

Über die Zeitökonomie der Malerei, Meditationsbilder, den Künstler als Hafenarbeiter und das Gelingen des Mißlingens

Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Axel Kasseböhmer

Wolfgang Ullrich: Sie haben schon während der Schulzeit gemalt oder gezeichnet?

Axel Kasseböhmer: Mit vierzehn hatte ich ein Schlüsselerlebnis. Da habe ich im Kunstunterricht eine kleine Skulptur gemacht, die einer der Lehrer kaufen wollte – und dann ist sie mir beim Übertragen ins Lehrerzimmer runtergefallen und war kaputt.

WU: Das wäre das erste selbstverdiente Geld gewesen!

AK: Genau! Aber vielleicht hat mich ja dieser Unfall motiviert, weiter zu machen.

WU: Kamen die ersten Impulse vom Schulunterricht?

AK: Nein, die kamen nicht wirklich vom Unterricht; das kann auch nicht sein, also nichts gegen Kunsterzieher, aber die waren nicht so, daß ich da den Eindruck gehabt hätte, sie würden mir ein Bild von etwas vermitteln, das dadurch attraktiv wird. Das waren dann schon eher aus eigener Initiative gestartete Museumsbesuche. Ich habe richtig Schule geschwänzt dafür.

WU: Was haben Sie angeschaut?

AK: Da habe ich kaum eine Wahlmöglichkeit gehabt, weil ich kein Geld hatte und per Anhalter fahren mußte. Es gab die Bundesstraße 1, die inzwischen Autobahn ist und von Holland aus durchs Ruhrgebiet bis Richtung Polen führt. Ich mußte mich nur an die Straße stellen, und irgendwann kam Essen. So war ich immer im Folkwang-Museum; die hatten eine für mich damals durchaus spannende Sammlung, Klassische Moderne und ein Wechselausstellungsprogramm. Da hab' ich dann immer im Cafe gesessen, auf eine grüne Mauer geguckt und sozusagen meine Jugend verbracht.

WU: Mit vierzehn, fünfzehn?

AK: Ja, da ging das los. Damals bin ich auch sitzengeblieben, weil ich nie in der Schule war. Meine Eltern waren ganz verzweifelt. Das waren so meine jugendlichen Fluchten. In der Oberstufe erklärte der Direktor dann, es werde wegen Lehrermangels keinen Kunstunterricht mehr geben können. Da bin ich nach der Schule zu dem ins Büro gegangen, mit puterrotem Kopf, und habe randaliert; schließlich hat er mich rausgeworfen, und dann kam ein Brief bei meinen Eltern in dem berühmten blauen Umschlag an. Die dachten, ich sei wieder sitzengeblieben, doch als sie den Brief öffneten, stand da ganz liebevoll vom Direktor formuliert, daß es in Krefeld einen Förderzweig für musisch Hochbegabte gebe; meine Mutter solle doch mal mit mir dort hingehen und sehen, ob die mich nehmen. So kam es, daß ich den ganzen Tag in Räumen sein durfte, in denen man Kunstunterricht macht. Und weil es mir da so leicht wurde, viel mit Kunst zu tun zu haben, wurden die Zweifel wahrscheinlich größer, als sie sonst geworden wären. Deshalb habe ich nach Abitur und Zivildienst erstmal was anderes gemacht. Ich dachte, ich dürfte jetzt nicht Kunst machen, sondern müßte mich um etwas gesellschaftlich Relevanteres kümmern.

WU: Und was kam dabei raus?

AK: Zum Glück habe ich gesehen, daß es da, wo ich vermeintlich hin wollte, nicht spannender war als in der Kunst. Und ich hatte auch Kontakt zu einer Kunsterzieherin gehalten. Was ich nicht wußte: Sie war die Cousine von Gerhard Richter. Sie hat mich ermutigt, die Sozialwissenschaften aufzugeben, und ihre Mutter hat bei Richter angerufen und in den Sommersemesterferien einen Termin für mich in der Akademie in Düsseldorf ausgemacht, wo ich ihm meine Arbeiten zeigen sollte. Als ich da hinkam, hatte Richter zwar seinen Schlüssel für die Eingangstür, aber alle Klassen waren

abgesperrt; er kam nirgendwo rein, und daher mußte ich ihm auf dem Gang stehend mein Zeug zeigen. Ich fürchtete, er würde gleich einen Wutanfall kriegen, oder ich würde rausgeworfen, denn der Selbstsicherste war ich nicht gerade. Aber er guckte sich das an, stellte ein paar Fragen und meinte dann, ich sollte am ersten Montag des Wintersemesters um 10 Uhr in der Klasse sein. Das war es. So fing es an.

WU: Sie haben die Richter-Klasse aber schon bald wieder verlassen. Warum?

AK: Etwas mir damals ganz Peinliches ist passiert, was ich inzwischen, da ich Ähnliches bei meinen eigenen Studenten sehe, aber gar nicht mehr so peinlich finde: Ich konnte innerhalb von wenigen Wochen Bilder malen, die so aussahen wie die vom Chef. Der war natürlich stinkesauer oder mußte zumindest so reagieren, damit ich begreife: So darf man auf Dauer nicht weiter machen, auch wenn man aus der Provinz kommt. Aber ich war so beeindruckt, daß man ein Photo nehmen und malen kann, daß ich mich zuhause hingestellt und das so gemalt habe. Das ging dann wirklich nicht, und ich mußte auch Geld verdienen. Ich habe eben meine Sachen alleine gemacht, aber die ganze Zeit über Kontakt gehalten zu den Leuten aus der Klasse und aus anderen Klassen in der Akademie. Was ich allerdings nie hatte (und das schadet mir bis heute), ist die Protektion durch die Lehrer im Haus, die Stipendien vergeben. Das waren immer andere, die in irgendwelche Ausstellungen geschleift wurden, während sich um mich nie jemand gekümmert hat. Im Gegenteil: Manche kleinkarierte, schlechte Studenten haben sogar noch versucht, mir in die Hacken zu treten, weil sie dachten, mit mir hätten sie leichtes Spiel. Aber immerhin, ich hatte 1981, vier Jahre nachdem ich nach Düsseldorf gekommen war, meine erste Ausstellung. Im achten Semester! Das ging verdammt schnell.

WU: Was Sie erzählen, klingt so, als seien Sie ein ziemlicher Einzelgänger gewesen. Worin unterschieden Sie sich damals von Ihren Kommilitonen?

AK: Die sind im Museum zum Beispiel nie in die Abteilung gegangen, wo die alten Bilder hängen. Das gehörte sich nicht. Ich habe gedacht, ich müsse mir beweisen, daß man das heute ernst nehmen kann, und ich muß denen beweisen, daß sie das ebenfalls ernst nehmen können sollten. Und was ich auch dachte: Das darf kein kunsthistorisches Interesse sein, nichts quasi Religiöses, nichts, was sich an der Thematik festmacht. Vielmehr haben die alten Bilder ja eine sinnliche Qualität, die auch ohne kunsthistorisches Wissen erlebt werden kann. Vor allem dachte ich aber – und das denke ich immer noch –, die Maler müssen selbst beweisen, daß diese Bilder zu Recht aufgehoben werden, sie müssen mit ihnen umgehen, sichtbar in ihren eigenen Arbeiten. Wären unsere Museumssammlungen andernfalls nicht bloß Anhäufungen von altem Plunder, von nutzlosem Zeug?

WU: So kamen Sie auf Ihre erste Serie von Bildern, bei denen Sie Ausschnitte aus Werken alter Meister auswählten und neu malten? Diente gerade der Ausschnittcharakter dazu, die Bilder von ihren ursprünglichen Themen zu befreien und dafür auf die sinnliche Dimension zu verweisen – zum Beispiel auf die Art und Weise, wie eine Säule gemalt ist?

AK: Ja. Da gibt es etwa auch Theorien, wie die Farben funktionieren, die, wenn ich mich recht erinnere, aus dem 19. Jahrhundert stammen, die man aber in der Praxis auch schon 300 Jahre vorher findet. Also auch ohne daß die Maler die Theorie gekannt hätten, wußten sie, was funktioniert und wie es funktioniert. So etwas hat mir Spaß gemacht. Und ich dachte mir, bezogen auf meine Kommilitonen: Mensch, seid doch nicht so borniert! Da gab es sogar ein Erlebnis, als ich mit einem Bekannten in Frankfurt im Städel war. Der hat da einen Kunstpreis bekommen – und sich schlicht geweigert, in die Abteilung mit den Alten Meistern zu gehen. Ich habe ihm dann im Auto hinterher auf der Rückfahrt noch vorgeschwärmt, war ganz begeistert, und er hat mich angeguckt, als würde ich davon erzählen, daß wir jetzt einen Porsche kaufen oder

so etwas, vollkommen entgeistert, daß jemand so etwas redet. Danach fing das an, daß ich dachte, ich müsse das den anderen beweisen. Mein Vertrauen in die Überzeugungskraft von Bildern muß ziemlich groß gewesen sein, und ich glaube, darum ging es: Daß ich mir und anderen zeigen wollte, wie sehr ich den Dingen wirklich vertraue. Vermutlich bin ich damals sogar ins Museum gefahren, weil ich den Bildern mehr vertraut habe als meinen Eltern.

