed or air. I don't know. It's not about knowledge. But it can be about something readable. There is a strong connection to the body everywhere, everywhere you look is body. If there is a place without body, there is something missing.

Roundness is what touches me. Through my contact with roundness energy is transmitted. It is the spirit that has no face, it jumps from century to century to fill us. When I am touched by this spirit I am filled with enthusiasm, it is like life, but not life. This is because it is immortal. When I make a painting, I want to touch you, I want to fill you with my enthusiasm, but I do not wish to do so by literally touching you with my fingers. I touch you through my painting, from a remote distance. I touch you by telepathy. I'm not sure roundness is readable or knowable in a conventional sense. It is more like clarity, or surety. One senses it, one is made aware of its presence, it enters unannounced, comes from any angle other than straight on, a cat burglar in the night, hidden in plain view, never expected. When it is found, it should not be where it is, and is gone before you are fully aware of it. Ninja roundness.

I am classic. Like 500 before Christ. I am comparable to Albrecht Dürer and Raphael. I was born to be classic and it happened on the day when

Friedrich Hölderlin died that I was born. I am supposed to be alone. I live on a windy mountain.

Roundness is the curl of the wave that crashes against the shore, it is the warmth on my face that comes from the sun, I hear it in the wind that blows my hair back, in the bird song of the pelican, mystical vibrations, music box magic of a computer mind that talks to me. It tells me that it does not communicate from the past, it communicates from the future. It tells me it has been here since before time. My eyes are filled with scales, it says. If I could only see, I would know that the straight line is an illusion. If I could only see, I could look through the illusion, and know the beauty of roundness. In the meantime, it is enough to know it is there, it has always been there, it waits.

(2013)

Im Gespräch mit Katrina Kufer

Your works, from the more colorful and imagery-based earlier creations to now the more simplified N-paintings, have visually changed considerably. What do you get out of making art?

N-paintings are actually as complicated as the other paintings I am making, there is no simplification of anything, no difference. They're all complicated but I enjoy these problems of measurement most of the time and I feel that they all belong together as paintings. The N-paintings are no end point at all. In fact they're the true beginning of all painting.

Can you elaborate on your view of proportions/geometry, chronology/process?

I have never painted rectangles in my entire life. The main problem is that I do not believe in earthly measurement, that's why I cannot paint a rectangle. What I do is about artistic perfection. I do not paint things thinking of them as being imperfect. On the N-paintings you see rectangles nowhere and also no imperfect rectangles. What do you see? What seems >geometric< as we see geometric is not geometric. Artistic or painterly geometry is completely different from geometry we use in daily life or architecture or design. Painterly geometry is not imperfect, it's superior to daily life geometry, painterly geometry is about Heaven, God, N, something else other than "world" and rules applied within the world we have to live and suffer in.

You've said painting is the closest medium to achieve your intentions, but you've also expressed that music, or light frequencies, are comparable.

I hope it is the right medium to get as close as possible. I know nothing about other media but I suppose music tries to get close too, but obviously sound is too obviously a frequency itself, but painting is non-chronological and therefore made to be the medium of N since Giotto, Raphael, Titian, Tiepolo, Cézanne. It's about relation, proportion and never about time, process, progress, or accumulation.

Painting is an old thing, we know more than 1000 years of European painting which is about incarnation. So generally, painting is about the origin of life, this includes death automatically, and both seem to be linked by this frequency thing. Actually it's wrong to say painting is

›about‹ something. It's doing it by itself, it's incarnating, it's the origin of life and so on. This is important. Painting keeps back time and process. Painting is round. Painting has eternal information about creation in general and transforms this code of creation it refers to into what we see, the channel of life, breath, rhythm and love.

You have said your N-paintings are »about love. It's not about denying God, because God is a recurring proportion himself. The paintings are also about giving birth to future works.« Could you expand on that? Is this a concept you have always held or was there something else before NASAHEIM?

All my painting is supposed to be »love«. ›Before‹ NASAHEIM is ›after‹ NASAHEIM. The round concept of painting knows from a revelation, epiphany thing, the beam, threshold, I spoke about. N is that threshold of light. Anything I did before seeing this beam of light and everything I can do after having seen this, is painting in relation to this revelation. My earlier works were on their way to get to know those things, my paintings now can make use of what they have experienced with N and of what they will experience with N.

You have stated you are a colorist. Why is color so crucial to you? Do you have a particular color that you are most drawn to? Any you avoid?

There is no choice with color. It's all about color or it's nothing. Nothing is not so good.

On that note ... which artwork (of another artist), or color experience, was the first which most resonated with you?

»Woman with a Fruit Bowl« by Titian. I go to see it regularly because it's nearby. Also the »Sistine Madonna« by Raphael which is two hours away from my house. The fruit bowl painting is presenting gold as a destination of color, so N might be entirely golden. The Raphael painting is exactly about the beam or threshold that we spoke about, it's even illustrating it, just look at the curtain rail. Both together might make a very golden revelation. Each for itself, too.

Can you tell us more about the ›behind the artwork‹ aspects – do you create a particular environment in your studio, given that the paintings are representative for NASAHEIM, an »unimaginable, non-space«?

No. I can paint everywhere. It doesn't matter where I am or who I am.

(2014)

Im Gespräch mit Hendrik Lakeberg und Christian Malycha

In Anbetracht des Werks, das Du über zwanzig Jahre hinweg geschaffen hast, haben wir uns gefragt: wo kommt das her? Woher kamen die ersten Bilder, die noch ganz anders waren als heute, voll mit gegensätzlichen Figuren, Referenzen und Geschichte?

Keine Ahnung, man fängt halt an. Und am Anfang ist da so viel wie möglich drin. Man holt alles rein in die Bilder, was man hat, Farbe, Form, Ausdruck, Themen, Widersprüche. Und dann hat man eine Weile Zeit, das alles wieder rauszuschmeißen.

Bist Du dabei von Dir selbst ausgegangen oder von der Welt draußen?

Von beidem sicherlich. Wenn man jung ist, denkt man an seine eigene Welt und an die ganze Welt. Ich wollte beides aber eher loswerden. Es gibt Leute, die wollen sich irgendwelche Themen erarbeiten und hineinholen, ich wollte sie loswerden. In der Malerei, glaube ich, gibt es keinen Platz für sowas. Ich habe das Persönliche, das Weltliche, die Themen, die Bezüge, das Namentliche ziemlich schnell eliminiert, auch weil es nicht um mich ging.

Steht man heute vor Deinen N-Bildern, die ja bereits seit fünf Jahren entstehen, sind das völlig entpersönlichte Bilder, die weit hinaus reichen über alles Subjektive. Und trotzdem. Allein über die menschliche Geste, die Spur Deiner Hand, das Verzogene ihrer Geometrien, ihre ganze Erscheinung treffen sie uns doch, ganz menschlich.

Seelisch würde ich sagen, sie betreffen vielleicht einen großen Seelenraum menschlicher Verortung. Lange vorher, als die Themen noch da waren und die Figuren, gab es das alles schon gleichzeitig. Die Auslöschung, der eigentliche Anfang.

Die Widersprüche der Welt, in der Du aufgewachsen bist, Deutschland und Amerika, der Nationalsozialismus, Comics und Coca Cola, Massenvernichtung und Massenunterhaltung?

Ja, das ist alles spürbar, wenn man es sich genau anschaut, das ist da drin in diesem Gefüge. Ich habe das lange mit mir geschleppt, aber eigentlich versucht, es wegzumalen. Wenn sich ein Bild fügt, hat sich ja irgendwas

vermengt und ausgeglichen.

Zwischen den Widersprüchen stellt sich Balance ein?

Ja, Balance bestimmt. Das kann man so sagen. Wenn man anfängt, nimmt man die Dualitäten alle auf im Werk, um sie dann aufzulösen. Wir leben jetzt schon lange in diesem Dualismus und es ist kein Zufall, dass die N-Bilder scheinbar Dualität darstellen. Sie sind es nicht, sie sind eine Bildeinheit. Ich sage beispielsweise nie Schwarz und Weiß, für mich ist das ein einziger Klang, ein Lichtklang, der das Dualistische hinter sich gelassen hat. Ich glaube, mit Widersprüchen kann man anfangen, muss sie aber zu einem Ganzen bringen.

