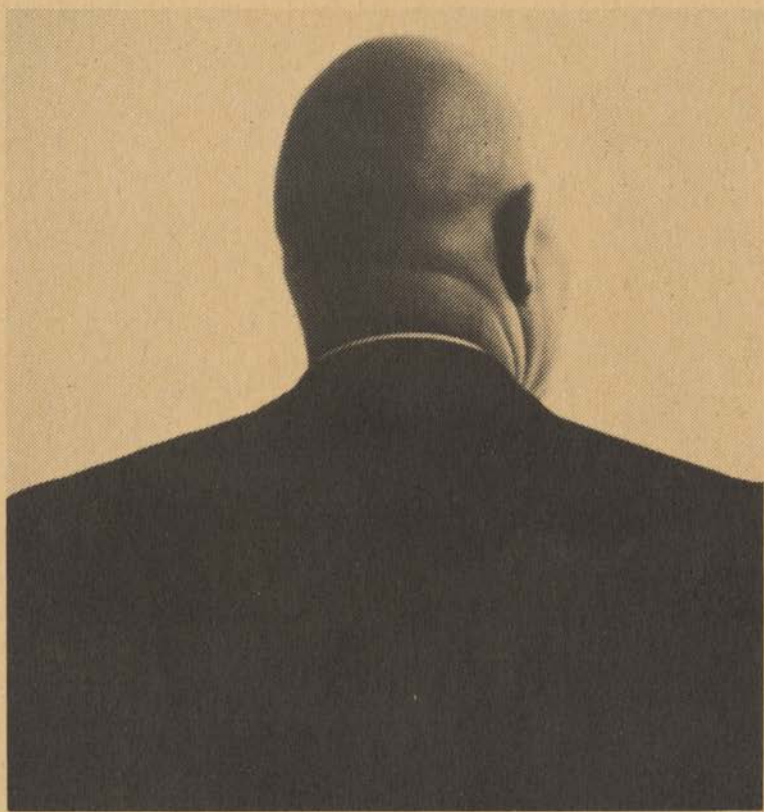


Maler in Berlin



HAPPY-HAPPY

ALT
ARIS
BALET
BELLMER
BOMBOIS
BURY
CHESHER
COLLINS
DELVAUX
ERNST
EVARD
FIFE
HAKA
HELM
HILSING
KLAPHECK
LEMAN
LLOYD
MACK
MARSCHAND
MECKSEPER
PAGE
PAVLOS
ROTH
SCHRÖDER-SONNENSTERN
STEFULA
VASQUEZ
VIVIN

REDMANN

GALERIE + KUNSTHANDEL, INH. HANS REDMANN
1000 BERLIN 15, FASANENSTR. 30, TEL. 030-881 11 35

Öffnungszeiten: Di-Fr 14.00—18.00
Sa 11.00—14.00

GALERIE CRONE

Eröffnung 4. November 1982

Neue Bilder von
PER KIRKEBY

bis 4. Dezember 1982



Isestraße 121 · 2 Hamburg 13 · Telefon 040/47 42 94

Augenzeugen

Neue Bilder

Anzinger
Chevalier
Finkeldei
Klinkan
Koberling
Lanneau
Nagel
Middendorf
Sandoz
Schulze
Szczesny
Tadeusz
Tannert
Zimmer

11. November 1982 – 22. Januar 1983
Mutter-Ey-Straße 5 · D-4000 Düsseldorf 1
Telefon (02 11) 32 77 70

Galerie Gmyrek

Maler in Berlin

IMPRESSUM

Herausgeber: Volker Diehl, Roland Hagenberg · Text: Roland Hagenberg ·
Layout: Peter Decker, Volker Diehl, Roland Hagenberg · Repros: Peter Decker ·
Satz: Nagel Fototype/Bongé & Partner · Druck: L. Vogt · Copyright: Volker
Diehl, Roland Hagenberg · erscheint im Verlag HAPPY-HAPPY, Biesentaler
Str. 22, 1000 Berlin 65, Tel.: 493 90 79

Fotos: Rolf von Bergmann, Horst Blohm, Benjamin Katz, Helmut Metzner, Guido
Schirmeyer, Volker Diehl und Roland Hagenberg

VORWORT

Weder die Auswahl der Künstler noch die Länge der jeweiligen Texte stellen Wertungen dar. In 6 Wochen besuchten wir annähernd 40 Maler, die für oder in Berlin arbeiten. Junge, alte, bekannte, unbekannte. Gerade die Aneinanderreihung gegensätzlichster Charaktere vermittelt am deutlichsten das Bild einer Szenerie, die wohl die eitelste und zugleich verletzbarste aller Kunstsparten darstellt: die Malerei.

Nicht nur der Drucktermin zwang uns, einige interessante Gespräche unter den Tisch fallen zu lassen, wir mußten uns beschränken, um nicht ins uferlose auszuarten.

Volker DIEHL und Roland HAGENBERG



Markus LÜPERTZ: »Ich bin selber noch Nachwuchs!«

MARKUS LÜPERTZ

Ich habe eine ganze Generation beeinflusst!

HAGENBERG: Der Malerkollege RHODE meint, Du hättest in den 60er Jahren die Position des Malschweins nie verlassen, weil Du keine politischen Skrupel kanntest.

LÜPERTZ: Viele Maler saßen damals der politischen Bewegung auf und hatten geglaubt, mit ihrer Verhaltensweise, mit ihrer freundlichen Haltung politische Beiträge zu liefern, – insofern ist das richtig. Ich habe nie politische Skrupel gehabt, weil ich Politik nie in meinem Leben ernst nehmen konnte! Eine politische Kunst ist eine schlechte Kunst!

H.: Waren das bei Dir verkaufsstrategische Überlegungen?

L.: Nein, denn bei den »politischen Malern« bestand das Klientel, bestanden die beginnenden Kunden aus Junglehrern, Jungärzten, – die machten das erste Geld locker, die kauften ihr Bewußtsein, um ihr schlechtes Gewissen loszuwerden. Gerade die »unpolitische Kunst« verkaufte sich schwer. Auch heute noch.

H.: Inwieweit zeichnest Du Dich für den neuen deutschen Malboom verantwortlich?

L.: Es hat immer Maler gegeben wie mich, zwar nicht so gut, aber es hat sie gegeben und dann gab es immer eine Kritik, die Malerei anders sah, Malerei immer da sah, wo sie im Ausland vorge-setzt wurde, – also mit einem mangelnden Selbstbewußtsein. Und dann gab's eine ganz bestimmte Malergeneration, zu der ich gehöre, die hat eben in dieser Zeit, wo es die Pop-Art, Konzept-Kunst usw. gab, ihre Vorstellungen durchgemalt. Diese Hartnäckigkeit hat natürlich eine Qualität hervorgerufen, die sich aber nie in der Form entfalten konnte und nie sichtbar gemacht wer-

den konnte, da die Kritiker und die Leute, die darüber nachdachten, nicht mitzogen. Dann passierte etwas Interessantes, nämlich daß der Nachwuchs die Dinge, die man vorbereitet hat, ganz frei und frech genommen und so eine eigenständige und der Unterhaltung eintsprechende Kunst geschaffen hat. H.: Du hast Dich damals gegen die Abstrakten verwehrt.

L.: Ich habe mich nie gegen die Abstrakten verwehrt. Ich habe immer gesagt, alles ist abstrakt und somit gibt es die Frage, abstrakt oder nicht, gar nicht. Jedenfalls, die Kritik konnte sich plötzlich, ohne uns recht zu geben, auf eine neue Generation werfen und sie hochloben, – sie quasi wieder gegen uns stellen, indem sie sagt: wir sind die Väter! Aber ich bin keines Malers Vater! Da bin ich noch viel zu jung dazu. Ich bin selber noch Nachwuchs. Ich finde es geradezu lächerlich, daß man mich zum alten Eisen zählt, mir auf die Schulter klopf und sagt: IHR habt das ja alles schon gemacht. SALOMÉ ist eben ein junger Kollege und es gibt ältere Kollegen. Ich habe eine ganze Generation beeinflusst. Das ist eine Frage der eigenen genialen Position. Ich bin ein großer Maler und beeinflusse daher!

H.: Du beeinflusst und förderst bestimmte Leute?

L.: Nein, nein, ich habe zu den Jungs teilweise Freundschaften und meine Förderung ist das lange und erste Gespräch mit denen. Für direkte Protektion bin ich nicht geschickt genug, das würde eine andere politische Haltung verlangen, die ich nicht habe.

H.: Leidet Deine künstlerische Tätigkeit unter der Professur in Karlsruhe?

L.: Das ist eine Frage, die mir oft gestellt wird.

H.: Viele sagen, Professoren seien gescheiterte Künstler...

L.: Wenn die Vielen das sagen, sollen sie recht behalten. Wenn man meine Arbei-

ten sieht und denkt, das ist die Arbeit eines gescheiterten Malers, – na bitte! Wenn's nicht an der Professur lag, dann liegt's vielleicht an der Frau oder dem Kind und wenn man sich darauf einläßt, was alles die Maler ruinieren könnte, – ich meine, – es gibt so viele Fallstricke... zurück zur Professur. Ich bin gerne Professor und mach das auch mit großer Begeisterung. Ich habe bis heute noch keinen Tag, keine Minute damit verloren, daß ich Professor bin. Nun bin ich auch an einer sehr guten Schule, die mir jede Freiheit gibt.

H.: Wie gehst Du bei der Mappenaufnahme vor?

L.: Das ist ein Erfahrungssatz und da gibt's keine konkrete Aussage darüber... Ich benutze die Akademie und die Studenten sind für meine Selbstdarstellung da. Ich habe kein Interesse daran, jemanden zum Maler auszubilden. Ich gebe die Chance, daß ein Schüler bei der Auseinandersetzung mit mir, ob positiv oder negativ, eine Persönlichkeit überwinden muß. Eine Art Muskeltraining. Ich sehe mich als Hindernis. Außerdem lege ich nicht viel Wert darauf, einen jungen Mann zur großen Kunst zu führen, das sind ja später alles Konkurrenten. Ich finde, die Schwierigkeiten können nicht groß genug sein. Was ist denn los? Es ist bisher noch kein Talent umgekommen, wenn es groß genug war, hat es existiert. Das Sich-durchsetzen des Talents gehört genauso zum Talent wie das Talent selbst. Man sieht ja in der Kunstgeschichte, unter welchen 1000 Vor- und Nachteilen Künstler ange treten sind.

D.: BASELITZ hat jetzt in der Grunewaldstraße eine Professur bekommen und in der HdK wird Politik gegen Dich gemacht, –jetzt holen sie noch den ALLEN JONES aus London, – wie kommt das?

L.: Ich bin kein beliebter Künstler. Ich scheine mehr zu den unangenehmen Leuten zu gehören, weil ich einfach eine

gewisse Deutlichkeit und Unruhe habe. Immer wo ich bin ist Unruhe. Ich bin nicht friedlich.

D.: Die haben den BASELITZ statt den STÖHRER...

L.: Naja, der STÖHRER ist hier eine sehr fragwürdige Figur, – mir haben sie das auch angeboten, aber wenn ich nach Berlin komme, will ich an den Fachbereich EINS, ich komm' ja aus dem Klüngel. Dem BASELITZ war das mehr oder weniger egal, wo er hinkommt, aber für mich ist das eine Werbung gewesen. Der STÖHRER ist einfach ein dünner Mann. Das haben die scheinbar plötzlich gemerkt.

H.: Hast Du ein bestimmtes Konzept für ZEITGEIST?

L.: Eine 3,20 m Bronzeplastik, Standbein-Spielbein. Ich laß mich ja ungern auf Auftragsarbeiten ein. Ich mag lieber erst Bilder zeigen, wenn sie ein Jahr alt sind. Dann kann man sie zustreichen oder autorisieren.

H.: Bist Du mit der Teilnehmersauswahl zufrieden?

L.: Ich bin nie mit einer Auswahl zufrieden, weil ich kein Veranstalter bin. Natürlich bin ich freundschaftlich an JOACHIMIDES gebunden und will nicht bei dieser Veranstaltung Theater machen.

H.: Wenn Leute wie INA BARFUSS, THOMAS WACHWEGER, PETER CHEVALIER oder viele andere Vertreter einer jungen Strömung beim ZEITGEIST dabei wären, würdest Du dann auch noch mit machen?

L.: Nein! Ich bin von INA sehr angetan. Sie ist mit Abstand eine der Stärksten. Aber sie alle sind Underground, gebären sich entsprechend. Das ist deren große Chance. Das gibt es nicht, daß man sagt, die müßten dabei sein. Sie sind da. Sie existieren und man hat die Auseinandersetzung mit ihnen. Und daß sie nicht in jeder Ausstellung drin sind, ist mehr als recht und billig. Ich habe da-



zu 20 Jahre gebraucht. Ich finde das ein bißchen hysterisch, man kann nicht erwarten, daß nun BARFUSS und WACHWEGER jeder toll findet. Man muß auch in der Lage sein, für die Aggression die Folgen zu tragen. Ich bin deshalb aus vielen Ausstellungen rausgeschmissen worden. Die Veranstalter wechseln, – der Künstler muß malen!

Jetzt gibt es eben Veranstalter, die uns wohlgesonnen sind. Es gibt alte Maler wie THIELER, die auch zum ZEITGEIST gehören und die werden gar nicht mal erwähnt. Der muß das genauso ertragen und akzeptieren, so wie ich es akzeptiere, daß ich da drin bin. Es gehört zur Kunst, zur Szene, daß Leute sagen, der ist schlecht und der ist gut. Ob das stimmt, spielt gar keine Rolle. Aber nur so entsteht eine Position und Aggression und ohne Aggression, ohne Gewinnen oder Verlieren ist eine Kunstszene gar nicht denkbar.

H.: KOBERLING schöpft aus der Natur, – woraus schöpft Du?

L.: Aus mir selbst. Ich habe darüber nie nachgedacht. Ich kann nicht in der Natur leben. Ich brauche die Großstadt, die Unruhe.

D.: Warum faszinieren Dich die alten italienischen Meister?

L.: Die Vorliebe zur Renaissance ist mehr literarisch. Ich habe eine große Affinität zur Haltung der Renaissancekünstler. Für mich sind das Helden, Heroen. Dann war damals ein ganz anderes Kunstverständnis der Auftraggeber vorgegeben. Wenn du schaust, was heute von offizieller Seite kommt, – das ist der letzte Schwachsinn, – da die Politiker absolute Deppen sind, die haben eine Allgemeinbildung, gleich Null, unter Null. Wenn man sieht, wie heute Politiker wohnen, die Zinkteller in ihren Küchen?

H.: Wie läuft der Kunsthandel?

L.: In den 50er und 60er Jahren hatten wir einen guten Kunsthandel, jedoch hat

er Fehler gemacht, nämlich die eigene Landessache nicht gewertet, da er diesem Bewußtsein von Internationalität aufgesessen ist und gedacht hat, es gäbe nur internationale Kunst und man könnte deshalb auf die eigene Kunst im Land verzichten... Jetzt herrscht eine erstaunliche Hysterie und wenn wir nicht aufpassen, geht diese Freiheit oder Chance dadurch flöten, daß die Leute viel zu viel ans Geld denken. Ich habe viele Künstler gesehen, junge und alte, die überhaupt nicht mehr existieren, die nur noch ihre einmal gefundene Form durchziehen oder variieren. Wo gibt's denn sowas, daß 26, 27-jährige in ihren Ateliers keine Bilder mehr haben. Auch beim ZEITGEIST ist das erstaunlich. Die Jungs kriegen ihre Formate und können prompt liefern. Es ist mir unbegreiflich, wie man als Künstler prompt liefern kann. Ich bin erstaunt und beneide sie darum. Ich habe mir gedacht, daß bei so einer Veranstaltung wie ZEITGEIST, wo es um sehr viel geht, eine größere Hitze vorherrscht, daß man alles noch hochkitzelt, bis zum Gehtnichtmehr, bis zur letzten Minute! Aber die liefern pünktlich ab, fahren in den Urlaub, kommen gut gelaunt und leicht gebräunt wieder, um den Erfolg zu ernten. Ich finde das hinreißend!

H.: Wann fährst Du auf Urlaub?

L.: Ich fahre nie auf Urlaub. Es sind übrigens immer nur die Frauen, die vom Urlaub reden. Die Frauen trinken zu viel, die Frauen rauchen zu viel und reden immer nur davon, daß sie in den Urlaub fahren wollen. Das ist also von der Emanzipation übriggeblieben. Gott sei Dank! Stell Dir vor, es hätte sich mehr geändert!



Peeck-Work-Orange

JOACHIM PEECK

»...dann essen sie doch Kunstbrot!«
(Beuys zu Pееck)

»Für das Buch ›Hunger nach Bildern‹ hat sich der WOLFGANG MAX FAUST auch meine Arbeiten angeschaut und gesagt, er könne meine Malerei nicht ernst nehmen. Da wollte ich ihn schon mit einem Tritt aus der Wohnung befördern. Er ist später wiedergekommen, um mir den Vorschlag zu unterbreiten, die Zeichnungen doch auf großformatige Leinwand zu übertragen. Ich hatte FAUST nicht erwartet, war verunsichert, weil da gerade ein Freund von mir gepennt hat. FAUST war verblüfft, er scheint ja homosexuell zu sein und ist gegangen, mit Zeichnungen, die ich bis heute noch nicht zurückhabe, – typisch. Das dritte mal kommt er tatsächlich mit Pappkarton und Leinwand an und sagt, ich solle schon mal anfangen. Später hab' ich mich an ihm gerächt. Beim KARL HOFER SYMPOSION bin ich aufgestanden und habe geschrien: ›Hör auf zu schwitzen, du hast überhaupt keine Ahnung von Kunst!‹ Ja, der FAUST ist ein gefährlicher Typ. Der hat seine Macht stark ausgebaut!«

Rockerzeit im Ruhrgebiet und Remi-Demmi auf Kirmesmärkten erklären die bedingungslose aktionistische Vorgehensweise des JOACHIM PEECK (33) aus Rostock.

»Für eine gute Sache muß man harte Werbung machen«, erklärt mir der gelernte Tapezierer und führt als Beispiel Muhammed Ali und den Fernsehspot für ein Orangetränk an. Er nennt sich PEECK POWER, weil Power für ihn Freiheit bedeutet.

Bei der Malaktion im Rahmen der HAPPY-HAPPY Japan-Party 1981 nahm er sich die nötige Freiheit und streckte

zwei verdatterte Zuschauer, die im Weg standen, zu Boden. Mitunter träumt er von einer Boxveranstaltung in der HdK, wo Schüler Professoren in den Ring fordern, z. B. den ehemaligen Fechtmeister KARL. H. HÖDICKE. PEECK: »Er ist ein Leichtfuß in der Malerei! Der knipst Neonlichter, malt die dann und fährt drauf ab, entwickelt erotische Empfindungen, – das macht er tatsächlich, – das ist romantischer Kitsch!

Außerdem haben Leute wie HÖDICKE zu wenig Autorität als Künstler, diese Professoren sind selbst an ihrer Karriere interessiert. Ich glaube, die werden sich hüten, Studenten heranzuziehen, die ihnen überlegen sind, die werden das verhindern. Sie nennen sich ja selbst eine Kunstmafia. Sie sitzen in den Institutionen, kontrollieren den Nachwuchs und sind Trendsetter, und wenn ein Mann wie PETER CHEVALIER auftaucht, dann ist das kein Zufall, der ist von denen eingesetzt worden und zwar von MARKUS LÜPERTZ, – markt-mäßig! Ohne Empfehlung würden DIE HEFTIGEN heute nicht so dastehen!«

Als PEECK während eines Symposions JOSEPH BEUYS fragt, ob man denn mit Kunst den Weltuntergang verhindern und die Verhungerten retten könnte, forderte ihn BEUYS auf, doch Kunstbrot zu essen!

Sein Brot verdiente sich PEECK VAN DER POWER (Visitenkarte) zunächst als Tapetenverkäufer im KaDeWe, als Beifahrer bei Wertheim und als Dekorateur in der Neuköllner Filiale von Karstadt. In Krefeld klebte er für Coca-Cola Plakate. »Die haben dort eine tolles Arbeitsklima, eine Ideologie für sich, – nach Kommunismus und Kapitalismus kommt Coca-Cola!«

»Von einer Aktion darf nichts übrigbleiben!«, fordert PEECK und kritisiert BEUYS, dessen »Aktionsrelikte fälschlich-

cherweise übrigbleiben. Die Museumsbesucher haben zurecht kein Verständnis dafür!«

Die Küche ist für PEECK Atelier. Auf dem Fensterbrett stapeln sich versteinerte Schrippen aus der tiefergelegenen Bäckerei. Im Halbdunkel versucht mir PEECK zwei Objekte zu erklären, die auf den Dreißigjährigen Krieg verweisen. »Wenn ich male, schließe ich Gott und die Welt aus, – die Folge ist, daß mir die BEWAG den Strom abstellt!«

Bei Kerzenlicht schwärmt PEECK von seiner großen Liebe. »Ich nutze aus Beziehungen heraus die Gefühlssituation fürs Malen!« Beziehungsbilder stapeln sich auf der Toilette. Dort verkündet PEECK: »Deutschland ist ein Land der Muttersöhnchen, – die Mädels werden immer in den Arsch getreten, drum sind sie so maskulin, und so werden die Kinder von dickbrüstigen, fettarmigen Waschweibern erzogen!«

INA BARFUSS

THOMAS WACHWEGER

Die Schwächen des Alltags

Er träumte von einem Land, in das er auswandern wollte: Tasmanien. Doch die Einwohner, allesamt Sträflingsnachkommen, hatten die Eingeborenen als lebende Robbenköder benutzt und ausgerottet. THOMAS WACHWEGER (38) blieb in Berlin. Deutschland ist nur noch hier erträglich. Nachkriegseindrücke, der Wiederaufbau und die 60er Jahre in New York zwingen ihn noch heute »die Umwelt zu relativieren«.

1968 lernen sich THOMAS und INA BARFUSS (33) auf der HfbK in Hamburg kennen. Sie studieren bei den Professoren HAUSNER und THIEMANN. Die Freie Malerei ist verpönt. »Wir haben durchgehalten, wir gingen nie soweit, den Markt zu analysieren, um dann zu malen«, sagt INA. Als Kind mußte sie fünf Jahre Brillen tragen. Die Augen waren gesund. »Ich wurde zur Kurzsichtigkeit verurteilt, das Ferne blieb unauflöslich, ich konzentrierte mich auf die nächste Umgebung, das faßbar Nahe, begann so meine eigene Zeichensprache zu entwickeln.«

Am Tag der Deutschen Einheit 1978 ziehen BARFUSS und WACHWEGER nach Berlin. Die 160m² Fabriketage über der Polsterei in Wedding ist inzwischen zu klein geworden. »Fensehen, kochen, malen in einem Raum ist zu viel«, seufzt WACHWEGER, »da ist es schon passiert, daß ich irrtümlich Farbe getrunken habe! Außerdem haben wir verschiedene Arbeitsrhythmen.« Im Oktober ziehen sie zum Lietzensee. Vorbei der Ärger mit eingefrorenen Wasserleitungen im Winter.

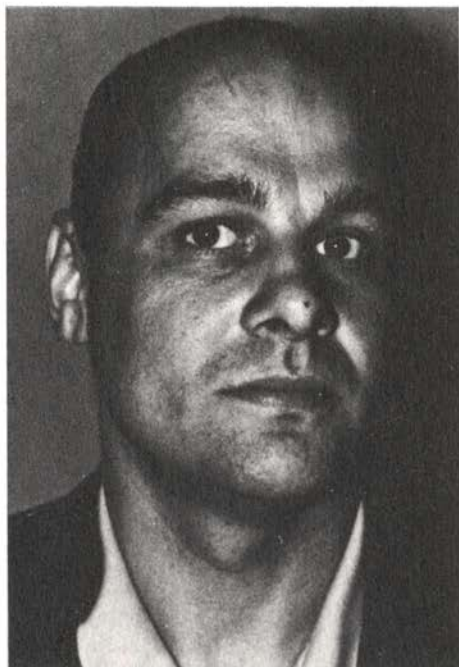
Viele Bilder stehen beim Galeristen SILVIO R. BAVIERA in Zürich. Mit HETZLER in Stuttgart gab's Differenzen. Um sich

unangebrachten Vergleichen zu entziehen, vermeiden sie in Zukunft Gemeinschaftsausstellungen. An den Fensterscheiben der Etage klebt von der Sonne gebrochenes Reispapier. Gegenüber: an die Wand geklebtes Leinen mit Rosttönen und Pfauenblau.

»Ein tiefes Mißtrauen gegen Menschen und deren Mächte und Ideen ist Ausgangspunkt einer merkwürdigen Haßliebe gegenüber den Schwächen des Alltags«, kommentiert ULLA FROHNE die Arbeiten von INA BARFUSS. Mißtrauen auch gegenüber Briefen in der Art des Dr. SCHWEIGHOFER aus Nürnberg von der »Arbeitsgemeinschaft für graphologische Ausdrucksforschung«. Er bittet die »moderne und erfolgreiche Malerin BARFUSS« um ein paar »ungezungen geschriebene Zeilen oder ein nicht mehr benötigtes Notizblatt« und außerdem um die Adressen »der Kollegen ›Waschweger‹, Büttner, Salomé und Brus.« WACHWEGER: »Der sammelt für später die Adressen der Abartigen!«



INA BARFUSS



THOMAS WACHWEGER



WALTER CHRISTIAN REIMANN (34)

Vom Fotorealismus während des DAAD Stipendiums 76/77 zur freien Malerei 1982.



Elvira BACH: Lachend auf der DOCUMENTA

ELVIRA BACH

Palmen, Herz und Telefon

Neben dem Bett liegen schwarze Hanteln. Weißer Bretterboden, weiße Wände, schwarzer Schrank mit Rollladen, gelbes Sofa, Foto von einem Schwarzen im Meer, rote Schuhe und Lippenstift, gelbes Kleid wie in der Frankfurter Allgemeinen. Ein schwüler Sonntag in Berlin. Wir trinken bei ELVIRA BACH (29) Wasser und schwärmen von PICCOLI-Filmen. Gestern war sie mit ANNE JUD im neuen GREMM-Film »Kamikaze«. Am besten habe ihr die Ausstattung von HORST FURCHT gefallen.

Wir unterbrechen die Fahrt zum Atelier in der Oranienstraße und plündern ein paar Rostteile vom Schrottplatz in der Nähe des DEPLANA-Lagerhauses. Im Atelier herrscht ein Bilderlabyrinth. Im Waschbecken: ein Olivenseifenwürfel.

Nach der PETERSEN-Ausstellung brach sich ELVIRA BACH in der Dominikanischen Republik den Arm. Per Telegramm erfuhr sie von ihrer Teilnahme an der DOCUMENTA. »Ich hatte immer den Eindruck, daß ich in Berlin ignoriert werde, drum war meine Freude umso größer!« Das erste mal stellte sie in der FUNDUS-Galerie aus, »Das sind nicht unbedingt Selbstportraits, die ich male, das sind eher Situationen, die ich darstelle, wo Leute sagen können: sowas hab' ich auch schon erlebt.«

Jahrelang schlug sich ELVIRA an der SCHAUBÜHNE durch, hat Mäntel aufgehangen, souffliert, war bei den Gastspielen im Ausland dabei und lernte viele interessante Leute kennen. In Berlin fühlt sie sich zusammengepfercht. Hier kann und muß man Ideen realisieren, um der Häßlichkeit, dem Zerfall etwas entgegenzusetzen. »In Berlin bewege ich mich nur in Räumen: Wohnung, U-Bahn, Atelier, Bars, ...ich

mache ja keinen Sport, – gar nichts! Das Bild da drüben heißt »HERZ UND PALME«. Die Palme wächst irgendwohin und der Mensch auch, – aber letztendlich ist man allein mit seinen Schönheiten und Ängsten. Vielleicht deshalb die vielen, einfach in den Raum gesetzten Figuren. Ich male, weil es das einzige ist, was ich unabhängig, also allein ausführen kann, alles andere fordert Gruppen und da kann immer einer reinreden. »FRAU AN DER BAR«. Die Leute brauchen Alkohol, um miteinander umgehen zu können. Beim »TELEFON« siehst du, wie ich den Raum mit dem Kabel abgegrenzt habe, – da dringt nichts ein, auch so eine Situation, ich war allein, ich habe auf einen Anruf gehofft, mich nach einem Gespräch gesehnt...ich weiß, vielen Leuten ist das lästig, sie brauchen es für die Arbeit. Dann entstand »SCHNEEFLOCKCHEN«. Ich wollte mich nun aus dieser braunen Suppe absetzen, über der Leiter die Wolke mit der kleinen Puppe. Die Leiter als Versuch, doch noch runterzuklettern, obwohl mir alles zuwider ist. Vielleicht sind die Badeanzüge der Puppen auch Panzer?!



BASELITZ: Kopfstand bei 6000 Watt

GEORG BASELITZ

Verkehrte Welt

Als wir abends Schloß Derneburg bei Hannover erreichen, sammelt sich der Nebel über den angrenzenden Forellenteichen. Neben dem Eingang bellen Hunde. Im Kreuzgang des ehemaligen Klosters lagern angehackte Rotbuchenblöcke und in den gekachelten Seitenkammern unvollendete, mannshohe Figuren. 1805 übernahm der König von Hannover das Anwesen. Es diente als Lazarett und Internat, bis sich 1973 ein Maler aus Großbasel in der Burg zu schaffen machte, um seine verkehrte Welt zu installieren.

In Knickerbockern und mit Zigarre begrüßt uns GEORG BASELITZ (44), geleitet uns zwischen ghanesischen Schnitzfiguren und immendorffschen Politparolen durch das Zimmerlabyrinth in sein Atelier.

6000 Watt Halogen bestrahlen die verkehrten Bilder. Neun verpackte »Sujetumkehrungen« warten auf den Abtransport zur ZEITGEIST-Ausstellung nach Berlin. Nach dem Abendessen, das Gattin ELKE und Sohn DANIEL zubereitet haben, beantwortet GEORG BASELITZ unsere aufrechten Fragen:

HAGENBERG: Herr Baselitz, Sie haben 1963 mit dem Bild »Die Nacht im großen Eimer«...

BASELITZ: Nein, »Die große Nacht im Eimer«!

H.: ... mit der »Großen Nacht im Eimer« einen Skandal in Berlin verursacht. 1982 versucht Sie Kultursenator KEWENIG in die Mauerstadt zu locken, wissend, daß Sie keinen Skandal mehr nötig haben. Kann man heute überhaupt noch einen Skandal inszenieren?

B.: Die Frage ist falsch. Ich habe keinen Skandal inszeniert. Ich habe 1962 ein Bild gemalt, das ungewöhnlich war, was nicht nach Berlin und ins Galeriesystem paßte und was heute Kunstgeschichte ist. Das hat Aufruhr zur Folge gehabt und die Veranstalter waren sich überhaupt nicht im Klaren, was da bewegt wurde. Ein Skandal war nicht beabsichtigt. Ich habe nie mit solchen Mitteln gearbeitet. H.: Ich habe das angesprochen, weil die Inhalte sowie die ausführenden Mittel in der darstellenden Kunst in ihren Extrempunkten bereits abgesteckt sind.