WU: Aber Sie haben die Bilder nicht direkt nach den Originalen gemalt, sondern die einzelnen Passagen nach Farbproduktionen zitiert?

AK: Das hat den Grund, daß ich durch Richter und seine Photomalerei schon relativ unbefangen mit solchen Reproduktionen umgehen konnte. Aber noch etwas

Wichtigeres: Ich wollte ja nicht hergehen und behaupten, ich könne als junger Mensch nicht nur so gut malen wie Tizian, sondern auch noch wie Botticelli und Van Eyck. Da ist es ganz gut, wenn man durch einen Druck Distanz zu den Bildern hat. Außerdem hatte ich zum Reisen gar kein Geld, und ich kannte die meisten Bilder sowieso nur aus Büchern.

WU: Also war es nicht unbedingt notwendig, die Faktur im Original zu sehen? Oder die Faszination wiederzugeben, die der Anblick der Originale auslöst?

AK: Dazu ist mein Respekt vor dem, was die als Maler geleistet haben, immer noch zu groß. Es wäre absolute Vermessenheit zu glauben, man könnte das einfach so auch.

WU: Was war dann jeweils der Impuls dafür, was Sie ausgewählt und damit für immer noch aktuell, für interessant oder vertrauenswürdig erklärt haben?

AK: Ganz normal, so wie es die meisten anderen Menschen wahrscheinlich auch machen würden: Ich habe mir ein paar Bücher aus dem Regal genommen, mir die Sachen angeguckt und gesagt 'schön', ohne lange Weltreise und großen finanziellen Einsatz. Es gibt mehrere Bücher und Kataloge in der Stadtbücherei Düsseldorf, in denen immer noch die Farbe von mir klebt.

WU: Von Ihren eigenen Arbeiten gibt es aber schon lange keinen Katalog mehr. Ich frage mich, ob das auch damit zu tun haben könnte, daß Sie die Sorge haben, die Reproduktionen könnten Ihren Bildern nicht angemessen sein. Immerhin sind sie stark von ihrer jeweiligen Faktur abhängig, was man auf Fotografien nur bedingt wahrnehmen kann.

AK: Früher war das für mich ganz sicher unangenehm, und ich sah keine befriedigende Lösung. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt, daß man nur sehr wenig von meinen Arbeiten wahrnehmen kann, wenn man sie nur in Reproduktionen sieht. Was nicht heißt, daß ich nicht doch häufiger mal schwer ins Nachdenken käme, wenn's darum geht, wie man etwas reproduziert. Die Eigengesetzlichkeit, die das hat, darf man nie vergessen.

WU: Können Sie ein Beispiel nennen?

AK: Durch die Verkleinerung der Reproduktion gegenüber dem Original kommt es zu einer Komprimierung. Bestimmte Differenzierungen in der Farbigkeit sind dadurch nicht mehr möglich. Also muß da was anderes als im Original rauskommen, und man muß schauen, ob es wenigstens ein schönes Anderes wird. Die Behauptung, man könnte da wirklich nah rankommen, ist einfach Blödsinn. Es gibt so Dummheiten, die Drucker gerne machen. Sie glauben nämlich, wenn man noch ein bißchen mehr Schwarz irgendwo reingibt, würde die Abbildung mehr Tiefe bekommen. In Wahrheit kommt aber in den meisten Bildern gar kein Schwarz vor, und dann sind sie schon allein durch dieses Schwarz kaputt. Das ist ein gutes Beispiel nicht nur dafür, wie schwer es ist, angemessene Drucke von Originalen zu machen, sondern auch wie weit entfernt Druckfarben von Ölfarben sind. Manche Malerei funktioniert gedruckt hervorragend, weil sie mit den gleichen Pigmenten gemacht ist wie der Druck hinterher auch. Man

kann da in der Pantonetabelle nachgucken – und dann klappt das schon. Das war ein großer Erfolg bei den Jungen Wilden: So ein Rot aus der Flasche hat der Drucker auch.

WU: Würden Sie jetzt im Nachhinein sagen, Ihre Bildzitat-Phase war vergleichbar der, in der Akademiestudenten früher Kopien von berühmten Originalen gemacht haben?

AK: Nein. Ich habe mich damals nicht hingesezt und gedacht, ich müsse jetzt irgendwelche Stücke menschlicher Anatomie malen, weil ich später Bilder malen will mit viel Personal. Darum ging es überhaupt nicht, sondern darum, für mich herauszufinden, ob das da noch tragfähig ist und die Beschäftigung damit Sinn macht. Ohne das Alte könnte man auch dem, was heute zeitgenössisch als Kunst gemacht und gezeichnet wird, nicht über den Weg trauen. Welchen Status hätte die Kunst denn, wenn die Millionen teuren Dinger aus vielen Jahrhunderten nicht in den Museen hingen? Die Bedeutung, die man der Kunst heute gibt, ist abgeleitet aus der Geschichte. Deshalb liegt nichts näher, wenn man jung ist, als zu sagen: Das schaue ich mir mal an.

WU: Und haben Sie diese Phase beendet, als Sie merkten, daß sich das gut verkauft, und Sie deshalb mißtrauisch wurden oder Angst hatten, es könnte zu gefällig sein?

AK: Noch etwas viel Schlimmeres, womit ich überhaupt nicht gerechnet hatte, ist passiert. Plötzlich kam Kasper König und erwähnte den Begriff Postmoderne. Da bin ich so erschrocken, daß ich gedacht habe, ich muß sofort aufhören! Ich habe nämlich nachgeschaut, wie das aussieht, was so heißt, und dann war mir klar, daß ich damit überhaupt nichts zu tun haben will.

WU: Was hat Sie so abgeschreckt?

AK: Es gab bei den Malern genau die Dummheit, die ich immer zu vermeiden gesucht habe, nämlich, daß man da so tut, als sei man mit Zwölf schon Tizian gewesen. Und in der Architektur war es wieder nur eine Masche: Man hat ja gesehen, wie die da mit billigsten Materialien auf die dümmste Weise versucht haben, Architektur zu imitieren, die vielleicht schon hundert Jahre vorher peinlich gewesen ist. Ich habe ohnehin immer noch meine Zweifel, ob die Säule im Amtsgericht oder andere Zitate aus dem griechischen Tempel nun wirklich jemals angemessen waren. Und ich frage mich sogar, ob die Säule beim griechischen Tempel nicht auch schon verlogen war. Es gibt Überwältigungs- und Beeindruckungsstrategien in der Architektur, die mir immer unheimlich waren.

WU: So hat die Zitat-Serie ein jähes Ende gefunden?

AK: Ja. Ein Grund mag auch gewesen sein, daß sich, was ich angefangen hatte, instrumentalisieren ließ. Da wurde ich etwa gleich mit einem Säulen-Bild zu einer Ausstellung über Architektur nach Paris eingeladen. Alle Dinge, die ich vorher ganz offen für mich und die Menschen, die ich kannte, machen konnte, wurden plötzlich Dinge für alle und niemand. Das war für mich durchaus kein schönes Gefühl. Zudem gab es noch einen handwerklichen Grund: Ölfarbe schrumpft beim Trocknen, und wenn man Bilder mit einem bestimmten Duktus malt, sehen die nach einem halben Jahr plötzlich gar nicht mehr so aus. Und weil ich nicht wollte, daß die Bilder eine zu glatte, perfekte Oberfläche bekommen, habe ich immer versucht, die Ölfarbe so dick wie möglich aufzutragen. Da hat es handwerkliche Probleme gegeben; man mußte nämlich Mittel zugeben, damit die Ölfarbe keine Orangenhaut bekommt. Es mußte Öl verschwinden. Dadurch verlieren die Farben ihre Brillanz, die Bilder werden stumpf, und ich habe dann gleich ganz düstere gemacht.

WU: Spätestens damals wurden die Fragen von Textur und Faktur immer wichtiger für Ihre Bilder?

AK: Ich glaube, daß ich von Anfang an sicher war – obwohl ich diesen Satz vielleicht nicht hätte sagen können –, ein guter Maler unterscheide sich vom schlechten nicht durch ein intelligenteres, exotischeres oder sonst wie extremes Thema, sondern dadurch, mit welchem Material er umzugehen in der Lage ist.

WU: Da ist auch handwerkliches Ethos im Spiel?

AK: Nein, das nicht. Doch wenn es um die Malerei geht, hat man eine Vorstellung davon, wie etwas aussehen soll – und dann muß man so lange probieren, bis es so aussieht, wie man es haben will. Wenn man das seriös macht, dann scheint es so, als sei man am Handwerk interessiert, aber in Wahrheit ist es der Inhalt, den man nur mit bestimmten handwerklichen Mitteln transportieren kann.

WU: Aber dann wäre doch der Inhalt das Primäre, der vorgibt, wie die Form zu sein hat?