Man muss sie ertragen und malerisch austragen? Die Bilder führen die Widersprüche zu Ende, so dass sie in eine Balance kommen. Die N-Bilder haben genau diese Spannung. Es sind einheitliche oder vereinte Bilder, und dennoch ist da der Gegensatz von Schwarz zu Weiß oder von Horizontaler zu Vertikaler, die nicht getrennt, sondern gemeinsam erscheinen.

Gerade deshalb würde ich es auch nicht so bezeichnen. Ich lehne es ab, »schwarzweiße Bilder« zu sagen. Ich kann das gar nicht aussprechen, das hört sich an wie Grafikdesign. Das Gegenteil ist der Fall, da ist kein Kontrast und kein Design, kein Schwarzweiß. Ich sehe etwas einheitlich Tönendes. Über Horizontal-Vertikal denke ich nie nach und habe weder Schwarz noch Weiß im Kopf. Das sind dualistische Kategorien, die ich nicht sehe. Ich sehe nur Farbe.

Du hast vor langer Zeit den Science-Fiction-Expressionismus erfunden und gesagt, dass Malerei eine Maschine sei, die Vergangenheit in Zukunft verwandelt.

Im Grunde könnte man das immer noch so sagen, aber ich mache das nicht mehr. Obwohl die N-Bilder auch expressionistisch sind, wenn auch nicht vordergründig. Es gibt einen Ausdruck innerhalb des Bildes, am Bildort, nicht mehr äußerlich, aber eine fortwährend expressive Regung. Science-Fiction-Expressionismus war vor zehn Jahren und eine Art Total-Angriff auf das 20. Jahrhundert, auf die vorliegenden Kategorien, auf Pop, auf das Reproduzierbare. Habe ich alles zerstört. Die N-Bilder sind eher aus einer Zeit, die kommt. Ich glaube, dass das, was da kommt, eine andere Zeit ist, vielleicht viel friedlicher als alles Bisherige.

Diese Vorstellung gibt es schon sehr früh in Form von »N« oder »Nasaheim«.

Noch so ein Wort: »Nasa« ist das extrem Ferne. Das, was in weiter Entfernung stattfindet, in unserer Vorstellung. Und »Heim« ist etwas sehr Nahes, Warmes. Zwei Gegensätze vereint als Wortschöpfung. Das Wort »Nasaheim« ist selbst schon wie die Formel für den Bildort oder für das Kommende, das im Zusammenklang Nähe und Ferne vereint. Wenn das Bild weit weg, Ferne ist und zugleich ganz nah, ist dort vollständige Nähe und weder Außen noch Innen. Zwischen Nähe und Ferne herrscht dieses Pulsierende, Schwingende.

Steht das Bild selbst auf der Schwelle zwischen diesen Wirklichkeitserfahrungen?

Ja. Das Bild ist der Zusammenfall der Dualismen, der Zusammenfall dieser extremen Kategorien von Nähe und Ferne, zu Gunsten von absoluter Nähe.

Und das berührt uns.

Weil es keine Illusion ist, ist es das Treffende oder das sich von selbst Regende. Es ist bewegt und statisch in einem, eine bewegte Statik. Weder leicht noch schwer, denn es gibt ja keine Physik. Vielmehr geht es um Licht, das aus Nähe und Ferne ›Lichtdruck‹ erzeugt. Eines meiner Lieblingsworte. Etwas, das nicht körperlich ist und zugleich doch wieder körperlich wirkt und Kraft ausübt. Das ist das Eigenlicht der Farbe. Gemälde sind ja keine beleuchteten Objekte, sondern generieren selber Licht. Die Lichtdruck-Frequenz ist sozusagen eine Mitteilung von Leben, von dort, wo das Leben herkommt oder erst herkommen wird. Fast wieder wie früher die Figuren und der Science-Fiction-Expressionismus. Das hängt schon noch zusammen. Das wäre, weil das Leben ja vom Licht kommt, etwas Messianisches. Aber nicht einfach so, sondern als beseeltes Licht.

Licht, Leben ... wird Deine Malerei immer fundamentaler?

Absichtslos gehe ich hinter den Bildern hinterher. Ich gehe nicht voraus und sage, jetzt werde ich fundamental. Ich habe mir nicht ausgedacht, Licht und Leben zu malen. Ich folge Schritt für Schritt und vollziehe das nach, was die Bilder machen. Ich bin meiner Sache nicht voraus. Die

meisten Künstler sind ihren Werken voraus, laufen vorne weg und schleifen das Werk als Rechtfertigung hinterher. Bei mir ist das andersherum. Es gibt immer nur das nächste Bild, das ich ausführen kann, das Übernächste kenne ich noch nicht. Ich weiß, ich mache ein nächstes, das an das vorangegangene anschließt. Und selbst, wenn ich versuchen würde, das gleiche noch einmal zu malen, hätte ich ein neues Bild. Da brauche ich keine Idee dazu. Ich suche mir das ja nicht aus und sage, schau' an, da ist dies oder jenes, das taucht einfach auf. Darauf vertraue ich, intuitiv. Schwieriges Wort, ich glaube allerdings, es geht nur mit Instinkt. Wer mit Ideen kommt, stört sich selbst, stört die Sache, verhindert die Sache. Ich brauche keine Ideen, weil der ganze Weg schon da ist. Und manchmal entdeckt man etwas, das dazu passt, und ist froh, dass es das in der Geschichte gibt und dass es nicht um einen selbst geht, weil man sich überall wiederfindet. Ganz einfache Esoterik.

Das klingt so, als ob Du Dich selbst aus den Bildern herausmalen willst, weil zu viel von dir in ihnen steckt?

Früher vielleicht. Jetzt nicht. Früher eigentlich auch nicht. Manchmal, wenn ich heute ins Atelier komme, erkenne ich gar nichts wieder oder denke, was ist das für leeres Zeug, das bin ich nicht, ich sehe doch, dass ich nicht da bin. Man muss sich ja in den Bildern wiederfinden. Ich brauche dann Zeit, die Bilder wieder gut zu finden. Manchmal, wenn ich müde bin oder abgelenkt oder desorientiert, erkenne ich sie nicht. Wenn ich schlafe, also wenn ich wieder wach bin und mich soweit OK fühle, komme ich ins Atelier, sehe die Bilder und denke, das ist toll. Aber oft muss ich das erst wieder von Neuem herstellen, täglich. Es ist ja nicht so, dass ich reinkomme und denke, Mensch, sieht das hier super aus. Oft genug gehe ich ins Atelier und bin der Sache selbst fremd, wie jeder andere Betrachter. Manche sehen nichts und andere, die länger schauen und etwas sehen, sagen so etwas Tolles wie »Oh Gott, die Bilder sind total unheimlich«. Also wirken sie, was mich freut. Nur mir selber geht es nicht so, häufig erkenne ich die Bilder nicht, was schwer auszuhalten ist.

Den N-Bildern kann man mit scheinbar kategorisierenden Begriffen wie »Minimalismus« überhaupt nicht fassen, sie sind nichts, was wir kennen.

Genauso wie man früher meine Bilder mit Comics verwechselt hat. Mit all diesen Kategorien musste ich brechen. Es gibt viele, die kommen und denken, die N-Bilder sind Geometrie. Schauen sie länger, bemerken sie, dass dem nicht so ist und es wird ihnen unheimlich. Im Bild ist ein

anderes Gesetz und eben überhaupt keine Geometrie wirksam. Mehr will ich gar nicht. Mir ging es nie um etwas Übertriebenes. Bescheiden geht es an die Quelle des schwankenden Bildorts. Dort, wo die Leute denken, sie hätten sich bereits verortet, oder wüssten, wo weltliche Geometrie herrscht, dort nehme ich ihnen die Sicherheit und so entsteht das Gefühl des Unheimlichen. Im Unheimlichen aber wirkt das Heimatliche, Nasaheim. Nicht das Anthropozentrische, sondern das Seelische. Wie in der Musik, zum Beispiel bei Jakob Ullmann. Die Tiefe von Seele. Nicht der Mensch als solcher, als lebender Körper oder biologisches Reaktionswesen, sondern der Seelenraum.