B.: Damals, als dieser Skandal, von dem Sie sprachen, stattgefunden hat, wurde genau dasselbe gesagt. Kunst gab's als Bild auf der Leinwand und bedurfte keiner Inhalte. Diese persönliche Ausdrucksform, einen Pinsel oder eine Zeichnung in die Hand zu nehmen, eine Zeichnung zu machen, das war nicht mehr möglich und deshalb hat es einen Skandal gegeben, weil meine Sache so normal und längst totgesagt war. Ich habe mit diesem Umstand leben müssen. Alle haben meine Arbeiten als anachronistisch, zumindest als konservativ bezeichnet. Jetzt gibt es plötzlich viele Leute, die das gleiche tun, mit Pinsel und viel Farbe auf Leinwand malen. Deshalb können Sie diesen 30 Jahre alten Spruch nicht machen.

DIEHL: Der Gegenstand hat in Ihren Bil-

dern sekundäre Bedeutung?

B.: Der Gegenstand weniger, vielmehr das, was ein Gegenstand ausdrücken kann, daß man ihn zu einer Aussage zitieren, ihn literarisch, inhaltlich benutzen kann, das ist bei mir nicht möglich. Meine Bilder enthalten Gegenstände als Gegenstände oder Sache.

D.: Welche Funktion haben die Figuren?

B.: Die haben überhaupt keine Funktion, außer daß sie Träger auf dem Bild sind.

D.: Sie verwehren sich aber gänzlich gegen abstrakt?

B.: Nein, wie kommen Sie darauf. Sie haben da eine ganz eigenartige Thematik. Das, was diesen Streit betrifft, mit dem »nicht-mehr-möglich-sein« eines Tafelbildes, das war ein Streit, der entfacht wurde von Leuten, die abstrakt waren. Die meinten, daß man die Entwicklung additiv betreiben kann, daß sich Folge auf Folge ergibt, von Generation zu Generation, von Maler zu Maler. Das stimmt nicht. Für mich hat das nie gegolten. Ich habe in der Tradition der Akademie als gegenstandsloser Maler angefangen. Das war Lehrmethode, kann man sagen, Tachismus. Ich habe dann versucht, nachdem außer der Euphorie noch was anderes einsetzte, meine eigene Sache zu entwickeln. Da tauchten Gegenstände auf, weil ich nicht wußte, wie man ohne Gegenstände ein Bild malt. Ich war Tachist, abstrakter Maler und die Lehre aus dieser abstrakten Malerei, die ich begriffen habe, war, daß man einen Gegenstand auf einem Bild in dem Sinn benutzen kann, daß der Gegenstand der Inhalt des Bildes ist. Daß ein Bild den Gegenstand in einer Weise transportiert, daß es zu einer Aussage über das Bild hinaus kommt. Deshalb habe ich Dinge gemalt, die zwar Gegenstände waren, die aber zur gegenständlichen Welt keine Beziehung hatten. Das waren Figuren, aber sie waren erfunden, hatten kein

Modell. So hat das angefangen. Ich war mir immer bewußt, daß das, was ich mache, neuartig ist und daß meine Bilder von den Erfindungen leben, die ich mache. Das war keine konservative Methode. Natürlich gibt es viele Leute, die es nicht gut finden, was ich mache...

D.: Die keinen Zugang haben.

B.: O.K., keinen Zugang haben. Ich würde aber sagen, sie sind bildungsmäßig einfach nicht in der Lage, das zu kapieren, weil die Situation in Deutschland eine ganz besondere ist, die ist unvergleichlich viel anders, als der Rest der Welt. Wir haben eine große Miesere, mit der wir fertig werden müssen. Außerdem hatten wir an den Akademien keine Leute, die unterrichteten oder als Maler tätig waren, das waren nicht immer die besten, das waren auf keinen Fall die besten, denn die anderen waren weg. Das ist so eine brenzlige Sache bei Leuten, die Kunstgeschichte erzählen, da sieht's nicht anders aus. Die müssen mit Leuten fertig werden, die bildungsmäßig nicht in der Lage sind, das zu verstehen, was einer tut. Die können nur aus ihren Additionen heraus entscheiden und Richtigkeiten feststellen, aber begreifen können die nichts. Das ist das Problem.

H.: Dann kam noch hinzu, daß die deutschen Galeristen nach dem Krieg nichts in die deutsche Kunst investiert haben!

B.: Sie hätten auch nichts gefunden, selbst wenn sie gesucht hätten. In Deutschland hat es ganz wenige Galerien gegeben, und die, mit denen ich zusammengearbeitet habe, waren die wenigen. Die wären gerne kommerziell orientiert gewesen, aber das war nicht drin. Die Bilder kamen von wo anders her, weil sie wo anders gemacht wurden und warum sollte sich Deutschland gegen amerikanische Bilder verweigern? Unsere Wirtschaft ist amerikanisch ausgerichtet. Hast Du nach dem



BASELITZ-Sammlung

Krieg ein deutsches Auto gesehen? Es gibt nur eins, den VW und dem wird viel Böses nachgesagt. Jeder Opel hat nachgemacht, was die Amis vormachten. Ich kenne keine Formen, die hier entwickelt wurden und unabhängig von Amerika waren.

H.: Haben Sie in Ihren Arbeiten für ZEITGEIST inhaltlich zum Namen der Ausstellung Bezug genommen?

B.: Ich kenne eine Musikgruppe, die sich ZEITGEIST nennt. Ich habe sie nie gehört. Ich arbeite nie so konzeptionell, daß ich Räumlichkeiten und Themen oder Ausstellungsverantwortungen miteinander beziehe. Ich mache das, was ich mache, und da ziemlich großer Druck vorhanden ist...

H.: Von welcher Seite?

B.: Ja, der Druck von der Trägheit.

H.: Ich dachte vom Auftraggeber.

D.: Was reizt Sie an einer Ausstellung wie ZEITGEIST?

B.: Ich habe mich immer, obwohl Außen-seiter, wie Sie sagen, so benommen, daß ich mich abgeschlossen habe gegen das, was da stattfindet. Inzwischen haben sich ganz bestimmte Leute auf diesen Ausstellungen, wie DOCUMENTA etabliert und es sind die, die ich schon länger kenne. Ich muß sagen, daß die Konfrontation zwischen diesen Leuten immer größer geworden ist, obwohl die immer enger in diesen Ausstellungen zusammenrücken. Das ist vielleicht ein kommerzieller Aspekt, denn sonst wüßte ich nicht, warum ich z.B. mit KOUNELLIS zu tun hätte. Die Auseinandersetzung, die stattfinden müßte, z. B. mit KOUNELLIS, die halte ich



Georg BASELITZ

für ausgeschlossen, das kann ich nicht, aber es gibt offensichtlich Leute, die finden, daß bei dem etwas nicht vorhanden ist, was bei mir vorhanden ist oder umgekehrt. Ich entnehme nichts der Arbeit von KOUNELLIS. Ich glaube, es gibt eine Reihe Irrtümer, die übernommen worden sind, – und so eine Ausstellung wie ZEITGEIST hat viel mit den Programmen zu tun, die in den letzten Jahren entwickelt worden sind, Räume betreffend, die Installation betreffend und für solche Räume hat sich eine Sache entwickelt, die Leute wie KOUNELLIS betreiben, die eben für solche Ausstellungen wichtig geworden sind, die aber vom Grundsatz her, was man als Künst-

ler machen muß, vollständig belanglos sind, weil sie keine neue Form darstellen, weil sie immer abhängig bleiben von diesen Inszenierungen. Mich hat das nie betroffen. Das bezieht sich auf Ihre Frage, ob eine Arbeit gemacht würde, speziell für diese oder jene Ausstellung. Ich kann mir das bei keinem vorstellen. Ich kann mir das vorstellen im Sinne von einem Auftrag, den man vor 500 Jahren bekommen hat, aber nicht jetzt!

H.: Jedenfalls steigt bei KOUNELLIS der Rauch nach oben und bei Ihnen stürzen die Figuren nach unten. Das ist Ihr Markenzeichen. Sie haben als Außenseiter immer behauptet, Sie wollen verunsichern. Ich kann mir vorstellen, daß der

Kulturtourist, wie er bei der DOCUMENTA zu Hauf auftritt, sagt: »Was soll das jetzt, – der hängt sein Bild verkehrt auf, – na gut, ein Geck von ihm«. Wie würden Sie das einem Ausstellungstouristen auf der DOCUMENTA erklären?

B.: Ich habe es nie wahrgenommen, irgendjemand da was zu erklären. Touristen schon gar nicht. Ich glaube, daß jemand, der so eine Ausstellung besucht, eine gewisse Übersicht und Bildung benötigt, um das Gezeigte zu verstehen. Sie haben Ihre Frage journalistisch gut formuliert, aber sie stimmt nicht. Können Sie sich vorstellen, daß ein Maler, der sein ganzes Leben nichts anderes macht außer zu malen, so unverantwortlich umgeht und eine Idee in großer Schnelligkeit und Leichtfertigkeit aufbläht, um sie auszubeuten? Wieso soll überhaupt ein umgekehrter Gegenstand vom Publikum aus attraktiver sein als ein aufrechtstehender?

H.: Das Publikum ist das Aufrechte gewohnt.

B.: Was für eine Gewohnheit ist das? Ich habe seit 1968 Gegenstände verwendet, die als Bildmotive üblich waren, die als Gegenstände nicht problematisch waren. Stilleben mit Flasche und Apfel oder Portrait oder Akt oder Landschaft. Die habe ich verkehrt herum als Motive auf die Leinwand gemalt, weil es die einzige Methode für mich ist, Bilder herzustellen und die Methode habe ich gefunden durch Überlegung und durch Malen. Denn im Vergleich zu dem, was vorher passierte, stellte ich fest, daß selbst wenn ein Portrait ohne Drama gemalt ist, es ein gutes oder schlechtes Bild sein kann. Wenn Sie das sehen, können Sie sagen, das was da gemalt worden ist, ist für das Bild ohne Bedeutung und wenn Sie die Belastung der Kunst seit 1910 kennen, dann können Sie gleich weiter sagen, ich bleibe bei dem Portrait als Motiv und drehe das Portrait

als Motiv um. Ich stelle es auf den Kopf, denn ist der Inhalt, der vorher damit in Verbindung gebracht wurde, als Kunsttheorie weg. Sie können unmöglich sagen, daß das Ding, was auf dem Kopf steht, noch eine Bedeutung hat über das hinaus, was Sie da sehen und das war der Ausgangspunkt und ich beharre darauf. Der Maler arbeitet eben nicht so wie KOUNELLIS in Projektionen, der arbeitet an einem Bild Tage und Wochen partiell. Es ist vollständig belanglos, ob er das Ding, was er macht aufrecht oder abwärts zeigt. Wichtig ist ganz einfach, daß Sie ein Bild malen können. Sie müssen eine Möglichkeit finden, das zu tun. Selbst wenn Sie das Motiv auf den Kopf stellen, das ist eben eine Möglichkeit. Vielleicht gibt's andere Methoden.

H.: Glauben Sie nicht, daß durch die Unüberschaubarkeit einer Ausstellung wie der DOCUMENTA, das Unverständnis des »gewöhnlichen Publikums« gefördert wird, daß die Kluft zwischen Künstlern und Publikum noch mehr wächst, daß es im Extremfall zur Bildzerstörung führt, wie vor einiger Zeit in der Nationalgalerie?

B.: Selbst wenn der Gegenstand noch so absurd aussieht, ich würde hingehen und den Künstler fragen, was das soll und wenn ich das nicht verstehe, was er mir da sagt oder wenn er mir dann überhaupt nichts sagt, – ich würde die Schuld bei mir suchen, dem Ungebildeten. Ich verstehe eben nicht, was Sie damit meinen, daß ein Künstler was mit dem Publikum zu tun haben muß, das ist eine Anschauung, die ist vollständig irre. Der Künstler hat mit dem Publikum überhaupt nichts zu schaffen. Der Künstler hat mit 3 oder 4 oder 10 Leuten sein Publikum gefunden, das seine Bilder abnimmt. Wenn ein Publikum Vergnügen dabei hat, Bilder im Museum anzuschauen, dann sind diese Vergnügen auch sehr zweideutig. Meistens sind die

B.: Ich kenne da viele Geschichten. Eine davon ist Widerstand und Elternhaus. Ich habe nie etwas anderes gemacht, außer Bilder, abgesehen von den Gelegenheitsarbeiten, um Geld zu verdienen.

D.: Wird der Umzug an die Berliner HdK für Ihre Arbeit Folgen haben?

B.: Sie vergessen, daß Karlsruhe, wo ich bisher war, auch eine große Stadt ist. Jetzt werde ich Lehrer in Berlin und Berlin liegt näher an dem Ort, wo ich wohne, so werde ich öfter in Berlin sein, als ich vorher in Karlsruhe war.

H.: Prof. MARKUS LÜPERTZ ist nicht daran interessiert Studenten auszubilden, denn die wären später Konkurrenten. Er sieht sich als Widerstand und die Schüler können sich an ihm messen. Bieten Sie sich als Widerstand an oder versuchen Sie zu vermitteln?

B.: Ich habe durch meine Zurückgezogenheit keinen Kontakt zu Menschen gehabt, und als man mir die Professur anbot, fand ich das in diesem Zusammenhang interessant, weil somit der Kontakt verordnet wird. Die Zusammenarbeit mit den Studenten war positiv. Ich habe mich trainiert, das was ich mache zu formulieren, was ich vorher nie getan habe. Die Methodik habe ich allerdings nie weitervermittelt. Ich habe gesagt, daß es nicht darum geht, Additionen zu vollziehen, sondern an die eigene

Organisation zu glauben, sie herauszufinden und daraus das zu machen, was einem ermöglicht, Bilder zu malen. Wenn ich sowas predige, verhindere ich zunächst, daß die überhaupt was tun. Die Schüler sind schockiert, wenn ich sage: »Ihr habt nichts, macht mal was!«

H.: Wie organisieren Sie Ihren Tagesablauf?

B.: Ich gehe früh ins Atelier und erst abends aus dem Atelier, trinke den ganzen Tag Capri und erst am Abend massiv Alkohol.

Künstler gar nicht mehr in der Lage, Einfluß auf dieses Publikum zu nehmen, da sie entweder tot sind oder im Ausland wohnen. Es ist noch nie so gewesen, daß ein Maler vor seinen Bildern mit dem Zeigestock steht und sagt: »Hört, hört, so und so habe ich das gemeint.« Was ist denn das für eine Einstellung!

H.: Wahrscheinlich eine Erziehungssache. In der Schule mußte ich Aufsätze schreiben mit dem Thema: »Was will uns der Künstler damit sagen.«

B.: Nein, es hat damit zu tun, daß die Leute von einer ungeheuerlichen Trägheit sind und Forderungen aus dieser Trägheit heraus stellen. Alles, was sie umgibt, muß erklärt werden von jemandem, der dafür zuständig ist. Das betrifft vielleicht eine Reihe von Dingen, die heute stattfinden, aber die Kunst betrifft's immer noch nicht! Die Musik nicht, die Literatur nicht und die Malerei nicht!

D.: RUDI FUCHS schrieb zu Ihrer Malerei, sie sei gemacht ohne Leidenschaft, mit kühler Distanz.

B.: Die beiden Begriffe taugen nicht für die selbe Sache. Die Aggression ist eine ganz wichtige Stimulanz. Meine Bilder entstehen langsam. Das ist ein langwieriger Prozeß, das ist aber eine Sache, die bei anderen anders sein kann, das ist kein Kriterium. Ich will Fahrlässigkeiten vermeiden, die durch Schnelligkeiten oder Flüchtigkeit entstehen, ich will weiter vermeiden, daß auf den Bildern Dinge entstehen, die ich nicht kontrollieren kann, daß da Phantome auftauchen, die ich nicht genau bestimmen kann, denn das kann zu Mißdeutungen führen und deshalb hat RUDI FUCHS gesagt »distanziert« nehme ich an.

H.: Sind Sie der erste Maler Ihrer Familie?

B.: (lacht) Ich glaube schon.

H.: Wann haben Sie sich entschlossen zu malen?

D.: Was sind Ihre Schwächen und Leidenschaften?

B.: Ich bin Sammler, das kann man Leidenschaft nennen. Ich glaube, daß das was Museen leisten, ungenügend ist. Ich sammle Skulpturen aus Afrika, Bilder von Kollegen und Grafiken aus dem Mittelalter.

D.: Wovon träumen Sie?

B.: Ich kann Ihnen meinen letzten Traum erzählen, das war ein Alptraum. Bei mir im Schloß war die Verwandtschaft und eine Angestellte, die ich aber nie gesehen habe. Da waren sonst nur Männer, sehr dicke Männer, ein Polizist, ein Karikaturist, einige waren Beamte. Alle hatten die Toiletten besetzt und das ging soweit, daß die Toiletten überliefen, aber nicht oben heraus, sondern da, wo sie auf dem Boden aufsitzen, dort liefen sie über. Vor den Toiletten war Teppichboden und die Brühe floß über den Teppich zur Tür.

H.: Eines Ihrer Bilder aus dem Jahre 1965 heißt »Die großen Freunde«. Wer sind 1982 Ihre großen Freunde?

B.: Schon auf dem Bild von 1965 können Sie die Leute nicht identifizieren und das hat sich bis heute nicht geändert.



Rolf BEHM, Galeristin Zeller Mayer: »Verbraten und verkauft?«

ROLF BEHM

Wie ein bunter Behm

Alle, alle waren sie gekommen, als Frau ZELLERMAYER sonntags in ihre idyllische Galerie in Dahlem zu ROLF BEHMS Vernissage geladen hatte. Z. B. Gesichtverschönerer PETER POHL und Sammler STOBER, ULLA von GIERKE und FREIHERR von PRACHER, DORIS, ANNE JUD, FOFI AKRITAKIS mit Mutter und Tochter und Kinderarzt JORGOS mit strahlender Gattin NIZA und, und, und...

Da hingen nun die »Schlüssellochkompositionen« des ROLF BEHM (30), Möbelpacker bei INTERNI und ehemaliger Kirchenorgler in Karlsruhe.

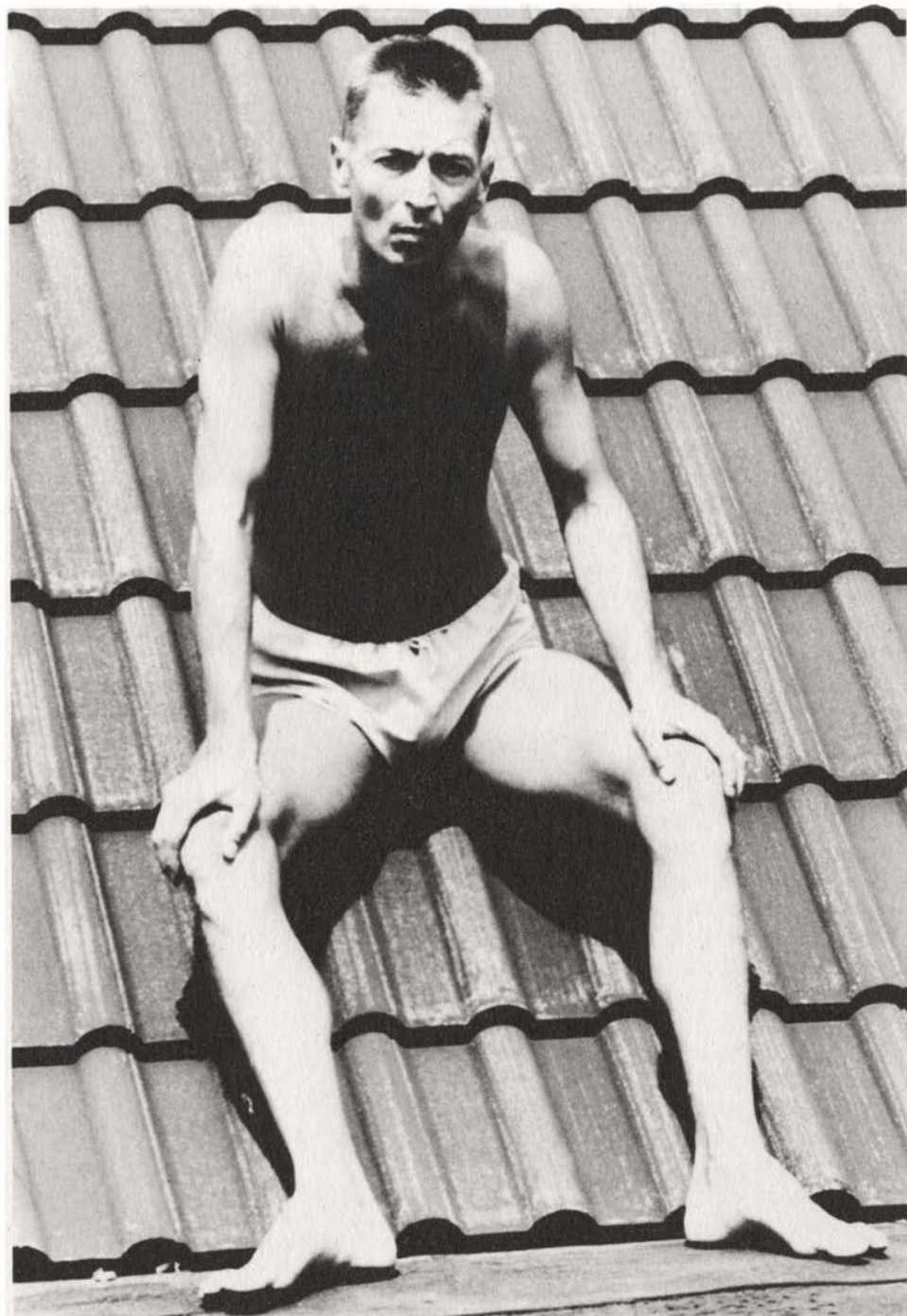
»Wenn zu mir ein Galerist käme: – beschreib mir mal deine Arbeit! –, dann würde ich sagen, mein lieber Galerist, das ist völlig unmöglich, das kann ich nicht, sonst wäre ich längst Schriftsteller geworden!« BEHM sieht sich zwischen gegenständlich und abstrakt. »Ich baue Gegenstände aus abstrakten Formen in Anlehnung an MAX ERNST. Der ist kein Vorbild aber ich schätze ihn.«

Nach Abschluß der HdK in Karlsruhe bei ACKERMANN und LÜPERTZ findet BEHM 1979 in London ein Jahr mit dem DAAD-Stipendium (DM 12000,-) sein Auskommen. »Die waren da alle sehr stark amerikaorientiert!« In London löst sich BEHM von alten Schuleinflüssen. Er ist aufgeschlossen für jedermanns Kritik: »Die muß begründet sein, sonst dreh' ich mich um oder hau' ihm eins aufs Maul!«

Aggression braucht BEHM zum Malen. Entweder provoziert er sie künstlich mit türkischer Musik oder nutzt die natürliche Streitstimmung mit Freundin UTE. Trotzdem gilt die Champagnerwette: »Ich heirate früher als der Braunschweiger PETER CHEVALIER!« So glich denn auch der Ausflug zur Strandbaude am Glieniker See im Anschluß an die

Vernissage (eine Idee STOBERS) einer Generalprobe für den Hochzeitschwarm. Nachteil für CHEVALIER: Er muß KATJA HAJEKS Scheidung abwarten.

BEHM arbeitet kontinuierlich in seinem Kreuzberger Atelier. Die Hälfte des Raums ist mit den Arbeiten der letzten dreieinhalb Jahre angefüllt. BEHMS Hund bellt in der Küche »Ich habe 20 Hüte und 30 Krawatten – ich fahre ja voll ab auf so Burschen wie VALENTINO!« Extravagant kleidet sich auch Freundin UTE, trägt zur Vernissage ein Goldkleid mit lila Boa und gleichfarbigem Lippenstift. »Wie ein bunter BEHM«, scherzt STEPHAN STEINS und trägt sich mit dem vielsagenden Kalauer »Besser einen BEHM an der Wand, als einen CHEVALIER an der Hand« in das Besucherbuch der Galerie ein.



BERND HILDENBRANDT: Ein Mann will nach oben!

BERND HILDENBRANDT

Mehrschichtig

Vor der Leinwand liegt eine Matte. Der Maler schwitzt, mischt seine Körperübungen wie seine Farben: weiche Gymnastik und hartes Bodybuilding. Wenn die Sonne scheint, klettert der Meisterschüler aufs Dach.

Freier Blick nach Westen zum Funkturm, ein Kirchturm im Osten, der könnte genauso in Italien, seinem Lieblingsland, stehen. Der Zwiespalt zwischen Ost und West wurde für BERND HILDENBRANDT (38) zum »Kulturkonflikt«.

In Colombo feierte er seinen bisher größten Erfolg, als die Botschafter zur Ausstellung in die Nationalgalerie kamen und seine Gemälde kauften. Die Ceylonesen schenkten dem Maler aus Berlin einen goldenen Hahn als Abschiedsgeschenk. »Den Westen habe ich als Hardcore verinnerlicht«, sagt BERND, der fasziniert von der Droge New York, seine Bilder in Manhattan zeigte. Die Heimatstadt Ulm ist ihm treu geblieben und bringt dies durch regelmäßige Ankäufe seiner Arbeiten zum Ausdruck. HILDENBRANDT gehört keinem bestimmten Kreis an, auch nicht einer »Kollegen-Clique«. »Ich lasse mich nicht einordnen, weder menschlich-gesellschaftlich noch in meiner Malerei.« Er wehrt sich gegen den Stempel mancher Kritiker, Surrealist zu sein. »Eher stehe ich den Symbolisten nahe.« HILDENBRANDT setzt Symbole in seine Bilder, die nicht auf einen Blick durchschaubar sind. Eine Züricher Galeristin mochte seine Bilder nicht zeigen: »Sie sind zu ehrlich«.

Mit Akribie malt er mitunter Monate an einem Bild, verwendet viel Pastell, bisweilen Schuhcreme: Mischtechnik mit Geduld und manchmal Spuke! »Mehrschichtig« faßt er seine Ausfüh-

rungen zusammen, »manchmal sogar nebulös«...

In der Ecke des Ateliers umarmen sich zwei Schuhspanner, die Federn verschlungen. »Schuhspanner sind für mich etwas Erotisches«, verrät er und nennt sie zärtlich »Liebespaar«.

Guido Schirmeyer



Heike RUSCHMEYER: Leichen als Vorlagen

HEIKE RUSCHMEYER

Tote halten still

Seit drei Jahren ist HEIKE RUSCHMEYER (26) in Berlin, kommt aus dem »niedersächsischen Moorgebiet« und studierte zwei Jahre an der Berliner HdK bei Professor PETRICK. Der hat sein Atelier einen Stock tiefer. In der Kulmer Straße 20a malen außerdem THOMAS LANGE, BETTINA NIEDT, IRENE FERLING, JACQUES JOHANNSON und MICHAEL SCHULTZE.

»Ich nehme die Figuren aus anatomischen und gerichtsmedizinischen Büchern, setze die Leichen zusammen und verarbeite sie in Bildern. Tote halten still! Mir geht's darum, ein System zu finden, wo ich Form und Farbe zusammenkriege, nicht die Inhalte, sondern das Malerische interessiert mich am Bild.« sagt HEIKE. Sie trägt am liebsten Schwarz, meist Leder, auch vorige Woche bei der Eröffnung der Galerie BRUSBERG am Ku-Damm, wo einige ihrer Arbeiten ausgestellt sind. Sie geht kaum außer Haus, außer morgens zum Bäcker. Tagsüber arbeitet sie an den großformatigen Bildern, abends beim Fernsehen an den Skizzen.



Thomas LANGE

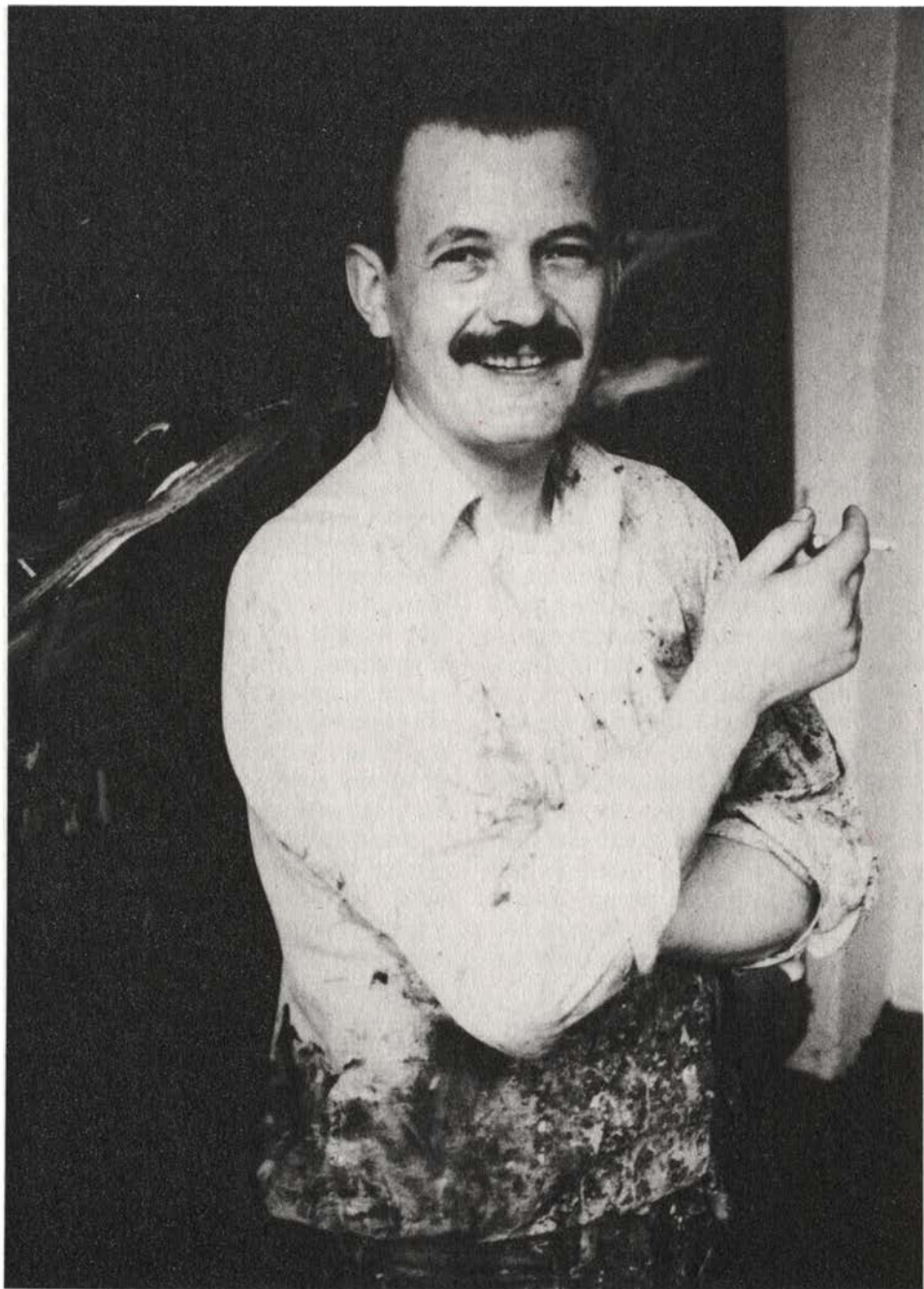
THOMAS LANGE

Kraftprobe

THOMAS LANGE (25) studierte an der HdK – Berlin bei den Professoren PETRICK und KAUFMANN, war Mitbegründer der Galerie KULMERSTRASSE 20a und malt dort.