AK: Ja, immer. Da besteht eine Verschränkung, die nicht auflösbar ist. Es gibt keinen Inhalt ohne Handwerk, wenn es um Materielles geht. Aber es gibt keine Begründung für Handwerk in der Kunst ohne Inhalt. Kunst machen ist kommunizieren wollen, und das Schöne am Bildermalen ist, daß man im Regelfall unmittelbar kommuniziert, also nicht als Person anwesend ist, sondern im Objekt, mit dem schönen Effekt, daß man sich zumindest der Illusion hingeben kann, über Jahrhunderte hinweg kommunizieren zu können. Das ist für mich eines der größten Erlebnisse, die man im Umgang mit bildender Kunst haben kann.

WU: Es waren Ihre Landschaftsbilder, als die Materialität, die Sie vorhin beschrieben haben, erstmals so in den Vordergrund trat. Warum haben Sie sich eigentlich überhaupt dem Thema Landschaft zugewendet?

AK: Da gibt es ein Schlüsselerlebnis, sogar ein ziemlich übles: Ich war zu der Ausstellung "Von hier aus" in Düsseldorf eingeladen, und bis kurz zuvor hatte ich eigentlich nur diese Ausschnitte gemalt; die Landschaften existierten noch nicht. Damals hatte ich, in freudiger Erwartung des großen Auftrittes, den ich da haben würde, die Idee, ein ganz großes Bild zu malen; dazu sollte ein Landschaftshintergrund gehören. Ich habe eine Zeichnung gemacht, die die üblichen Vorzeichnungsdimensionen hatte. Wenn man eine Fläche hat, die nur ein paar Quadratzentimeter groß ist und aus ein paar Bleistiftstrichen besteht, funktioniert die so klein ganz gut, aber wenn man dann plötzlich eine Leinwand hat, die zwei mal sechs Meter groß ist, weiß man gar nicht, was man mit der Riesenfläche machen soll. Doch mußte ich das Bild fertig malen, weil es ja für die Ausstellung gedacht war. Ich konnte das nicht einfach abbrechen. So habe ich mich fast umgebracht mit all den Problemen, die durch diese Vergrößerung entstanden und die ich so nicht kannte. Schließlich habe ich das Bild auch in die Ausstellung gehängt, hinterher aber gedacht, es sei ein ganz schlechtes Bild, das weg muß. Dann wollte ich versuchen, alle Probleme, die ich da hatte, einzeln herauszunehmen und konzentriert daran zu arbeiten. Inzwischen bin ich sicher, daß dieses Bild gar nicht so schlecht war, wie ich es damals fand. Immerhin war es damals eine dpa-Meldung wert, trotzdem habe ich es kaputt geschnitten. Es gibt zwar noch Reste, aber so, wie es damals war, existiert das Bild nicht mehr.

WU: Kam es öfters vor, daß Sie eigene Bilder zerstört haben?

AK: Das war der einzige Fall.

WU: Nochmals zurück zur Frage: Was hat Sie am Thema 'Landschaft' interessiert?

AK: Ein ganz naheliegender Grund. Es handelt sich um ein Thema aus dem klassischen Repertoire, nicht gerade das älteste, aber immerhin eines, das es schon länger gibt. Und wenn man an den Vorlauf denkt mit den Ausschnitten, liegt nichts näher, als sich mit einem traditionellen Thema zu beschäftigen. Die Fragen, die mit Natur und Naturzerstörung zu tun haben, waren zu der Zeit, am Anfang der 80er Jahre, als ich mit den Landschaften anfang, natürlich überall auf dem Tisch. Ich habe auch erlebt, daß es eine Art des Umgangs mit Kunst gab, der mich stark an Phänomene der Zerstörung erinnert hat. Darauf zu achten, wie man behandelt wird, wenn man sich mit dem Thema beschäftigt, war für mich auch interessant, und ich habe die Bilder absichtlich so

gemacht, daß niemand auf die Idee kommen konnte, ich würde über Umweltzerstörung reden. Aber ich habe die ganze Zeit über Kunstzerstörung geredet.

WU: Inwiefern?

AK: Da fallen mir jetzt wieder Sätze ein, die ich damals von mir gegeben habe und von denen ich nicht weiß, ob ich sie heute noch sagen würde, wenn ich sie heute erst finden müßte. Deswegen überlege ich, ob ich sie überhaupt sagen soll.

WU: Zitieren Sie sich doch einfach selbst!

AK: Ich habe damals schon ziemlich viel Musik gehört; das war die Zeit, in der die Punkmusik in Mode war. Die fand ich damals nicht so schlecht, aber ich dachte auch, daß man viel leichter Zerstörung kritisieren kann, als das zu machen, wovon man möchte, daß es nicht zerstört wird. Ein Liebeslied so zu machen, daß man sich nicht davor fürchtet, ist verdammt schwer. Dasselbe Phänomen gibt es in unserem Bereich auch: Man kann alles kaputt machen und zu allem, was man zerstört, auch eine einsichtige Begründung geben. Aber etwas positiv aufzubauen, ist unglaublich schwer; also Bilder so zu malen, daß die nicht nur als ironischer Kommentar zu anderen Bildern eine Chance haben, sondern wirklich so gemacht sind, daß sie für sich Bestand haben. Und auch den Trick habe ich ja beim Richter gesehen, nämlich daß die ironische Brechung dazu führt, daß man bestimmte Probleme gar nicht erst hat.

WU: Gerade Ihre Landschaftsbilder wirken ja unglaublich selbstbewußt, auch im Verhältnis zu den Zitat-Bildern, die Sie davor gemacht haben. Es hat sogar eine gewisse Unverfrorenheit, wie Sie das Thema 'Landschaft' da behandeln, selbst wenn düstere Töne dominieren.

AK: Gott schütze meine Großmutter! Die hat immer so viel Freude an mir gehabt, daß ich da wohl den Eindruck gewonnen haben mußte, es sei schon okay, daß es mich gibt. Ja gut, dem will ich nicht widersprechen: Wenn ich so etwas mache, erlebe ich das nie so, denn ich sehe ja nicht den gelungenen Teil, sondern eigentlich immer nur den anderen, der noch nicht funktioniert.

WU: Es fällt aber auch auf, daß die Zitat-Bilder noch kleinteilig sind, gleichsam vorsichtig gemalt, nicht zuletzt, weil es jeweils eine Referenz gibt zu einem Vorbild. Die Landschaftsbilder wirken im Vergleich dazu wie eine Befreiung.

AK: Dazu kann ich auch noch etwas sagen: Als Sechzehnjähriger hatte ich mal angefangen, Gitarre zu spielen; daher wußte ich, wie das ist, wenn man ein Instrument noch nicht spielen kann, aber gerne spielen möchte. Vor allem muß man sehr einfache Dinge sehr vorsichtig und mit sehr viel Zeitaufwand üben, bis man sie kann, sonst kommt man nie weiter. Diese Erfahrung, wie man lernt, habe ich dann später, ohne das zu reflektieren, auch auf das Malen bezogen. Ich habe eine ganz einfache, geradlinige, handwerkliche Technik benutzt, bei der auch für mich erkennbar war, ob ich das, was ich wollte, hingekriegt hatte oder nicht. Natürlich hat sich mit der Zeit eine Sicherheit ergeben, die dazu führt, daß man sich mehr zutraut. Das ist übrigens das, was ich meinen jungen wilden Kollegen vorwerfen würde: Sie haben nicht begriffen, daß die Freiheit, die sie sich im Sinne von Willkür eigentlich nur als Simulation angeeignet hatten, daß diese Freiheit nur durch langes, sehr konzentriertes Arbeiten legitimiert und erreicht werden kann. Wenn man sich einen späten Tizian anguckt und weiß, wie der gemalt hat, als der noch jung war, ahnt man, wie lange der gebraucht hat, um so frei malen zu können.

WU: Leiten Sie Ihre Studenten am Anfang auch zu handwerklichen Exerzitien an, so daß sie zuerst vielleicht 'nur' etwas kopieren oder sich durch ein Bildsprache durcharbeiten?

AK: Überhaupt nicht. Da ist sogar ein Feld, wo ich große Sorge habe. Ich bin nämlich nicht sicher, ob Malerei als professioneller Bestandteil der bildenden Kunst in Zukunft überhaupt noch eine Rolle spielen kann. Auf jeden Fall würde ich mich nicht vor die

Studenten hinstellen und behaupten, das sei so. Daher kann ich auch nicht denken, daß die Studenten bei mir zu Malern ausgebildet werden müssen oder sollen.

WU: Andere Sparten der bildenden Kunst sind einfacher zu spielende oder zu erlernende Instrumente als die Malerei?

AK: Natürlich kann ich irgendwo mit der Kamera hinfahren und Photos machen, die durchaus ansehnlich sind, erst recht, wenn sie groß abgezogen werden. Bei Juryrundgängen bekommt man da leichter positive Resonanz als einer, der nach drei Jahren immer noch kein anständiges Bild malen kann. Das geht aber nicht so schnell.

WU: Sie würden die Malerei aus zeitökonomischen Gründen im Nachteil gegenüber anderen Medien sehen?