Die Schwingung wäre ja gerade auch in der Musik, das Schwingen der Welt, wo man beim Abbiegen auf so etwas wie Spiritualität aufpassen muss.

Man kann nicht abbiegen bei Spiritualität. Es gibt gar nichts anderes.

Doch, die unglaubliche Entfremdungserfahrung in der Welt, in der wir heute leben.

Nein, es gibt unser seelisches Existieren. Das ist Spiritualität. Dem kann man nicht ausweichen und muss auch keine Angst davor haben. Es gibt nur geistige Spiritualität.

Das ist unsere große Bedrängnis, einerseits physisch gebunden zu sein und andererseits mit dem Kopf immer im schon im Himmel zu sein. Und im Soul kommt das alles zusammen: einem Leib entfährt eine große Erfahrung und die trifft unseren eigenen Leib, fährt uns unmittelbar wieder in den Körper.

Das sind spirituelle Bereiche. Funk, die Steigerung von Soul, ist Spiritualität. Funk ist etwas ganz Wichtiges, glaube ich. Von der Wortherkunft nennt es etwas Dreckiges, ist aber eine Zugespitztheit der Seele: »Blackness«. Was fast schon eine Analogie zu den N-Bildern wäre, obwohl die mit Schwarz als solchem gar nichts zu tun haben.

Versöhnung?

Das ist auch wichtig. Es geht mir um etwas Versöhnliches oder Mildes. Das Licht ist selbst ein mildes Licht. Die lebendige Botschaft ist Milde. Es gibt ein Licht, das ich auch in früheren Bildern wiedererkenne. Ich

erkenne sie am Licht wieder. Da ist eine ähnliche Mildtätigkeit, die in ihnen waltet. Sicher kommt das und geht, bewegt sich wie eine Frequenz.

Deine Bilder sind keine reinen, geometrischen Abstraktionen, da ist immer auch ein Teil Unreinheit.

Geometrie ist das falsche Wort. Bildnerische Geometrie gibt es nicht. Geometrie heißt Ausmessen von Welt, nicht vom Bild. Für das malerische Maßnehmen im Bild muss es ein anderes Wort geben. Ich kann nicht sagen, die Bilder sind unrein, weil sie nicht geometrisch sind. Man muss von vornherein klarstellen: es gibt keine Geometrie. Die N-Bilder sind weder unrein noch rein. Die Frage stellt sich ihnen gar nicht. Es gibt viele Menschen, die machen etwas Geometrisches und dann etwas Entgegengesetztes dazu, schaffen Differenz. Das wäre die Adorno-Version. Bloß da sind wir ja lange nicht mehr. Das mache ich nicht. Die N-Bilder sind jenseits von Differenz, an einem Ort, wo scheinbare Ordnung ist, doch im Grunde ist es eine völlig andere Erfahrung. Der Ort von Seele ist nicht Geometrie. Er ist scheinbar derselbe und trotzdem vollkommen anders. Jenseits von Kritik oder Differenz das Kommende oder das Andere zu haben, das friedlich herrschend an deren viel exakteren Platz tritt.

Welche Rolle spielt Rangsdorf für Dich, ein Ort, wo sich so vieles des 20. Jahrhunderts überschneidet und konzentriert?

Ich habe immer überall alles machen können. War mir immer egal, große Räume, kleine Räume, Stadt, Land, Inland, Ausland. Hier ist es zwar besonders gut, hier wohne ich ja auch, ist aber einigermaßen unwichtig für die Sache. Ich habe erst neulich mal woanders gemalt, in Oberbayern. In einem 300 Jahre alten Bauernhaus habe ich schöne Bilder gemacht. Es muss also nicht hier sein, keine Ortsspezifika. Und gerade war ich im Urlaub, da habe ich auch was gemacht, in einem Heft, in Italien.

Hast Du gezeichnet?

Ich zeichne eigentlich gar nicht mehr. Nur mit den Kindern. Früher habe ich viel gezeichnet. Da ich jetzt aber die Linien in der Malerei völlig zerstört habe, kann ich keine Zeichnungen mehr machen. Ich könnte natürlich schöne Sachen machen und glaube sogar, viele Leute würden das total gut finden, unbedingt nötig sind sie nicht. Bei dem Bild hier zum Beispiel gibt es einen Zwischenbereich zwischen Fläche und Linie, im

Negativen, in Form einer Fuge. Keine gemalte Positivität, sondern negative Linearität. Nur kann ich das nicht zeichnen. Die N-Bilder lassen sich nicht zeichnen. Wahrscheinlich wollte ich das auch so haben, denn ich war ja gut im Zeichnen. Allerdings soll man nicht das machen, was man gut kann, sondern das, was man nicht kann. Und was ich mache, kann ich nicht. Das ist die Aufgabe, die man sich stellt, das zu tun, was man nicht kann.

Existenzbekundung.

Wer will denn etwas von meiner Existenz wissen? Dieses Sendungsbewusstsein ist mir abhandengekommen.

Und das Messianische der N-Bilder, das ist doch nicht verschwunden?

Nein, da kommt es erst hervor, aus den Bildern selbst. Mich braucht es nicht dazu. Obwohl ich aus dem Beruf jetzt auch nicht mehr rauskomme, worauf ich nicht besonders stolz bin. Sowieso ein Massenberuf heute. Gut, ich mache jetzt ein nächstes Bild. Vielleicht mache ich nochmal eines, vielleicht aber auch irgendwann keines mehr.

Keine Serialität?

Serialität ist etwas, das ich immer zerstören wollte. Deswegen mache ich so viele scheinbar serielle Werke, die eben nicht seriell sind. Das war schon bei den Figuren so, das waren Typologien, die sich scheinbar seriell entfalten haben. Jede Figur war ein Individuum und genau so ist das bei den vermeintlich seriellen N-Bildern, die das nullkommanull sind. Jedes Bild ist individuell.

Als die N-Bilder 2012 zum ersten Mal in Berlin gezeigt wurden, war das für die meisten ein Schock. Und im selben Augenblick eine großartige Freude, bei der man lachen musste. Nach der expressiven Figuration mit ihrer grotesken Disney-Komik und der gleichzeitigen Bestürzung über die deutsche Geschichte fragt man sich vor den N-Bildern, was man da vor sich hat. Ist dort noch Humor?

Humor ist es nicht. Wie habe ich immer gesagt? Ich mache keine Witze, aber man kann auch mal lachen. Das Lachen ist oft erleichternd. Wenn ich zur Osteopathie gehe, muss ich vielleicht auch lachen – mit mir machen die da trotzdem keine Witze. So ähnlich ist das. Und nur

scheinbar ein Bruch. Im Grunde ist es keiner. Wie zuvor die Figuren ›in Serie‹ nicht seriell sind, entfalten sich die N-Bilder als einzelne Werke. Für mich ist das Freiheit. Man könnte meinen, ich hätte mich in eine ewige Sackgasse gemalt. Ich glaube, dass man genau dorthin muss, weil man dort erst Freisein erfährt. Vorher bildet man sich ›Freiheit‹ ein, sie wird einem sozusagen suggeriert, jedoch ›wirkliche‹ Freiheit, wenn es die gäbe, wäre etwas ganz Schlimmes, das man halt aushalten muss.

Du stellst Dich in ein Extrem, das Dich frei macht?

Maximierung der Mittel. Mittel, die man auf der Fläche hat, und wenn man die maximiert, kommt man ungefähr da hin. Ich frage mich ohnehin, warum nicht alle so malen. Anders geht das doch gar nicht. Deswegen muss man die Mittel maximieren und kommt dann zu Fragestellungen wie Licht und Leben und asymmetrischer Balance. War zum Beispiel bei Mondrian genauso, der ist auch ungefähr dahin gekommen, hat aber dann im Exil zu viel Party in seine Bilder geholt und sich dabei in Manhattan verlaufen.

Suchst Du manchmal nach so etwas wie Avantgarde?