»Malen ist eine Kraftprobe. Ich bediene mich der brauchbaren Unästhetik Berlins, deren Vielfalt und Nüchternheit. Klar, – wenn du in Rom aus dem Atelier rauskommst und stehst vor einer Statue, beginnst du automatisch nachzudenken. Fragt mich doch unlängst einer: What do you think about Transavantgarde? Darüber brauche ich mir kaum den Kopf zu zerbrechen. Im Moment versuche ich mich am Thema ›Verzückung, Glücksgefühl‹. Aus Rom zurück, gefallen mit einige alte Sachen nicht mehr, ich muß sie übermalen.«

Im Frühjahr stellt LANGE gemeinsam mit dem Bildhauer HERBRICH unter dem Titel »Brandung« in STOBERS Kutscherhaus aus. Zwischen den Exponaten hängt auf Reprofolie gedruckt eine literarische Verarbeitung von REINHARD v.d. MARWITZ zum Thema »Meer«.



Bernd KOBERLING: Great, terrific, fantastic!

BERND KOBERLING

Schlimmer als in jeder Boulettenschmiede

»Wenn der Junge sein Abi nicht schafft, rutscht er ab ins Proletariat,« sorgte sich Vater KOBERLING. BERND jedoch stieg den Berliner Funkturm hoch, bewarb sich als Kochlehrling, verkroch sich während der Industrieausstellung hinter den Töpfen und heulte. Wieder drohte er zu versagen.

In tiefer Verzweiflung kritzelte er auf Schuhkartons und »wurde eines plötzlichen Glücksgefühls teilhaftig. Der Malentschluß war für mich eine Sekundensache!«

1958–1960 studiert BERND KOBERLING (44) an der HfbK bei Professor KAUS. Anschließend geht er zwei Jahre nach England: »Junge Deutsche müssen mal ins Ausland, um zu kapiieren, daß es auch anders rum geht!«

Während seines Aufenthaltes in der Villa Massimo (69/70) geht ihm der Koloß Rom auf den Geist. KOBERLING flüchtet alle drei Wochen vor »diesem Wasserkopf, der dem Land das Blut aussaugt!«, um in den Abruzzen auf Forellenjagd zu gehen. Schon damals ist er leidenschaftlicher Angler und lernt mit Hilfe der Anglerzeitschrift Italienisch.

»Es wäre öde zu sagen, heute angle ich nicht mehr. Klar, früher bin ich 60 Tage nach Skandinavien gefahren und habe 60 Tage geangelt. Heute lege ich lieber am Fluß ein Kiesbett an, erweitere den Pool, angle ab und zu, um dann den Fisch wieder schwimmen zu lassen, – außer Ihr seid bei mir zu Gast, wollt einen schönen Meereseibling, – dann hau' ich ihm natürlich den Kopf ab!«

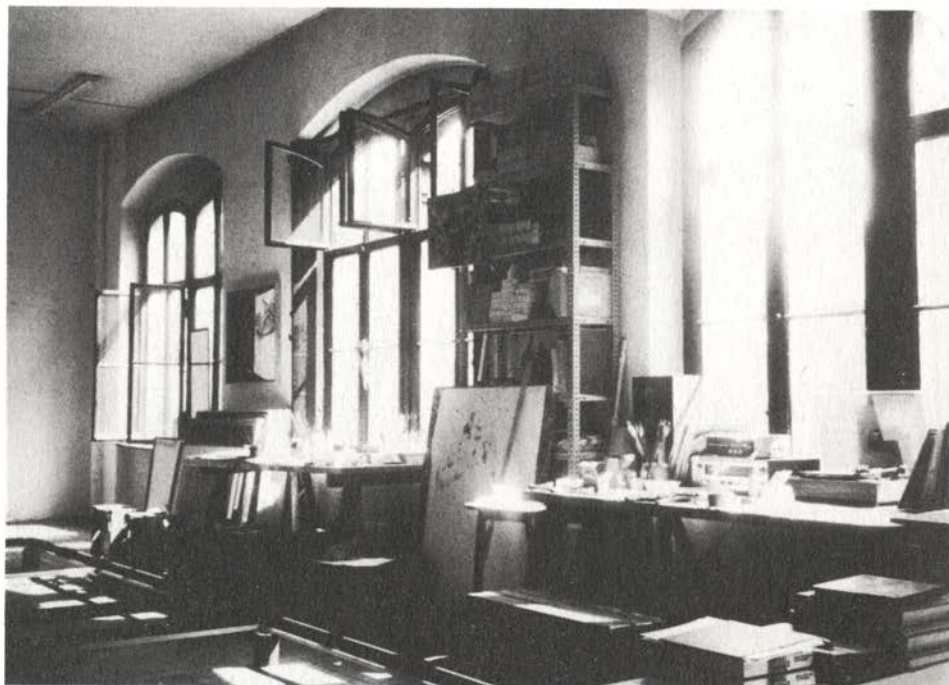
Mit seinen Schülern ging der HfbK Professor KOBERLING in Hamburg vor-

sichtiger um. »Die jungen Leute waren leider sehr, sehr unterentwickelt, – vom Intellekt und von der Haltung. Die waren ästhetische Körnchenfresser, keiner tat dem anderen weh, alle Problemchen mußten sie harmonisieren. Hamburg war ja nie die Hochschule der Malerei und die Professoren haben lieber gesehen, daß ein Blatt Papier und ein Fettfleck sensibel wurden. Heute harren meine Schüler auf Rezepte und Befehle. – Was willst du einmal werden, frage ich, – aber da sagt keiner: Maler!«

In der Naunynstraße überprüft KOBERLING noch einmal seine Auswahl für »ZEITGEIST«, ehe er sich für ein paar Wochen in Island von Lachsen ernährt.

»Es ist nun mal so, daß nur 4% der Maler von der Kunst leben können und diese vier rangeln noch um die Plätze. Das schafft ein entsprechendes Betriebsklima: Was der Kollege Koch macht, schmeckt nicht und der Kollege Maler produziert Kitsch. Bei Menschen, die einen hohen ethisch-kulturellen Anspruch erheben, ist das schlimmer, als in jeder Boulettenschmiede!«

Auch den Begriff des »Internationalismus« hat KOBERLING nie akzeptiert. »Die autonome, amerikanische Kunst hat sich in den 60er, 70er Jahren chauvinistisch isoliert. In Amerika wurde die ästhetische Norm ausgegeben und überall praktiziert. Die ästhetischen Stadthalter saßen überall. Deutschland normalisiert sich heute wieder auf dem Kunstmarkt, – schau doch nach, wer alles 1920 gemalt hat! Natürlich kann ich mir nicht vorstellen, daß es keine amerikanischen Künstler mehr geben soll, – es tritt vielleicht 10 Jahre eine Flaute ein, – aber wenn der Salon Flaute hat, hecken Leute in irgendwelchen Kämmerchen rechtzeitig was aus.« Daß sich BERND KOBERLING während seiner Ausstellung in



New York bei ANINA nicht wohlgeföhlt hat, weiß TOUTOU zu berichten: »Nachdem er bei der Vernissage eine Stunde das Sektglas gedreht hatte und von einer Ecke in die andere spazierte, fand er endlich bei EMMA, einer Puertoricanerin, Ruhe. Sie war die einzige, die mehr zu sagen wußte als »great, terrific, fantastic.«

Letztens ertete KOBERLING Lob in Nord-Island:

»Eine Lachsgeneration war ausgefallen. Am Unterlauf standen die amerikanischen Lachsfischer, aber da wurde nahezu nichts mehr gefangen. Ich schleppte mich mit Ausrüstung 10 km flußaufwärts, fand einen herrlichen Pool, war wirklich nicht bereit, da unten meine Fliegen naß zu machen, wo nichts war... ich meine, es ist immer eine Fleißfrage, ...600 Würfe haste gemacht, – bei 1000 beißt einer an. Also, ein herrlicher Pool, der erste Wurf, Fisch beißt an, eine Stunde Kampf und ich

kehre sogar mit zweimal 18 Pfund zurück. Da glaubst Du, Du hast den Nordpol genommen. Meine Position war unter den Anglern gesichert. Bei meiner Ausstellung in New York treffe ich einen Sportskollegen aus Island wieder. Der schaut sich die Bilder an und sagt: »Well, I see some fish around here, – great, terrific, fantastic!« Und somit akzeptierte er mich auch als Maler. Guter Angler – guter Maler!«



SALOMÉ und Bernd HILDENBRAND



SALOMÉ

SALOMÉ

Seerose aus dem Sumpf

1982 hat sich der Karlsruher WOLFGANG CIHLARZ seinen Jugendtraum ermalt: Die Reise nach Japan. Seit 1973 nennt sich der Mitbegründer der Galerie am Moritzplatz SALOMÉ. Er schwärmt von fetten Sumo-Kämpfern auf gestampfter roter Erde und hofft, daß sich unsere Politiker einmal derart herausfordern lassen. Der 28jährige hat Angst vor dem Tod. Zwischen japanischen Zierbäumchen und der Verstärkeranlage trinken wir Kaffee, während uns SALOMÉ die neuen Reitstiefel vorführt.

HAGENBERG: Warum bist Du nicht in N.Y. geblieben?

SALOMÉ: Ich hab' ein halbes Jahr eine Fabrik gesucht und keine gekriegt, zum Arbeiten. Dann hatte ich einen Arbeitsraum und das war eine solche Unverschämtheit. Ich hab gesagt, wenn der Arbeitsraum repariert und hergestellt ist und dem DAAD-Standart in Berlin entspricht, soll man mich anrufen, dann komme ich wieder rüber.

DIEHL: Du warst früher viel mehr mit der Subkultur liiert.

S.: Ich weiß nicht, ob ich jetzt viel mehr liiert bin.

D.: Jetzt hast Du Deine Etage mit High-Tech eingerichtet.

S.: Sind das Widersprüche? Mein Leben muß sich ständig verändern, meine Wohnform, alles. Wenn ich in den New Wave Laden gehe, finde ich das toll. Ich bewege mich immer noch in der Szene, sonst würden nicht so viele zu meiner Vernissage kommen. Ich stehe halt nicht mehr hinterm Tresen. Ich kann doch nicht ewig alten Sachen nachweinen. Ich muß mich um ganz andere Sachen kümmern. Auch Freunde, die vor ein paar Jahren die schrillsten Punk-

Nudeln waren, haben jetzt ein anderes Ding drauf. 1979 die Blutstürze und jetzt was anderes. Ich breche wieder aus der Norm aus, aus der Norm der Subkultur. DAVID BOWIE gehört immer noch zur Subkultur und als Subkulturbestandteil möchte ich schon noch gelten.

D.: Obwohl BOWIE die alten Expressionisten sammelt.

S.: Das ist mir Wurscht. Das muß er, sonst zahlt er sich mit der Steuer zu Tode, Malerei gehört auch in dieses abgewichene Pop-Geschäft.

D.: Im Pop-Geschäft läßt man die Leute sehr schnell fallen.

S.: Das geht bei der Kunst nicht. In der Kunst ist es ein Rhythmus von 10 Jahren, vielleicht sind es demnächst 5 Jahre.

Wenn das bei mir soweit ist, hoffe ich nicht, daß man mich fallen läßt, aber ich glaube, daß dann die Arbeit in eine ganz andere Qualitätsstufe eingeordnet wird. Dann bekomme ich einen anderen Arbeitsstil. Ich bin doch Künstler, ich bin doch kein tägliches Subjekt, ich mache eine wichtige Arbeit, wichtig auch für andere. Wie sich das hält, kann ich doch nicht beeinflussen. Fortuna hat da ihre Hand im Spiel. Bilder regen mich an und auf. Ich rechne auch damit, wenn das alles nicht mehr läuft, wenn von oben herab was passiert, wofür du nichts kannst, daß ich dann die Straße kehre und trotzdem male und dann kommt vielleicht wieder die Schärfe, die man bei mir vermißt. Die Zuordnung von draußen ist nicht mein Problem.

D.: Generell passiert hier wenig mit neuer Malerei.

S.: Na ja, da brauchst Du nur den TIP lesen und dann siehst Du, was Frau Barbara SCHNIERLE darüber meint. Wenn so was abgedruckt wird, ist das ein Eigentor, wie es auch dem FASSBINDER passiert ist. Da werden immer Eigentore geschossen, weil die Leute zu blöd



sind zu begreifen, daß es wo anders Leute gibt, die kritischen Verstand haben. Vielleicht leben wir zu nahe hier. Vielleicht wird uns zuviel geboten. In einer anderen Stadt herrscht eine viel größere Aufregung, wenn solche Bilder gezeigt werden. Vielleicht langweilt's die Berliner schon wieder. Das ist die deutsche Idiotie gegen die eigene Kultur. Das muß alles hundert mal durchgekaut werden, bevor einer sagt, das ist O.K. Woanders ist man lebensmutiger, findet Sachen toll, die ein gutes Gefühl machen und fragt nicht gleich nach, ob das nächste Haus geräumt ist. Die Szene hier ist immer verquickt mit Aggression, Politik und Neid. Sie können sich über nichts mehr freuen. Schade.

H.: Ist Berlin für dich ausgekostet?

S.: Ich beschäftige mich mit anderen Formeln. Die Atmosphäre, die Anregung durch Berlin ist nach wie vor gegeben. Einmal um die Welt zu reisen, das war schon immer ein Traum von mir, besonders wenn du aus armen Verhältnis-

sen kommst. Das hat mit Bestätigung zu tun.

H.: Wie ist das, wenn du als Taugenichts, der's geschafft hat, nach Karlsruhe zurückkommst?

S.: Der Taugenichts, der Schwuli, der Perverse! Ich habe nicht viele Freunde dort, aber die freuen sich für einen und wenn man denen ein Bild zeigt...

H.: ...wenn man denen den Blutsturz vor Augen hält...

S.: ...dann flippen die aus.

H.: Wie bist Du nach Berlin?

S.: Mir stank das in Karlsruhe. 1973 habe ich mich wie eine Seerose durch den Sumpf gewählt.

H.: Eine Seerose, die sich einmal bei einer Aktion in Stacheldraht gewickelt hat.

S.: Ja, Seerose mit Stacheldraht eingewickelt, – das finde ich jetzt eine grauenhafte Vorstellung. Das kann ALBERT OEHLER malen aber ich nicht. Der hat den Zynismus drauf.

D.: Wie ist Deine Beziehung zur West-

deutschen Malerei?

S.: Das, was sie machen, stört mich nicht. Die Malerei soll aber nicht nur als Zynismus oder Aggression wie bei denen rüberkommen, auch nicht als aufgebrauchter Männlichkeitswahn drinnenstecken, – das ist nicht bloß eine schwule Komponente. Mich interessiert nicht ein gemalter Kartoffelkopf von Herrn soundso aus Westdeutschland, weil ich einen Kartoffelkopf in der Form nie gesehen habe. Für mich hat Darstellung mit Erotik und Geilheit zu tun, und die Sache, die die Malen, ist eben so ungeil, das ist so wie ein Abort, wo ich manchmal denke, ich erstickte in Braun. Ich sehe die Welt noch anders und die Leute können sich zwar die Mühlheimer Sache zusammen mit meinen Arbeiten aufhängen, aber da hoffe ich, daß meine Sachen die Leute öfter erfreuen.

Ja, Berlin ist die häßlichste Stadt Deutschlands aber im Schrott kannst du nicht noch mehr Schrott malen. Da haben die Berliner Realisten versucht, noch mehr Schrott zu malen, und alle hatten wir Depressionen.

H.: Deine einzige Angst ist die Angst vor dem Sterben. Ist also Dein Blumenstil ein ständiges Entgegensetzen zu dieser Angst?

S.: Nicht nur gegen die Angst. Mehr gegen die Zeit, du weißt nie, wieviel Zeit du noch hast. Plötzlich erschrickst du und fragst dich: hast du schon alles gemacht? Es ist immer ›nein‹.

H.: Wonach sehnst du dich?

S.: Wonach ich mich sehne?

H.: Du machst immer einen rastlosen Eindruck, ewig suchend, nie für einen Moment zufrieden.

S.: Diese Getriebenheit hat mit dem Malen zu tun. Eigentlich ist alles, wonach ich mich gesehnt habe, in Erfüllung gegangen. Im moment mich nach etwas zu sehnen wäre absurd. Es könn-

te morgen schon wieder passiert und aus sein. Ich sehne mich im moment nur nach ganz privaten Dingen, die so verrückt sind, daß sie auch schon wieder nicht funktionieren können.

H.: Was wäre das?

S.: Du kannst mich doch nicht fragen, was ich ganz privat will!

H.: Exklusiv!

S.: Wir sind doch nicht bei der BZ! Das war etwas zu sehr tief. Ich denke vielleicht etwas ganz Anderes, als du vermutest. Das könnte peinlich werden.

H.: Hast Du einen geregelten Tagesablauf?

S.: Nein, meistens bin ich abends um sieben wieder voll auf dem Dampfer, – eine alte Angewohnheit, als ich abends anschaffen gehen mußte.

H.: Im »MATALA«.

S.: Als ich meinen Arsch gezeigt habe und alles geklatscht hat, das war wie Bilder malen. Jetzt schaffe ich tagsüber an.

H.: Hast Du auch wie MIDDENDORF Deine Champagnerphase gehabt?

S.: Die hab' ich immer noch, weil ich Champagner schon ewig gerne trinke. Ich habe nie das Problem gehabt, daß ich nachdenke, ob ich jetzt Champagner trinke oder Bier.

H.: Bist Du oft verliebt?

S.: Jeden Tag neu. Das ist Wahnsinn! Immer! Ich war heute schon wieder auf der Tour, habe schon wieder jemandem meine Telefonnummer zugesteckt.

H.: Dem, der Dir die Reitstiefel verkauft hat?

S.: Nee, zu dem bin ich mit Reitstiefel hingegangen!



Helmut MIDDENDORF, zurück aus Kenya

HELMUT MIDDENDORF

»Die Nationalgalerie ist der größte Boykotteur der Berliner Kunstszene!«

HELMUT MIDDENDORF (29), Mitbegründer der Galerie am Moritzplatz, läßt sich im Restaurant EXIL über Neid und Arroganz in Berlin aus und erzählt von seiner Champagnerphase.

DIEHL: Du bist nach drei Jahren von der Akademie weggegangen, hast aber dort wieder einen Lehrauftrag angenommen.

MIDDENDORF: Da haben sie mich nach vier Semestern rausgeworfen, weil ich nicht in deren Sinn gearbeitet habe. Ich war oft ausstellungsmäßig weg und da hats eine sehr gut eingefädelte Intrige gegeben. Ich kam in die Hochschule zurück und der Pförtner sagt mir, daß ich entlassen bin.

HAGENBERG: BASELITZ hat euch als Akademisten bezeichnet.

M.: Es wäre arrogant zu sagen, nach drei Jahren Ausstellungstätigkeit wären wir Akademisten.

D.: Was viele Leute beschäftigt, vielleicht auch BASELITZ, ist Euer steiler Aufstieg in den letzten drei Jahren.

M.: Ja Herr Gott noch einmal, ich war am Wochenende in Paris, habe bei YVON LAMBERT ausgestellt und Leute wie der JOSEPH KOSUTH, ein Konzeptartist, gegen den wir eigentlich gearbeitet haben, der kommt zur Vernissage und gratuliert mir.

Berlin ist die Hauptstadt des Neides! Es haben hier im EXIL oft Schlägereien stattgefunden. Man sieht es auch in der Presse, wie der Neid in allen Bereichen durchschlägt. Es darf in Berlin nicht sein, daß man irgendwie Erfolg hat, weil in jeder Ecke jemand steht, der sagt, das ist sowieso zum Kotzen. Die ganze Auseinandersetzung über die

Malerei ist in Westdeutschland oder im Ausland viel unemotionaler und viel mehr auf die Sache bezogen als hier. Hier ist die Auseinandersetzung rein zum Kotzen.

D.: Dieser Neid ist finanziell bestimmt.

M.: Weil die Leute wissen, daß man viel Geld verdient. Wenn das nur kleine Achtungserfolge gewesen wären, hätte man darüber hinweggesehen. Was soll der ganze Blödsinn, – fragen die Leute, die selber so anfangen zu malen, das sind die größten Neider. HÖDICKE war an der Stelle immer souverän, aber eine ganze Menge anderer älterer Kollegen wollen nicht tangiert sein, das geht ihnen zu sehr ans Leder oder die Brieftasche. Sie fühlen sich den Markt abgraben, was doch immer passiert, wenn sich neue Kunst durchsetzt.

D.: Der Neid führte dazu, daß Ihr Euch beim Moritzplatz aufgelöst habt?

M.: Das stimmt nicht. Nach der Ausstellung am Waldsee gabs eben für jeden von uns genügend Ausstellungsmöglichkeiten. Ich habe nie hysterische Auseinandersetzungen mit meinen Kollegen gehabt, höchstens am Moritzplatz, wenn es darum ging, die Miete einzutreiben, aber das war für SALOMÉ genauso furchtbar.

H.: Es kursieren in Berlin unheimliche Gerüchte über euren Reichtum.

M.: Wir sind nicht so doof, daß wir sagen, was auf unserem Konto steht, weil dann dreht sich die Diskussion nur noch darum und über Häuser, die angeblich gekauft werden.

Unsere Kunst wird in Berlin am meisten gehaßt. So einen schnellen Erfolg hats in der Nachkriegszeit nicht gegeben. Das darf einfach nicht sein. Ihr solltet vielleicht in Euerem Buch eine Liste der schlechtesten Wilden in Berlin anführen.

D.: Wer liegt da ganz vorne?

M.: Ich habe ein sehr gestörtes Verhält-

nis zur SANTAROSSA, weil sie mich aus meinem Atelier herausklagen will und da ist sie natürlich bei mir auf der Nr. 1 der Liste, – ganz klar.

D.: Im Moment habt Ihr einen riesen Erfolg. Wird man in fünf Jahren vielleicht nur mehr von einem von Euch sprechen?

M.: Glaube ich nicht. Das Interesse wird zwar etwas abklingen, weil das jetzt so nach außen gepowert wird. Ich bin noch zu vielen Brücken fähig. Das Abtreten in fünf Jahren ist eine Hoffnung von den Leuten, die im Schatten stehen und beten, daß das so schnell wie möglich vorbei ist. Das haut nicht hin, hat auch nie in anderen Strömungen hingehauen. Das Ding ist schon zu weit nach oben gegangen.

D.: Wie war das in N.Y.?

M.: Ich habe in N.Y. alles verkauft, was ich gezeigt habe. Was in N.Y. passiert ist, ist Galeristenpolitik. FETTING und MIDDENDORF in einer Galerie ist nicht gut, so machen wir was anderes. Schlechtere Erfahrungen machten die Maler, die zuletzt ausstellten.

D.: Leute wie MAX FAUST stehen eher zu den Italienern, als zu den Berliner Malern.

M.: Du darfst nicht vergessen, daß das Berliner Galeriewesen verrotet, veraltet ist. Zweitens ein Mann wie MAX FAUST bei MAENZ eingesprungen ist und daß die meisten Leute, die auch über Kunst schreiben, ein ganz bestimmtes literarisches Interesse haben. Mit ZEITGEIST wird das sicher klarer. Wir vertreten eben nicht einfach nur eine Art von Neo-Expressionismus.

D.: Wo liegen für dich die primären Unterschiede zwischen der Malerei in Berlin und in Köln?

M.: Das ist vom städtischen wie vom geistigen Klima bestimmt. In Köln hats den POLKE gegeben, BUTHE und so. Ich glaube, wenn SALOMÉ, RAINER und

ich in Köln gearbeitet hätten, wäre was Anderes rausgekommen.

D.: Wem von der Generation, die nach Dir kommt, gibst du die größte Chance?

M.: Im Moment sehe ich nichts und ich glaube, daß die nachfolgende Generation sich nur dann formieren kann, indem sie etwas dagegensetzt, etwas ganz anderes macht. »Wir malen nicht mehr auf Leinwand, weil wir das sowieso beschissen finden.« Wenn ich jetzt zu malen beginnen würde, würde ich schon aus Trotz was ganz anderes machen. Du mußt eine Bewegung machen und mitgestalten!

H.: Ihr habt die Bewegung nicht bewußt gestaltet...

M.: Du kannst das nicht bewußt gestalten. Da fällt mir ein Beispiel ein. Ich kam mit FETTING zurück aus N.Y., waren in Paris und trafen den RENE BLOCK, der vor drei Jahren in N.Y. seine Galerie aufgegeben hatte. Der stellte damals aus, was heute in N.Y. gefeiert wird. HÖDICK, POLKE, RICHTER. Den RICHTER mag ich nicht. Dem POLKE, der heute drüben als großer Star dasteht, dem haben sie die Bilder übergesprüht, zerstört. Drei Jahre später wars anders. Heute findet ein SCHNABEL den POLKE unheimlich toll und MARY BOONE sieht ihn als Vaterfigur für das Programm ihrer Galerie. Wir haben Glück gehabt, daß wir nicht wußten, ob das, was wir machen, für uns wichtig wird.

D.: Hat dich der Erfolg verändert?

M.: Natürlich. Durch den Erfolg hat man viel mehr die Möglichkeit das zu machen, was man machen möchte. Es ist ja unfaßbar, was wir für Geld verdienen!

Als ich anfangs die ersten 40, 50 Tausend Mark verdient hatte, dachte ich, jetzt kannst du ruhig arbeiten, aber du gewöhnst dich daran, viel Geld zu haben. Es ist nicht mehr wichtig.

D.: Die Champagnerflaschen an die Wände zu werfen, ist vorbei?



Interviewpause in der PARIS BAR

M.: Die Champagnerphase ist unheimlich wichtig, weil die Erfolgsleute hier in Berlin alle aus dem Kleinbürgertum kommen, wie HÖDICKE, SALOMÉ, ZIMMER. Da säufst du zunächst hunderte Champagnermarken durch. Ich habe mit RAINER im »DSCHUNGEL« oben auf der Empore gesessen und wir haben Champagner getrunken. Ich mag das gar nicht aber es ist so ein schönes Gefühl. Wir haben bei der MARY BOONE Ausstellung in NY zwei Wochen Champagner getrunken, weil die Gläser so schön aussahen. Der Kleinbürger dreht halt durch aber das beruhigt sich sehr schnell.

Jedenfalls muß man die Augen aufhalten, daß dich die Geldgeschichte nicht korrumpiert. Wenn sich die Leute gewöhnt haben, unsere Bilder zu sehen, besteht Gefahr, nur noch schöne Bilder zu malen, da mußst du scheußlich malen, die Hemmschwelle darstellen, wo sie gerade glauben, sie haben alles kapiert. Zunächst wollten sie uns alle nicht in Berlin aufnehmen. Auch der Kritiker OHFF vom TAGESSPIEGEL kam erst nach drei Jahren zu den letzten beiden Ausstellungen am Moritzplatz. Es war ihm alles zu oberflächlich. Die Leute sind kopflastig, bestimmen alles von der Birne her. Das ist auch die Schwie-

rigkeit bei der ZEITGEIST-Ausstellung. Die Kritiker wollen was, wo sie im kleinen Zirkel diskutieren können. Bloß keine breite Kunst! Für mich war's wichtig, den ganzen Kram wie MARCUSE, BLOCH, und ADORNO zu vergessen, weil mit den Gedanken kannst du kein Bild malen. Du bist zu verkrampft dabei. Du glaubst, du mußt mit bestimmten Schablonen deine Gefühle zeigen.

H.: Welche Gefühle hegst du gegenüber der Nationalgalerie?

M.: Der Wunde Punkt in Berlin ist die Nationalgalerie. Das bekannteste Museum in Berlin, die Nationalgalerie, ist der größte Boykotteur der Berliner Kunst. Von der Nationalgalerie kommt die größte Arroganz. Sie ist eine Bankrotterklärung an die Berliner Künstler. Wenn man sieht, daß die jungen Künstler an Museen ins Ausland verkaufen, ist es fragwürdig, daß diese Arroganz in dieser Stadt bestehen kann. Es ist ein Skandal!

Die haben von HÖDICKE, der hier seit 20 Jahren malt, kein einziges Bild. Alle Westdeutschen Museen sind besser mit Malerei bestückt. Die Nationalgalerie ist ein Fremdkörper in der Berliner Kunstszene!

H.: Wie kann man das ändern?

M.: Indem man in der Personalpolitik dieses Hauses was ändert. Es gibt einen großen Freundeskreis der Nationalgalerie, der auch viele Bilder von uns hat, aber wahrscheinlich sind die Leute zu lahmarschig, um was durchzusetzen. Das habe ich gestern STOBBER gesagt. Er will die Lausanne-Ausstellung da hinbringen. Es wird ihm sicher nicht gelingen!



Portrait von Bruce gezeichnet von Sohn Willie

BRUCE McLEAN

Working-Holidays in Berlin

Bruce McLEAN, 1944 in Glasgow geboren, will nie wieder zurück nach Schottland. Auch nicht für eine Million Pfund. Er malt im Künstlerhaus Bethanien und wohnt mit seiner Frau und den vier Kindern nebenan in einem Backsteinhaus.

McLEAN: Frag mich was!

HAGENBERG: Seit wann bist Du in Berlin?

McL.: Seit sechs Monaten, auf Einladung des DAAD, ich bleibe noch ein halbes Jahr, aber wahrscheinlich will ich für immer in Berlin bleiben!

H.: Ist der Kunstmarkt hier interessant?

McL.: Ich bin nicht am Kunstmarkt interessiert, für mich sind das Working-Holidays, – weg von London!

H.: Haben Deine Arbeiten im MARTIN GROPIUS BAU einen inhaltlichen Bezug zum Stichwort ZEITGEIST?

McL.: Das, was ich mache, hat immer Bezug zur gegenwärtigen Situation. Ich mache an diese Show Zugeständnisse, ich bin ja an und für sich kein Maler sondern ein Bildhauer, ich mag aber den Vorschlag, vier Bilder in bestimmter Größe abzuliefern. Der Bezug zur Zeit ergibt sich bewußt und unbewußt.

H.: Deine Kinder bleiben in Berlin?

McL.: Die besuchen eine deutsche Schule. Die Lehrer sind in Deutschland besser als in England.

H.: Malt Deine Frau?

McL.: Nein, aber sie wäre sicher besser als ich. Ab und zu kritisiert sie mich.

H.: Warum spielt sich im Moment in London nicht so viel ab?

McL.: I am scottish, I don't feel english, I feel british! Im Kopf fühle ich sehr international – aber die Engländer sind eben englisch, d. h. isolieren sich und darum

versäumen sie eine ganze Menge. Da war z. B. diese NEW SPIRIT IN PAINTING Show letztes Jahr in London. Die war fantastisch. Aber die jungen Leute beachtet in England niemand. Ich will noch vor Januar 83 zwanzig junge Künstler aus England in Berlin vorstellen. In England gibt es nicht so ein Support-System wie hier!

H.: Wie gut kennst Du GILBERT und GEORGE?

McL.: Oh, – die sind mit mir zu Schule gegangen. 1969 arbeiteten wir gemeinsam an einem Musikprojekt in London.