AK: Diesen Nachteil hat sie schon lange, aber er zeigt sich immer deutlicher. Und dabei geht es nicht nur um die Alternative der Photographie, sondern da gibt es mittlerweile so vieles, womit man handwerkliche Ausbildungszeiträume überbrücken oder überspringen kann.

WU: Dann sind Sie heute skeptischer, was die Zukunft der Malerei anbelangt, als vor 25 Jahren?

AK: Ich kann mir durchaus vorstellen, daß die Malerei bald so etwas sein wird wie Jogging. Die Malerei wird als Sonntagsmalerei überleben. Viele Leute mit viel Freizeit werden ganz viel malen, als professionelle Sache hingegen wird das verschwinden. Schon jetzt kann kein Farbhersteller, kein Keilrahmenhersteller von Profimalern leben, die leben alle von Sonntagsmalern.

WU: Aber wenn Malerei so zeitaufwendig ist, kann sie doch auch kostbarer oder exquisiter sein als andere Formen bildender Kunst? Ist da nicht doch noch ein Platz dafür?

AK: So naiv bin ich nicht. Wenn ich böse argumentieren wollte, würde ich sagen, wir haben nur eine raffiniertere Form von Bildersturm im Moment. Beim letzten Mal hat man weiße Wände hinterlassen, und das ist aufgefallen. Läßt man aber heute diese Sachen verschwinden und ersetzt sie sukzessive durch was anderes, merkt es keiner.

WU: Was geht da für Sie genau verloren? Können Sie das benennen?

AK: Der Respekt vor den individuellen Möglichkeiten von Menschen.

WU: Sie würden sagen, daß das, was in den neuen Medien passiert, nicht so viel Leistungsvermögen offenbart oder weniger Erfahrung, Finesse oder Differenziertheit ausdrückt?

AK: Ich würde mich wundern, wenn mir da jemand das Gegenteil beweisen könnte. Es ist doch was Neues, daß man Alltagstechnologien anschließend durch ihre künstlerische Verwendung zum Besonderen, zum besonders Wertvollen stilisiert. Wir Künstler sind nur das Sahnehäubchen auf einer Technologie, die für etwas ganz anderes gemacht ist. Ja, genau genommen ist es meistens nicht einmal das, kann man doch oft den Eindruck haben, daß sich die Kunst von der Ursprungsverwendung einer Technik nur dadurch unterscheidet, daß sie dilettantischer gemacht ist.

WU: Sie haben ja auch mal eine Zeitlang Photos übermalt. War das ein Gestus, noch einmal die Malerei dagegen zu setzen?

AK: Ich glaube, daß das wirklich auch diesen Grund hatte. Aber nicht nur, denn ich bin nicht so destruktiv, daß es mir nur um das Kaputtmachen ginge.

WU: Seit Sie die Landschaften malen, malen Sie auch jeweils in Serien. War das eine bewußte Entscheidung, vielleicht sogar, weil Sie dem einzelnen Bild nicht mehr so viel zutrauten?

AK: Erst einmal denke ich, daß es sehr selten für ein Problem nur eine Lösung gibt, vor allem in der Kunst. Aber ich kann das auch anders zu beschreiben versuchen. Wieder eine Analogie zur Musik: Wie dort Motive vorgestellt und dann harmonisch variiert werden, mache auch ich es. Und was man sehr schön sehen kann: Je nach dem, wie man

variiert, ändert sich auch der emotionale Charakter; da braucht man nur wenige Töne zu verändern, und plötzlich wird ein optimistisches, positives Durmotiv zum Mollmotiv und traurig. Solche Sachen kann und muß man in der Malerei auch machen. Ich hätte keine Lust, beispielsweise immer blaue Landschaften zu malen; es gibt ja eine Menge Künstler, die auch deswegen langweilig sind, weil sie immer nur eine Seite hervorheben.

WU: Aber das Privileg, die verschiedenen Stimmungen Ihrer Bilder zu erleben, haben ja fast nur Sie, weil jedes Bild, sobald es verkauft ist, an einen anderen Ort geht.

AK: Nicht immer. Immerhin gibt es ab und zu mal so verrückte Menschen, die gleich mehrere Bilder von mir haben. Außerdem hat man die Vorstellung, daß die Dinge doch irgendwann mal wieder vereint sind.

WU: Sie malen immer an mehreren Bildern gleichzeitig?

AK: Im Prinzip ist es so, ja. Das hat auch damit zu tun, daß manche Farben bestimmte Trocknungszeiten haben müssen. Man ist da gut beraten, wenn man zwei Wochen wartet, bis man weitermacht, obwohl mir das manchmal schwer fällt, so lange zu warten, einfach weil ich den nächsten Schritt machen will. Ich bin zum Beispiel jemand, der als Handwerker so etwas nicht kann. Ich kann nie warten, bis der Kleber trocken ist. Bilder sind die einzigen Objekte, bei denen ich so viel Respekt vor dem Erreichten habe, daß ich sie nicht aus Ungeduld kaputt mache. Hefekuchen zum Beispiel, bei dem man so lange warten muß, hätte ich vor fünfzehn Jahren nicht gekonnt. Ich hätte nicht drei Stunden auf diese Hefe gewartet. Das lernt man beim Malen!

WU: Wie kommt eine Serie an ihr Ende? Plötzlich? Oder erschöpft sich ein Thema langsam, während ein neues schon präsent ist?

AK: Vor einiger Zeit hätte ich noch gesagt, daß dann Schluß ist, wenn die ersten schlechten Bilder entstehen; nur weiß ich gar nicht so genau, ob ich im jeweiligen Moment dazu in der Lage bin, das zu erkennen. Deswegen bin ich da vorsichtig. Nein, das ist ein komisches Phänomen: Irgendwann verliert man die Lust, und gleichzeitig habe ich schon eine Vorstellung davon, was ich lieber machen würde. Ich habe jetzt auch schon Vorstellungen von Bildern, die ich eigentlich lieber machen würde als die, die ich gerade mache.

WU: Können Sie immer nur an einer Serie arbeiten?

AK: Ja, das ist so.

WU: Nach allem, was Sie bisher gesagt haben, vermute ich, daß die in ein Bild investierte Arbeitszeit für Sie einen wichtigen Wertmaßstab bildet. Ausdauer und Konzentration, vielleicht sogar Fleiß als Tugenden?

AK: Da ist etwas viel Spannenderes. Es geht doch nicht um die Verherrlichung von Sekundärtugenden. Meinen Studenten würde ich sagen: Wenn Sie glauben, man könne seine Sache so machen, daß jeder andere meint, man könne alles hoppla hopp machen, dann haben Sie nicht die Wahrheit gesagt. Es gibt bestimmte Dinge, die kann man so tun oder erreichen, aber man kann nie alles auf die gleiche Weise erreichen. Zum Beispiel ist es ja so, daß einem eine Malerei wie die von Van Eyck an die Seele geht, weil man sieht, mit welcher unglaublichen Sorgfalt und Aufmerksamkeit er sich damit beschäftigt hat. Sofern man Ähnliches in der eigenen Arbeit grundsätzlich nicht anzuwenden bereit ist, kann man solche Dinge auch nicht sagen. Damit meine ich, aufmerksam und sorgfältig mit anderen, nicht nur mit anderem umzugehen.

WU: Detailliebe als Ausdruck einer Liebe zur Welt – oder auch einer Nächstenliebe?

AK: Ja. Auch so bestimmte Dinge, die man in den Bildern sieht, können gar keine falsche Quelle haben. Etwa die Farben, die die Bilder haben, strahlen eine solche Wärme aus; die kann man nicht zufällig treffen, nicht simulieren, die muß man selber als Person haben, sonst kann man sie nicht zeigen. Und das ist doch phantastisch, daß

man als Betrachter die menschliche Wärme von jemandem, der seit Jahrhunderten tot ist, empfinden kann.

WU: Ist das auch Ihr Anspruch, mit Ihren Bildern emotionale Verbindungen zu anderen Menschen zu stiften?

AK: Ich bin mir ziemlich sicher, daß die Mehrheit der Menschen nie auf meiner Seite stehen wird. Da geht es mir vielleicht anders, als ein paar anderen Leuten, die fraglos und immer bei der Mehrheit sind, weil es einfach dazu gehört. Ich habe seit meiner Kindheit immer den Anspruch an mich selber gehabt, Menschen finden zu müssen, mit denen ich es aushalten kann. Bilder sind ein gutes Mittel dazu.

WU: Von wem in der Tradition der Malerei werden Sie dann Ihrerseits 'gefunden'?

AK: Es ist kein Zufall, daß ich Van Eyck erwähnt habe, aber auch andere niederländische Maler aus der Zeit, Rogier van der Weyden oder Robert Campin, sind mir wichtig.

WU: Das ist freilich auch nur möglich, weil diese Maler eine phantastische Maltechnik beherrschten: Noch nach sechshundert Jahren leuchten die Bilder wie am ersten Tag. Wie weit berücksichtigen Sie eigentlich beim Malen Fragen der Haltbarkeit? Ganz technisch gesprochen: Wissen Sie, wie Ihre Bilder in 50 oder 100 Jahren aussehen werden?