Da komme ich her und dahinter kann ich nicht mehr zurück. Was würde ich denn jetzt suchen? Man verlässt die Abteilung Kunst und kommt woanders hin. Kunst ist das nicht mehr unbedingt, gewisse andere Formen von Einsicht oder Aussicht vielleicht.

Das Weltliche hinter sich lassen?

Mich beschäftigt etwa die männliche Ausprägung des Göttlichen, dass die Männer versuchen, das Göttliche im Außerweltlichen zu treffen. Diesen Weg bin ich sicher auch gegangen, nur meiner hat sich hoffentlich mit einer weiblichen Suche nach Gott verschränken lassen. Das wäre eine irdische, ›demeterhafte‹ Gottessuche. Diese Verschränkung wäre etwas, das mir vorschwebt für ein Dasein »nach der Kunst«. Dass sich die transzendente Lichtsuche mit der malerischen Lichtfindung im Irdischen versöhnt. Bilder sollen wohl auch bei uns Licht machen.

Du trittst aus der Welt, um dann in einem exzentrischen Bogen wieder zurückzukommen, und plötzlich lichtet sich die Erde?

Das kann man so nicht voraussagen, schön wäre es ... nur keine Flucht

ins Weltall. Bilder erscheinen ja immer in der Welt und erfüllen hier ihre Arbeit am Menschen, geben diesem zum Beispiel diese Lichtfäden und damit sein irdisches Kleid. Als Mensch kommt man wohl zurück, die N-Bilder wohl nicht. Sie sind nichts, das sich zurückverwandeln könnte in irdische Bilder. Indem sie auf sich selbst und auf die Welt verzichten, indem sie zum wahren bildnerischen Verzicht werden, finden sie erst wirklich ihren Ort in der Welt. Und wir müssen lernen, was es heißt, dass die Bilder keine Welt mehr sind. Warum sind sie trotzdem Teil der Welt? Sie sind doch das, was uns erst betrifft.

Anstelle der permanent zerfallenden Jetztzeit unserer digitalen Gegenwart entfaltet die Malerei eine andere Zeitlichkeit.

Ja, sie hält die Schwelle, bewegt und schwingend. Und um noch einmal auf das Weltall und die Planeten zu kommen. Jupiter wäre die nächste Ebene, auf der die Menschen sein werden. Wir leben in einer Abfolge von planetarischen Bezugssystemen, woher wir kommen, wohin wir gegangen sind, jetzt sind, oder als nächstes hingehen werden. Wir gehen natürlich nicht wirklich zum Jupiter, aber unser Bezug, die planetarisch-seelische Daseinsform wird Jupiter sein. Ein Gasplanet, der genau diesen schwellenhaften Aggregatzustand hat. Er ist gasförmig und besitzt dennoch Masse, hat Druck, ist allerdings weich. Das heißt, nach der digitalen Ära, in der wir uns wahrscheinlich noch sehr lange befinden werden, bewegen wir uns auf das Jupiterleben zu. Heute schon könnte uns der Planet mitteilen, was wichtig wird für diese neue Epoche. Es ist eine Schwellenwelt, in der auch wir in einer anderen Form existieren werden. In meinem bisherigen Werk bin ich sicher ziemlich jupiterhaft gewesen. Die Bilder haben sich soweit jupiterhaft entwickelt, dass sie vielleicht sogar noch in die nächste Stufe geraten könnten. Es gibt Voraussichten, was nach Jupiter kommt. Die nächste Stufe heißt Vulkan, glaube ich. Nicht, wie wir uns einen Berg vorstellen, sondern als Planet, den wir noch nicht kennen. Das ist die übernächste Konstellation, die den Menschen existieren lässt. Das müsste ich in Bildern sehen. Eigentlich wissen wir das alles, das ›Jupiterthema‹ ist weit verbreitet, selbst in »2001«. Wo reist er da hin? Zum Jupiter. Da kommt man in dem weißen Raum an und was passiert? Der Mensch ist einsam in diesem weißen Raum ...

Und dann?

Alle Bilder, die dann kommen, vielleicht auch meine, können das nur vorausdeuten. Sie deuten aus der Zukunft her. Es sind Herdeutungen.

Planetarisch gibt es diese Konstellationen bereits, wir treten bloß in ihre Achsen. Die N-Bilder, die von der Zukunft her deuten, sind ebenfalls dort und künden von diesen Zuständen. Insofern male ich mich zum Anfang hin. Man geht dahin, wo der Anfang ist. Der Anfang ist das vollständige, das ganze Bild. Man geht zur Quelle, an den Ursprung. Wohin soll man denn sonst? Mit N, das auch eine irrationale Zahl ist, fängt das an. Wie kann die Physik dulden, dass es Irrationalität gibt? Dort beginnt N.

Keine Physik, nichts Berechenbares mehr?

Physik ist nicht existent. Man kann gar nicht denken, dass es Physik gibt, da es ihre Gesetze nur gibt, weil wir sie gemacht haben. Die Gesetze als solche gibt es nicht. Es gibt auch keinen rechten Winkel und keine sogenannten geraden Linien. Die gibt es alle definitiv nicht. Hölderlin hat das ganz deutlich ausgesprochen. Er hat die Frage gestellt: »Gibt es auf Erden ein Maß?« Und sie sofort selbst beantwortet: »Nein, es gibt keines.« Also gibt es auch keine Naturwissenschaft. Bilder stehen automatisch im Kontrast zu den geometrisch-digitalen Medien, mit denen wir heute leben. Bilder sind jedoch auch nicht bloß different. Im 20. Jahrhundert haben wir viel Malerei gesehen, die digitale Medien integriert und kritisiert hat. Das können wir heute nicht mehr machen, Malerei befindet sich immer schon jenseits der digitalen Welt, nie als Kritik, sondern einfach indem sie deren Platz immer schon eingenommen hat. Bei der totalen Beherrschung unserer Existenz durch Null und Eins, kann man sich kaum vorstellen, dass jemals etwas anderes an ihre Stelle tritt. Doch ich glaube, dass etwas dies bereits heute kann. Nicht als Entgegnung, sondern von jenseits dieser Verhältnisse. Davon wissen die Digitalmedien noch nichts. Bilder hingegen sind Einsicht und Aussicht ins Selbe. Weder drinnen noch draußen schwanken sie in dieser schwellenhaften Situation. Ihr Ort ist derselbe und doch ein anderer.

Wir glauben trotzdem irgendwie an die weltliche Physik.

Vieles würde nicht funktionieren, ohne sie, aber für das Funktionieren sind nicht die Künstler zuständig. Sie interessieren sich vielmehr dafür, was auf die Menschheit zukommen wird und nicht, warum sie jetzt gerade funktioniert. Ich bin ja froh, dass sich die Leute auf den rechten Winkel verlassen und ich sicher nach Hause gehen kann, trotzdem ist das nicht meine Aufgabe. Ich bin kein Funktionalist, es ist reine Vernichtung ...

... um schöpfen zu können.

... um sehen zu können.

Es gibt ein Bild von Dir, das »Krakau-Jupiter-Organ« heißt und von Kopernikus über Kepler hin zu ...

Das habe ich vor fünfzehn Jahren gemacht und alles, was ich vorher gesagt habe, ist da drin. Der Titel ist eine Formel für das Bild selbst. Es ist ein Bildorgan, ein Gerät, das man verwenden kann, um den Krakau-Jupiter zu sehen. Krakau war seinerzeit natürlich auch wegen der gleichnamigen Wurst interessant für mich.

(2015)

4. Texte

Vergangenheit

Nacktes Licht / unser Schutzschild / das scheue Bild /
Revolution.

Der Wind / aus Zärtlichkeit weht. / Heute-Zeit und Nie-Zeit /
so weit.

Wir sind Atom-Menschen / hellwach / für die Pracht der
Liebe.