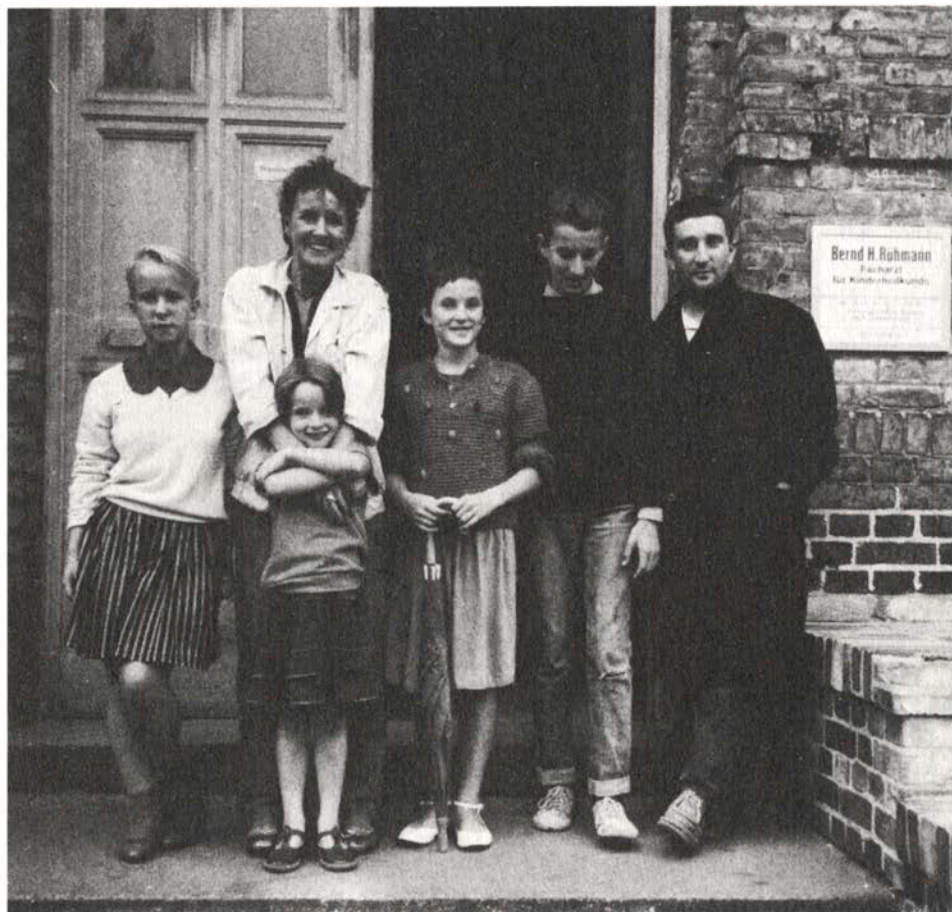
H.: Wann hast Du Dich entschlossen, Künstler zu werden?

McL.: Meine Mutter schickte mich mit sechs zur Kunstschule. Später sagte ich mir, jetzt muß du nach London! Und jeder riet mir, geh' doch nicht nach London, warum denn, geh' nach Italien oder in die Schweiz, die Lorbeeren verdienst du dir im Ausland schneller. Aber das ist überall so. Wie gesagt, ich bin ein Bildhauer, kein Maler. In England flammt jetzt ein neues Interesse für Bildhauerei auf. Ein Boom im Ansatz.

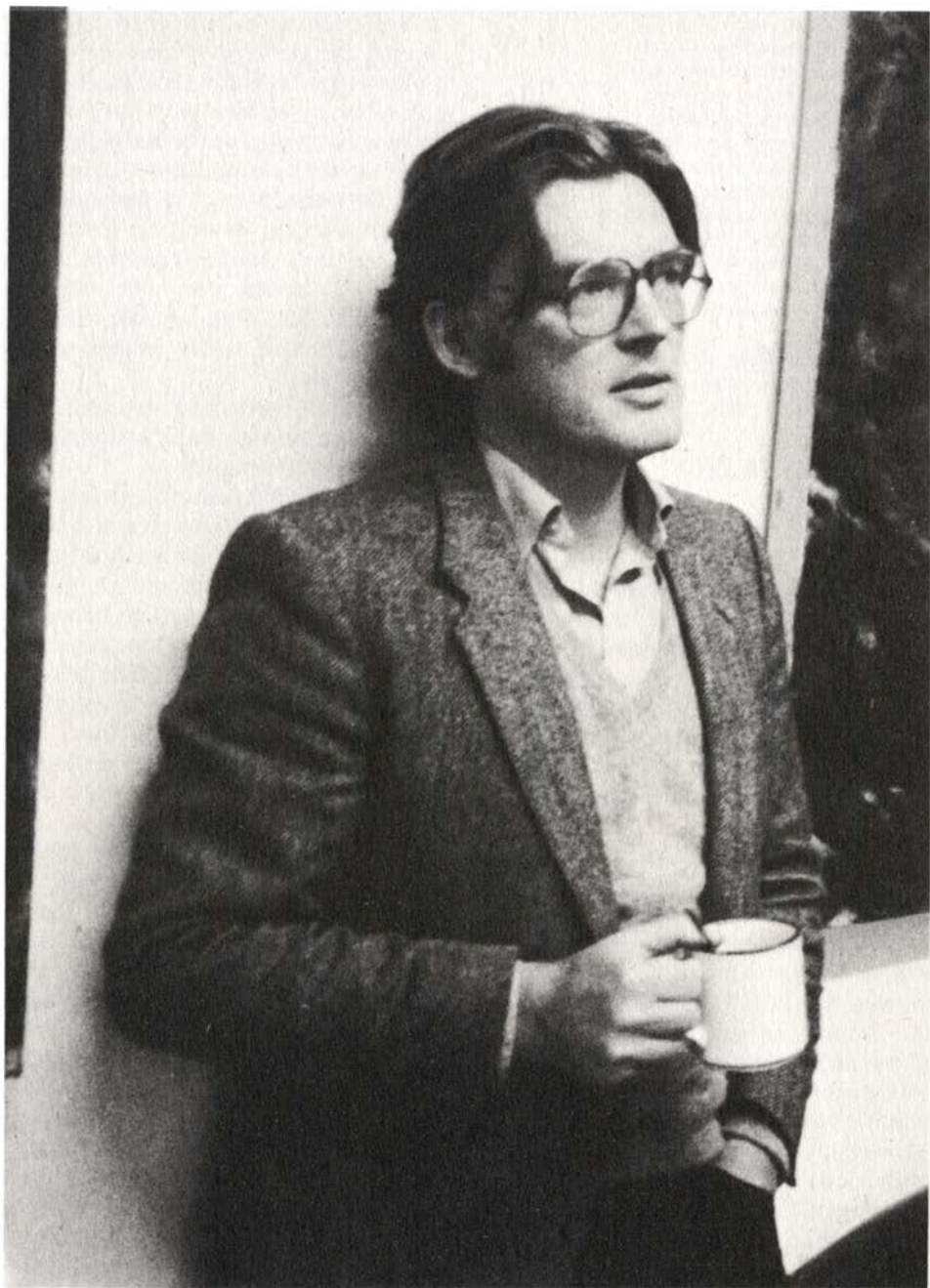
Eine Professur hier in Berlin, wie ich sie in London hatte, würde mich übrigens nicht stören. Im Gegenteil. Ich wäre dadurch finanziell unabhängig. Ich stehe dann nicht unter Druck, – wenn ich nichts verkaufe – it doesn't matter. Ich arbeite sehr schnell und intensiv, – natürlich nicht ständig, – da muß ich was anderes machen können – und so ist teaching ein schöner Ausgleich. Da probiere ich auch aus, experimentiere wie meine Schüler und lerne dazu.

H.: Wollen sich die Amerikaner aus Europa zurückziehen?

McL.: Die Amis sind von Europa besessen, weil sie keine Europäer sind. Darum wollen sie ihr olympisches Kriegsstadion auch nicht daheim sehen sondern lieber hier!



McLean-Familie



Dieter HACKER

»Es kommt schon mal vor, daß mich ein Autofahrer in Wut bringt. In einem Fall fuhr ich mit dem Motorrad neben den Mann und trat während des Fahrens mit dem Fuß gegen sein Auto. Schreiend und hupend versuchte mich der Autofahrer einzuholen. In den folgenden Minuten füllten die wunderbarsten Phantasien über die Möglichkeiten zu leben meinen Kopf. Dann hatte mich der Tag wieder eingeholt.«

D. H.

Zitat zur Ausstellung »BILDER GEGEN DIE ZEIT«, Museum am Ostwall Dortmund, 1982

DIETER HACKER

Verschwistert, verschwäget und identisch.

1970 verläßt DIETER HACKER (40) München und eröffnet die 7. Produzentengalerie in Berlin. Kunst- und Kulturpolitik bilden das thematische Rückgrat. Bis sich die ersten Erfolge einstellen, sitzt HACKER allein und frustriert im Laden. Eine Erbschaft garantiert ihm das Mindesteinkommen von ein paar hundert Mark.

»In München, wo ich bis '65 studiert habe, war das zwar eine Klasse für Malerei, aber gemalt hat da kein einziger. Der Schwerpunkt lag in der experimentellen Kunst, in der Kinetik, im Konstruktivismus der ZERO-Gruppe. Wir stellten von Anfang an aus, hatten eine breite Öffentlichkeit und Kritiken. Das war der treibende Motor. Für meine Kulturkritik war die Malerei ein gänzlich unbrauchbares Mittel. Der Anlaß, doch wieder zu malen, das Angebot aus Kassel für eine Professur. Dort hieß der Lehrstuhl nicht Malerei sondern Medienpraxis. Aber die Studenten in Kassel wollten wieder den Pinsel in die Hand nehmen als erste Reaktion auf die Enthaltbarkeit auf den Hochschulen durch die Studentenbewegung. Ich befand mich in einer

perversen Situation, war der einzige Bewerber, der noch nie in seinem Leben gemalt hatte. So lautete mein Lehrangebot, mich mit Malerei, von der Position eines Lehrers aus, der selber nicht malt, auseinanderzusetzen, eben Malerei kritisch zu betrachten. Ich hielt den Bewerbungsvortrag »WELCHEN SINN HAT MALEN?« und wurde abgelehnt. MANFRED BLUT bekam den Lehrstuhl. Der wußte was über Perspektiven und wo man Farben kauft, die wollten einen Palettenmaler.

Zurück in Berlin hab' ich mein Vortragsthema sofort in einer analytischen Ausstellung verarbeitet.

Ein Jahr später malte ich selbst in der Galerie, die Leute konnten zuschauen. Das war ein Hochseilakt. Ich hab' ja gar nicht heimlich im Hinterzimmer gepinselt, um dann wenn's gut war, zu sagen, ätsch, das kann ich auch, ich bin genauso gut Berufsmaler wie KOBERLING und LÜPERTZ. Ich hab' mich also darauf eingelassen, daß die Leute eventuell sagten: »Mein lieber Junge, wenn man so malt wie du, soll man nicht nach dem Sinn der Malerei fragen!«

DIETER HACKER hat einmal gefordert, die Kunst soll dem Bürger im Nacken sitzen. Sitzt ihm jetzt der Kunstmarkt im Nacken? Ist mit ZEITGEIST eine Phase abgeschlossen, tritt sein politisches Engagement in den Hintergrund? »Ich hoffe nicht. Ich glaube, es wäre möglich, wenn ich es wollte, eben wenn ich nur auf die Malerei abfahren würde, aber ich werde mich hüten. Im Moment ist die Malerei für mich die dominierende Tätigkeit, so wie vor ein paar Jahren meine ganze Energie ins Volksfoto strömte. Ich will versuchen, Balance zu halten, zwischen der Galeriearbeit, zwischen Publikationen, Schreiben und Malen. Ich will nicht Spezialist werden. Ich habe immer darauf geachtet, daß ich möglichst beweglich bleibe, auch in den



HACKER Atelier

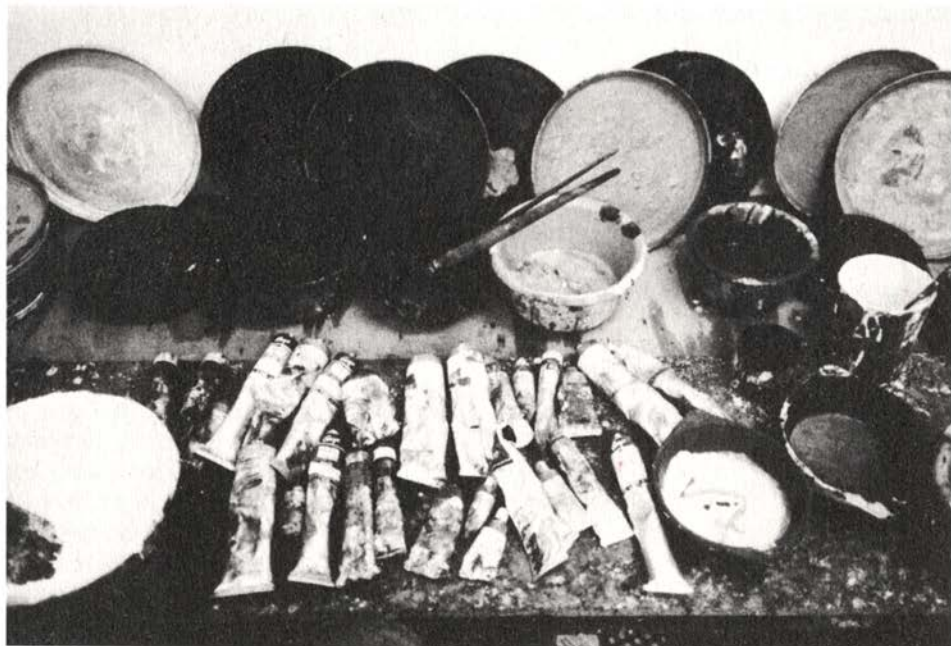
Mitteln. Mich würde es nicht befriedigen, von nun an nur mehr zu malen, das wäre, als müßte ich nur mehr Spaghetti essen. Außerdem geht der Malboom auch einmal zu Ende. Mir tun heute die Leute schon leid, die jetzt in dieser Bewegung durchaus zurecht hochkommen, aber die werden vom Markt genauso schnell fallengelassen wie heiße Kartoffeln, wenn er gesättigt ist. Dann sind die Leute 35 Jahre alt. Das fing bei der Popart an, daß junge Künstler weltbekannt wurden, die sind heute mit wenigen Ausnahmen ausgebrannt, die arbeiten an ihrem Alterswerk, obwohl sie noch junge Männer sind. Der Höhepunkt bei den jungen deutschen Malern ist sicher erst in ein paar Jahren erreicht, aber dann sind sie Klassiker, und dann ist es schwer, was Neues zu machen. Die hängen dann an ihren Zeichen wie der UECKER an seinen Nägeln.

Da gibt's eine nette Geschichte. Bei der NEW SPIRIT – Ausstellung in London stellt mich der WIELAND SCHMIED dem BEAUCAMP von der Frankfurter Allgemeinen vor und erzählt ihm von der Produzentengalerie, daß ich schreibe und eine Zeitung rausgebe. Vorher hat der BEAUCAMP aber meine Bilder gesehen und fragt nun: »Sind Sie verwandt mit dem Maler HACKER?« und der WIELAND SCHMIED sagt: »Natürlich ist er das, verschwistert, verschwägert und identisch!«

Wenn du mit großen Leitbildern zu malen anfängst, kannst du dich nie emanzipieren, weil die dich nur einschüchtern. Darum sind in den Akademien konservative Lehrer, die selber so Leitbilder haben, immer schlechte Lehrer, weil sie ihre Schüler einschüchtern, indem sie ihnen immer die Kunstgeschichte an den Kopf knallen. Viel wichtiger ist zu sagen: Ihr könnt alles machen, brennt die Bilder nieder, macht sie kaputt.

Heute ist es unmöglich, eine neue Malerei aus der Taufe zu heben. Die Eckpfeiler sind längst abgesteckt. Heute kommt es darauf an, daß man das ganze Repertoire benützt und nicht versucht, oben noch einen draufzusetzen. Z. B. wie ANDY WARHOL mit seinen Pinkelebildern, denn, wenn du ein bißerl was von Kunstgeschichte weißt, dann weißt du eben, daß schon 1959 der MANZONI Künstlerscheiße eingedost hat. Es kommt darauf an, sich das ganze Material verfügbar zu machen und dann trotzdem authentische und persönliche Bilder zu produzieren. Ich leugne nicht die Kunstgeschichte. Ich bediene mich. Ich gehe ins Museum, schau mir die Expressionisten genau bis ins Detail an und verwende, was ich gelernt habe. Trotzdem hab' ich nie ein Bild gemalt, wie der MONET sondern einen HACKER.

Während »ZEITGEIST«, läuft in DIETER HACKERS Produzentengalerie, Schaperstraße 19, eine begleitende Ausstellung mit dem Namen MASTERPIECES. »ZEITGEIST« zeigt per Anspruch internationale Masterpieces, aber eben von Profis«, sagt HACKER. »Ich will hier zeigen, daß die Fähigkeit, imaginative Bilder zu produzieren keineswegs nur professionelle Künstler haben, sondern daß das eine latent vorhandene Fähigkeit ist, die jeder Mensch in bestimmten Situationen seines Lebens hat. Ich habe 26 Bilder aus mindestens 50 000 meines Amateurfotoarchivs ausgesucht. Die empfinde ich genauso als Meisterwerke!«



KOBERLING-Werkzeug und Farbe

TABEA BLUMENSCHHEIN

Androids und Humanoids

Fast hätte sie unseren Gesprächstermin am Samstag nachmittag vergessen. TABEA ist ungeschminkt, gerade aus dem Bett gekrabbelt, wartet ungeduldig auf Fragen, bietet uns Kaffee an, aber keine Arbeitsideologie oder Lebensphilosophie.

Regisseur WALTER BOCKMEYER sammelt ihre Zeichnungen. Meist sind es Modeentwürfe oder aus solchen entstandene sehr »new-wave-ige« Pastellkompositionen. Mit eingeflochtenen

Worten, reduzierter Strichführung, gedämpft-grell koloriert. BOCKMEYER dreht gerade »KIEZ«, geschrieben von PETER GREINER. TABEA sorgt für die Kostüme.

Über ihrem Arbeitstisch, ein Luster aus einem Neuköllner Kinofoyer. Der Bodenbelag aus Linoleum mit Schachbrettmuster. Ein Wandregal aus Spanholz mit all den Schneiderutensilien. Im Vorraum zwei Seile mit Ringen für die Morgengymnastik. Im Schlaf/Wohnzimmer bedruckte Vorhänge (»ANDROIDS und HUMANOIDS« aus den KAREL KAPER Romanen) und ein Mädchen, das sich mißmutig das Polster über den Kopf zieht. TABEA legt sich nie fest. Zieht ihr Ding durch. Ob als Schauspielerin (»BILDNIS EINER TRINKERIN« von ULRIKE OTTINGER), ob als Sängerin (Weihnachtssingel mit GUDRUN GUT von der Gruppe MALARIA und FRIEDA BUTZMANN), ob als Plakatgestalterin (SKODA-Modenschau »Trommelfeuer«) oder Cover-Zeichnerin für den ALBINO VERLAG (»Die Schlange von New York«), TABEA BLUMENSCHHEINS Handschrift ist unverwechselbar. Im Oktober stellt sie gemeinsam mit VERA BODY bei HAPPY-HAPPY aus.

Die ehemalige Konstanzer Kunstschülerin kommt mit DM 2000,- im Monat über den Berg. Enttäuscht wäre sie, wenn sie eines Tages ihre künstlerischen Fähigkeiten nicht mehr einsetzen könnte: »Zum Arbeitsamt gehen, einen Straßenfeger-Job annehmen, – dafür wäre ich mir zu gut!«



Tabea BLUMENSCHN

Happy-Happy stellt vor

»Exegese«

Bilder von Vera Body und Tabea Blumenschein
23. Okt. 1982 · 16.00 Uhr

»Peeck A 4«

Bilder von Joachim Peeck
30. Nov. 1982 · 16.00 Uhr

Informationen und Voranmeldung
unter den Rufnummern 312 46 30, 493 90 79



TABEA BLUMENSCHNEN »Mädchenzimmer«

VERA BODY

Küß die Hand

Dr. VERA BODY (30), Aristokratin ungarischer Staatsbürgerschaft, Historikerin, verheiratet mit Filmmacher GABOR BODY (Narziß und Psyche), drei Kinder, wohnt seit Frühjahr '82 nebenan von GEORG NOTHELDER in der Uhlandstraße. 1962 kam sie nach Ost-Berlin und schwänzte die Schule regelmäßig. Sie war fasziniert von den Rolltreppen in den Kaufhäusern und verbrachte mehr Zeit vor verpönten Wildwestfilmen als über den Schulaufgaben. 1968 kehrt sie nach Budapest zurück. »Ich bin mit Ministerkindern aufgewachsen, meine Eltern sind engagierte Kommunisten und so gab es bei meiner Ausreise in die Bundesrepublik keine Probleme. Ich habe in Ungarn deshalb nicht Geschichte studiert, weil das mit zu vielen Werturteilen verbunden ist. Beim Altertum geht's ja noch, aber schon beim Mittelalter hätte ich Schwierigkeiten gehabt!«

VERA BODY unterrichtete an einem Düsseldorfer Gymnasium. »Vieles hat stagniert, weil ich eben nichts anderes gemacht habe. Ich verbrachte 50% meiner Zeit auf Sitzungen, – aber es gibt inhaltlich wertvollere Sachen.«

Als GABOR vom DAAD nach Berlin eingeladen wird, ist das willkommener Anlaß, neue Wege einzuschlagen. »Ich melde mich jetzt für die Hebammenschule an, ich will Sinologie studieren und natürlich malen.«

In Düsseldorf trat die Redakteurin BODY vom Videomagazin »Infermental« mehrmals mit der Gruppe PLAN auf und experimentierte mit MILAN KUNCZ, doch der war ihr zu konzeptionell. Vera versteht ihre Malerei als konzeptlos und als Lebensaufgabe. Zum Teil verarbeitet sie alte Träume, zum Teil neue Wünsche. »ich habe, als ich an der Uni im Archiv



Vera BODY: Die Ungarn sind lieb!

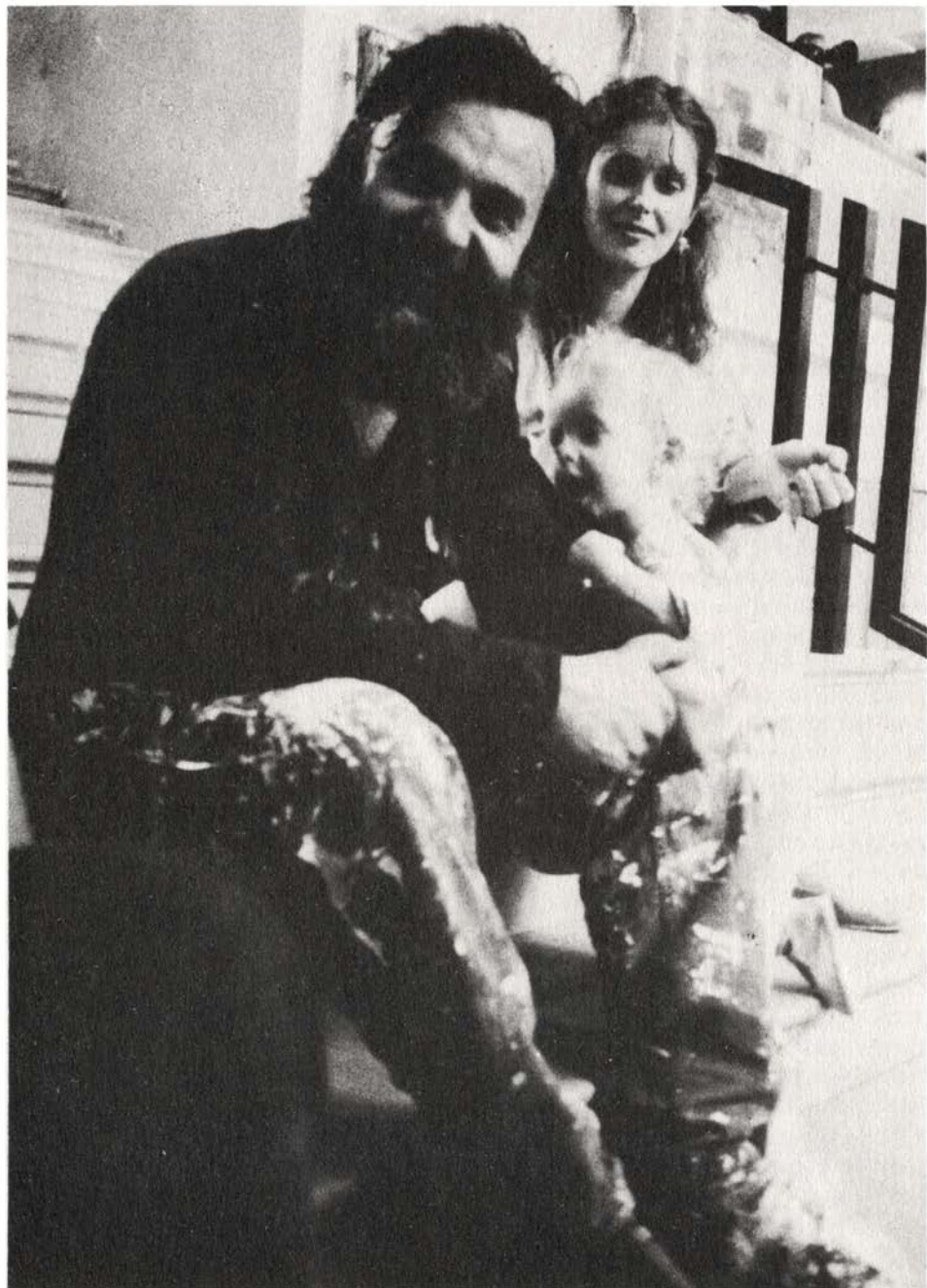
tätig war, immer in Gedanken gemalt, die passive Malerei war schon lange da. Mein großer Nachteil ist, daß ich zu faul bin, Leinwände zu spannen.«

Theaterbesuche waren in ihrer Jugend obligatorisch. Von der Bühne gelangweilt beobachtete sie mit dem Fernglas das Publikum. TOSCA hat sie »von der Loge aus« in Erinnerung behalten und nun in einem Bild verarbeitet. »Das ist so ein alter Traum, ein Tagtraum.«

Auf der Staffelei vor dem Fenster klebt das Polaroid von TABEA BLUMENSCHIEIN als Vorlage für ein Portrait. GABOR lernte TABEA bei einem Filmtreffen in Edinburgh kennen und ließ sie Kostüme für seine Hamlet-Inszenierung in Budapest schneiden. TABEA war auch in GABORS soeben fertiggestellter Filmskizze »Geschwister«, zusammen mit UDO KIER und VERA, mit von der Partie.

Für GABOR ist Hamburg in Bezug auf den Experimentalfilm zu esoterisch, München zu industriell, nur »Berlin hat die nötige Farbigkeit und Subkultur, vergleichbar mit der in Budapest und New York. Durch den inneren Druck, durch den Verschluß entsteht der produktive molekularische Konflikt. Berlin als selbstgewähltes Einsperren, als Kulturschutzpark! Ein Freund von mir macht Filme, Performance, malt und verdient sich sein Geld bei BILKA, verkauft Cassetten zu 5,50. Auch das gehört dazu. Das ist fast wie in New York. Da kenne ich einen Professor, der verläßt um 16 Uhr die Uni und fährt zwei Stunden mit dem Bus, um sich ein paar Kohlen dazuzuverdienen. Das wäre in Deutschland und Ungarn im allgemeinen unmöglich, obwohl Ungarn sehr viele positive und progressive Kräfte hat, unabhängig davon, daß die Leute immer noch gerne RILKE, TRAKL und MUSIL lesen, – die Leute in Ungarn sind einfach lieb, – da

kann es passieren, daß sich ein Polizist den Führerschein zeigen läßt und sagt:
»Küß die Hand Frau Gräfin!«



A. R. PENCK, Tochter und schwebende Zeitgeistmuse

A. R. PENCK

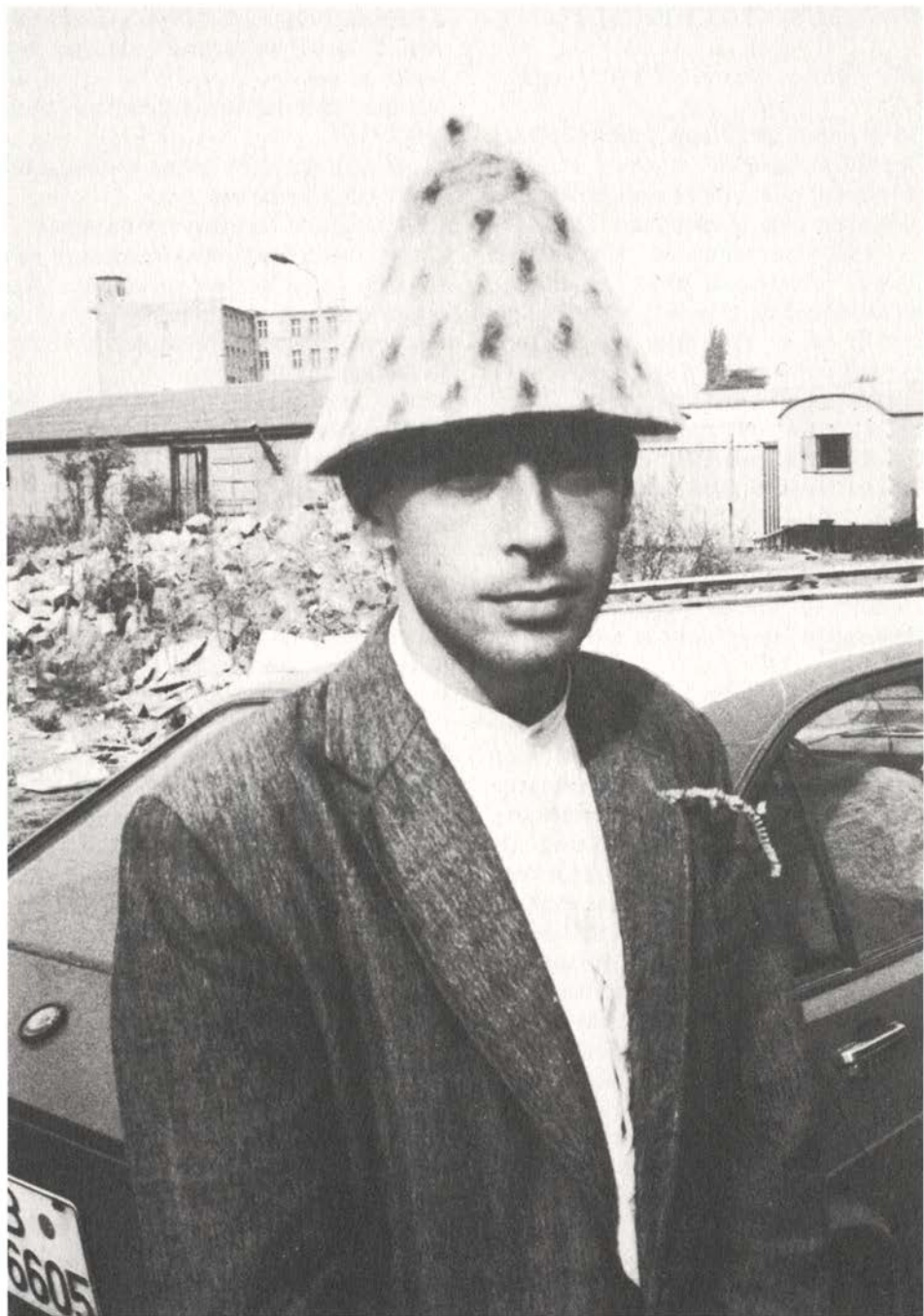
Schwebende Zeitgeistmuse

A. R. PENCK (43), bürgerlicher Name Ralf Winkler, ist gegenüber der Presse und dem Fernsehen mißtrauisch. Von der DDR hinausgebürgert, wurde er im Westen wie alle Ostverstoßenen laut empfangen und leise dazu bewegt, »nicht das zu sagen, was nicht gut sei, wenn man es jetzt sagen würde.«

Verfolgt vom ZDF-Team klettert PENCK das Aluminiumgerüst hoch. Vielleicht heißt sein ZEITGEIST-Beitrag im GROPIUSBAU »DIE SENTIMENTALITÄT DES WESTENS«, aber PENCK legt sich nicht fest, packt den Farbeimer und füllt mit wuchtigen Pinselfahrern den für die Filmdokumentation freigehaltenen rechten oberen Teil seiner 5x10 m Leinwand mit einer schwebenden, dickbäuchigen Frau auf. »Der Geist des Kapitalismus muß noch mit dem Geist des Mittelalters kämpfen«, verkündet PENCK von der Balustrade. Sein Informationsbezugssystem stellt den Übergang von der konzeptuellen Vorstellung zur Malerei dar. Der »SENTIMENTALITÄT« gegenübergestellt und im selben Format aber farbig und eine Treppe höher der mit 150000 DM versicherte »AUFSTAND DES UNTERGRUNDES«. VOLKER DIEHL befreit ihn für den Fernsehschwenker von der Zellophanplane. PENCK betrachtet nun mit seiner Frau die vollendete »SENTIMENTALITÄT«: Ich hab' dich nicht schlecht getroffen, die Füße sind zwar verkürzt wie bei Picasso, doch dafür bist du als schwebende ZEITGEIST-Muse verewigt«, lacht PENCK und läßt sich von der Tochter am Bart zerren. Um seinen rechten Schuh ist ein Nylonstreifen geknotet. Ob er die »SENTIMENTALITÄT« noch kolorieren will?