AK: Ich hoffe, daß ich das im Regelfall weiß. Doch da wir als bildende Künstler immer mit der Forderung konfrontiert sind, innovativ zu sein, und wir, wenn uns sonst nichts einfällt, wenigstens im Handwerk so lange herumprobieren können, bis wir etwas Neues gefunden haben, gibt es natürlich immer auch Ecken, wo man nur hoffen kann, daß es auch so funktionieren wird, wie die Chemiker und Maltechniker behaupten. Das fängt bei bestimmten Pigmenten schon an, von denen behauptet wird, sie seien in Ordnung. Man kann das auch nur glauben.

WU: Schauen Sie auch häufig zeitgenössische Kunst an?

AK: Man wird immer wieder dazu genötigt! Jean-Christophe Ammann hat kurz vor Ende seiner Tätigkeit in Frankfurt Lucian Freud ausgestellt. Da habe ich eine Riesenfreude gehabt, daß es den gibt. Den halte ich für einen der besten lebenden Maler, wenn nicht für den besten, den ich kenne, auch wenn ich noch immer meine Zweifel habe, ob man den menschlichen Körper so plakativ zeigen muß. Das erdrückt bisweilen subtilere Dinge in seinen Bildern. Aber er ist ein unglaublich guter Maler! Was mich faszinieren kann, obwohl es ganz einfach ist: Ölfarbe ist fettig, aber Freud hat sie nicht nur so fettig benutzt, wie sie eigentlich ist, sondern hat es sogar geschafft, matte Farbtöne in der Kleidung mit fetter Ölfarbe so zu malen, daß sie matt aussehen. Der Glanz verschwindet nicht durch irgendeinen Trick, sondern weil er mit fetter Farbe matten Glanz malen kann. Da war ich vollkommen von den Socken, wie er das gemacht hat!! Mattes Grau mit glänzend grauer Ölfarbe malen, super!

WU: Was ist für Sie der Motor beim Malen? Ist es die Farbe oder auch ein bestimmter Glanz?

AK: Das kann ich sogar ganz einfach beschreiben. Bei den Meereslandschaften ist ein Gutteil der Bilder mit einer Ölfarbe gemacht, die sehr dünnflüssig war. Sie hatte eine vergleichbare Transparenz wie das Wasser, und sie hatte nicht nur die Transparenz, sondern auch die Dünnflüssigkeit. Präzise vorherbestimmen, wo die Farbe zum Schluß ist, konnte man nicht. Es sollte ein bestimmtes, für mich glaubwürdiges Ergebnis haben, aber eben stark aus der Selbstbewegung dieser dünnflüssigen Farbe.

WU: Wie kamen Sie überhaupt auf die Meeresbilder?

AK: Diese Frage wurde mir schon öfters gestellt. Das Seltsame ist ja, daß das Wasser – zumindest mir – nur von der Oberfläche her bekannt ist. Mit ein bißchen Transparenz – aber auch nicht mehr. Man sieht eine bewegte Oberfläche und sonst nichts. Alles andere ist Phantasie. Man stellt sich das vor und manches hat man vielleicht mittelbar durch

Fotos oder Filme erfahren, aber eigentlich sieht man nur die Oberfläche und weiß, daß darunter der Teufel los ist. Mir ist das richtig unheimlich.

WU: Wenn man Ihre Meeresbilder in der Summe anschaut, bemerkt man auch ganz unterschiedliche Bewegungen, die Sie nachstellen. Mal aufgepeitschter, mal mehr wie bei einer Brandung, dann mit gleichmäßigen Wellen oder relativ ruhig und kleinteilig. Es ist Ihnen offenbar wichtig, bei jedem Bild eine eigene Art von Bewegung zu schaffen? Auch hier also wieder ganz unterschiedliche Stimmungen.

AK: Da man außer der Oberfläche nichts sieht und sich alles in der Phantasie abspielt, wird ein Bild zum Spiegel der eigenen Befindlichkeit. Daher sind die Bilder so unterschiedlich, wie die Befindlichkeiten sein können. Auch wenn man in den Ferien am Meer sitzt, findet man das mal unheimlich, mal spannend, mal fast langweilig oder beruhigend. Je nach Lage der Dinge ist alles möglich.

WU: Sie wollen mit Ihren Bildern dem Betrachter die Chance geben, abzuschweifen und den eigenen Bedürfnissen assoziativ zu folgen?

AK: Ich würde sogar noch weiter gehen. Ich will ihm nicht einfach die Chance geben, das zu tun, sondern ich will behaupten, daß das wichtig ist. Die Meeresbilder sind wie Meditationsbilder. Es gibt ja eine mittelalterliche religiöse Tradition der Meditationsbilder. Bisweilen wird heute bedauert, daß die Landschaften, die man da im Hintergrund sieht, nicht so vollgestopft sind mit dem, was man erwarten könnte und wie man es gerne hätte. Der Grund war aber genau der, daß es Meditationsbilder sein sollten, die nicht zu viel Ablenkendes enthalten durften. So auch bei meinen Meereslandschaften.

WU: Da liegt nicht nur der Vergleich mit dem Mittelalter und diesen Meditationsbildern nahe, sondern man denkt auch an die romantische Landschaftsmalerei, als die Gemälde möglichst 'anspruchlos' sein sollten. Statt den Betrachter mit einer Geschichte 'anzusprechen' oder mit Details abzulenken, sollten sie eine klare Fläche bieten. Denken Sie nur an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*: Da waren zuerst Schiffe auf dem Wasser gemalt, die Friedrich dann aber übermalt hat, weil ihm das zu viel war für das Bild.

AK: Und ich fände es besser, wenn der Mönch auch noch fehlte.

WU: Allgemeiner gefragt: Wie sollte sich ein Betrachter Ihren Bildern nähern, damit diese optimal wirken? Soll er sich direkt vor die Bilder hinbegeben und genau studieren, wie alles gemacht ist, oder soll er lieber das Ganze auf sich wirken lassen?

AK: Ich muß gestehen, daß ich mir den idealen Rezipienten noch nie vorzustellen versucht habe. Aber ich kann ja mal so tun, als hätte ich das schon getan. Die erste naheliegende Vorstellung ist ja, daß der Betrachter mit dem Ding genauso umgeht wie der Autor. Allerdings glaube ich, daß Menschen, die ein Gefühl dafür haben, aus welchem Körper welche Bewegung kommt, mit Kunst deutlich besser umgehen können als Menschen, die keine Beziehung zu ihrem Körper und seinen Bewegungen haben.

WU: Welche Rolle spielt für Sie die Größe der Bilder? Braucht es nicht ein gewisses Format, damit der Eindruck von Stille und Anspruchslosigkeit entstehen kann?

AK: Das ist abhängig von den Räumen, in denen man die Malerei zeigt. Es ist sicher schwerer, mit einem kleinen Bild in einem großen Raum eine solche Wirkung naheulegen. Allerdings würde ich nicht so weit gehen und sagen, daß das mit einem kleinen Bild überhaupt nicht möglich ist. Kommt es jedoch wie eine Pretiose daher, die man inszeniert, dann kann es auch schief gehen.

WU: Aber sind die großen Formate der letzten Jahrzehnte nicht auch eine Manie?

AK: Mir fällt hierzu etwas ein, was ich in einer deutschen Tageszeitung im Feuilleton gelesen habe. Da ging es um den amerikanischen Witz; ein Forscher hat amerikanische Witze auf Charakteristika hin untersucht und dabei festgestellt, daß ein Großteil davon von Übertreibungen lebt. Er begründete das damit, daß eine Immigrantenkultur den

daheim gebliebenen Verwandten demonstrieren will, wie richtig es war, auszuwandern, weil man in Amerika eben von allem viel mehr und alles viel größer hat. Ich finde es durchaus naheliegend, diese Beobachtung auch auf die bildende Kunst aus den USA zu übertragen. Die hat sich nicht zuletzt wegen ihrer behaupteten Größe oder wegen des Sich-Behauptens in Größe durchgesetzt. Da auch der Künstler in der Regel ein schwacher Mensch ist und in einer Ausstellung angemessen repräsentiert sein will, haben die Europäer nichts Eiligeres zu tun gehabt, als sich in den Formaten dieser Kunst anzuschließen. Daher wurde alles riesengroß. Doch sind wir keine Immigrantenkultur. WU: Nicht nur ihre Meereslandschaften verzichten ganz auf Menschen. Es gibt auf Ihren Bildern, wenn wir mal die Selbstbildnisse ausklammern, auch sonst keine Menschen. Warum?

AK: Wenige jedenfalls, höchstens mal Stücke davon. Das ist eine Frage, die mich auch schon seit einiger Zeit umtreibt und die ich schlicht nicht beantworten kann. Eine mögliche Antwort fällt mir ein, da weiß ich aber nicht, ob die nur ausgedacht ist oder wirklich etwas mit der Wahrheit zu tun hat: Es muß ja nicht so sein, daß man am besten dann etwas über Menschen aussagt, wenn man Menschen zeigt. Ich will aber über Menschen etwas sagen und nicht Menschen abbilden.