Nix und wieder nix / du bist verloren / du brauchst Schutz.

a) Ex-Menschen? Nee. Wir stellen Fragen an einen Schrein,
der seinen Refrain »Ihr sollt dem Protektor danken« wie
Schleifen singt. Dein Gehalt ist das Futter der Formation. Wir
sind eine unvorhersehbare Kalkulation, die ohne Erfolg
durchgerechnet wird. »Ich bin nicht aus Linien gemacht, ich
bin verboten.« Insekten fliegen durch den Raum, es herrscht
Klassenkrieg. So sieht der heutige Elektrodentod aus. Ihrem
Gespräch ist schwer zu folgen, denn es findet an
verschiedenen Stellen statt. Sie verkoppeln Träume mit dem
Gehirn eines maschinellen Affens, der eine zentrale Position,
wie in einer Wabe sitzend, einnimmt. Er verfügt über die
Gewalt, neue Teile zu Schutzketten zusammenzufügen, seine
Arbeit ist nicht echt, und nicht schön. Er wählt: Quality.

Ich jedoch muß die alten Uniformen einer internationalen
Polizei tragen, und ich bin gezwungen, den Geruch der
technischen Ausführung zu atmen. Wir lieben die Technik,
weil sie Vergangenheit ist.

In uns lagert Titan, davon träume ich. Niemand ist
schmerzlos, auch in Zukunft nicht. Die dritte Hand will Hilfe
für uns sein, verzinkt sind unsere Augen, weil der Kontrast
zwischen Heute-Zeit und Nie-Zeit uns geblendet hat.
Schalten.

Wir sind kreativ. Wir pennen bis die Bullen kommen. In Schichten soll das abgetragen werden, was andere vor uns verbockt haben.

An Jonath': Du, unter denen, / die als privater Soldat / in ihr Hirn aus Glas schauen / Du bist der, der als Mumie am Anfang taumelt / und über den Überlebenden später eine Hochzeit hat / Dein Handsignal überreicht Würde / Du umklammerst den Vorhang / der Dich geschützt hat / Du bist zuhause / Du bist ›Erz-Mensch‹, wie du gesagt hat.

b) Das Privileg. Ankunft. Die Wahrnehmung standardisierter Formen besteht aus projizierten Modellen den Außenwelt. Man sagt unsere Sinnesorgane seien freigelegt und isoliert. Wir haben Schnupfen. Es ist das schnelle Hinkebein, mit dem sie von innen heraus an die lächerlichen Luftschächte klopft. Wir sitzen in Zellen. Wir essen Fleischkrabben, und wir pflegen die schwarze Wiese vor der Tür.

In der Kleidung reflektieren Effekte: Sheriffs und Katzen verändern die Position vormals fest installierter Gitter. Es entstehen Wachtürme. Diebe werden erwischt. Du bist kein Polizist und du bist kein Dieb. Deine Hand zittert vor Angst, du atmest schlechte Luft und Staub, dein Gesicht ist mit Plaketten bestückt. Dein Mantel ist so alt, daß ihn niemand mehr ausklopfen möchte. Ich bin leicht verwundert.

Aber die Seeaffen, komplett und nie fett, haben den Schock als ihre Mahlzeit. Sie wollen solange zappeln, bis alles vollkommen ist. Sie verknoten Kabel und machen Netzhemden für uns. Sie gehen nicht zur Schule, weil sie Angst vor dem Rock der Lehrerin haben. Ihre Stimmen sind durchweg mit Hall unterlegt, und sie haben einen Job. Sie sagen:

»Ihr sollt den Rucksack füllen. Wir sollen Nüsse mitnehmen und ganze Mandeln waschen. Wir sollen Deutschland zerstören, in Garagen zeichnen und die Bücher der Alten

kennen. Du sollst verrückt sein nach Erfüllung. Wir sollen einzigartig bleiben. Wir sollen schwer einschätzbar sein. Ich soll den Abfall des gesamten Schlosses hüten. Ich soll melancholische Geräte in eurem Gedächtnis vermengen. Wir essen Möwen.«

c) Traum. Tod in USA. Licht. Ich bin Skinhorse. Ich vermisse euch. Ich werde durch den Raum getragen. Ich bin durchsichtig, ich habe Angst vor der heutigen Jugend. Ich bin Teil einer wahrscheinlich nutzlosen Sache. Ich leide unter Hitze. Ich muß zur Stadtmitte fahren, um etwas zu leisten, und um etwas umzudeuten. Ich bin unpraktisch, den Verlust der Quelle aufzuhalten. Ich will mir die Methode einverleiben. Die Mehrheit erlaubt es. Ich bin Munch.

d) Inhalt und Dokument von Intensität. Wir wollen Verführung und wir wollen Gesetze herausstellen, um sie auszustreichen (Gewalt). Die Wiederholung des Stoffes, von Glück. Nichts anderes würde stimmen. Man braucht uns. Wir sind mit Lob ausgestattet. Wir sind dabei den Leichnam rauszuholen. Die große Bedeutung des Leibes soll gut sein. Du hast den schönen Speicher der Widersprüche gesehen. Die Überlegenheit ist durch unsere Galoschen an den Füßen gekommen.

e) Wir sind frei. Wir hassen den Krieg und die Bundeswehr. Wir präsentieren internationale Banknoten in Glasvitrinen. Unser Geschirr ist Pflicht. Sie skizziert die Lage, wie sie noch in Jahren aussehen wird. Don't go to school. So lautet das Gesetz der Macintosh-Jeans. Also laßt uns in Ordnung sein. Das ist die letzte Berührung unter euch.

f) Der Sänger der Revolution. Er will kriegen, was seine

Stimmelage fordert: Luxus und Tod. Er will wie Munch sein. Er möchte Apfelbäume sehen und das Telefon nie abheben. Er möchte traurige Zuschauer umstimmen, und eventuell in die revolutionäre Bewegung eingliedern. Dieser Körper ist eine solide Mühle, in der Besucher mit Respekt und Bewußtsein gemalt werden.

Dort wird das Netz abgetötet. Er hat sich bereitgestellt und liest die zuckrigen Lektionen vor. Er ist kein Mensch.

Er hat schwere Galoschen aus Holz an, vor Schwäche fällt er um. Seine Frisur besteht aus geteilten Zöpfen, der Mond steht über dem Haus der Rückkehr, dort gibt er falsches Licht ab. Man sieht Leichen, Siegel und Karotten.

g) Wir schaffen diejenigen Seiten ab, die verhindern, wirkliche Kunst zu machen und Artist zu sein. Wir bringen viele Gründe hervor gegen die falschen Künstler und ihre Unterstützer.

Ja, hier schnappt das Maul von Donald Duck. Kopf an Kopf, mit dampfenden Socken. Die Schubladen müssen gestrichen voll sein mit Schokolade. Wir wollen Künstler kennenlernen.

Einige von uns haben sich der »New Stream«-Musik (Sirenen-Musik) verschrieben. Eine der besten Bands dieser Richtung heißt »Polizeiterror«, ehemals »Bullenterror«, deren erstes, auf CD gebranntes Stück »Ankunft« in Kürze auf dem bei Leiterwagen Records erscheinenden Sampler »Rearcar-Rearprojection, from New Stream to Hitrock« erscheint. Watch out for the terrordome, the law of giving.

Eine sehr gute CD ist »Alien Bog / Beautiful Song« von Pauline Oliveros, Birgit Megerle hat sie in New York gekauft.

h) Imagination. Trost. Flüssige Geister des Universums kommen zu uns. Abgase und Raum atmen wir. Wir wollen wie Hooligans sein. Ein amerikanisches Skelett ist unter uns.

Wir sind Freunde. Mit Scharnieren bewege ich mich still.
Dein Hirn sei offen. The finishing touch. RTYZ.
Nie Fenster putzen. Aber seinen Namen hergeben, um gegen
den Realismus zu kämpfen.

i) Ich will nicht in Familien leben. Wir wollen in Zukunft
weniger krank werden. Niemand soll weinen.

j) Wir sind nackte Ultras. Easy winners. Du feierst die
Nachricht. Du läßt dein Haar herab. Für immer dabei sein,
weil unsere Köpfe wie die Sonnen des Himmels leuchten. Ein
Angebot an die toten Opfer machen, die nicht verhindert
werden konnten. Du bist ein geborener Ex-Mensch, und du
willst gefallen, so daß wir ein nukleares Leben führen
können. Wir folgen in das Gebiet. Nuclear Assault.

Wir stehen unter Verdacht, von zuhause weggegangen zu
sein, um den Märchen auf den Grund zu gehen. Wir sollen
reine Macht aufspüren und darstellen. Der Untergang ist
willkommen, aber es gibt kein Ende, weil wir nicht neu
anfangen wollen.