»Da müßte ich kindische Freude aufbringen, um die Weißflächen farbig auszufüllen. Die Farbkiste hab' ich zur eigenen Aufmunterung bereitgestellt!«

Kindische Freude bereitete ihm tags zuvor der Film »MEGAFORCE«. Zu MARKUS LÜPERTZ in der PARIS BAR: »Das mußst Du Dir unbedingt ansehen, da fliegt einer mit dem Motorrad und schießt mit Laserkanonen auf Panzer!« – Der Geist des Kapsitalismus kämpft noch mit dem Mittelalter!



Francesco CLEMENTE

FRANCESCO CLEMENTE

»L'artista pa' famme perdetta vista«

Die Stimme des Neapolitaners FRANCESCO CLEMENTE geht im Baulärm der Kantstraße unter. Rote Farbspritzer verkleben sein Nackenhaar. CLEMENTE trägt ein wollenes, kragenloses Hemd, schlottriges Sakko, eine zer-schlissene Hose, eine Digital-Plastik-uhr. Er beugt sich über die Austern, wendet sich dem Filet und dann uns zu: »L'artista pa' famme perdetta vista, – das ist Dialekt, ich weiß nicht ob man das so richtig schreibt. – Der Künstler hat vor Hunger sein Augenlicht verloren.«

HAGENBERG: Warum schaust Du so melancholisch?

CLEMENTE: Ich bin Künstler. Was ist ein Künstler dann, wenn er nicht traurig ist?

H.: Wenn ich traurig bin, kann ich nicht träumen.

C.: Meine Arbeit hat nichts mit Träumen zu tun. Träume bestehen aus einer einfachen Logik, aus einer reduziert, besessenen Logik, was ich nicht mag. Logik ist wie ein Spaziergang zu einem Aussichtspunkt. Dort liegt das Panorama vor dir, du kannst zwar nicht weitermarschieren aber du hast den Ausblick. Ich bin Maler, weil ich anders denke, andere Überlegungen anstelle als der Durchschnittsmensch und diese Überlegungen kann ich nur überprüfen, indem ich male. Bilder sind Fakten.

DIEHL: Was willst Du verändern?

C.: Jeder Maler will die Welt verändern. Das ist nicht die Naivität eines Kindes, – vielmehr eines Teenagers. Maler sind ewige Teenager.

H.: Hast Du versucht, Gedichte zu schreiben?

C.: Schreiben geht immer nur von links nach rechts und ich muß immer vor und

zurück gehen, zwei Seiten sehen können, drum ist es für mich leichter, ein Maler zu sein.

H.: Wie sieht die Malsituation in Italien aus?

C.: Die Situation in Italien wird von Cy TWOMBLY bestimmt.

D.: Wann hast Du Italien verlassen?

C.: Vor drei Jahren. Ich reise gerne. Ich bin ständig auf Reisen. Ich spreche Dialekt und darum ist es egal, ob ich in Mailand oder in New York bin, ich bin dann jedenfalls im Ausland.

D.: Du warst in Indien, hast Dich mit der Philosophie dort auseinandergesetzt.

C.: Nicht mit der Philosophie, mit dem Gefühl, mit der Befreiung der Gefühle. Ich bin an jedem Ort interessiert, wo die Gefühle nicht illegal sind. Es gibt Orte, wo sie illegal sind.

H.: Wo sind sie illegal?

C.: Das will ich nicht sagen, um nicht meinen Feinden Kraft zu geben.

H.: Und die politische Situation in Italien, ist sie ausschlaggebend für Dich?

C.: Über etwas zu reden, heißt Energie dafür aufzubringen und ich habe nicht Lust, meine Energie an etwas zu verschwenden, was ich nicht mag.

D.: Dein erster Eindruck von Berlin?

C.: Mir hat Berlin sofort gefallen. Ich glaube, es ist die einzige Stadt in Europa, wo man leben kann.

D.: Viele Leute sehen da eine Verbindung zwischen Berlin und New York.

C.: Jede Stadt ist für sich eine Katastrophe.

D.: Es gibt Kritiker, die den Malern vorwerfen, daß sie Bilder in einer vorgeschriebenen Größe für ZEITGEIST anfertigen.

C.: Das ist sehr, sehr dumm, daß sie das bemängeln. Ich arbeite immer für jemanden, manchmal weiß das der Betroffene gar nicht, ich denke beim Malen immer an eine Person. Die Idee, eine Gebäude zu dekorieren, finde ich fanta-

PARIS BAR

RESTAURANT

BERLIN 12 · KANTSTRASSE 152

TELEPHONE 3138052

Datum:

17.

Kellner:

K. K. K.

Tisch:

11.

CONSOMMATIONS

1. Post 70.-

Ausschließlich zu
bezahlender Betrag:



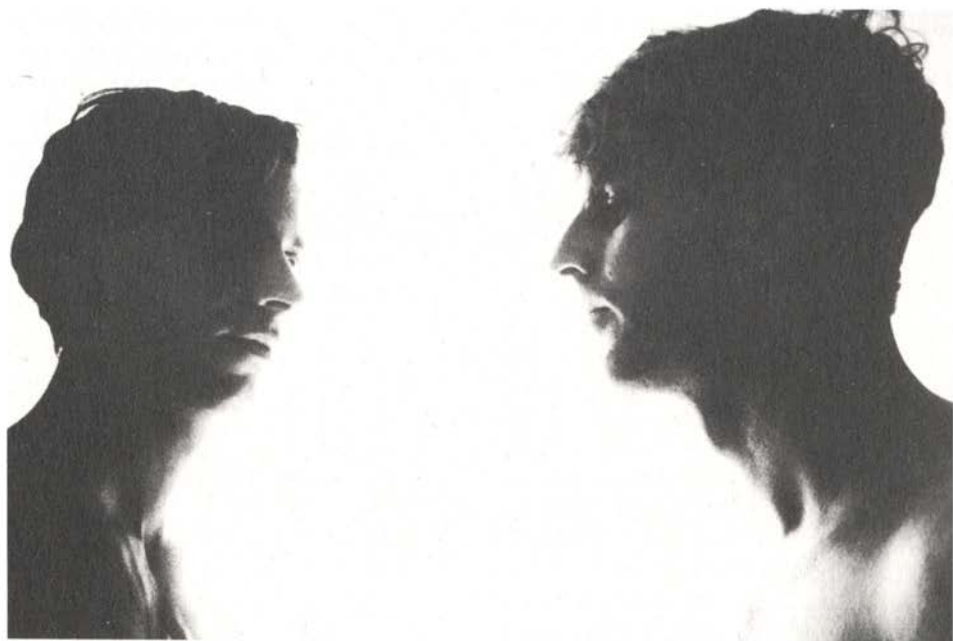
70.-
MWSt und Bedienungsgeld
sind im Endbetrag enthalten.

0005232

stisch. Ich habe neulich einen Swimmingpool dekoriert und warum sollen wir nicht ein Gebäude schmücken, damit es dann besser aussieht.

H.: ZEITGEIST ist also eine Dekoration für den MARTIN GROPIUS BAU?

C.: Ich hoffe, daß es so ist. Alles, was man dort vom Fenster aus sieht ist häßlich, das ist der scheußlichste Platz auf der Welt.



Luciano CASTELLI und Rainer FETTING synchronisieren

RAINER FETTING

In Berlin gibt's nur miese Galeristen!

Mit LUCIANO CASTELLI synchronisiert FETTING (33) den letzten Film. In Ibiza verkleideten und schminkten sie sich als pfeilschießende Indianer. Eingeschnitten sind zu Tode gekommene Stiere. »Das Wort leidend lehne ich ab, ich weiß nicht, warum die Leute mich in dieser Ecke sehen wollen,« klagt FETTING.

»Es kommen ja auch oft Leute zu mir, die lachen, auch innerlich, weil sie die Bilder komisch finden. Ich male, weil ich im Leben was Vernünftiges machen will, und das, was so allgemein als vernünftig bezeichnet wird, konnte ich sowieso nie machen. Das Malen ist eine Anstrengung, – das Vögeln nicht, – das Vögeln macht natürlich mehr Spaß, ich meine, überwinden muß man sich immer!«

LUCIANO zieht sich aus der Affäre und verabschiedet sich.

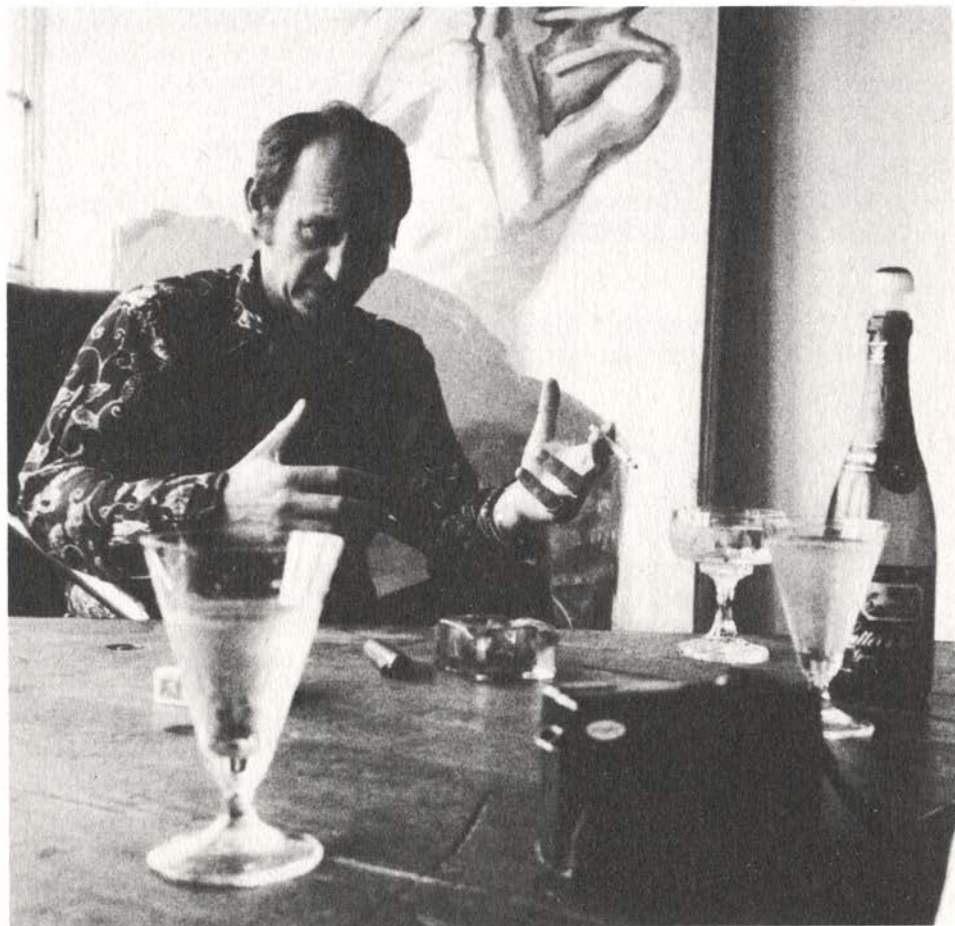
»Das Handwerk muß man immer neu schaffen«, setzt FETTING fort. »Jedes Bild ist technisch anders und neu. Ich male oft vor dem Spiegel, weil ich keine Modelle habe, – das ist nicht easy, ich kann auch nicht nach Auftrag malen, irgendein Aktfoto von einem Freund eines Freundes. Es ist ganz wichtig, das Modell zu kennen!«

FETTING hat seine erste Einzelausstellung in West-Deutschland demnächst in Köln bei MAENZ. »Natürlich stell ich nicht bei Leuten aus, die früher hätten kommen sollen, – in Berlin gibts nur miese Galeristen!

Malen kann ich überall. Für ZEITGEIST hab' ich nichts Spezielles gemalt, am liebsten wäre mir, wenn die Bilder anschließend in ein Museum kämen.«

FETTING ist müde. Denkt lange

nach. »Liebe ist 'ne tolle Sache. Man kann nicht gänzlich Vertrauen in jemanden haben, vielleicht ein gewisses Grundvertrauen. Aber das gibt mir Kraft zu arbeiten. Liebe ist ein wichtiger Motor. Da gibt es verschiedene Formen. Eine davon ist die: plötzlich fehlt was Alltägliches und weil es fehlt, fällt es auf, du hast Sehnsucht danach,... eigentlich bin ich ständig verliebt!«



K. H. HÖDICKE

KARL HORST HÖDICKE

In Island haben KARL und ELVIRA HÖDICKE ein Haus. »Das Klima ist so wie Märztauwetter und die Gegend wie die Baumgrenze im Allgäu«, sagt Professor HÖDICKE (44), in dessen Klasse ein Teil der HEFTIGEN MALEREI geboren wurde.

HAGENBERG

Welche Richtlinien, welchen Standpunkt vertrittst Du als Professor an der Hochschule in Berlin?

HÖDICKE

Erst einmal meinen. Damals, als die Leute vom Moritzplatz in meiner Klasse waren, da gabs diese Form der Malerei als anerkannte Malerei überhaupt nicht. 20 Jahre habe ich versucht, diese Malerei zumindest für mich populär zu machen. Das ist mir weitgehend nicht gelungen. Ich habe die Bilder gezeigt und gemalt und das war's. In der Hochschule sind dann eine ganze Menge Leute auf diese doch sehr sinnliche Form der Malerei abgefahren. Es ist eben in dieser Malerei drinn, daß Du ein gutes persönliches Empfinden dazu kriegen kannst. Du kannst viel aus Deinen Emotionen reinton.

Heute sieht das ganz anders aus. Die Leute, die jetzt bei mir sind, denen muß ich ja abraten, sich auf dieses Ding zu schmeißen. Ich sage, Jungs, es ist zwar eine schöne Form von Malerei, aber der Zug ist geschäftsmäßig abgefahren. Das ist äußerst unwahrscheinlich, daß da sowas hinterher kleckert, daß Du dann noch mal an forderster Stelle was aufreißt.

HAGENBERG

Wirkt sich das auf die Bewerbung an der HdK aus?

HÖDICKE

Vor drei Jahren waren das andere Mappen. Früher kamen irgendwelche Bleistiftzeichnungen an, heute Mülltonnen

von Packpapier. Das eine so scheußlich wie das andere. Die Anzahl der Bewerber ist gleich geblieben.

HAGENBERG

Du warst mal Boxmeister?

ELVIRA

Also, wenn er das geschafft hätte...

HÖDICKE

Fechtmeister.

HAGENBERG

Die Professur hast Du Dir vor neun Jahren also erfochten?

HÖDICKE

Nee, ist mir in den Schoß gefallen, muß ich sagen. 67 hat der SCHÖNEBECK aufgehört. 68 war gar nichts, die wollten alle nur vor dem Mikro stehen, dann hat der WERNER ein paar Ausstellungen gemacht. Aber wenn Du so willst, lief bis gestern nichts. Alles was in Berlin damals an Malerei war, kam aus Dresden. Früher hatten sie den Herrn PESNER, den sieht man im Charlottenburger Schloß rumhängen. Auch DIE BRÜCKE war eingewandert. Da war alles Düsseldorf orientiert und dadurch angloamerikanisch. Dem wollte ich was Katholisches entgegensetzen.

Unsere Ausstellungen haben im Rheinland stattgefunden, ob die der LÜPERTZ oder ich gemacht haben, die wurden zwar zur Kenntnis genommen, aber hatten nichts bewirkt. Erst als im internationalen Kunsthandel die Italiener, die später dran waren, dazukamen und die italienische Geschichte gut lief, lief es auch hier.

DIEHL

Wie hat sich das Verhältnis zu den ehemaligen Schülern geändert?

HÖDICKE

Sehr unterschiedlich. Warst du vor 4 oder 5 Jahren im Exil, waren sie auch alle wie heute dort...

ELVIRA

Aber damals haben wir noch rumgetanzt, gelacht...



Hotte auf dem Dach: »Wo ist Elvira?«

HÖDICKE

Durch die Konkurrenz ist das anders geworden, es gibt einfach zu viele in der Branche, das wird sich ändern, die sagen sich gegenseitig ab. Das hat mit den Bildern nichts zu tun. Wenn SALOMÉ ein paar Whisky zuviel getrunken hat, wird er halt ausflippen, wenn ich ihm den Whisky bei Gelegenheit wieder zurückschütten will, ist er beleidigt.

Die Jungs malen alle mehr oder weniger gleich. Zwar gibt es unterschiedliche Temperamente, aber sie malen mit der Leuchtfarbe, mit dem Heizkörperpinsel, sie malen große Formate, gegenständlich, gestisch, vielmehr brauchst du nicht, damit du letztlich vom Theoretischen her, die selbe Suppe kriegst. Es könnte literarisch noch was dazukommen. Der macht hier diesen Otto, der andere malt halt mehr seine sexuellen Vorlieben oder seine Kuh. Das ist äußerst angenähert und solange das so ist, ist es letztlich noch ein Schülerstil. Das Meisterwerk wird sich dann zeigen, wenn sie da, wo sie angefangen haben, spezifisch werden. Das kann langsam gehen, oder abrupt sein. Du hörst oft na ja, wenn die Sache vorbei ist, fasse ich sowieso keinen Pinsel mehr an, weil das Geld habe ich in der Tasche. Du warst auf der DOCUMENTA und damit hast du's ja schon gebracht.

DIEHL

Warum warst du dieses Jahr nicht auf der DOCUMENTA?

HÖDICKE

Warum? Ich weiß es nicht.

ELVIRA

Ich weiß es.

HÖDICKE

Die ELVIRA hat dem RUDI FUCHS einmal Englisch beigebracht.

ELVIRA

Wir waren in London. Es war ein lustiger Abend, aber der RUDI FUCHS hat kein Wort verstanden.



Gabi GABRIEL



Wettkampf 1982, 400 x 300cm

SALOMÉ

Bilder und Gouachen –
Varianten zum Ausstellungsbeitrag
»ZEITGEIST«
vom 14. 9. 82 bis 20. 10. 82

G. L. GABRIEL

Bilder und Gouachen
vom 27. 10. 82 bis 21. 11. 82

BERLIN POTSDAMERSTR.
TEL. 030-261 60 98/99



Bernd ZIMMER, Hotelzimmer in San Diego. Foto entnommen aus dem Kalender »HELDEN DER LUFTFAHRT« von B. Zimmer und Th. VOBUKA

BERND ZIMMER

»1973 hab' ich 10 Stunden am Tag in selbstaubeuterischer Arbeit beim Verlag KLAUS WAGENBACH geschuftet. Der Fernblick war die Revolution«, behauptet BERND ZIMMER (34). »Umschläge gestalten, den Ablauf von Texten und Abbildungen bestimmen, nebenbei Philosophie und Religionswissenschaften studieren und die Begegnung mit BERND KOBERLING, das bildete den Auftakt zum Entschluß, Maler zuwerden. Auf einer USA Reise, in einem Ford aus San Diego gesteht er seiner Begleiterin ANNE JUD im Tal des Todes: »Anne, wenn ich nach Hause kom-

me, fange ich an zu malen!«

Ehe BERND ZIMMER, beeindruckt von der Malerei DIEGO RIVERAS und den Muralgemälden von SIQUEIROS und OROZCOS, seine ersten Bilder verkaufte, verlegte er die Revolution in die Küche des Restaurants EXIL. Der malende Hilfskoch empfand bei Besuchen in Galerien und großen Ausstellungen Langeweile. Beeindrucken konnten ihn nur die Arbeiten von KOBERLING, HÖDICKE und LÜPERTZ, die bei ihm abends die Palatschinken bestellten und tagsüber ermunterten, den Pinsel zu packen. »Plötzlich hab ich mich getraut, Bilder zu malen, die mich was angehen, und alle anderen Menschen

was angehen, die was mit Sinnlichkeit und innerem Ausdruckswillen zu tun haben.«

Für BERND ZIMMER ist die Aufbruchstimmung, wie sie zwischen 1975 und 1980 in Berlin vorherrschend war, verlorengegangen. Er schwärmt von der fantastischen »SO 36«-Zeit (Veranstaltungsclub in Kreuzberg, - d. Red.) wo er ein 3,6 x 28m U-Bahn Gemälde an die Wand geklatscht und mit Stadtgeräuschen vom Tonband untermalt hat.

1977 vermittelt ihn HELMUT MIDENDORF an die Selbsthilfegalerie am Moritzplatz. Es entsteht das 3 x 10m Bild »Flut«.

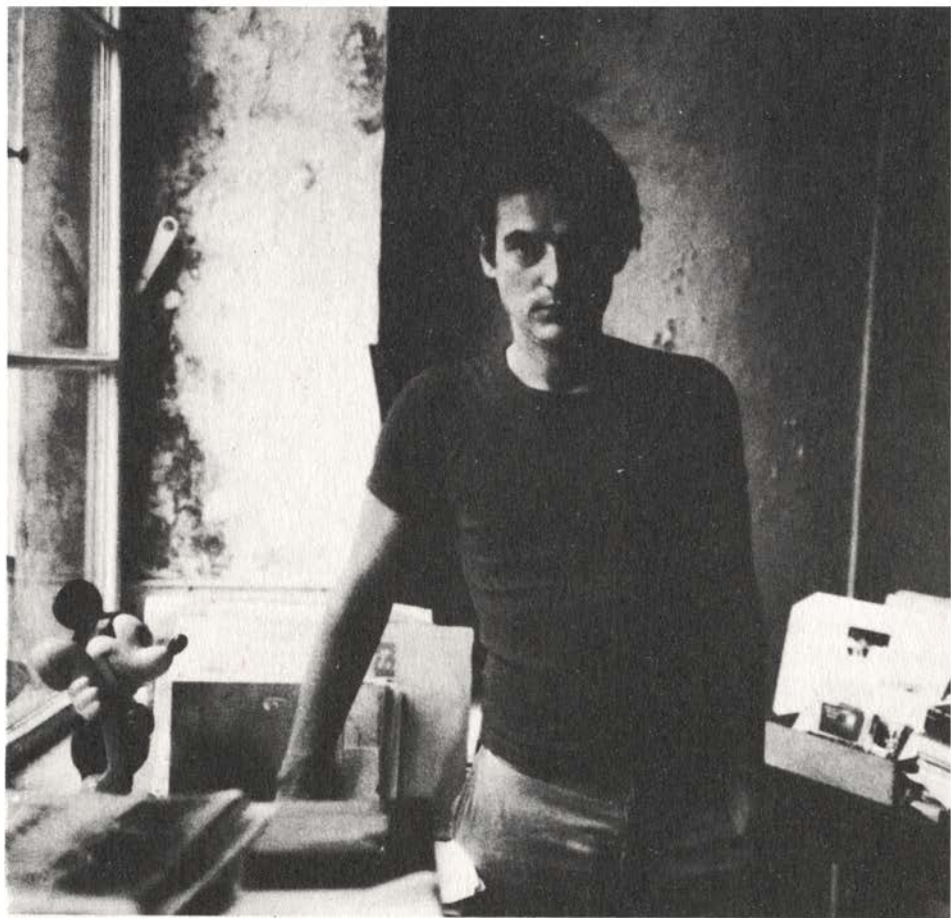
Bernd ZIMMERS Heimat ist Bayern. Nicht nur deshalb seine Vorliebe für Landschaftsmotive. »Ich war, als wir Jungs vom Moritzplatz angefangen haben zu malen, thematisch nicht festgelegt, da gabs auch weit und breit nichts, außer die alte Garde Hödicke und so. Dann wurden wir 1980 im HAUS AM WALDSEE entdeckt. Es kamen die bürgerlichen Kulturträger und sagten, »dufte, das Bild häng ich bei mir auf,« – die wollten was von der schlüfrigen

Welt des Transvestiten mitbekommen, kokettierten damit, nur bei meinen Landschaften konnten sie den Schmähschwer mitmachen. Anfangs haben sie meine Kühe gehaßt, jetzt lieben sie sie. Für mich ist das Land, das Gebirge ein Ruhepol. Es ist keine Flucht vor der Stadt, höchstens vor der Hektik. Aber wenn ich eine Landschaft male, komme ich auch zur größten Erregung. Es schaut manchmal so aus, als wäre es eine ganz flache, aber es ist eine ganz große Erregung, darin kann ich alles, was ich in mir und gegenüber der Gesellschaft spüre, reflektieren und dann auch malen.

Als wir die Ausstellung im HAUS AM WALDSEE gemacht haben, sollte das nur unter der Überschrift »Malerei« laufen. Das war mir zu wenig. Ich wollte auch nicht sagen »wilde Malerei«, denn wild ist motorisch, und so entstand »HEFTIGE MALEREI!«, denn so ist der Ausdruck. Seitdem schreiben mir viele Leute den Ausdruck ab!



Bernd ZIMMER vor dem Anne JUD Foto »Jedes Bild hat seinen Preis«. Es zeigt BERND nach der »Spezialbehandlung« auf einer Berliner Polizeistation



Thomas HORNEMANN

THOMAS HORNEMANN

THOMAS HORNEMANN (39) flüchtete vor der Bundeswehr von Hamburg nach Basel und besuchte dort die Kunstgewerbeschule. Danach 5 Jahre Köln und ab 1975 Berlin. Er lernt die Leute vom Moritzplatz kennen, stellt in deren Selbsthilfegalerie 1980 zum ersten mal aus. Thomas wohnt in Kreuzberg. Von den Wänden bröckelt Mörtel. Übergroße Leinwände mit bruchstückhaften Goldflächen sind wie Paravents angeordnet, hinter denen junge Katzen scharren. Im Winter erstarrt die Etage gänzlich.

»Als BERND ZIMMER aus Indonesien zurückkam, setzten wir uns eine Nacht hin und durchdachten die Abschlussausstellung der Galerie am Moritzplatz. TOPENG hieß sie, bezog sich auf indonesische Masken und Fratzen. Ich bin ja in erster Linie Zeichner«, sagt HORNEMANN, von dem Freunde behaupten, er sei kompliziert, unberechenbar, wenn er was getrunken hat. Auf dem Fensterbrett liegt das Gesangsmikrofon aus der Zeit, als HORNEMANN in Köln den alten VELVET-UNDERGROUND-Stil kopierte. In den letzten Wochen zeichnete er zu ERIK SATIE-Klängen. Verläßt HORNEMANN den Bezirk Kreuzberg, schlüpfte er in den braunen Borsalino-Anzug, prüft das Wetter im Hinterhof und streift das erstarrte Lächeln der Mickey-Mouse vor dem Fensterkreuz.



Ulla vonGIERKE

ULLA von GIERKE

Im Hinterhof des abbruchreifen Herrschaftshauses in der Cuxhavener Straße pflanzen Türken Bohnen und »hat ein Saxophonist bei der Fußballweltmeisterschaft des öfteren das Deutschlandlied geblasen.«

ULLA von GIERKE (30) malt im 2. Stock. Ihre Bilder zeigen ein Konglomerat aus Körperteilen und beim flüchtigen Hinsehen gleichen die Farbmuster denen von Kristallschnittflächen.

In Hannover studierte sie Textildesign, in Braunschweig Freie Malerei und in Berlin zwei Semester bei Professor HÖDICKE. An der HdK unterrichtet keine Frau. Es ist naheliegend, daß Professoren eher ihre männlichen Studenten weiterempfehlen. Deshalb fühlt sich ULLA ein wenig benachteiligt.



Peter CHEVALIER, Verlobte Katja HAJEK

CATHARINA COSIN

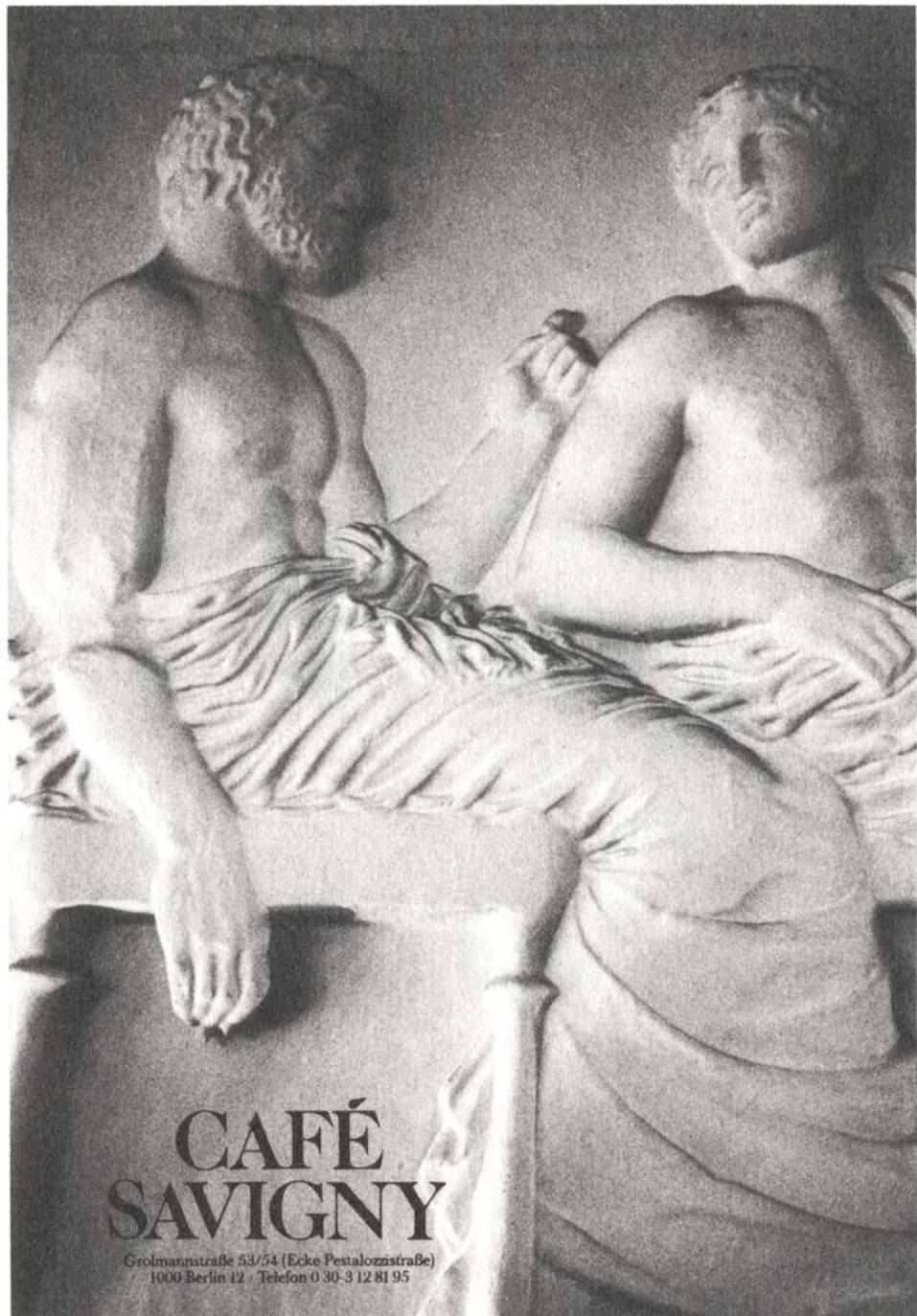
Die Mitbegründerin der Künstlergruppe 43, CATHARINA COSIN, lebt zurückgezogen im Norden Berlins. Seit mehr als zehn Jahren im Kunstbetrieb, wechselte sie während eines DAAD-Stipendiums in New York 1979 von der Malerei in das Lager der Objektkunst über.