WU: Neuerdings haben Sie sich dem Stilleben zugewendet.

AK: Mit den Stilleben, die ich jetzt mache, gab es vor vielen Jahren ein Erlebnis im Louvre. Da hing irgendwo zwischen Tür und Angel, halb im Dunkeln, Stilleben von Goya, die kaum ein Mensch angesehen hat, fantastische Bilder, nichts weiter als ein paar Stücke Fleisch beim Fleischhauer. Ich dachte mir: Wenn schon Stilleben mit einem solchen Inhalt, dann nur so. Ganz reduziert, was die Gegenstände anbelangt, und nichts, was sich zur Dekoration in der Küche oder im Drei-Sterne-Restaurant eignet. Der Gedanke, auf diesem Feld vielleicht auch etwas beizutragen, war mir seither immer im Kopf. Dann habe ich Fotos gemacht von den Gegenständen, die ich dann malen wollte. Aber wie so oft lagen sie erstmal ein paar Jahre in der Schublade und waren noch nicht dran.

WU: Die Fotos haben Sie auf Fischmärkten gemacht?

AK: Genau. Aus den Fotos habe ich dann ein paar Ausschnitte ausgewählt und danach versuche ich jetzt, Stilleben zu malen. Und ich will diesmal nicht reduzieren, sondern ich versuche, alles zu malen, was ich sehe. Daher dauert ein Bild sieben oder acht Monate. Das 'leiste' ich mir jetzt, aber da bin ich schon an der Grenze dessen angekommen, was ich noch für tolerabel halte. Das darf nicht immer so gehen.

WU: Auch diesmal geht es, gerade bei der Fischhaut, um schillernde Oberflächen.

AK: Ja, und das war, was die Arbeitsökonomie angeht, ein Fehler. Denn wenn man aus den einzelnen Schuppen kein abstraktes, regelmäßiges Raster macht, bringt man sich fast um. Ich muß jede Schuppe malen – und die sind geordnet, ohne gleichförmig zu sein. Wenn man da nicht enorm aufpaßt, kommt man nie da raus, wo man hätte auskommen sollen. Das kostet so viel Konzentration, daß ich manchmal gedacht habe, es gebe hier vielleicht eine Analogie zu denen, die am Hafen, wo bewegtes Wasser ist, einen Kran bedienen, um Schiffe zu entladen: Die müssen nach kurzer Zeit ausgewechselt werden, weil sie sich ständig leicht betrunken fühlen, da sich unter ihnen alles bewegt. Beim Malen der Schuppen weiß ich auch manchmal schon nach einer halben Stunde nicht mehr, wo links und rechts ist. Da verwirrt sich alles. Ich brauche auf einer Vorlage nur zwei Millimeter weiter nach links zu gucken, dann bin ich schon bei einem völlig anderen Gegenstand.

WU: Wie wichtig ist für Sie bei diesen Bildern die Tradition des Stillebens?

AK: Stilleben vor der Moderne hatten ja den Ruf, etwas Zweitklassiges zu sein. Die ersten Stilleben, die schlicht und einfach Kunstwerke waren, die ich bewußt gesehen

habe, waren die der Klassischen Moderne. Man merkt das nicht so, aber auch Picasso hat eine unglaubliche Masse von Stilleben gemalt.

WU: Die moderne Kunst malt zwar formal revolutionär, aber von ihren Inhalten und Themen hat sie sich doch sehr stark an dem orientiert, was man in den Jahrhunderten davor auch schon gemacht hat.

AK: Ja klar. Und zwar hat sie sich vor allem mit den einfachen Themen der Malereigeschichte befaßt, die am wenigsten aufgeladen waren. Da bietet sich so ein Stilleben an, um das Sichtbare gedanklich auf andere Weise zu verarbeiten. Die Geschichte mit den spanischen Stilleben, die nicht zuletzt deswegen in solchen Massen existieren, weil die Künstler sie als Gesellenstücke machen mußten, sagt ja schon alles. Kurioserweise sind, zumindest meiner Meinung nach, die schönsten Stilleben die spanischen, die am wenigsten offensichtlich etwas anderes sein sollten als die Eintrittskarte in die Innung.

WU: Also nicht symbolisch oder religiös aufgeladen.

AK: Bei guten Künstlern ist das trotzdem so, aber es war nicht die Forderung; man konnte damit gradliniger und normaler umgehen. Normaler Umgang mit schwierigen Sachen ist vielleicht manchmal ganz gut. Man muß ja nicht gleich alles aufblasen. Lieber mehr finden, als man gesucht hat, als nicht finden können, wonach man gesucht hat.

WU: Das klingt nach einer Maxime, vielleicht sogar nach einer Lehre. Und das bringt mich darauf, daß wir auch noch über Ihre Funktion als Lehrer reden sollten!

AK: Das fing damit an, daß ich mir, als ich zum ersten Mal gefragt wurde, überlegen mußte, ob ich das überhaupt machen will. In meinem Fall war das eine kuriose Geschichte: Baselitz war in Berlin sozusagen verschwunden, weil er meinte, Probleme mit einem Ostkünstler haben zu müssen, den man an eine Westakademie berufen hatte; die Klasse war also auf einmal ohne Lehrer, hatte aber einen Assistenten, der eine Ausstellung von mir gesehen hatte. Der hat mich angerufen und gefragt, ob ich das machen will, kannte mich aber überhaupt nicht. Ich habe zugesagt und konnte dann wirklich gut mit ihm zusammenarbeiten. Damals habe ich mir gedacht: Wenn du sowieso ein Anliegen hast und auch in deiner Umgebung feststellen muß, daß einige einfache Wahrheiten offenbar nicht mehr wahrgenommen werden, dann kann es nicht schaden, wenn du dich dahin stellst und diese Wahrheiten nochmals sagst und schaust, wie es wirkt, wenn du sie sagst. Ich möchte schon, daß so weit wie möglich noch etwas in Bewegung bleibt. Nur bin ich nicht so sicher, ob das tatsächlich noch eine gute Wirkung hat oder aber für die Katz ist. Da habe ich wirklich meine Zweifel.

WU: Das klingt sehr kulturpessimistisch.

AK: Nein! Um es in einem etwas blöden Vergleich zu sagen: Jeder weiß, daß es mechanische Uhren aus dem 19. Jahrhundert gibt, die heute kein Mensch mehr bauen könnte, weil teilweise sogar das handwerkliche Können fehlt. Parallele Phänomene gibt es bei uns auch, und ich habe einmal gesagt, daß da eine ganze Pyramide ist: Oben die großen Maler, unten ganz viele ganz schlechte. Sobald man den unteren Teil abreißt und sagt, den ganzen Schrott braucht man nicht, bleibt das Stück alleine da oben auch nicht. Man soll nicht glauben, daß man mit drei Baselitzen und darunter Null sozusagen die nächsten Jahrhunderte Malerei überlebt; entweder akzeptiert man das als ganzes Paket und versucht damit umzugehen, oder es gibt irgendwann wirklich nur noch Sonntagsmalerei.

WU: Wieso aber braucht die Spitze der Pyramide eine so breite Basis?

AK: Man kann das analog nochmal festmachen an dem, was ich vorhin über die Lerngeschwindigkeit gesagt habe: Wenn man das selbst erlebt, daß die anderen schneller Ergebnisse haben, muß man irgendwann verzweifeln und aufhören, und man will auch aufhören, wenn man ständig nur die da oben sieht und nicht die darunter. Da

fehlt das gesamte Umfeld, man hat überhaupt kein Gefühl mehr für das, was man macht, und dazu noch den Eindruck, daß man auch nicht den Respekt bekommt, den man haben müßte, um das weiter ernsthaft zu betreiben. Das geht hin bis zu so einfachen Sachen, daß ein Photograph, wenn er mit seinen Photos als Kunstwerken nicht überleben kann oder noch nicht leben kann, immer noch viele Möglichkeiten im kommerziellen Bereich hat. Ein Maler ist entweder im Museum oder gar nicht, da gibt es keine Jobs, wo man anständig überleben kann.

WU: Für die zeitgenössische Kunst befürchten Sie also einen Niedergang malerischer Fähigkeiten, und auch sonst klingt eher skeptisch, was Sie über die Moderne sagen.

AK: Da fällt mir gerade ein Gedanke ein, den ich lange nicht mehr hatte, den ich aber damals ganz gut fand, gerade bezogen auf die Klassische Moderne: Jeder mußte da irgendetwas erfinden, nur durfte kein anderer Mensch die Erfindung für sich anwenden, weil es sonst als Plagiat oder Zeichen mangelnder Originalität gegolten hätte. Das ist eigentlich völlig absurd, am deutlichsten vielleicht bei Picasso. Seine Erfindungen sind völlig unfruchtbar, kein Mensch kann damit heute arbeiten. Es sieht dann eben wie Picasso aus und hat sich damit erledigt. Da habe ich immer gedacht, wenn man an die Zentralperspektive denkt und die Wirksamkeit dieser Erfindung über die Jahrhunderte in der bildenden Kunst, dann hatte das schon eine andere Qualität als die Erfindungen im 20. Jahrhundert. Eine halbwegs vergleichbare Erfindung würde höchstens in der Negation von Eindeutigkeit bestehen. Wenn man so will, ist die größte Erfindung des 20. Jahrhunderts die Freiheitsvorstellung in der bildenden Kunst bei Marcel Duchamp; das ist sozusagen die Zentralperspektive des 20. Jahrhunderts.