A.B.

(1999)

Alle halbleeren Arzneiflaschen
gehen zu einer Menschenmedizin zusammen

Sie haben mich links oben im Wald gesucht. Ich sammle dort
alle Chipstüten ein.

Ich bin durch verschiedene Täler auf Erde, Mars und Jupiter
gegangen. Friedensgebirge,

Parkplätze und schöne Stimmen gibt es überall!

Alle Kinder verteilen belegte Brötchen am Strand. Die
Bundeswehr liegt in der Sonne und

beschützt die Hauptstadt Annaheim. In Annaheim warten
Schande-Menschen, H-Menschen

und Friedens-Siemense, die beliebten schwebenden Schädel,
auf das Publikum.

Andere Leutchen aus dem Weltraum kommen rein ins Land
wegen der vielen Souvenirs.

Aufkleber, Wanderstöcke, Pullover oder Bettwäsche kaufen
sie ein. Die ganze Zeit läuft

schöne Musik, Liebeslieder und kurze Sachen. Die
Lautsprecher sind in alle Richtungen

gedreht, ihre Wellen dehnen die Magenwände der Besucher
und Einwohner bis sie wieder

Hunger kriegen auf Jägerschnitzel mit Friedens-Cola oder
Apfelsaft.

Der Himmel ist noch schwarz über Annaheim, die Luft ganz
schön staubig,

und an der Sonne hängt noch braune Farbe. Aber noch nie
gab es so viel Hoffnung auf tolle

Zeiten. Wir haben gelebt und nichts vergessen.

Peace

(2001)

»Sehr geehrte Damen und Herren, ich sende Ihnen herzliche Grüße aus Amerika!

Was Amerika ist, werden wir nicht verstehen, wenn wir nicht schon vorher etwas verstanden haben:

Angst empfinden wir vor dem, von dem wir fürchten, als ähnlich erkannt zu werden.

So erkennen sich alle in diesem ausgelöschten Antlitz wieder.

Nach unseren Zügen entworfen, tragen wir in uns eingeprägt das schönste Bild des Menschen.

Im Kampf gegen den Tod ist das Überleben die gelungene Fortsetzung des nackten Lebens. Wirklich Mensch ist derjenige, dessen Menschsein vollständig zerstört wurde.

Es ist aber nicht möglich, das Menschliche vollständig zu zerstören. Was immer übrig bleibt, das sind die Zeugen dieser Zerstörung.

Hier sehen Sie Soldaten der Bundeswehr nach dem Einmarsch in die USA beim Verteilen von belegten Brötchen an das amerikanische Volk.

Was unter allen Umständen jeder Mensch erblicken möchte,

ist der Ort eines
Bereits gedachten Experiments, ein Ort jenseits von Leben
und Tod.

Man zögert, uns als Lebende zu bezeichnen, schließlich
verwechselt man die
Lebenden und die Toten zu schnell. Wir wohnen an der
Grenze zwischen Leben und
Tod, es gibt keinen Weg zurück (NASAHEIM). Wenn man
um den Preis, diesen
Punkt zu überschreiten, am Leben bliebe, würde man sich an
ein Leben klammern, das jede Bedeutung verloren hätte.

Wir sind nicht hier. Das ganze
Leben ist ein Traum. Aber alles
Leben soll ein anderes Leben sein
als ein in Vergangenheit und
Zukunft geträumtes Leben
(Ende vom Friedens-Siemens-
Menschentraum).«

(2004)

Man steht davor und denkt: ein totales Brett! Wenn ich mir die »Dornenkrönung« anschau, kommt es mir sogar so vor, als hätte ich das Bild selber gemalt, ehrlich. Dann erst fällt mir ein, dass das nicht sein kann. Außerdem gestehe ich, dass ich doch noch sehr lange üben muss, bis ich so malen kann. Ich merke aber, die »Dornenkrönung« muss mit mir zu tun haben.

Das Bild besteht hauptsächlich aus einem Blau-Rot-Gelb-Akkord. Der taucht bei dem die Treppe hochsteigendem Knappen auf und setzt sich dann im Bild als Sequenz fort: Im Körper von Jesus vermenget der Akkord sich zu einem allumfassenden Fleishton, einen ähnlichen Ton findet man auch oben rechts, bei der Lampe.

Mit Bedeutung verknüpfte Lokalfarben waren im Mittelalter angesagt. In der Renaissance bricht das alles um. Ich finde, dass in diesem Bild die sogenannte Renaissance an ihr vibrierendes Ende kommt. Es taucht wieder dieses Blau-Rot-Gelb auf, aber auf einer neuen Ebene: als animierte Farbe, die nicht mehr nur im Zusammenhang mit der alten Lehre steht, sondern in verschiedenen Konstellationen und Zuständen durch das gesamte Bild schwingt.

Viele denken, der olle Tizian sei diffus wie ein Blinder mit seinen Farben umgegangen. Doch das, was als diffus wahrgenommen wird, ist eigentlich eine ganz besonders dichte Atmosphäre, die nicht vordergründig an Inhalt oder Darstellung geknüpft ist. Eine farbige Metaaura, die selbstbestimmt, materiehaft und stofflich das Bild durchflutet, um es wieder zu verlassen: Die Farben sprühen wie Gas. Das Gelb der Stulpen des Knappens etwa – das sprüht so zitronenhaft. Das wird ganz klar platziert, wie in einer Farbenlehre, die sich hier allerdings im Bild verselbständigt und eine eigene, endlose Melodie ohne Text singt.

In den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts hat Tizian schon

einmal eine »Dornenkrönung« gemalt. Das Bild, das heute im Louvre hängt, ist unglaublich präzise, abgezikelt und mit dem Wissen der Zeit angefüllt wie ein ehemaliges Geodreieck. Bei diesem Bild verlässt dieses Wissen jedoch den Raum, tritt wie die Farbe aus dem Bild heraus. Deswegen hat man das auch irrtümlicherweise für unvollendet gehalten – weil sich nicht mehr alles am vorherigen Platz befindet.

Nichts auf dem Bild kann man unabhängig von etwas anderem sehen. Die Figurengruppe muss natürlich auch interessant sein. Wobei ich die am liebsten nicht sehen will, was aber unmöglich ist. Da dieses Bild die zweite Version der Szene ist, dürfen die Figuren nicht das zuerst greifbare Thema sein. Das wurde eher in der Louvre-Version erfolgreich präsentiert, die nun als Vorlage für dieses letzte Bild benutzt wird, um noch etwas ganz anderes zu zeigen.

So fällt auf, dass die Figuren einen besonders sensiblen Eindruck machen. Old Jesus oder der lustige Knappe etwa: die gesamte Bewegungslinie im Bild ist viel konsequenter und selbstgefälliger, sagen wir, relaxter als in der ersten Version. Die Figuren bewegen sich wie Flüssigkeiten im Raumkontinuum, und ihre Gesten finden im Bildraum Widerhall, Echo und neue Bestätigung. Das kommt daher, dass sie eben verknüpft sind mit der Farbe, die sich wiederum im Raum verteilt und die Szene dann bildhaft verlässt. Also kriegen auch die Figuren dieselbe Story mit auf den Weg geschickt, und sie bewegen sich fast unmerklich vor dem Auge des staunenden Publikums.

Das fehlt den Figuren in der früheren Version vielleicht ein bisschen. Sie sind erst jetzt in eine derart hohe Verfassung gekommen, dass sie zu einer anderen Wirklichkeit werden.

Die Farbe wird nun Leitthema. Doch nur deshalb, weil sie so stark verknüpft ist mit der Form, mit dem Inhalt. Ich glaube nicht an eine Autonomie der Mittel in Bildern. Autonomie insgesamt kann einer nur herstellen, wenn er die gesamten

Bestandteile eines Bildes – die Farben, die Formen und die Personalien – in extreme Abhängigkeit voneinander setzt. Dieses Bild, dieser Farbeindruck hier ist nur deshalb so dramatisch, weil die Mittel dermaßen intensiv mit den jeweils anderen Bestandteilen durchdekliniert sind.