»Das war eine wichtige Erfahrung, ich tat etwas Entgegengesetztes und stellte so meine Malerei in Frage.«

Seit Anfang 82 arbeitet sie wieder auf Papier, eine Mischung aus Malerei und Zeichnung. »Es ist schwierig ins alte Metier wieder reinzukommen aber spannend und befriedigend«, sagt COSIN: Themen wie Erotik, Liebe, Mann-Frau-Beziehung, Spannungen, Harmonien oder Langeweile hält sie mit kräftigen Pinsel- oder feinen Feder- und Kreidestrichen fest.



Katharina COSIN

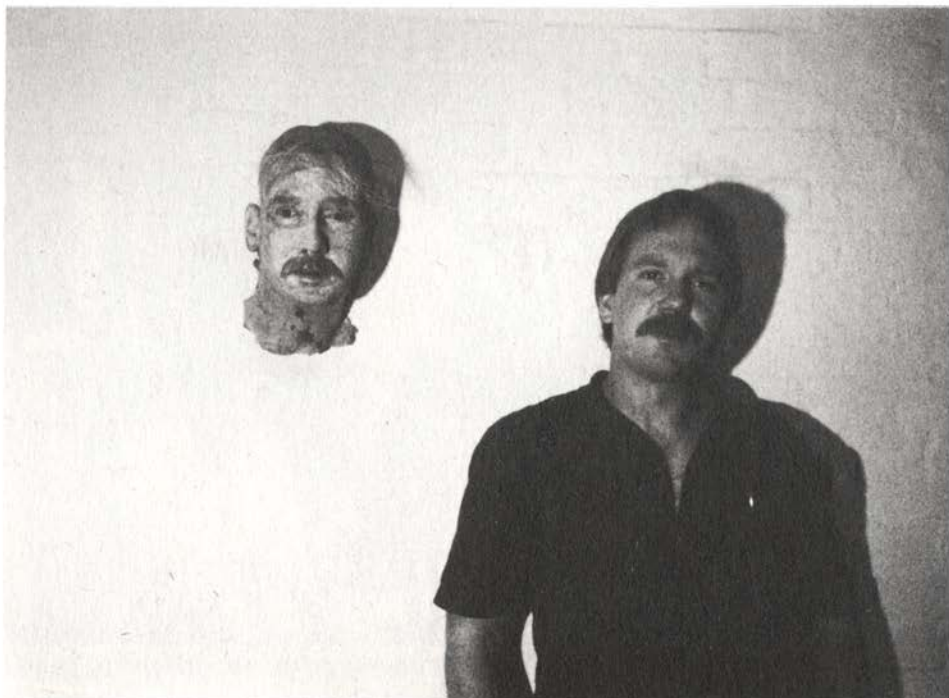


CAFÉ SAVIGNY

Grolmanstraße 53/54 (Ecke Pestalozzstraße)
1000 Berlin 12 · Telefon 0 30-3 12 81 95



Maler (CHEVALIER, BEHM, ZIMMER) spielen sonntags vor dem Reichstag gegen ZENSOR 06.



Scott FIVE

SCOTT FIFE (33) aus Idaho, USA, lebt seit einem halben Jahr in Berlin und arbeitet im ehemaligen Atelier von ED KIENHOLZ in Charlottenburg. SCOTTS Arbeitsmaterial ist Pappe, die er zu Gegenständen wie Tische, Hammer, Koffer oder Teppiche verarbeitet. Durch behutsames Aquarellieren verleiht er den maßstabgetreuen Nachbildungen täuschende Echtheit. Die Gegenstände, demnächst ausgestellt bei REDMANN, verfremden sich, wenn wir in ihnen Bildmotive entdecken.



Gerd ROHDE, Rimbaud-Gefühl

GERD RHODE

Pinsel oder Marxkreis

GERD RHODES Kampfgefährten aus den 60ern haben heute in sozialen Berufen akademische Karriere gemacht, ihr Haus in Ruheleben aufbauen und die Pseudoansprüche hinüberretten können. RHODE (40) hat sie spaßhalber portraitiert und nannte das Bild »Auf dem Marsch durch die Institutionen«. Ehe, Haus, Wohngemeinschaft.

Auch Maler wie WALLER, MASUR, PETRICK und SORGE haben sich in ihrem Linkssein gut eingerichtet. Sie werden vom Senat gekauft und Verantwortliche wie der Kunstamtsleiter ERBE (CDU) aus Charlottenburg umgeben sich gern mit so einem Linkstouch, können durchaus mit den Jungs einen saufen gehen.

Ganz anders ist da MARKUS LÜPERTZ, der hat nie den Stanpunkt des Malschweins verlassen, der war immer Bohemien, hat diesen Konflikt, – die Kunst ist tot, geht auf die Straße –, nie durchlebt, hat sich in der Geschichte der Malerei aufgehalten, die zitiert und sich darin ausgetobt. Er hatte keine moralischen Skrupel. Ich kam erst spät dahinter, daß die Malerei unabhängig von den gesellschaftlichen Phänomenen ihre eigene Problematik hat. Während der APO-Zeit ging ich inhaltlich direkt auf gesellschaftliche Widersprüche ein, aber das verlief sich schnell in Richtung Illustration, Agitation. Künstlerische Aspekte kamen zu kurz.

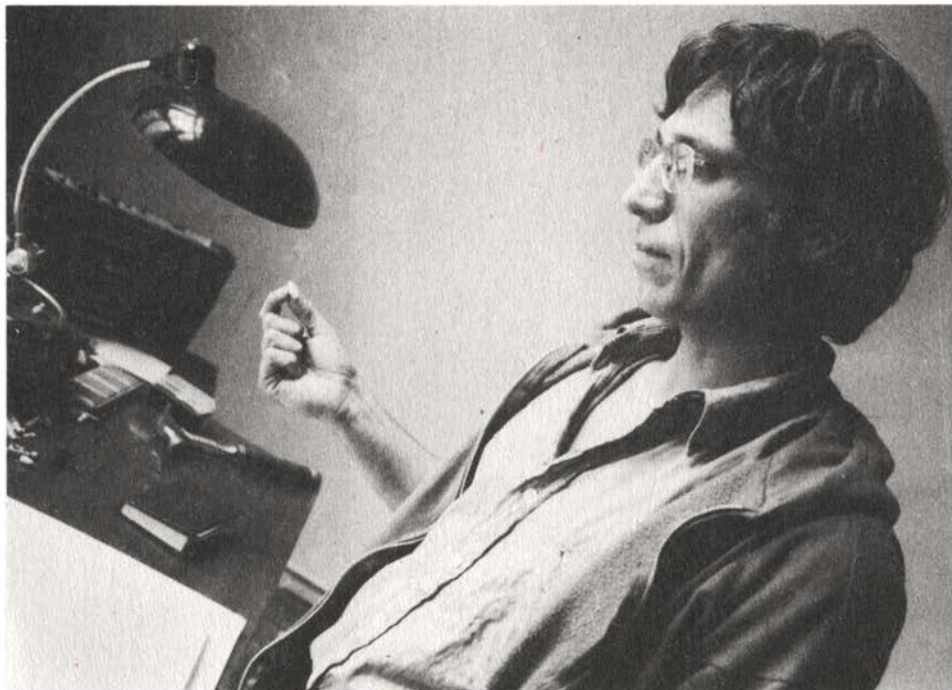
Eines Tages las ich die Rowohl-Monographie von RIMBAUD. Da war ein Portrait von ihm, wo ich dachte, – das Bild drückt genau deine Angst aus, wie du sie mit 12 Jahren hattest. Das war der Wendepunkt. Schreiben existierte nun für mich als gleichwertiges Medium neben dem Malen. Ich arbeitete kontinuierlich fünf Jahre an der RIMBAUD-Thematik. War ein Bild fertig, konnte ich auf einer ganz anderen Ebene wieder in den Text eintauchen und umgekehrt. Dieser Wechselprozeß verhinderte, daß die Radierungen und auch großformatigen Bilder nur platte Illustration wurden. Es gibt Leute wie Mozart, Van Gogh oder Rimbaud, die doppelt so schnell leben wie andere, dann abtraten oder verrückt wurden. Sie hatten alles gesagt. Nach RIMBAUD will ich mich nun mit ROBERT WALSER befassen. Der ging einen Schritt weiter: nach der Dienerschule,

dem »ständigen Hinter-seiner-Person-stehen«, ins Irrenhaus. RIMBAUD jedoch setzt symbolisch eine Pflanze, baut ein Haus im Dschungel, reitet auf einem Zebra davon, – er deutet an, da zählt die Tat, der Versuch. Dagegen wie ROBERT WALSER friedlich und dienend auf den Tod zu warten, das ist Wahnsinn, das kann mich in Wut versetzen. Andererseits, – vor dem Hintergrund der Apokalypse, die uns ins Haus steht, ist das ein akzeptabler Standpunkt!«

GERD RHODES Bilder sind zäh erarbeitet. Nichts scheint vom Konflikt »Pinsel oder Marx-Kreis und Fließband« übriggeblieben zu sein.

Schmunzelnd bekennt er sich zu kleinen umstürzlerischen Kommandos, die Auslieferungen der BILD-Zeitung gestoppt zu haben oder erzählt von blauen Beulen auf der Grünen Woche: »In Griechenland war gerade die Junta an die Macht gekommen. Die APO sagte eine Demo beim griechischen Apfelsinenstand an. Ich wußte nichts davon. Ich schau mir ahnungslos die Früchte an. Plötzlich steht hinter mir ein Bulle und fordert mich auf, sofort den Stand zu verlassen. Eine falsche Bewegung meinerseits, – sie führen mich ab, bearbeiten mich in der eigens für die Grüne Woche eingerichteten Bullenstation und werfen mich mit einem Tritt wieder raus. Den Mut, den die Hausbesetzer heute in die Schlacht mitbringen, hatten wir damals noch nicht.

Es war auch die Zeit der GRASS- und LETTAU-Feten, wo die ersten Fernsehakademiker und ich drauflosgefilmt haben. Apropos Film: Der KNUT HOFFMEISTER schuldet mir immer noch Geld für eine Kamera. Hast du seine Nummer?«



Dieter FINKE: Einmal im Jahr aus N. Y. nach Berlin

An der Grenze von Chinatown und Little Italy malt DIETER FINKE in einem 300m² Loft. Seit mehr als 5 Jahren ist er in New York, kommt ab und zu zurück nach Berlin und wohnt dann im Hinterhof des denkmalgeschützten Hauses in der Fasanenstraße, wo die GALERIE SPRINGER untergebracht ist.



Malerguppe GARAGE: Petra SEELENMEYER, Dirk SOMMER, Michael MEYER



»Who's who?« Malergruppe WERKSETZUNG: Otto SCHARF, Judith BRUNNER,
Ull HOHN, Sissi BRANDENBURG, Alice STEPANEK, THONET



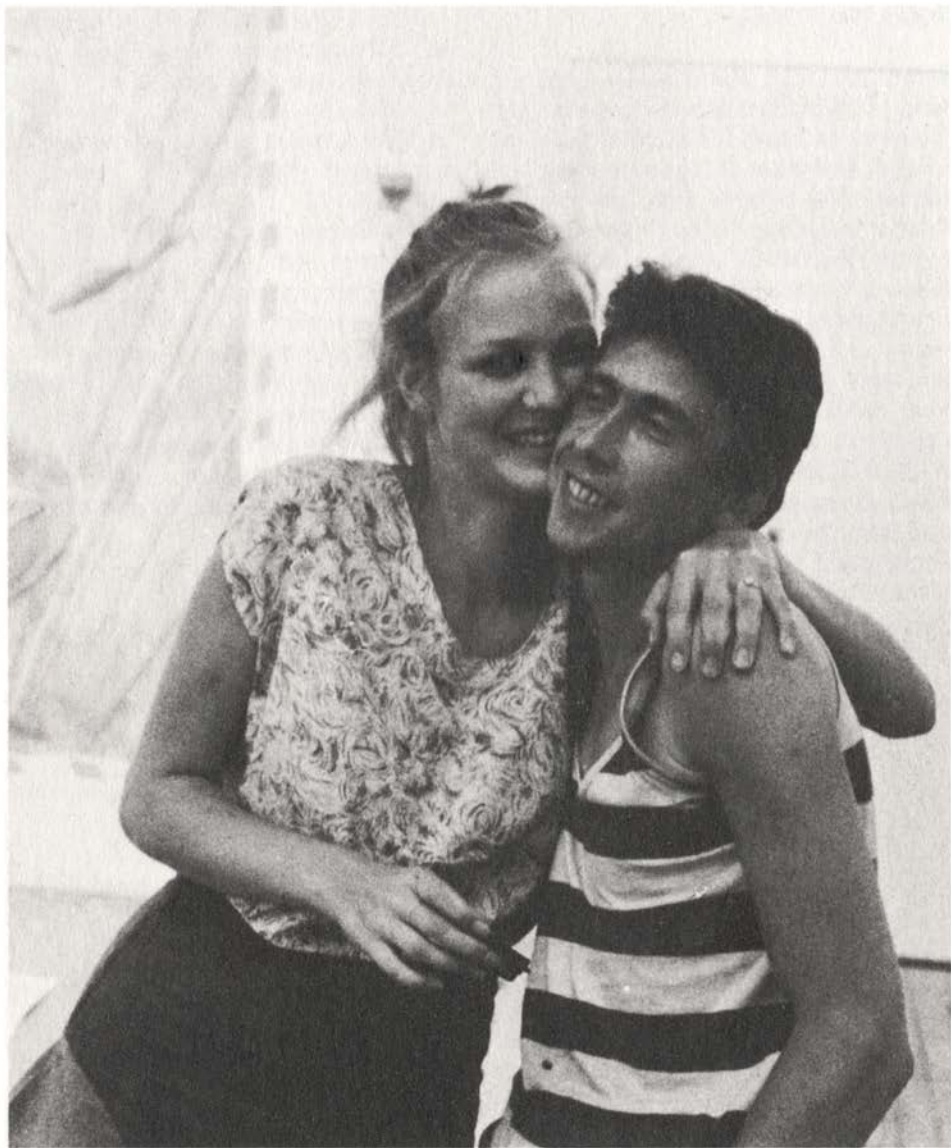


Ricarda FISCHER

RICARDA FISCHER

RICARDA FISCHER ist Mitbegründerin der Selbsthilfe-QUERGALERIE in Wedding, die Mutter Galeristin in Baden-Baden und der Vater ebenfalls Maler. RICARDA kam auf gut Glück nach Berlin, verschrieb sich der HdK, nahm aber nie regelmäßig am Unterricht von Professor HÖDICKE teil, bei dem sie »den Meisterschüler gemacht hat«.

Ihre gestische Malerei erinnert an amerikanischen, abstrakten Expressionismus. Eine selbstständige Entwicklung von großformatigen Farbräuschen. Trotz der schlechten Lage (89km bis Küstrin) prägt sich die Selbsthilfegalerie langsam in das Bewußtsein der Kunstinteressierten ein. Ab 1983 werden auch Künstler, die nicht im Haus wohnen, dort ausstellen.



ANJA PETERS und AXEL MÖCKEL

AXEL MÖCKEL

AXEL MÖCKEL malte einen Sommer lang im Künstlerhaus Bethanien. Das Geld reicht kaum für das Nötigste, so malt er mit einer Gouachetechnik auf Papier. Die Wände sind voll davon. Große, tanzende, kämpfende oder liebende Figuren, die sich von der Fläche lösen und herausleuchten: Eine Serie von »Salambo-Bildern« nach dem Roman von Gustave Flaubert. »Klar würde ich lieber mit ÖL auf Leinwand malen, aber dann müßte ich jobben und das nimmt mir die Kraft für starke Bilder!« AXEL MÖCKEL lebt mit seiner Freundin ANJA von dem, was ihm wenige Gönner und Sammler zukommen lassen. Er ist konsequent. Seine Farbträume wurden bisher kaum in der Öffentlichkeit gezeigt. Er malt schon länger als 10 Jahre und war der erste Meisterschüler HÖDICKES.

Vom Surrealismus herkommend hat MÖCKEL jahrelang an der Entwicklung eines eigenen Stils gearbeitet, der mit komplizierten Maltechniken verbunden ist. Eine Ausnahme im Land der Dispersionsfarbe. »Ich habe die Techniken von GIOTTO bis RUBENS, der die ersten Grundierungsfehler beging, studiert, habe mich so langsam an meine Malerei herangearbeitet.« Technik und Inhalt entspringen einem gemeinsamen Verständnis von Ästhetik. »Für mich ist wichtig, meine eigene Sentimentalität malen zu können. Das wollte ich als Kind schon. Das hat viel mit meiner Einsamkeit zu tun, auch mit der Natur, mit meiner Kindheit, mit meinen Träumen!«

V.D.



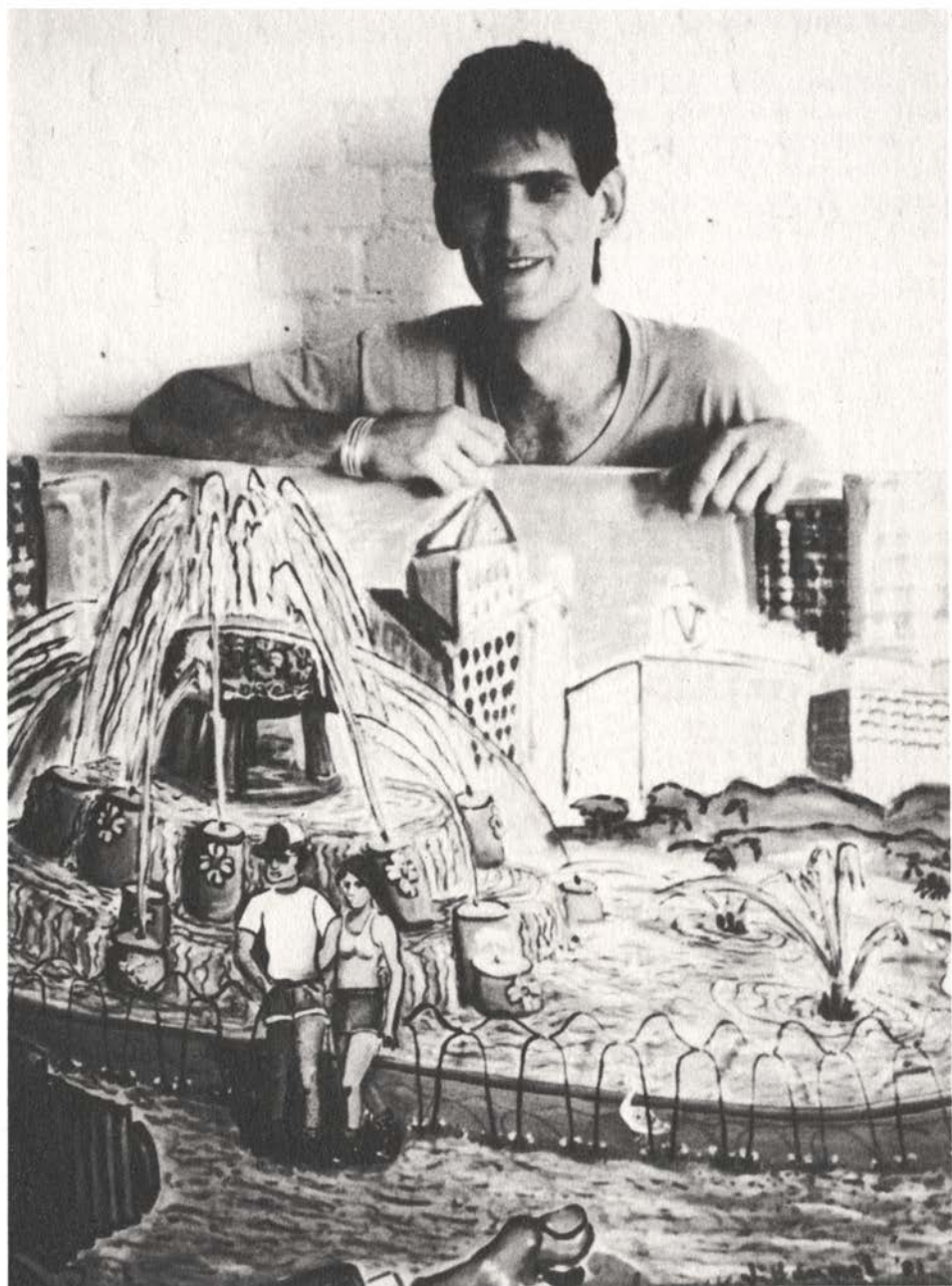
HERMANN SPÖREL

HERMANN SPÖREL

Der Schwarzwälder HERMANN SPÖREL (31) studierte in Freiburg Architektur und Kunstgeschichte. 1974 bis 1978 war er Schüler von Prof. KAUFMANN an der HdK Berlin. Ein DAAD-Stipendium ermöglicht ihm den Aufenthalt in San Francisco, wo 1978 New Wave und Tuxedomoon angesagt waren und die Malerei sehr oberflächlich gehandhabt wurde.

»Hier jedoch wird alles von Schreiberlingen analysiert«, sagt SPÖREL.

Sein Atelier auf dem Dachboden gleicht einem Speicherbild von ANSELM KIEFER. Einer Gruppe will er sich nicht anschließen, um im Stil unabhängig zu bleiben.



John HUMMEL

JOHN HUMMEL

Der Texaner JOHN HUMMEL (32) studierte an der »University of California – Davis« und kam 1981 nach Europa. »In San Francisco kann ich nicht richtig arbeiten. Smoke your dope an do your thing, gilt dort für die Musiker, aber ich bin Maler«, sagt JOHN, der sich in Düsseldorf der Gruppe »NORMAL« anschloß und mit PETER ANGERMANN zusammenarbeitet.



Helmut METZNER: »Ich kann schlecht Geschichten erzählen!«

HELMUT METZNER

Statisch-trocken

HELMUT METZNER (35) kam 1962 aus Bonn nach Berlin. Nach dem Abitur studierte er bei Professor KAUFMANN an der Hochschule der Künste und legte das 1. Staatsexamen ab... Es folgen Ausstellungen in New York (Galerie Schmidt, Profile-Gallery), Berlin (Forum aktuelle Kunst, Veranstaltungen der inzwischen aufgelösten GRUPPE E 43) und in Aachen (Galerie Hock).

Während des DAAD-Stipendiums in N.Y. belegt er Filmkurse und beginnt zu fotografieren. »Eigentlich habe ich mich nie als Maler gesehen, jedoch entstehen meine Fotos aus den Zei-

chen- und Malarbeiten. Sie sind statisch-trocken. Einmal behauptete jemand, ich würde die Leute beim Fotografieren nur wie ›facts‹ behandeln. Ich male, wenn alles brachliegt, wenn ich nicht gezwungen bin, mit Fotoaufträgen, Geld zu verdienen.«

Seit Jahren fotografiert METZNER die Berliner Malszene, sammelt die Portraits, plant ein Buch. Maler wie SALOMÉ oder MIDDENDORF schätzen seine bescheidene Unkompliziertheit, seine nüchternen Inszenierungen. »Ich kann schlecht Geschichten erzählen, das liegt mir nicht«, sagt METZNER, »dadurch haben meine Arbeiten einen morbiden Charakter! Ich selbst bin den Stimmungen unterworfen. Gegen die Traurigkeit kämpfe ich an!«



Galerist Rudolf SPRINGER, Jörg IMMENDORF: Nahtlose Freundschaft

JÖRG IMMENDORF

Schneesterne für Deutschland

»Das Brandenburger Tor ist die Schweißnaht zwischen der Ami-Karre und der Russen-Karre. Gibt es einen Crash, berührt uns Deutsche das zuerst. Dieses Identifikationsangebot, ehemals Symbol der Einheit, steht jetzt im Niemandsland. Weder die Ostler können da durchlatschen, noch die Westler. Das wühlt mich auf! Drum will ich mein Brandenburger Tor hier plazieren, soll ich den Ausstellungsnamen ZEITGEIST noch ernstnehmen!«

JÖRG IMMENDORF (37) sitzt in der PARIS BAR. Heute ist Vernissage bei RUDOLF SPRINGER. Er schmückt sich mit Goldkettchen, Armreif und Ringen. In die sind seine Malmotive, die ‚Schneesterne‘, eingraviert und in den Oberarm tätowiert. »Der rote Stern, Anhängsel einer sozialen Utopie, ist im Schnee verschüttet. Es gibt heute kein System, wo ich sagen könnte, damit identifiziere ich mich, so wie das in den 68ern der Fall war. Da dachte ich, – o.k., das chinesische Modell will ich mir erkämpfen. Das Modell von kollektiver Brüderlichkeit, – Werte, denen ich auf der Spur sein sollte – aber das ist nicht so. Die DDR hat uns das zugeschissen mit diesem pragmatischen Gulaschkommunismus! Als Künstler muß du dich gegen jedes Dogma sträuben, du muß die Ideologie, die sich ständig über deine Arbeit stülpt, aufbrechen!«

IMMENDORF war Mitbegründer der Alternativen Liste in Düsseldorf und hat für sie kandidiert. 1983 stellt er bei HARALD SZEEMANN im Kunsthaus Zürich aus.

»Ich habe auch in Düsseldorf diese alternative Ausstellung »FINGER FÜR DEUTSCHLAND« organisiert. Da waren alle Jungs vertreten, die sich der PAUL

MANZ dann gegriffen hat. Damals hat uns keiner beachtet, erst als der Artikel vom HOHMEYER im SPIEGEL war, gab's plötzlich offiziell diese neue deutsche Malwelle. Ich arbeite übrigens mit dem MARIUS OEHLEN gerade an einer Platte. Der hat mit dem PENCK bei der DOCUMENTA Musik gemacht, der ist sehr experimentierfreudig, sehr kräftig und verweigert sich gern. Der hätte recht gut in die Kerbe schneiden können wie D.A.F. und die anderen Gruppen, die alle im RATTINGER HOF gespielt haben.«

Beneidest Du nicht den plötzlichen Erfolg Deiner viel jüngeren Malkollegen?

»Ich sehe da eine große Gefahr. Erstens die Verschleißerscheinung. Nur für die Kohle arbeiten, das schlägt sich auf den Inahlt nieder. Wenn du deinen Nährboden zu schnell abgibst, dann trocknest du aus wie eine Dörrpflaume. Darus ergibt sich zweitens, daß dir in der Hektik nichts weiter übrig bleibt, als dich zu kopieren, dir bleibt kein Atem für Experimente.

Ich hab' damals Propagandakunst gemacht, Klassenkampf in der Malerei, das war für die Galeristen ja absoluter Schwachsinn. Die Galerien aber haben eine wichtige Funktion für den Künstler, wenn sie nicht Teppichhändler sind. Da gab's eben Leute wie den MICHAEL WERNER, der sich mit der Rotweinpulle, ausgelutschtem Trenchcoat und 300 Mäusen im Monat um die Jungs gekümmert und denen von seinem Quetschgehalt ein paar Skizzen abgekauft hat. Ich hab' den MICHAEL WERNER 1969 kennengelernt, wo meine Arbeiten im Akademie Keller verschimmelten, weil ich nur auf Propaganda machte. Der wollte meine ganze Scheiße haben und ich sagte, die kriegst du nur, wenn du 'ne Ausstellung machst mit dem Report über eine Hauptschule. So sind wir uns näher gekommen und so hat er mich

heimlich wieder auf den Weg zur Malerei gebracht. Der wollte wissen, was bei mir noch zu holen war.

Heute ist plötzlich Schlaglicht auf die Malerei gefallen. Es ist hell. Es wird sich auch wieder verdunkeln, aber die Star-ken werden auch dann weiter malen. ich will den Jungs nicht generell unterstel-len, daß sie geldgierig sind, ich meine, es bleibt denen auch keine andere Wahl. Nur die Frage bleibt, ob die Kohle nicht ablenkt von der Grundmotivation, wenn sie einmal angefangen haben zu malen, vielleicht bin ich da noch zu sehr Mora-list.

Die denken sich, heute hau'n wir auf die Pauke, morgen geht die Welt eh unter. Das ist mir zu einfach, so kann ich nicht resignieren, denn das hieße, heute die ganze Scheiße auszukosten, die man mir bietet, und das wäre verdammt wenig!«

HANS BROSCHE

Weggehen um zurückzukommen

»Malerei als etwas gegen das Erdrückende, Malerei als Überleben, als Suche nach einem Zustand des Überlebens im Kampf gegen die vielen individuellen Unmöglichkeiten.« HANS BROSCHE (39) verließ 1979 Ost-Berlin aus persönlichen Gründen, wie er betont, um über Paris nach West-Berlin zurückzukommen.

Er war Bühnenbildner am Berliner Ensemble und später am Deutschen Theater. Im Rahmen der Biennale für junge Kunst holt ihn RAOUL MOULIN 1975 nach Paris. »Die glaubten im Westen, die könnten durch Handrei-

chen im Osten eine Liberalisierung bewirken, aber da geht nur, was gerade geht,« sagt BROSCHE, der zuletzt in der Galerie NOTHELFER, Berlin, ausstellte.

»Das Gestische in meinen Bildern erfordert die ganze Kraft meines Körpers. Das Gestische ist stellvertretend für Natur, für das Spontane. Das berührt das Action-Painting. Ich male tagsüber, denn da entsteht etwas Besonderes mit der Farbigkeit des Tageslichtes. Mein Arbeitszustand ist ein Gemisch aus Befreiheit, Aufgekratztsein und gleichzeitiger innerer Ruhe.«

BROSCHE deutet hinaus zum Balkon. »Der Ahornbaum beschützt mich. Ich bau auch Mais an, aber beim Griechen an der Ecke wächst der zehn mal so schnell!«



DR. WOLFGANG MAX FAUST und HANS BROSCH: Malen ist schön, macht aber viel Arbeit.

Dr. WOLFGANG MAX FAUST

Dumm wie ein Maler

HAGENBERG: Dein Buch »Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart« wird im Moment viel diskutiert. Wie bist Du bei der Auswahl der Künstler vorgegangen? Warum hast Du gerade diese bestimmten Künstler gewählt?