WU: Allerdings hatte ein Picasso gar nicht das Ziel, Erfindungen vorzulegen, die über Jahrhunderte hinweg zur Anwendung gelangen.

AK: Daran haben die Leute, die die Perspektive einführten, sicher auch nicht gedacht.

WU: Wechseln wir das Thema: Wie geht es Ihnen, wenn Sie Texte über Ihre Arbeiten lesen?

AK: Eigentlich so, wie wenn ich meine alten Bilder wiedersehe: Ich erschrecke zutiefst vor dem, was da jetzt sein soll, denn man ist das wirklich, das ist durchaus nicht unbedingt angenehm. Welcher Mensch erlebt schon mit zwanzig Jahren Verspätung sich selbst plötzlich vollkommen unverändert um zwanzig Jahre jünger? Das kann auch etwas Entsetzliches sein; jeder Fehler, den man zwanzig Jahre lang in den einzelnen Objekten gemacht hat, ist noch genauso da. Schon bei einer Galerie-Ausstellung, wo man nur die letzten zwei Jahre sieht, ist das manchmal komisch, aber bei einer Retrospektive das halbe Leben an der Wand zu sehen, das ist furchterregend. Und bei den Texten passiert es, daß man sich da als Person sieht und denkt: Um Gottes Willen!

WU: Weil falsch ist, was da steht, und man sich nicht identifizieren kann, oder weil man feststellen muß, daß stimmt, was jemand über einen geschrieben hat?

AK: Eher, weil es leider stimmt. Natürlich gibt es mit jeder kritischen Bemerkung auch die Zweifel an der Arbeit, die man selbst gemacht hat, und es ist etwas, was direkt mit der Person zu tun hat. Alle Nichtqualitäten sind dann auch Nichtqualitäten der Person. Es gibt ohnehin ein Riesenproblem in unserer Gesellschaft, nämlich daß man nicht begreift, auch diejenigen, die weniger können oder fast nichts können, als brauchbaren Teil der Gesellschaft anzuerkennen und nicht als Schrott zu behandeln. Nur haben wir Künstler durch unsere Ausbildung und unser Umfeld in extremster Weise gelernt, zu akzeptieren, daß wir nur wahrgenommen werden, wenn wir viel besser sind als alle anderen. Das ist ein Leistungsdruck, wie ihn vermutlich kaum eine andere Berufsgruppe erlebt; kein Beamter und nicht mal ein Zahnarzt wird in dem Ausmaß unter Druck gesetzt wie wir. Wenn die ihre Sache im Studium gelernt haben und halbwegs fehlerlos reproduzieren können, haben sie erreicht, was sie erreichen müssen. Wir fangen da erst an!

WU: Das klingt ziemlich desillusioniert.

AK: Ja, das ist doch auch so. Noch etwas, was ich auch lange nicht bemerkt habe: Wenn Sie ins Museum gehen, sehen Sie ja nicht das Lebenswerk eines Malers, sondern sehen in der Regel die besseren Stücke. Wie schlecht der sonst vielleicht war, sehen Sie nicht. Je weiter man kunsthistorisch zurückgeht, um so verzerrter ist das Bild von der Leistungsfähigkeit der Kollegen – und um so lausiger fühlt man sich selbst.

WU: Aber stachelt das nicht auch den Ehrgeiz an?

AK: Ja, wenn es gut geht, ist es so. Geht es schlecht, muß man sagen: Man kann ja nichts anderes. Das ist übrigens auch ein Phänomen, was junge Menschen von anderen unterscheidet: Solange man jung ist, gibt es Alternativen; man probiert was aus.

Irgendwann ist man dann, ohne es zu merken, damit so weit gekommen, daß man auf Gedeih und Verderb auch weitermachen muß. Man hat plötzlich keine Alternative mehr.

WU: Ist das Streben nach einem perfekten Bild vielleicht ein weiterer Grund für Sie, in Serien zu arbeiten? Die Sehnsucht nach dem fehlerlosen Bild, das man möglicherweise erst schaffen kann, wenn man zwanzig Varianten gemacht hat?

AK: Da gibt es kein einziges. Aber das Streben danach gibt es natürlich schon, wobei man weiß, daß es nicht klappen wird. Falls man Glück hat, hat man ab und zu mal das Gefühl, ein Stück weitergekommen zu sein. Was ganz schön ist, wenn man schon eine längere Zeit arbeitet, so wie ich: Dann sind manche Sachen so weit weg, daß man die schon fast wie fremder Leute Arbeiten sehen kann; dann sind sie wieder leichter zu ertragen.

WU: Dann sieht man eher das Gute daran?

AK: Ja. Ich bin schon vor Bildern von mir gestanden und konnte mir nicht mehr vorstellen, daß ich die gemalt habe, weil ich gedacht habe: Das kann ich nicht. Ich merkte, die sind von mir, aber ich habe dann auf eine bestimmte Ecke geguckt und fand es erstaunlich, daß ich so etwas malen konnte. Zum Beispiel würde ich so eine optimistische Farbigkeit wie in den frühen Bildern heute nicht mehr hinkriegen, würde ich mir nicht mehr glauben. Da bin ich immer noch froh, daß es die gegeben hat; und vielleicht wird es die irgendwann noch einmal geben.

WU: Warum heute keine optimistischen Bilder mehr?

AK: Das hat weniger mit meiner mutmaßlichen eigenen Lebenszukunft zu tun als mit der Sache im Ganzen. Mit dreißig hätte ich mir auch nicht vorstellen können, daß ich mit fünfzig keine Lust mehr habe, mir zeitgenössische Kunst anzusehen.

WU: Was, abgesehen von alter Kunst, schauen Sie dann gerne an? Oder was wirkt für Sie als eine Inspirationsquelle?

AK: Ganz viel Musik.

WU: Haben Sie Musik an, während Sie malen?

AK: Ja, fast immer. Ich habe einen Grundrhythmus, der ganz stabil ist; läuft die Musik doppelt so schnell, laufe ich deshalb nicht schneller, aber ich könnte keine träge, also langsame Musik beim Malen haben.

WU: Es wäre eine Untersuchung wert, welche Maler welche Musik hören oder wie viele Maler das überhaupt machen.

AK: Ja, das stimmt, das sehe ich auch so. Erstaunlicherweise gibt es bei vielen Künstlern gleichartigere Musik, als ich gedacht hätte. Vielleicht hat das was mit dem Alter zu tun. Zu der Zeit zumindest, zu der ich in Düsseldorf rumgewühlt habe, hörten eigentlich alle relativ gleiche Musik. Da war Musik wirklich der Kristallisationspunkt. Ich weiß nicht, ob es so etwas heute noch gibt, auf jeden Fall hat es bei mir immer eine Rolle gespielt.

WU: À propos Düsseldorf. Als Sie dort bei Gerhard Richter studierten, war ja auch Beuys noch da – und vermutlich die insgesamt prägendere Figur. Wie war Ihr Verhältnis zu ihm?

AK: Ich möchte dazu nur einen Satz sagen: Ich wünsche mir, Beuys würde noch leben! Nicht weil ich denke, der würde jetzt alles weiter bekämpfen, sondern weil ich gerne sehen würde, wie er sich jetzt verhalten würde. Wenn der immer noch so redete wie damals, hörte ihm nämlich kein Mensch mehr zu. Da wüßte ich gerne, was los wäre. Ich kenne andere, die vielleicht ein bißchen jünger waren und im Grunde auch keine anderen Positionen hatten als Beuys – von denen höre ich seit Jahr und Tag gar nichts mehr.

WU: Nochmals ein Themenwechsel. Aus früheren Äußerungen von Ihnen weiß ich, daß zu den Malern, die Sie schätzen, – für viele vielleicht überraschend – auch Giorgio de Chirico gehört. Können Sie das etwas ausführen?

AK: Es war ja so: Die surrealistische Kunst konnte – übrigens auch in der Literatur – nur eine ziemlich kurze Zeit funktionieren, weil ganz schnell eine Masche daraus wurde. De Chirico hat wohl bald bemerkt, daß es nichts bringt, diese Masche weiter zu fahren, obwohl sich wahrscheinlich die Arbeiten gut hätten verkaufen lassen. Was will man machen, wenn man nicht dumm ist und im Übrigen auch die Schnauze voll hat von seinem Umfeld? Man wird zynisch oder zumindest ironisch. Da hat er dann etwa ein Selbstportrait gemacht, wo er vollkommen lächerlich aussieht. Der war aber nicht dumm genug, um nicht zu wissen, wie er da wirkt. Man braucht nur zu schauen: Diese Körperhaltung – wie ein nasser Sack, und dieses römische Kampfhundgesicht. Oder aufgedonnert als barocker Malerfürst und mit seiner Frau daneben, die aussieht wie so eine dumme Kuh von der Straße. Diese Bilder sind nicht etwa mißlungen, wie viele glauben, die sind so gemeint.