Zu sagen die »Dornenkrönung« habe nur das hohe und reine Empfinden von Farbe zum Thema, wäre also ziemlich falsch. Wobei die Farbe meistens die allerletzte Konsequenz aus dieser extrem verstrickten, extrem dramatischen Bedingung von Inhalt und Mittlen ist. Die Farben treten in den Raum vor dem Bild, also in den Ausstellungsraum, und sprühen in ihn hinaus. Das wäre dann ja auch wieder das Entschwinden dieser dramatischen Zusammenhänge. Und dann folgt meistens der Tod.

Der Künstler verlässt in der »Dornenkrönung« sein Bild gleich mit, geht wieder nach Hause, Kekse fressen, oder er kommt in den Himmel, der wie immer blau angemalt ist, von Gott, also von Tizian.

(2009)

Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist mir eine große Ehre und ich freue mich sehr, hier in der Kestnergesellschaft meine Werke auszustellen. Meine nun schon länger weltweit beliebten Gemälde sollen in diesem hohen Hause eine Würdigung erhalten, die sie sicher verdient haben, aber das sehen natürlich nicht immer alle aus dem sehr verehrten Publikum so!

Der Titel der Ausstellung *Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt* weist schon darauf hin, inwiefern ich es geschafft habe, neben mich zu treten, indem ich mich so deutlich in der dritten Person bezeichne und von mir in dieser Art und Weise öffentlich spreche. Ich hätte meinen sogenannten Beruf verfehlt – und so einen Beruf sucht man sich schließlich nicht aus –, würde ich nicht wirklich glauben, ich sei tatsächlich der beste abstrakte Maler der Welt. Die Konkurrenz ist klein, aber es geht nicht um mich, es geht um die Geschichte der Kunst, die ich als einen Traum, den es weiter zu träumen gilt, beständig träume.

Besonders hinweisen möchte ich Sie auf mein Bild *Ich will erstmal 'ne Cola*, das, so wie fast alle anderen Bilder der Ausstellung, speziell für diese Show entstanden ist. Ein sensibles Bild, welches wunderbar im Licht schimmert, das auch auf Grund des speziellen, leicht zum Dunkel neigenden, bleiernen Graus im Zusammenspiel mit dem vorsichtig aufgetragenen Schwarz einen brausehaften Braunton suggeriert, ja heraufbeschwört. Zu einem schier unantastbaren Monolithen wird dieses Bild, ohne im selben Moment von seiner selbst vorgebrachten bildnerischen Infragestellung und von seiner Bescheidenheit insgesamt abzusehen. Das Cola-Bild könnte also mehr als ein Hinweis darauf sein, was auf die Menschheit nach dem langen Ende der Pop Art künstlerisch zukommen wird. Dieses Bild hat mir gezeigt, wie man ein Anderer („André, go home!“) noch als

sein eigener Name werden muss, um Souverän zu sein, im Sinne einer kommenden Herrschaft. Die Herrschaft über die Mittel im Bild und die Herrschaft über die Definitionen, welche die Betrachter sich bisher im Zusammenhang mit meiner Sache gemacht haben, musste ich also spätestens jetzt an mich reißen, aber ohne Gewalt. So kommt es, dass ich nun ahnen kann, wie leuchtend und wie neu die Zukunft der Malerei und der Kunst im 21. Jahrhundert insgesamt sein wird.

Besonderen Dank möchte ich zuerst Direktor Veit Görner aussprechen, der mit seinem Vertrauen, seiner Weitsicht und mit seiner Unkompliziertheit, so mutig war, mir diese Show anzubieten. Unsere anregenden Gespräche in meinem Atelier in Rangsdorf werde ich nicht vergessen. Die Kuratorin Kristin Schrader hat mit sicherer Hand, mit ihrer offenen Art und als Autorin richtungsweisend auf dieses Vorhaben wissenschaftlich eingewirkt. Ihre Arbeit an dem nun vorliegenden, gelungenen Katalog war unverzichtbar und grundlegend. Auch Christian Malycha gebührt an dieser Stelle mein Dank für seinen unermüdlichen Einsatz an der friedlichen Front der Buchstaben und Auslegungen. Susanne Hennig hat bei der Gestaltung dieser Publikation mehr als professionell gehandelt und einen klaren Kopf bewiesen. Im Katalog werden nicht nur die in der Kestnergesellschaft ausgestellten Werke dokumentiert, sondern auch ein Großteil meiner seit 2009 bisher unveröffentlichten Gemälde.

Diese Ausstellung wäre wohl nicht möglich gewesen ohne die finanzielle Unterstützung durch die Stiftung Niedersachsen und den Beitrag des Förderkreises der Kestnergesellschaft. Beiden sende ich in Vertretung der Direktion meinen Dank für diese so unverzichtbare Leistung. Vielen Dank auch schonmal an die handwerklich geschickten Aufbauhelfer, die mir beim Installieren der Bilder hoffentlich helfen werden, ich kann nämlich kaum mit Bohrmaschine

und Wasserwaage umgehen und ich denke immer, das Bild hängt schräg.

A. Butzer
Rangsdorf, April 2011

(2011)

5. Gedichte

Ich bin Munch

(1999)

Seuche in USA,
Hoffnung auf Arznei,
Sommer – ewig.
Weltraum
Fleisch
Kartoffelchips!

(1999)

Nacktes Licht
unser Schutzschild
das scheue Bild
Revolution.

Der Wind
aus Zärtlichkeit weht.
Heute-Zeit und Nie-Zeit
so weit.

Wir sind Atom-Menschen
hellwach
für die Pracht der Liebe.

Nix und wieder nix
du bist verloren
du brauchst Schutz.

(1999)

Karottenblume,
Blume der Satanskinder!
Blumen, die singen im Licht
aller Sonnen im Wind,
mit gelbem Haar.
Tote Napalmkinder!

(2001)

Mandelseife NEIN
Huhu-Fleisch NEIN
Friß!
Kein Gott, bitte –
arme Familie, kranke Familie, tote Familie, sterben ...
Kinder-Seelenwasser
bis morgen?
Kommen Sie doch am Donnersttag wieder!
Sehnsucht nach Glück, KEINE TRÄNEN ...

(2001)

Todes-Blei

(2001)

Lieber Gott, bitte mach', daß unser
Kampf für die Phantasie noch
schöner wird.

(2002)

NASAHEIM:
TODALL, WELTWEIT ALL!
Ewiger Traum,
Ewige Liebe.

Totaler Traum
von Friedens-NSDAP,
Minusluft und Apfelliebe.
Totales All und Himbeerwasser!
Bis morgen?

(2002)

Brekkies Leute,
Blecks Blox, All-
TODALL.
Schrecks, Schreckl!
Schlimm, schlimmo, schlimmmost!
Fahrrad ist weg, wego!
Traurig. Au! Au!
Koch vom Hasengulasche?
Au! Ploing.

(2003)

1 Eis, bitte!

(2003)

ICH, ICHO, ICHOST-
APOTHEKE.
HÖLDERLIN APOTHEKE.
HILFE DURCH DIE WARSCHAU APOTHEKE.
BLEOD STUMPF TODALLST!
SEINE MAMA AUS URAN:
APOTHEK, APOTHEKO, APOTHEKOST!!

(2003)

Wir haben gelebt und nichts vergessen

(2004)

Traumende

Durch Bluna geboren,
durch Fanta gestorben!
Die Welt dreht sich
weiter, wie ein Pferd
ohne Reiter weggaloppiert?
Bin weltweiter
Hofmaler geworden!
Bin Vater von
Mirinda.

A.

(2004)

Vater von Mirinda?
Go Home!

(2004)

Morgen sind alle meine Pfannenkuchen
in den Schwarzwald gekommen.

(2004)

Ronald Reagan hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
August Horch hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Immanuel Kant hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Josef Blösche hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Calvin Cohn hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Carl Zuckmayer hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Victor Goldschmidt hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Willy Brandt hat alle seine Pfannenkuchen im Hause.
Wendy, Barbara, Sarah, Michelle und Nancy
haben alle ihre Pfannenkuchen im Hause!