FAUST: Die Auswahl kam dadurch zustande, daß wir gegenwärtig – vor dem Hintergrund eines neuen Interesses an Malerei – vom Zusammentreffen zweier Künstlergenerationen ausgehen müssen. Ins Gespräch gekommen ist die neue Malerei durch die junge Generation. Und zwar zuerst einmal – international gesehen – durch die italienischen Künstler der *Arte cifra* (Chia, Clemente, Cucchi, Paladino, de Maria), dann auch durch die deutschen Künstler der »Mülheimer Freiheit« (Bömmels, Dahn, Dokoupil, Adamski, Kever, Naschberger) und die Berliner »Heftigen« (Fetting, Salomé, Middendorf, Zimmer, Castelli). Die ältere deutsche Generation, die schon seit Beginn der 60er Jahre im Zentrum ihrer Arbeit die Malerei sieht (Baselitz, Lüpertz, Penck, Kiefer, Immendorff, Hödicker, Richter, Polke etwa), ist eigentlich erst durch die Jüngeren wieder in den Vordergrund gerückt worden. Das entspricht einer internationalen Situation, die ja ein neues Interesse an Malerei seit etwa 4–5 Jahren zeigt. So war es eigentlich ganz logisch, das Buch so zu gliedern, daß man die beiden Generationen nebeneinander/nacheinander vorstellt. Wenn man das Buch aufmerksam durchsieht, dann stellt man fest, daß dreiviertel des Texts von der älteren, ein Viertel von der jüngeren Generation handelt. Beim Farbteil ist es genau umgekehrt.

H.: Es fällt einem aber auch auf, daß die Leute von der »Mülheimer Freiheit« mehr Seiten im Farbteil haben als die Berliner Maler.

F.: Nein, das stimmt so nicht. Es gibt eine »proportionale Gerechtigkeit«. Nach komplizierten Vorüberlegungen sind wir der Meinung gewesen, daß ein solches Buch nicht einfach eine statistische Namensreihe sein kann. Nichts ist uninteressanter als Neutralität in der Kunst. Dementsprechend sind die Kapitel und Abbildungsteile eingerichtet worden. Die Aufnahme der Künstler geschah dabei nach zwei Kriterien. Zum einen nach Listen, die wir aufgestellt haben und in denen die Beteiligung an wichtigen internationalen oder nationalen Ausstellungen verzeichnet war, zum anderen nach der Gewichtung, die wir im Hinblick auf Innovationen oder neue Aspekte in der Malerei vornahmen. Und da haben wir uns überlegt, daß bei den Jüngeren – wenigstens bei denjenigen, für die wir uns besonders interessieren – eine unterschiedliche Anzahl von Abbildungen gebracht werden muß. Denn bei einigen Künstlern wird mit 2 oder 3 Bildern sehr deutlich, was sie zu sagen haben, bei anderen Künstlern ist es aber nötig, mehrere Arbeiten zu zeigen und einen großen Abbildungsteil zu machen. Das ist also, wenn man so will, eine Wertung, ganz bewußt. Wobei übrigens, wenn man prozentual umrechnet, die Berliner nicht schlechter wegkommen als die Kölner.

DIEHL: Deine Vorlieben für die westdeutsche Szene, sprich Mülheimer Freiheit und auch die italienische Szene ist eindeutig größer als für die Berliner Szene. Woran liegt das?

F.: Das hat verschiedene Gründe. Ich glaube, daß die Berliner Szene sich durch eine fast paradoxe Situation entwickelt hat, nämlich durch den Pro-

vinzialismus der Stadt Berlin. Die neue Berliner Malerei hat sich im mutigen Dennoch gegenüber einer Verfestigung der Kunstszene Mitte bis Ende der 70er Jahre durchgesetzt. Sie ist eine Kunst, die sich gegen eingefahrene Berliner Konventionen wandte. Dabei griff sie staunend, suchend, fasziniert auf die Tradition zurück.

Die neue internationale Situation der Malerei ist ja in Berlin nie präsentiert worden. Die Italiener werden erst jetzt zum ersten Mal hier gezeigt, (ZEIT-GEIST d. R.) nachdem sie seit vier Jahren international überall vorgestellt wurden. Der Provinzialismus hat also dafür gesorgt, daß in Berlin auf eine fast bizarre Weise etwas ganz Eigenständiges entstanden ist, was meiner Meinung nach eine enorme Kraft in die Diskussion um eine neue Malerei gebracht hat. Andererseits glaube ich, daß dies eine Malereiposition darstellt, die primär retrospektiv ist, weil sie aus dem Spektrum der Möglichkeiten von Malerei nur einen oder zwei Aspekte herausholt, während die Malerei, die in Italien oder im Umkreis der Mülheimer Freiheit entsteht, eine prospektive Malerei ist. Sie stammt aus ganz anderen Quellen, nämlich aus der Auseinandersetzung mit der Arte povera, mit Konzeptkunst etwa, oder auch aus der Auseinandersetzung mit anderen Kunstformen, etwa dem Werk von Joseph Beuys. Was in Berlin in der Homogenität eines neuen »heftigen« Stils auftaucht – der sich in den besten Beispielen faszinierend mit der Subjektivität der Künstler verbindet – das steht zugleich in der Gefahr zur bloßen Sujeterfüllung, zum gut gemalten, neo-expressiven Bild zu werden. Diese Gefahr besteht für die Italiener und Mülheimer kaum. Ihre Prinzipien der Bildfindung gehen von grundsätzlich anderen Vorstellungen aus. Sie sind komplizierter, viel-

schichtiger, widersprüchlicher. Statt »Stil« eine »Ästhetik der Verstreuung«. H.: Nach dem »Hunger nach Bildern« setzt jetzt das große Fressen des Kunstmarktes ein. Viele Leute sehen dich da auch als Handlanger jener, die eben dieses Vakuum gesteuert haben. Siehst du das auch so, d.h. bist du eigentlich mitbeteiligt daran, daß bestimmte Strömungen im Kunstmarkt aufgewertet werden, was dann auch bestimmten Künstlern zugute kommt. F.: Das kann ich durchaus akzeptieren, obwohl ich Handlanger- und Verschwörungsthese immer sehr komisch finde. Doch: Ich glaube, daß sich Kunst nicht von selbst vermittelt und daß Kunst letztlich eine Art Kontext ist, in dem die Künstler natürlich die wichtigste Rolle spielen. Aber gleichzeitig bedarf es einer Strukturierung zur Wahrnehmung und Diskussion dieses Kontextes. Und da stimmt es, daß ich mich sehr früh für die Italiener eingesetzt habe und auch für die Mülheimer Freiheit. Natürlich habe ich »strukturierend« mitgearbeitet und so in gewisser Weise auch den Kunstmarkt beeinflusst. Das bleibt nicht aus.

D.: Welche Hauptaufgabe siehst Du für dich als Kritiker? Welchen Beitrag leistest Du? Welche Funktion übernimmst Du als Kunstvermittler?

F.: Also ich sehe eigentlich drei Funktionen. Fangen wir mit der Subjektiven an. Für mich ist Kunst ein Lebensmittel. Was ich versuche, ist, auf der Höhe der Zeit zu sein, Phänomene wahrzunehmen, die sich neben mir als Neues entwickeln und die meiner Meinung nach auch ganz direkt mit mir zusammenhängen, weil ich Zeitgenosse dieser Entwicklungen bin. Das bedeutet – ganz egoistisch – ich will durch die Beschäftigung mit Kunst für mich etwas erreichen, weiterkommen. Ein anderes Interesse ist dies: Ich habe festgestellt,

daß auch Künstler das Gespräch, die Auseinandersetzung, die Bestätigung suchen. Dieses Sprechen über Kunst sehe ich als eine wichtige Aufgabe an. Aus ihm entwickeln sich Kritik und Theorie. Meine Arbeiten zur Arte cibra oder zur Neuen Malerei basieren vor allem auf Gesprächen. Doch wird mir gerade deshalb vorgeworfen, daß ich mit meinen Texten Einfluß nehme, daß ich eigentlich so etwas wie Theorien für Künstler verfasse, nach denen sie sich richten. Das ist eine absurde Vorstellung, weil kein Künstler sich nach den Theorien eines Kritikers oder Wissenschaftlers richten wird. Andererseits kann man durchaus sagen, daß es Übereinstimmungen und Bestätigungen und auch Fragen gibt, die man zusammen entwickeln und vorantreiben kann. Die dritte Funktion sehe ich darin, über meine Arbeit, eine Öffentlichkeit herzustellen, die eine Diskussion über künstlerische Probleme ermöglicht, insbesondere über Probleme, die mit Kunst und Gesellschaft, Kunst und Subjektivität zusammenhängen. Die Kunst zur Diskussion stellen, ihre Bedeutung sichtbar machen, letztlich ihr dienen, das ist vielleicht die Hauptaufgabe.

D.: Wohin entwickelt sich Deiner Meinung nach die Malereiszene?

F.: Dazu kann ich keine Prognose geben. Es ist sehr widersprüchlich, was gegenwärtig in der Kunstszene stattfindet. Wir erleben eine von zahlreichen Kunstvermittlern betriebene Strukturierung der Malereiszene hin zu »heftig«, »expressiv«, eine kulinarische Vereinnahmung, die sicher einen Höhepunkt formuliert, gleichzeitig aber auch ein Ende vorbereitet. Ich sehe den gegenwärtigen boomartigen Umgang mit Malerei und auch das sich wandelnde Selbstverständnis vieler Künstler als etwas sehr Problematisches an. Das auftrumpfende »Wir sind doch alle

große Maler« wird die wirklich neuen Aspekte in der Malerei vielleicht sogar disqualifizieren. Ich glaube, nur ganz wenige Künstler, die jetzt im Gespräch sind, werden langfristig eine wirklich überragende Bedeutung erlangen.

D.: Und wer gehört für Dich dazu?

F.: Eigentlich möchte ich keine Namen nennen, weil man sich auch in der Entwicklung von Künstlern sehr täuschen kann. Künstler sind zwar vielleicht nach einem bestimmten Gesetz angetreten, aber die Einflüsse können sie in die verschiedensten Richtungen führen und manche Künstler sind auch sehr schnell bereit, das zu verraten, womit sie begonnen haben. Und deswegen möchte ich nicht gerne Namen nennen. Ich glaube aber, daß durch die Struktur ihrer Arbeit wie durch die Struktur ihres Denkens Künstler wie Clemente und Dokoupil eine Entwicklung vor sich haben, die sie vielleicht in der Malerei darüber hinaus führt, nur Maler zu sein. Denn darauf kommt es an: Mit Hilfe neuer Bildfindungen etwas anderes zu werden als Maler. Gut gemalte Bilder sind letztlich uninteressant!

D.: Wie beurteilst du nach dem Malboom, jetzt die sich abzeichnende Hinwendung zur Plastik?

F.: Daß die Arbeiten jetzt in den Raum streben, erscheint mir als eine logische Erweiterung. Wobei zu sagen ist, daß etwa die Maler der Mülheimer Freiheit sehr früh solche Versuche gemacht haben, sie sich dann aber erst einmal auf die Malerei beschränkten. Auch bei Penck, Immendorff, Baselitz, gibt es eine Folgerichtige Entwicklung. Bei ihnen allerdings, und das sage ich ganz ohne Vorurteil, erscheint sie mir aus anderen Gründen historisch notwendig. Man kann sagen, daß Baselitz, Lüpertz oder aber auch Immendorff schon seit Jahren auf hohem Niveau auf der

Stelle treten. Die Skulptur schafft nun einen neuen Freiraum.

H.: Erwartest du von einem Künstler, daß er fähig ist, seine Arbeiten zu erklären?

F.: Ich glaube, daß es in der Kunst letztlich nichts zu erklären gibt, und ich glaube auch, daß sich Intellektualität in der Kunst anders als in Erklärungen zeigt. Nicht dann ist ein Künstler ein intellektueller Künstler (oder ein intelligenter Künstler), wenn er gut über seine Bilder sprechen kann. Es muß sich in den Arbeiten selbst zeigen.

H.: Wie siehst du das Problem des Massenpublikums, z.B. auf der Documenta 7, und die damit oft wiederholte Frage »Was passiert da mit unseren Steuergeldern?«

F.: Das ist eine komplizierte Frage: Erstens braucht die Gesellschaft bestimmte Rituale, um ihr Geld, das sie aus öffentlichen Töpfen für die Kunst spendet, irgendwo mal wieder zu sehen, zweitens gibt es ein legitimes Bedürfnis nach der Auseinandersetzung mit Kunst. Doch dabei muß ich immer an Karl Valentin denken: Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit. Das Verückte ist ja, daß sich das breite Publikum über Probleme im Fußball sehr sachverständig informiert und auch darüber diskutiert, von der Kunst aber verlangt, daß sie unmittelbar zugänglich sei. Das ist natürlich eine Frage der Erziehung, des Umgangs mit Kunst.

H.: Herr Faust, um zur Gretchenfrage zu kommen: Wie halten Sie es mit der amerikanischen Kunst? Ist der amerikanische Internationalismus jetzt vorbei?

F.: Über den aktuellen Stand der amerikanischen Malerei kann ich letztlich kein fundiertes Urteil abgeben, da ich in den letzten beiden Jahren nicht in den USA war und sich dort vieles verändert hat. Die Italiener wie die deutschen Künstler der neuen Malerei habe ich

fast alle persönlich kennengelernt. Ich glaube, daß schon durch andere Kunstformen der Blick auf Europa als künstlerisches Zentrum vorbereitet wurde. Nach dem Abebben der Pop art und der Hinwendung zur Minimal art und zur Kunst, die übrigens kaum in Amerika rezipiert worden ist, sondern primär in Europa, verschob sich das Interesse an Kunst nach Europa und brachte in den verschiedenen Reaktionen auf das konzeptuelle Denken die Auseinandersetzung mit Geschichte, Mythos und Tradition. Man kann sagen, daß die Kunst heute deshalb primär eine europäische Attitüde besitzt. Und wenn man sich ansieht, wie die amerikanischen Maler darauf reagieren, so erkennt man, daß etwa Julian Schnabel und David Salle die europäische Kunst sehr gut kennen und auch versuchen, diesen Hintergrund einzubeziehen. Für Amerika ist die europäische Kunst von zentraler Bedeutung geworden. In gewisser Weise füllt sie dort ein künstlerisches Vakuum aus. Das hat weitreichende Folgen. Auch für die europäischen Künstler. Ihr Blick nach Amerika wird zunehmend vom Eingehen auf den Ausstellungsbetrieb und die Marktbedingungen in den USA bestimmt. Eine »Amerikanisierung« der europäischen Malerei zeichnet sich ab. Was keineswegs zu ihrem Vorteil gereichen muß. Das sehe ich zum Beispiel bei einem Künstler wie Sandro Chia, der sich mit seinen großen Formaten, seinen Themenvariationen der amerikanischen Vorstellung von Kunst als einer interessanten Oberfläche sehr stark annähert. Wobei zu sagen ist, daß die Größe der amerikanischen Kunst – etwa bei Warhol, Stella, Lichtenstein – gerade im Umgang mit dieser »Faszination der Oberfläche« liegt. Selbst Schnabel zeigt sie. Doch für die europäische Kunst stellt sie eine Gefährdung da. Die

neuen Bildfindungen zielen auf »Tiefe«, auf Beunruhigungen jenseits postmoderner Dekoration.

D.: Du sprachst vorhin über das Fehlen von Intellektualismus in der Generation der jüngeren Maler. Was meinst du damit?

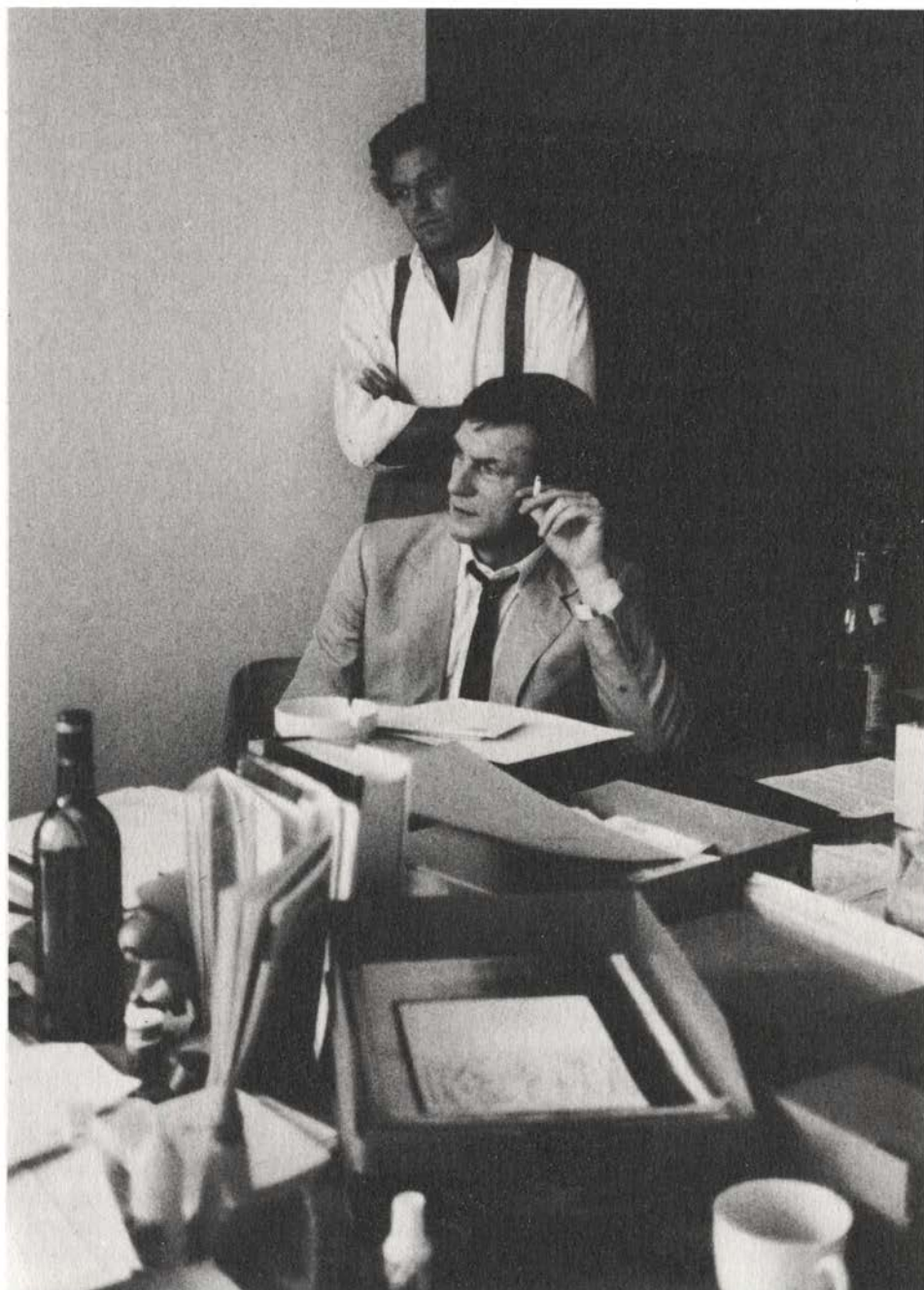
F.: Ja, intellektuell im Sinne eines fundierten selbstkritischen Bewußtseins. Es gibt dieses französische Sprichwort »Dumm wie ein Maler«, das Marcel Duchamps als Aufforderung begriffen hat, in einem 3/4 Jahr die Malerei zu bewältigen. Es ist ein sehr böses Sprichwort.

H.: Welche der gegenwärtigen Künstler werden Deiner Meinung nach in fünfzehn Jahren noch von Bedeutung sein?

F.: Ich könnte jetzt nichts sagen, und ich habe auch nicht die Lust, es mir vorzustellen, welche Künstler in 15 Jahren von den gegenwärtigen Künstlern noch Bedeutung haben. Ich bin froh, wenn ich mir vorstellen kann, welche Künstler in zwei Jahren für mich noch interessant sind. Ich glaube auch, daß es durchaus unterschiedliche Beziehungen zur Entwicklung in der Kunst gibt. Ich bin sicher, daß es Künstler gibt, deren Größe überhaupt nicht zu bestreiten ist, die aber dennoch aus meinem Gesichtsfeld rücken werden, weil andere, neue Positionen mich in dem Moment viel stärker anziehen.

D.: Kannst Du etwas zur Situation der Kunst in der DDR sagen?

F.: Dazu kann ich leider gar nichts sagen. Dieser Staat ist für mich mit einer solchen physischen Aversion verbunden, daß ich es drüben kaum aushalte. Wir sind alle Masochisten, aber deswegen brauchen wir uns ja nicht für die DDR zu interessieren.



Gedankenspiel: MICHEL WÜRTHLE und REINALD NOHAL (sitzend) im ZEITGEIST-Büro.

MICHEL WÜRTLHLE

Monolog

Die Lokale PARIS BAR und EXIL der beiden Wiener MICHEL WÜRTLHLE und REINALD NOHAL sind Treffpunkte Berliner und internationaler Künstler. MICHEL WÜRTLHLE (39) wollte selber einmal Maler werden:

»Die PARIS-BAR war im ersten halben Jahr ein Mißerfolg. Die Leute haben sie einfach abscheulich gefunden. Mich wundert, daß vor vier Jahren die Bilder vom DIETER ROTH noch schockieren konnten.

Der DIETER wurde vom OSWALD WIENER und den anderen fürchterlich geprüft, so wie wenn man in eine Bande aufgenommen wird, ganz grausame Aufnahmearten. Später hat sich DIETER am OSSI gerächt. Im Nachhinein denke ich mir, daß er stärker war, als die, die ihn geprüft haben. Beim Heurigen, beim Kaffee, immer nur Prüfungen. Das Zeremoniell bestand aus unangenehmster Fäkaliensprache, aus ordinärsten Ausdrücken und der Geprüfte durfte sich darüber nicht schockiert zeigen. Der OSSI hat das später in einem Text verarbeitet. Die Rache vom DIETER war subtil. Der OSSI hat ihn heiß geliebt, hat sich dann dem DIETER geöffnet, der DIETER hat das aufgesaugt und ihn wie eine Kartoffel fallen gelassen, in Gesprächen am Tisch und in titanischen Zerfleischungen, in Verächtlichmachungen, versetzte ihm aber trotzdem nicht den Todesstoß. Der OSSI kam mir vor wie MARIA MAGDALENA, hat sich alles gefallen lassen, ich dachte, ich kenne ihn nicht mehr wieder, als hätte er um die Liebe vom DIETER gebuhlt. Wenn ich dachte, es geht nicht mehr weiter, dann gabs immer einen rettenden Balken. Je Zerstörerischer etwas war, desto mehr ist daraus entstanden

und das fasziniert mich heute noch.

Ich habe immer gedacht, Kunst sei alles bis KONRAD BAYER kam und sagte, Kunst sei Scheiße, es gäbe keine Kunst und Malerei sei Anakronismus. Bis heute habe ich das nicht bewältigt. Manchmal sehe ich ein Bild und widerwillig gefällt es mir, bin davon fasziniert. Ich bin kein guter Seher, ich brauche lange, bis mir was auffällt. Meistens ist es mir so ergangen, daß ich zuerst die Künstler kennengelernt habe und dann haben mir auch deren Arbeiten gefallen. Ausnahme waren INA und THOMAS.

Mit 16 bin ich auf die Werkkunstschule in Köln, habe meine Eltern überzeugt, daß ich Maler bin, war damals VanGogh-mäßig eingestellt, hatte einen Konstruktivisten zum Professor, der zunächst wollte, daß ich richtig Kölsch trinken lerne. Ich hab' die Gipsköpfe gezeichnet und mit Öl grauenhafte Selbstportraits angefertigt. Nachher zur Sommerakademie, der »Schule des Sehens«, in Salzburg bei OSKAR KOKOSCHKA. Der hat mir gefallen, der war so gut angezogen, ein Feschak, so in seinen Flanellhosen, der hat uns getätschelt und gesagt: Gut, gut, nur weiter so! Und wir haben weiteraquarielliert. Dann die Akademie am Schillerplatz in Wien beim SERGIUS PAUSER, einem Gesellschaftsmaler, ein großer Vögler der Wiener Damen. Die Akademie war mir so widerlich, mir hat so vor diesem Akademiegeruch und den Gängen gegraust, sodaß ich die meiste Zeit im Kino verbrachte. Den Traum vom Malen hab' ich wegen RAUSCHENBERG aufgegeben... Ich dachte mir, wie kann ein Mann nur so modern sein. Wo doch GODARD eines der größten Genies dieses Jahrhunderts ist.

Mich faszinierte ROM. ROM war ein goldener Scheißhaufen, der bis ins graue Wien glänzte. Da hab' ich gelernt,

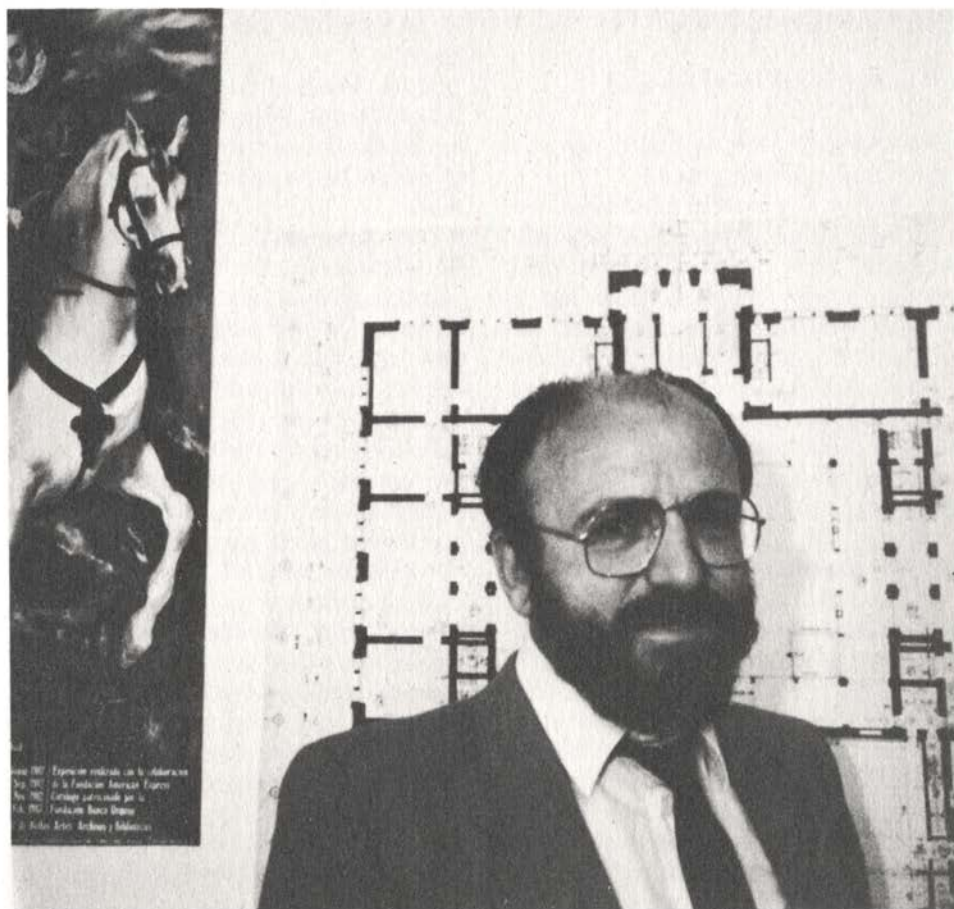
daß man zu Mokasins keine Socken trägt. Das war für mich die Banane, zu sehen, daß einer im Ferrari Seidensocken zum Wechseln eingesteckt hat, aber kein Geld fürs Benzin. Und dann all die Machisti, aufgereiht, 50, 60 Bodybilder, gespenstisch-lustig auf der Via Veneto. Ein Hauch von unermäßigem Luxus. Capri, Positano, wunderbare Sommer, – insgesamt ein Lustspiel mit sehr selten reflektiven Momenten. Ich hatte nie Zukunftsangst. Jetzt ist es anders. Elend und Alter in Wien ist mir ein Greuel, – am Savignyplatz will ich aber auch nicht landen. Irgendwann wieder nach Wien zurück, eventuell mit Geld, – dieses Gedankenspiel habe ich mir verboten. Wien, das ist Einsamkeit und Selbstmord, wenn ich mir vorstelle, in Wien, sonntags, alte Wohnung, dritter Bezirk. Natürlich hat die Erinnerung ans Café HAWELKA, an diese Initiative der Frau HAWELKA, die PARIS BAR mitgeprägt. Es gibt so Lokale, denen ich nachträume. Auch dem Café Sport. Das Café Sport war das Elend und das Hawelka das halbe Elend.

Manche Bilder in der PARIS BAR liebe ich. Mein Traum wäre, wenn da versteckte Kostbarkeiten hängen würden, unversichert, einfach am Nagel, etwa so einer aus der Blauen Periode. Eben Perlen vor den Säuen mit mir als Hauptsau.«



Galerist Ascan CRONE aus Hamburg und Christos M. JOACHIMIDES

Galerist ASCAN CRONE (38), links im Bild, stellt in seiner Hamburger Galerie Berliner Maler aus und organisiert zur SCHINKEL-Ausstellung das »Internationale Schinkel-Symposium«.



Zwischen Kunst und Bauplan: Dr. HANS H. STOBER

DR. HANS H. STOBER

Ich verfüttere meine Gewinne

HAGENBERG: Welche Richtlinien sollte ein Sammler beachten?

STOBER: Nach meiner Erfahrung ausschließlich den eigenen Geschmack, was dazu führt, daß der Sammler nach einigen Jahren feststellt, daß er sich in einigen Punkten getäuscht hat. Ich habe mit 35 Jahren angefangen. Eines Tages konnte ich daheim die Blümchentapeten nicht mehr anschauen. Die feurige Spanierin paßte da einfach nicht mehr drauf. So hab ich mich erstmals um Bildende Kunst gekümmert.

H.: Der Sammler trägt doch dazu bei, daß der Markt beeinflußt wird.

S.: Das kann ich von mir nicht behaupten. Ich habe von Anbeginn LÜPERTZ, HÖDICKE, GIERKE, GRAUBNER, KOBERLING gesammelt. Die werden erst jetzt von einem breiten Publikum anerkannt. Mit meiner Sammlung war kein Pfennig zu verdienen. Ich möchte eher sagen, daß mir jetzt ausschließlich die Genugtuung verbleibt, daß die Leute, die eben damals stark angegriffen wurden, nun erfolgreich sind, daß die jetzt die Bedeutung erlangen, die Sie nach meiner Ansicht schon immer gehabt haben.

H.: Wenn man die Kunstgeschichte zurückschaut, dann haben sich doch immer Gegenpole entwickelt, sodaß das für den Sammler nur eine Sache des Abwartens ist...

S.: ...eine Sache des Rechthabens. Es ist ein gutes Gefühl, daß eines Tages auch die anderen das akzeptieren, was man selbst lange zuvor schon akzeptiert hat.

H.: Wann bist du nach Berlin gekommen?

S.: 1964

H.: Und wie wird Deine Sammlung finanziert?

S.: Aus Gewinnen, die ich aus meinem Unternehmen ziehe, wird die finanziert. Ich verfüttere das, solange mir die Marktsituation weiter dazu die Möglichkeit gibt.