WU: Aber hält man das ein Leben – oder zumindest mehrere Jahrzehnte – lang durch? Und wie muß man veranlagt sein, um das solange durchzuhalten? Immerhin hat de Chirico nach seiner 'pittura metafisica' noch rund sechzig Jahre gelebt und gemalt.

AK: Ich finde, man kann eigentlich gar nicht anders, als sich kaputt zu lachen, wenn man viele Bilder de Chiricos sieht, eben weil die nicht ernst, sondern zynisch gemeint sind. Noch einen Satz will ich dazu sagen, denn dann wird es erst die volle Wahrheit: Wenn noch hundert andere Maler solche Bilder gemacht hätten auf demselben Niveau, würde ich sagen, das ist nichts Besonderes. Aber kennen Sie auch nur einen, der solche Dinger gemacht hat? Ich nicht. Also kann ich nur sagen: Da hat de Chirico eine Marktlücke vom Allerfeinsten gefunden.

WU: Wenn Ihre These stimmt, hieße das aber auch, daß de Chirico im Grunde einen unglaublichen Haß auf Bilder hatte.

AK: Nein, nicht auf Bilder, sondern auf Bilderrezipienten.

WU: Oder auf die gesamte Moderne?

AK: Das glaube ich allerdings auch. Aber es wird etwas ganz Neues bei ihm daraus. Es gilt nicht mehr: Jetzt male ich mich ein bißchen hübscher, damit ich nicht so mies aussehe, sondern ganz im Gegenteil. Da gibt es ein phantastisches Selbstportrait von ihm, das jetzt in der Pinakothek der Moderne hängt.

WU: Das kleine mit der Inschrift, aus dem Jahr 1921?

AK: Ja. Da ist eine unglaublich geniale, malerische Sache drin. Er hat da nämlich ein Hemd an mit einem Nadelstreifen – und der ist auf den Faltenoberkanten überhaupt nicht gemalt, den sieht man aber durchlaufen. Solche Sachen zu beobachten, daß man sogar Sachen weglassen muß, damit sie noch treffender aussehen, das muß man erstmal rauskriegen – und das hat er als junger Mann schon gesehen. Das ist etwas Ähnliches wie vorhin mit dem glänzenden und matten Grau bei Lucian Freud.

WU: Seltsam. Gerade dieses Selbstporträt fand ich immer geradezu provokant schlecht gemalt.

AK: Wegen der großen Augen?

WU: Nein. Eher wegen der ungelenken gemalten Inschrift: Die Buchstaben sind schief, die Abstände stimmen nicht, und bei ganz einfachen Dingen, die nicht so schwer wären, gibt de Chirico sich ganz dilettantisch.

AK: Ja klar, das ist gemacht, das ist gewollt! Das gibt es in der japanischen Kultur doch auch, und zwar auf eine Weise, die mir sogar manchmal nicht mehr gefällt. Sie wissen, eine Keramik darf nie perfekt sein. Das hat auch viel mehr mit Wahrheit und Leben zu tun, weil perfekt ist nie der Mensch, sondern höchstens der Roboter. Das unterscheidet de Chirico zum Beispiel von Dali, bei dem immer alles ganz glatt ist.

WU: Dennoch habe ich Schwierigkeiten, Zynismus gleichsam als Arbeitsgrundlage für mehr als ein halbes Künstlerleben anzuerkennen.

AK: De Chirico ist vielleicht auch nicht nur zynisch. Ich hatte vor kurzem einen Studenten, der meinte, er hätte das Problem, immer in denselben Farben zu malen. Dem habe ich gesagt: Nun malen Sie doch mal ausschließlich mit Farben, die Sie nicht mögen. Das ist meistens nur ein blöder Trick, kann aber manchmal doch eine Wirkung haben. Bei de Chirico ist es auch so: Seine Bilder sind ausschließlich mit Farbtönen gemacht, bei denen sich einem erst einmal die Haare sträuben. Auch sonst scheint er immer absichtlich 'daneben' zu malen. Aber wenn man sich da mal richtig reingearbeitet hat, dann fängt man an, ihn dafür zu lieben. Das ist wie manchmal in der Literatur, zum Beispiel bei Thomas Bernhard. Als ich den als junger Mensch zum ersten Mal gelesen habe, war er mir völlig unverdaulich; ich habe richtig Angst gehabt vor den Büchern, inzwischen liebe ich die. Und das ist es: Man spürt hinter der Kälte die Wärme.

WU: Der Zynismus ist also nur eine oberflächliche Schicht?

AK: Ja klar. Wenn Sie sehen, wie aufwendig de Chirico seine Bilder gemacht hat, dann erkennt man eine unglaubliche Liebe, die von sich selber weiß, daß sie kein Gegenüber mehr hat. Also wenn Sie so wollen, der ist wie jemand, dem die Frau gestorben ist, der aber immer noch weiß, wie toll diese Frau war, und der das allen erzählt. Diese Liebe hat der Mann, wirklich. Kann ich ihn nicht schön verteidigen?

WU: Doch, ich bin schwer beeindruckt.

AK: Und dann will ich noch etwas sagen zum vermeintlich Mißlungenen der Bilder: Auch wenn man sich Beuys-Aquarelle anguckt, haben die, an konventionellen Maßstäben gemessen, überhaupt nichts an sich, was nicht mißlungen wäre. Sie sind alle mißlungen. Schaut man sie sich aber wirklich genau an und weiß auch noch, was für eine Zeit das war und welche Biographie der Beuys hat, dann bekommen die eine Ehrlichkeit und Treffsicherheit, die ich ganz erstaunlich finde. Die sind überhaupt nicht mißlungen, die gehen nur mit dem Feld des Mißlingens um. Man kann auch nicht Bilder malen, die mit Mißlingen zu tun haben, aber so aussehen, als könnte gar nichts mißlingen. Ich sage den Studenten auch immer: Egal, mit welchen Problemen Sie in ihrer Arbeit umgehen – sobald Sie ein Objekt machen, das abgeschlossen, fertig und irgendwie gelungen ist, behaupten Sie, die Probleme kann man lösen. Deswegen bin ich froh um jeden, der sich traut, Arbeiten so zu machen, daß sie dieses Moment des Mißlingens wenigstens enthalten. Es gibt eine andere Möglichkeit, die ich bei Fautrier gesehen habe; man kann nämlich mit den Oberflächen so umgehen, daß man den Eindruck hat, die sind unglaublich empfindlich. Dann hat man schon Respekt davor, sie anzufassen. Das finde ich ganz toll, wenn Künstler das hinkriegen.

WU: Man muß also geradezu ein Mißlingen einbauen, damit Bilder Menschlichkeit und Wärme haben?

AK: Ja sicher. Aber es ist ein schwieriges Feld. Da muß man wissen, wie viel man selber aushalten kann und wie viel man gerne aushalten würde. Und was mich

manchmal ärgert: Man konnte im Mittelalter sein ganzes Leben hindurch pingelig und ordentlich und sauber seine Bilder malen, hatte seine Motive aus der Bibel, und man mußte nicht mit der eigenen Existenz dafür einstehen. Heute soll man das, wie bei Beuys' "Zeige Deine Wunde" oder Van Goghs abgeschnittenem Ohr.

WU: Sie würden der alten Kunst dann sogar eine gewisse Einseitigkeit vorhalten? Fehlt Ihnen da eine existenzielle oder auch expressionistische Dimension?

AK: Die Geschichte des Expressiven und Gestischen in der Malerei kennen Sie sicher genauso wie ich, die muß ich jetzt nicht erklären. Man denke nur an die zunehmende Bedeutung des Individuums. Die Maler waren einfach Teil der gesellschaftlichen Entwicklungen, die um sie her vorgingen, und so wird der durchschnittliche Künstler gar keine Chance gehabt haben, sich anders zu artikulieren, weil man ihn sonst als bedrohlich empfunden hätte. Es gibt so etwas ja schon relativ früh; Matthias Grünewald zum Beispiel hat ziemlich extreme Sachen gemacht, und nicht umsonst ist er deswegen von den deutschen Expressionisten geliebt worden. Ich habe mir den lange nicht angesehen, weil ich dachte, der sei ein Held von Leuten, die mich nicht interessieren. Seit ich den Isenheimer Altar gesehen habe, weiß ich, wie gut deutsche Malerei mal war. Und um es nochmal zu sagen: Damit so etwas entsteht, genügt es nicht, daß einzelne Individuen eine Souveränität im Handwerk haben, sondern dazu braucht es eine lange Übungsphase vorher; die gesamte Kultur muß zusammenwirken, sonst klappt das nicht.