(2004)

HÖLDERLIN IM JAHRE 2017 IN AMERIKA

Verstohsch Du mi au?

Weg! I hab d'rs scho gsagt,
ond sag d'rs, s'isch net scheh, dass Du di
so ohgfrogt mier an d'Säle noh drengsch,
emmer an meinerer Seide, als wenn Du
nix anders meh wissa dätsch, i kehr net Dir
ond Du net mir, ond Deine Pfade senn net meine,
mir bliats woanders.

Was i moin isch net von heit, scho wo i uffd
Welt komma benn, isch des bschlossa gwäsa.
Guck nuff ond wahg's!

Was ois isch bricht auseinander
d'Liebe schtirbt in ihre Knoschba nedda
ond ieberall in freier Fraid
teilt d'r luftige Baum vom Läba sich auseinander.
Koi zeitlichs Bindnis bleibt wie's isch
Mir misset schaida, Kend! Ond halt m'r mai Schicksal
Net uff ond dua net schaudra.

Do, guck! Des betrongene Bild von d'r Erde glenzt,
des göttliche, s'isch Dir gegawärtich, Jöngling,
s'rauscht ond regt sich durch alle Länder durch
ond wächsel, jong ond leicht, mit'em a fromma Ernscht
d'r gschäftige Reigadanz, mit demm die Stärblicha
den Gaischt, denn alde Vadder, feiret.

Do, gang du, ond wandl' daumellos
Ond menschlich mit, ond denk obends an mieh.
Zu mier abber basst die stille Hall,
mir die hochglägene, geraimige,
weil i brauch mai Ruah, z'träge senn,
zomm a schnellgeschäftiga Spial von denne Stärblicha,

maine Glieder ond hab i sonscht emmer a
feirndes Liad dabei en Juhgendluscht gsonga,
jetzt isch des zarte Siadaspiel zerschлага.
O Melodia ieber mir! S'war a Spässle!
Ond kendisch hann i mieh emmer traut eich nochzomohma,
a leicht's Echo ohne Gfieahl teent en mir,
ond ohnverschendlich teent's noach –

Jetzt heer i eich ernschter, ihr Götterstemma!

(2005)

Calvin Cohn Disziplinar!
Henry Ford Disziplinar!
N-Ford und H-Ford:
Mit ihrer ewigen Himbeerwassersauferei!
Edsel Ford als Hefezopfomat!
Amerikanische Leibesübungen überall.
Grießbrei für alle!

A.

(2005)

Herr Doktor Heim als
N-Mädele im Jahre 2611!
Henry Ford Spätzle-Spatz!
Weltweite Rückkehr von
Walt Disney im Jahre
2846. Technologische
Erinnerung durch AEG,
Siemens und Sony (Sonne).
Dunkelheit!

(2005)

Kommando Friedrich Hölderlin

Galaktische Welt der vergangenen
Schuld!
Technische Erinnerung an
Limonade!
Die Erbschaft der Neutronen
wird empfangen –
Ich bin als Abgesandter
Edvard Munchs mit Euch hier herauf
gekommen.
N-Hölderlin hat alle seine Pfannenkuchen
im Hause!
Schepper, Krach! Pling Plong, Boing!

A.
30.11.2006

(2006)

USA–
mit die Tüten-orange,
mit am Fahrradständer voll hellgrau Papp-
Käse-Burger, Todesfall X:
alle Enten sind wie Duck-Enten da schnell
hineingeschwebt
am kühlen Chromat-Eingang der Erde, ist eine
verschlossene Tür mit Ronny, sein Herrscher der USA:
und seine ganz große Kumpels!
–im USA-Style verkehrtrum–

(2007)

Bäume, Bäume,
Schlechtwetter, die Vöglein,
sie singen nur rum. Alte grüne Länder, Vögel,
viel Holzarbeit, belegte Snacks,
nachmittags im Hause, Heizung,
TV, pih, pah, pooh, damit sich wiederholende
Dunkelheit nicht kommt, Tante und Onkel daheim!

(2007)

National und international sind
Micky und Donald, die zwei
Lammhühner und echte Friends, wie immer
mit scheene Ideen vollgefropft!
Was wollen die? Hier hammer doch schon Weltenball
voll Wasser und Fleisch reinholen müssen.

(2008)

NASE UND ABSTRAKTION

sieben Bilder, sieben geträumte Träume –
RTYZ (Endlosigkeit).

Vierte oder fünfte Dimension wird greifbar nahe!
Selbsterlernte Kunst!

Alle versiegelten Oberflächen sind leicht abgeändert und mit Schnürsenkeln verbunden?

(2008)

Kommando Pfannenkuchen Los Angeles
Kommando Friedrich Schiler Detroit
Kommando Henry Ford Stuttgart
Kommando Friedrich Hölderlin Berlin
Kommando Calvin Cohn New York
Kommando Tilman Riemenschneider Stuttgart
Kommando Giotto di Bondone Mailand

Viele coole Shows!!!

(2008)

N = N

verlorene Welt, alles mit Fantasie gerettet!

Ich hab nicht zu lang in meiner Chipstüte rumgekruschtelt.

Bis zum nächsten Mal!

(2009)

Es kommt nur Tom und Jerry

(2009)

Kunst ist ein Reich, welches
wir nicht betreten dürfen.

(2009)

Die Fläche siegt
in jedem Fall
über die Linien
(in der Malerei)

(2009)

Du kannst Dir kein Bild von N machen.

(2011)

N ist Vernichtung

(2012)

Ich bin
DAS DEUTSCHE ELEMENT
IN DER
ITALIENISCHEN MALEREI
DES
SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS

(2013)

Kunst ist traurig
Ich war das ewige Kind,
bin das ewige Kind $N = N$,
ich hör die goldenen Glöcklein
läuten von fern
ganz nah.

(2017)

Im Jahre 2846
Ich war das ewige Kind
Walt Disney hat schon
alle seine Paul-Celan-Bücher fertig gelesen!
Kunst ist traurig

(2017)

Dunkelheit hell
Walter Disney
und so weiter
und so fort

(2017)

Frau Rainer-Maria Rilke wohnt jetzt
in NASAHEIM (schon lange)!

(2017)

Stuttgart
von André Butzer

Stuttgart, s'ist Deutsch-Japaniens sehr tödliches Tal,
dort teilte ich mich einst in zwei lustige Hälften auf:
von oben gesehen, sehr sonnige Lagen überall, in den
Schatten weichen
will und muß ich aber ständig–
und sehr amerikanische US-Produkte sind im Media-Markt
Regal,
zum Meat Puppets Konzert mit dem gläubigen Daniel,
man muß aber Traditionelle Trollinger Weine trinken und
vollgeschmückt
sind draussen die gelben Kinder sitzend in Wiesen und
weinen alleine vor sich hin.

Bin ja selber derjenige und bin bestimmt worden
zu hören immer den fernen Glockenschlag als Wiederholung
aus reinem Gold, und aus dem eigentlichen Leben heraus
geschaltet zu sein,
doch eingefügt, in Endlosigkeit. Endlose Arbeit.
300 Jahre berühmte N-Bilder,
bis dann wieder IBM-Helligkeit sei.

Altes Licht scheint im Wald auf mich und meinen eigenen
Vater herab,
der kommet mit mir, dort grüne Blätter zu zählen an meiner
kleinen Hand,
am sau-steilen Hang hoch über und unter den hängenden
Gärten
und am ewigen Abstieg
in eine dunkle Hohlheit, wo der endlose Gartenzaun messet
schon viele Striche sonntäglich Circus Dinkelacker!

Sehr zu ihrem Wohle und auf alle noch vor dem Mittagessen!
Auch ältere Leute aus dem Krieg sind noch überall.
Viele kühle Gräber liegen im Waldfriedhof friedlich im
Boden begraben
und sollen jetzt Frieden machen.

Am Jupiter

Ich bin müde, ich kann mein Ende nicht sehen und kann
meine
insgesamte Ausdehnung nicht erkennen, ich spreche
Unendlichkeit aus und lagere sie tief im Inneren von mir.

18.–19.5.2017

(2017)

...

Minusluft und Apfelliebe.
Totales All und Himbeerwasser!
Bis morgen?

(2002)