H.: Der Sammler Dr. MARX ist ins Gerede gekommen durch die Kontroverse, nämlich als Baulöwe und Sammler tätig zu sein. Auf der einen Seite Spekulation, auf der anderen Seite Mäzen. Kommt man da nicht in Verdacht, daß es nur aus einem Grund passiert, sein Gewissen reinzuwaschen?

S.: Auf diese Idee kann man nur dann kommen, wenn man die Sache ideologisch sieht. Ich sagte einleitend, daß ich nur sammle, was mir Spaß macht und daß ich dann insbesondere durch den Kontakt zum Künstler eine Richtung einschlage. Das schlechte Gewissen kann ich nicht nachvollziehen, weil nur Ideologen die Ware Wohnung anders sehen als die Ware Auto oder Lebensmittel oder irgendwas. Wir produzieren Wohnungen, solange sie gebraucht werden und angeblich werden in Berlin noch 80000 Wohnungen benötigt. Ich sehe keinen Zusammenhang zwischen gutem Gewissen und Wohnungsbau, solange Wohnungen benötigt werden und solange bei mir und bei dem angesprochenen Dr. MARX, den ich sehr schätze, die Preise nicht höher sind, als bei staatlichen, gemeinnützigen Unternehmen.

H.: Du beurteilst nicht nur das Bild allein, sondern immer im Zusammenhang mit der Person, die dahintersteckt?

S.: Zunächst nicht. Von allen Künstlern, die ich sammle, kannte ich das Oeuvre, bevor ich die einzelnen Künstler zu Gesicht bekam. Das gilt sowohl auf der einen Seite für den LÜPERTZ wie auf der anderen Seite für den GRAUBNER

oder GIERKE. Ich glaube kaum, daß ich jemals ein Bild kaufen würde, nur, weil ich mit irgendjemandem befreundet bin, sondern erst, wenn diese Dinge meinen eigenen subjektiven Qualitätskriterien entsprechen.

Ja, ob ich als Sammler in die Geschichte eingehen kann, das kann ich nicht beurteilen, daß ich nicht als Unternehmer in die Geschichte eingehe, das steht fest. Einfach deshalb, weil mir da die Größenordnung fehlt, die Größenordnung, die ich auch niemals angestrebt habe. a) aus persönlicher Faulheit und b) aus dem Wissen um die immer wechselnden konjunkturellen Verhältnisse, die aus einem ganz Großen sehr schnell einen ganz Kleinen machen können. Das heißt also, ich gehe mit Freude meinem Beruf nach – aber verheimliche nicht, daß es primär Gelderwerb ist, um die Dinge, über die wir uns unterhalten haben weiter erwerben zu können.

H.: Glaubst Du, daß mit der Ausstellung ZEITGEIST der Malboom offiziell beginnt oder ist damit ein Schlußpunkt gesetzt.

S.: Schlußpunkt?

H.: Daß das wieder abflaut, sagen wir so, daß das nicht mehr so IN ist...

S.: Schlußpunkt wäre in meinen Augen was ganz Schlimmes, weil ich ja von ZEITGEIST nur erwarten kann, daß insbesondere die wichtigen Institutionen sich dieser Leute annehmen. Und solange in der Nationalgalerie noch kein HÖDICKE, noch kein FETTING hängt...

H.: Wird auch in absehbarer Zeit nicht hängen...

S.: Das wird von weitem Ausstellungen à la ZEITGEIST im In- und Ausland abhängen.

H.: Oder besteht das auch aufgrund der speziellen Richtlinien, die der Herr HÖNISCH derzeit einschlägt...

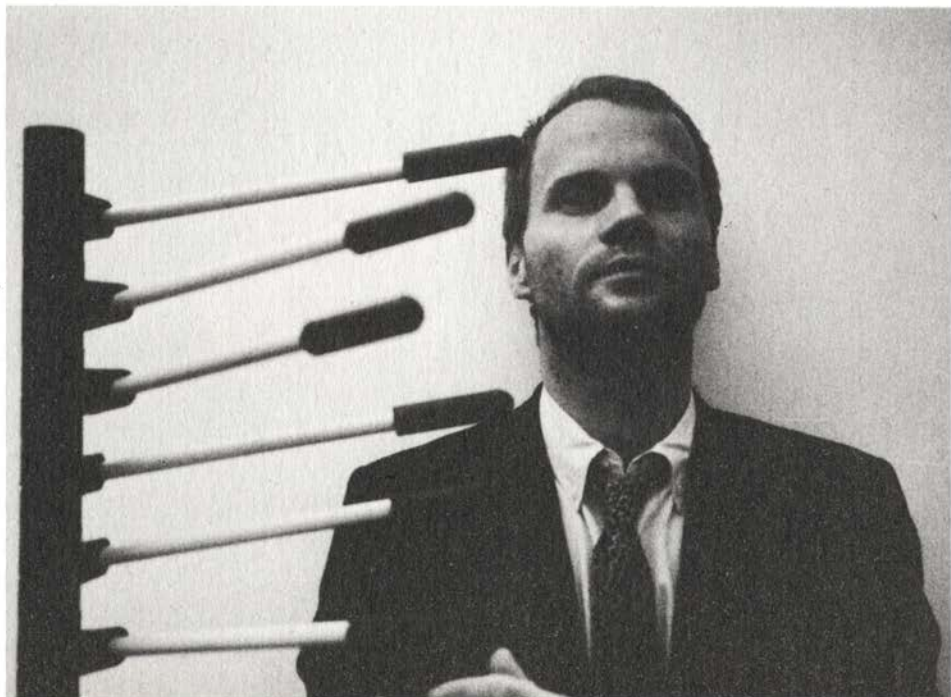
S.: Sag nicht HÖNISCH, der HONISCH. Also, solange ausschließlich die Richtlinie, von meinem Freund abhängt, werden diese Leute niemals Zugang in der Nationalgalerie finden. Aber gerade durch Ausstellungen wie ZEITGEIST soll bewußt gemacht werden, daß es sich hier um echte Qualität handelt, um eine legitime Richtung in der Malerei.

MUSEUM
deplana
zeigt

STEFAN WEWERKA
Möbel-Skulpturen-Grafiken



Ab 30. Oktober 1982
KÖPENICKER STR. 154-157 · 1000 Berlin 36

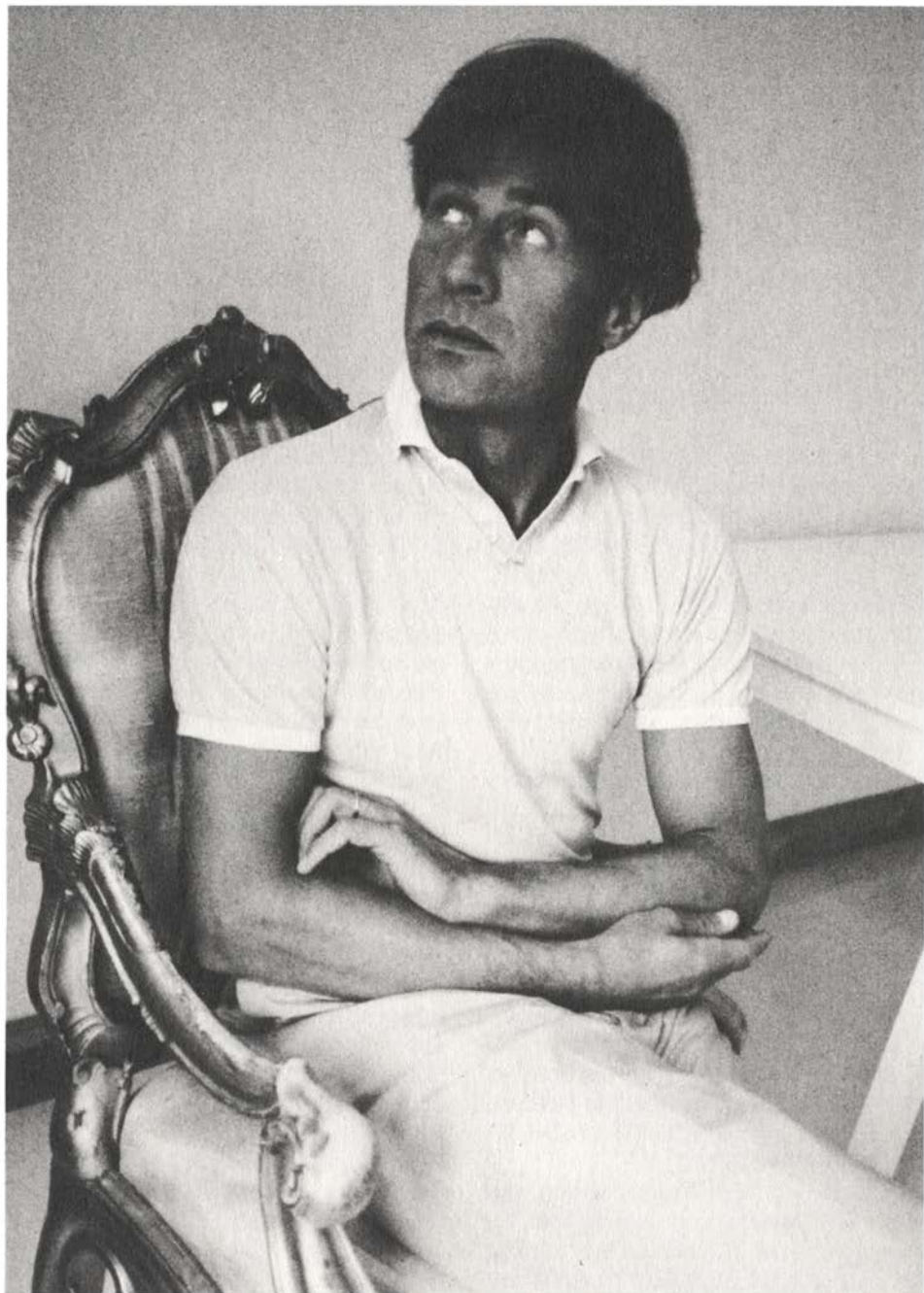


1800m² mißt die Ausstellungsfläche des MUSEUM DEPLANA in der Köpenicker Straße, Kreuzberg, wo Architekt WOLFGANG SCHÄFER (39) ab 30. Oktober Arbeiten von STEFAN WEWERKA präsentiert.

SCHÄFER, der schon mal einen Mörder bei XY gemimt hat und Chef der »DEPLANA-Messe und Ausstellungsbau« ist, will so den Erfolg seiner »MEMPHIS« Möbel Schau vom letzten Frühjahr wiederholen.



Galerist Lucio AMELIO, Andy WARHOL und Roland HAGENBERG
HAPPY-HAPPY



Heiner BASTIAN

HEINER BASTIAN

Bildnis meines dreißigsten Jahres

HAGENBERG: Herr Bastian, Sie stehen nicht in der Öffentlichkeit, haben sich in einer fast sakralen Villa in Dahlem zurückgezogen...

BASTIAN: ... in Zehlendorf

H: ... in Zehlendorf zurückgezogen, aber wesentlich dazu beigetragen, diese Kunst-, Kulturachse Berlin-New York aufzubauen. Wie ist es dazu gekommen, wo waren die Ansätze, wann haben Sie begonnen, sich dafür bewußt zu engagieren?

B.: Ob ich dazu so bewußt beigetragen habe, weiß ich nicht. Die Anfänge liegen mehr als 10 Jahre zurück, bevor ich nach Berlin kam. Ich habe in N.Y. und San Francisco gelebt und dort ANDY WARHOL kennengelernt. Hier fing ich an, von der Literatur wegzugehen und mich mehr mit der bildenden Kunst auseinanderzusetzen. Das hat dazu geführt, daß ich mit jungen Künstlern gearbeitet und Bücher gemacht habe.

DIEHL: Das ging alles aus freundschaftlichen Beziehungen hervor?

B.: Eigentlich ja. Ich habe vorher Gedichte verfaßt, 1973, und dann bemängelte ich die fehlende Interdisziplinarität zwischen der Literatur und der bildenden Kunst, ich habe das in der Literatur als Mangel erfahren. So versuchte ich das im starken Maße in den eigenen Arbeiten aufzunehmen.

H: Ich erinnere mich da an ein Foto im LITERARISCHEN COLLOQUIUM BERLIN, wo Sie mit LAWRENCE FERLINGHETTI und GREGORY CORSO...

B.: Es gab da eine Veranstaltung, die hieß »Ein Gedicht und sein Autor«, inszeniert von WALTER HÖLLERER. Ich war mit LAWRENCE FERLINGHETTI aus Amerika hierher gekommen und bin anschließend mit ihm um die Welt gefahren, im Winter mit der Transsibirischen

Eisenbahn durch die Sowjetunion und mit dem Schiff hinein in den japanischen Frühling. In Moskau haben wir auch gelesen. LAWRENCE wollte ja immer schon mit der Transsibirischen fahren.

H: Wie lange hat das gedauert?

B.: Sieben Tage.

H: Die Fahrt war gleichzeitig die Absage an die Literatur.

B.: So ungefähr. Nun war das auch die Zeit, der Ausgang des Beat-Movements, einer literarischen Bewegung, die andere Prämissen hatte, als das, was man hier nach dem Krieg unter Literatur verstand, das hat mich mehr fasziniert, ENZENSBERGER ausgenommen.

H: Ist nicht diese Grundstimmung, aus der heraus CORSO, KEROUAC, FERLINGHETTI, BURROUGHS gearbeitet haben, heute annähernd wieder in Berlin gegeben? Nach 68 bis jetzt gab's eigentlich speziell in der Lyrik ein Vakuum. Ich kann mir vorstellen, daß nach dem Deutschen Film, der »Deutschen Neuen Welle« und jetzt der »Deutschen Malerei« die Literatur ebenso international reüssieren wird.

B.: Ich bin nicht sicher, ob da so eine starke Konvergenz besteht. Ich glaube, daß die Beat-Bewegung, ich kannte die Leute alle sehr gut, weil ich die ersten Bände ins Deutsche übersetzt habe, – daß die Beat-Bewegung eine amerikanische Auseinandersetzung mit dem Existenzialismus war, mit dem, was von Sartre nach Amerika gekommen war. Wenn Sie sagen, daß nun in Berlin ein ähnliches Phänomen zu sehen ist, würde ich meinen...

H: Ich denke, das ist ein Ansatz, die Literatur keimt, es wird wieder modern, ein Literaturheft, kopiert oder sonstwie herauszugeben, das ist ein gutes Zeichen...

B.: Wie in Amerika. 2500 gehen ein, 500 entstehen täglich neu. Trotzdem, ich bin sehr skeptisch, was die Berliner Urbani-

tät anbelangt. In Amerika kam damals noch das regionale Phänomen dazu. Die Literaten saßen nicht alle in einer Stadt, waren verstreut übers ganze Land, San Francisco, Florida, Buffalo. Ich befürchte sogar, daß hier eine bestimmte Art von Provinzialität zum Ausdruck kommt, deren Gefahr ich auch in Begriffen wie »ZEITGEIST« sehe und drum weiß ich nicht, ob das nur etwas Modisches ist.

D.: Künstlich in die Stadt reingepflanzt?

B.: Wo kommen die alle her? Der RAINER FETTING, mit dem ich auch sehr befreundet bin, den ich auch sehr mag, – der kommt aus Wilhelmshaven, aus einem Kaff. Die SALOMÉ kommt aus Karlsruhe, meine Eltern sind dort, ein fürchterliches Kaff. Es gibt zwar da eine Hochschule, die ist ganz interessant, aber letztendlich besteht hier eine bestimmte Konvergenz mit dem, was um uns passiert, nicht nur in der Malerei. Es gibt bestimmte Formen, die sind identisch mit bestimmten anderen Dingen, Mode, Musik, – aber ob das eine große Energie enthält, wage ich zu bezweifeln.

H.: Und was hält Sie, dennoch in dieser Provinzialität zu bleiben?

B.: Ich weiß nicht, ob's eine Provinzialität ist, diese Ambivalenz gehört zur Stadt, einerseits wurde die Kunst bis vor Jahren total subventioniert, was wirklich nichts bewirkt hat und nun diese Menge an individueller Selbständigkeit. Ich bin skeptisch, möchte nicht so ohneweiteres sagen, daß das etwas ist, was auf ganz entscheidende Weise innovativ die Malerei nach vorne bringt. Ich könnte jedenfalls in keiner anderen Stadt als Berlin leben.

D.: Ihre ersten Publikationen haben Sie bei Propyläen gemacht.

B.: Die erstem beim Hanser-Verlag, die Gedichtbände.

D.: Ihre eigenen?

B.: Meine eigenen, und dann bei Propyläen einen Band mit den Bleistiftzeichnungen von Beuys und einen mit Zeichnungen von CY TWOMBLY. Das war als Reihe konzipiert, jedes Jahr sollte ein Band dazukommen. Als der Wolf Jobst SIEDLER wegging, bin ich aus Solidarität mitgegangen.

D.: Jetzt hat der SIEDLER einen neuen Verlag. Warum veröffentlichen Sie nicht dort?

B.: Weil der Verlag nicht die Möglichkeiten hat, in seinem Programm so teure Produktionen aufzunehmen, wie sie die Kunstbücher darstellen. Der PRESTEL-Verlag hat dann einen weiteren BEUYS-Band gemacht. Aber mit dem PRESTEL-Verlag mache ich nie wieder was, ich habe auch keinen Pfennig Honorar bekommen.

D.: Seit wann arbeiten Sie mit Dr. MARX zusammen?

B.: Den Herrn MARX habe ich vor sechs oder sieben Jahren kennengelernt. Er hatte ein TWOMBLY-Bild erworben und wollte mein Gutachten. Er hat mich dann gefragt, ob ich in einer beratenden Weise für eine Sammlung, die er sich vorstellt, tätig werden könnte. Ich habe ihm gesagt, daß eine gute Sammlung in den ersten Jahren vor allem dann entsteht, wenn man sich beschränkt, auf ein paar Künstler begrenzt. Nicht anders rum, viel anzusammeln, was dann keine bestimmte Art von Geschlossenheit darstellt. Das war einfach eine Zeit, in der man zum allerletzten Mal bestimmte Dinge kaufen konnte. Die Bilder von ANDY WARHOL, sie kommen von ihm selbst, da bedurfte es vieler Gespräche, um sie von ANDY zu kriegen. Ähnlich mit frühen RAUSCHENBERG-Combined-Paintings. Man kriegt sie heute nicht mehr.

D.: Wie sieht für Sie der inhaltliche Zusammenhang zwischen WARHOL, TWOMBLY und BEUYS aus, oder sind das

ganz unterschiedliche philosophische Bezüge.

B.: Für mich bedeuten die Arbeiten von TWOMBLY durch die Freundschaft mit TWOMBLY sehr viel. Und da ist eine bestimmte Haltung, die in den Arbeiten zum Ausdruck kommt, die bei mir auf sehr viel Gegenliebe stößt.

D.: Kalligraphie in ihrer...

B.: Kalligraphie nicht, sondern der bestimmte Ausdruck von Gestik, die mich fasziniert, weil sie viel mit Sprache zu tun hat, weniger mit Kalligraphie und Graffiti. Man hat nicht diesen linearen Begriff des gemalten Bildes, etwas das im höchsten Maße transformiert. ROLAND BARTHES hat das sehr gut beschrieben. Jene sehr fragile und diffuse Grenze der Kommunikation, die nicht aus den geschriebenen Zeichen besteht, sondern aus einer bestimmten Art von Gestik. Eine der ersten Ausstellungen, die ich, als ich aus Amerika zurückgekehrt war, gesehen habe, war die von BEUYS. Und da habe ich bemerkt, daß in Europa ein Gegenpol entstanden ist, zu einer Bewegung, die sich aus vielen Künstlern Amerikas zusammensetzte. Die Gegenbewegung wurde von BEUYS allein betrieben. BEUYS hatte damals schon eine sehr präzise Vorstellung von dem, was er machte, von diesem merkwürdigen Kunstbegriff, auf den er sich eingelassen hatte.

D.: Wohin soll die MARX-Sammlung gehen?

B.: Es gab erste Gespräche mit dem zuständigen Senator, Herrn KEWENIG. Dabei ist der Wunsch von beiden Seiten zum Ausdruck gekommen, die Sammlung in Berlin zu lassen. Eine Vorstellung war, einen Teil des MARTIN-GROPIUS-Baus zur Verfügung zu stellen. Zu dieser Zeit war die politische Entscheidung zur Nutzung des Komplexes noch nicht gefallen. Ich hatte mich dagegen ausgesprochen, wegen restauratorischer

Schwierigkeiten, die Sammlung mehrere Jahre durch verschiedene Museen zu schicken. Ich sah die einzige Möglichkeit darin, die Sammlung zunächst in dem sehr schönen neuen Holleimuseum in Mönchengladbach zu zeigen. Herr MARX ist im Gegensatz zu mir nicht jemand, der sowas vorantreibt. Es gibt viele Sammler, Herr LUDWIG ist ein typisches Beispiel dafür, die aus Eitelkeit etwas vorantreiben. Herr MARX würde das nie machen. Die Gespräche mit Herrn KEWENIG müssen wieder aufgenommen werden, denn Berlin hat solche Kostbarkeiten nicht. Es gibt keinen einzigen TWOMBLY in der Nationalgalerie, auch keinen RAUSCHENBERG, keinen JASPER JONES.

D.: Ich habe Gerüchte gehört, daß man eventuell die Kongreßhalle...

B.: Davon weiß ich nichts. Man darf sich auf keinen Fall so eine Chance entgehen lassen. Wenn die Sachen da sind, dann ist es die Verpflichtung, den Sammler oder Stifter an der Hand zu nehmen und ihm für eine temporäre Lösung ein Haus, nichts Gigantisches, jedenfalls adäquate Räume zur Verfügung zu stellen. Für die Sammlung MARX steht eins fest: Sie soll nicht Teilbestand der Stiftung 'Preußischer Kulturbesitz' werden. Dann gäbe es eine Kollision mit der Nationalgalerie, durch die Vorlieben des Direktors, der doch so bestimmte Wege geht, die ich nicht begrüße. Berlin hat zum ersten mal einen Kultursenator, der in der Lage ist es zu würdigen, daß ANDY WARHOL tatsächlich ein Künstler ist und daß BEUYS auch was mit Kunst zu tun hat.

D.: An welchen Projekten arbeiten Sie derzeit?

B.: Ich habe bestimmte Verpflichtungen und eine davon ist die Verpflichtung für BEUYS. Das hat damit zu tun, daß er 1975 sehr schwer krank war. Jemand mußte sich um ihn kümmern. Daraus hat sich

das entwickelt. Das will ich nicht aufgeben, BEUYS manuell zu helfen, die Dreckarbeit zu machen. Ich arbeite immer noch mit Herrn MARX zusammen, eine zweite Verpflichtung. Er will seine Sammlung erweitern, interessiert sich für Bilder von CHIA, CLEMENTE, CUCCHI, und FETTING. Irgendwann wird das ausgestellt. Hier in Berlin hoffe ich. Dann gibt es Buchpläne und -verträge, die ich unterschrieben habe, beim KLETT-COTTA Verlag, der will ein BEUYS-Standardwerk herausgeben, das die KARIN von MAUER und ich zusammen machen. Außerdem ein Verzeichnis von TWOMBLY-Bildern. Dann bereite ich eine Ausstellung von CHIA, CLEMENTE und CUCCHI in Bielefeld vor. Ansonsten möchte ich mich etwas zurückziehen. Seit Jahren arbeite ich an einem Gedichtszyklus, der heißt ‚BILDNIS MEINES 30. JAHRES‘

D.: Sie sind ein Mensch, der sich zurückzieht, obwohl er mit Weltstars verkehrt.

B.: Das ist mir oft von Leuten als Arroganz ausgelegt worden, aber ich kann in keiner Institution arbeiten. Ich arbeite wirklich lieber für mich allein. Ich möchte auch in Zukunft mehr die Gelegenheit wahrnehmen können, mit meiner Zeit freier umgehen zu können. Ich brauche auch Zeit für die geplante PROUST-Ausstellung. Seit Jahren interessiert mich dieser PROUST als imaginärer Selbstmörder.

H.: Die Galeristen scheinen nun ein deutsches Mal-Rennen aufzunehmen. Lange hatten sie auf einen Internationalismus geschworen, der die deutsche Malerei mißachtete. Wie haben sie sich verhalten?

B.: Eine Sache haben sie sicher richtig gesehen, daß die deutschen Kunsthändler immer Internationalität vertreten haben und die deutsche Kunst darin nicht unterzubringen war. Ich habe das

für einen Fehler gehalten, aber das liegt an der mangelnden Intelligenz dieser Kunsthändler, die sich nicht zutrauen, das selbst zu würdigen, sondern immer nur das aufgreifen, was bereits interpretierbar ist und im Begriff ist, international zu werden. Das ist ein absolutes Manko, das man den deutschen Galeristen zuzuschreiben hat mit gewissen Ausnahmen wie HEINER FRIEDRICH, bevor der nach Amerika ging und MICHAEL WERNER. Ich habe immer in Gesprächen in N. Y. mit LEO CASTELLI oder ILIANA SONNABEND oder auch mit dem Kritiker RICHARD BELLAMI gesagt, ‚Ihr müßt einmal nach Deutschland gehen, ihr müßt euch die Arbeiten von KIEFER angucken, das ist etwas ganz anderes, das ist eine ganz selbständige Art von Malerei‘. Aber auch an den ARNULF RAINER hab' ich 1973 gedacht, und versucht ihn zu bewegen, nach Amerika zu gehen.

H.: Welche jungen Künstler werden sich durchsetzen?

B.: Ich glaube SANDRO CHIA, weil er diese Intellektualität hat, die Konfrontation mit den eigenen Bildern ins Bild zu bringen. Eine Auseinandersetzung, die bei den meisten Malern gar nicht stattfindet, weil sie nicht dieses immense Kunstgeschichtsbewußtsein haben, wie er, was ihn aber andererseits nicht dazu verleitet, die Kunstgeschichte zu malen, sondern er setzt die Zitate so um, als wäre das heute passiert. Auch FRANCESCO CLEMENTE, der auf eigenständige Weise mit seinem Sozialbewußtsein versucht, sehr stark divergierende Teile und Ansichten aus dem Leben zusammenzuführen, die interessant sind und dennoch ein gemaltes Bild darstellen. In Deutschland vor allem KIEFER. LÜPERTZ und BASELITZ scheinen mir in einer Tradition zu liegen, die mir zu wenig ungebrochen erscheint.

DR. ERICH MARX

Keine Kapitalanlage

HAGENBERG: Wann haben Sie zu Sammeln angefangen und welchen Zweck verfolgen Sie damit außer einer Kapitalanlage?

MARX: Eine Kapitalanlage ist es für mich auf keinen Fall. Wer Kunst als Kapitalanlage sammelt, ist kein Sammler, der ist im ursprünglichen Sinne des Wortes eben ein Spekulant. Ein Sammler braucht die Leidenschaft für eine Sache. Er muß Geduld haben, und sich mit der Sache identifizieren. Denn Sammeln ist nicht das Zusammentragen von zufälligen Dingen, die einem gefallen, sondern Sammeln ist eine sehr bewußte Tätigkeit um das darzustellen, was in einem Sinnzusammenhang steht.

H.: Sie haben einen fähigen Mitarbeiter, Herrn Bastian. Inwieweit übernehmen Sie seine Ratschläge oder treffen Sie die Entscheidungen gemeinsam, was die Auswahl der Bilder betrifft. Wie sind Sie, als Sie Herrn Bastian noch nicht gekannt haben, vorgegangen?

M.: Also der Bastian ist nicht ein Mitarbeiter von mir, sondern er ist ein sehr guter Freund. Heiner Bastian hat eine wichtige Funktion gehabt bei der Entstehung meiner Sammlung, weil er mir geholfen hat, die entscheidenden Kriterien zu finden, die für eine Sammlung von Bedeutung sind. Wenn jemand als Laie, so wie ich, anfängt sich mit Kunst zu beschäftigen, dann steht er vor dem schrecklichen Dilemma, was mache ich mit dem großen Angebot. Was ist richtig, was ist sinnvoll, was gehört zusammen, was ist echt, was ist originell? Was ist bloß irgendwie Tageskunst? Der braucht eine lange Anlaufzeit und die habe ich auch gebraucht. Meine ersten Versuche, in Berlin zu

sammeln, begannen damit, daß ich die Absicht hatte, in einem meiner Büros in der Mommsenstraße, einen Raum Künstlern zur Verfügung zu stellen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ohne irgendwelchen Verpflichtungen ihre Bilder einer größeren Öffentlichkeit zu-



DR. ERICH MARX

gänglich zu machen. Das war der Anfang. Ich habe mich dann, was ganz natürlich ist, in starkem Maße auf die in Berlin ansässigen Maler konzentriert und von denen Bilder gekauft. Tatsächlich haben diese Maler damals einen Durchbruch, weder in Westdeutschland, geschweige denn international geschafft. Ich glaube, daß es ein Fehler der Galeristen war, deren Nachlässigkeit. Das war ein Nachteil und diese Maler hatten es meines Erachtens sehr viel schwerer als die heutigen jungen Maler, die von vornherein in eine Internationalität hineingestellt wurden. Heute kommen eben Galeristen aus New York, London, Zürich hierher, um zu sehen, was sich hier tut. Das ist außerordentlich erfreulich für diese Stadt, weil man sieht, daß hier ein Fundus an künstlerischen Möglichkeiten vorhanden ist, nicht nur auf dem Gebiet der Bildenden Kunst.

H.: Ich habe eine Frage bezüglich Ihrer Ausstellung in der Nationalgalerie. Erwarten Sie so etwas wie Dank der Stadt Berlin Ihnen gegenüber? Erwarten Sie, daß man Ihnen jetzt ein Museum zur Verfügung stellt?

M.: Nein, ich habe keine Erwartungshaltung. Ich habe gelernt, möglichst wenig Erwartungen zu haben, um nachher nicht enttäuscht zu werden. Ich würde die Sammlung gerne in Berlin unterbringen, weil ich sie letzten Endes der Mentalität, der Atmosphäre und auch den geschäftlichen Möglichkeiten dieser Stadt verdanke. Und insofern wäre eine Unterbringung hier in Berlin sinnvoll und würde auch meine Zustimmung finden, aber für mich ist das ein sekundäres Problem, weil der Ort der Unterbringung für den Künstler nicht so wichtig ist.

Für mich bedeutet Kunst, mit der Kunst zu leben. Das ist keine Dekoration für ein Zimmer, sondern eine Art

Ansprache. Aber für einen Künstler ist es noch wichtiger als für einen Sammler, daß er das, was er einmal geschaffen hat, auch der Öffentlichkeit zugänglich machen kann. Ich erwarte von Herrn Kewenig (Senator f. kulturelle Angelegenheiten d. R.) ein freundliches Angebot, wenn es kommt, freue ich mich, wenn es nicht kommt, bin ich nicht böse. Ich habe Zeit gebraucht, um die Sammlung aufzubauen, ich will auch Zeit haben, um sie unterzubringen. Zunächst einmal ist sie sehr gut und sehr schön in Mönchengladbach untergebracht.

H.: Wann haben Sie das erste Mal Andy Warhol persönlich kennengelernt und wie war der erste Eindruck?

M.: Ja, wann habe ich Andy zum ersten Mal gesehen? Das muß ungefähr 1977 gewesen sein. Ich war in seiner Factory. Warhol war wie immer sehr schüchtern, sehr zurückhaltend. Er ist ein sehr liebenswürdiger Mensch, aber jemand, zu dem man nicht so leicht Zugang findet.

H.: Und wann hat er das Foto von Ihnen gemacht?

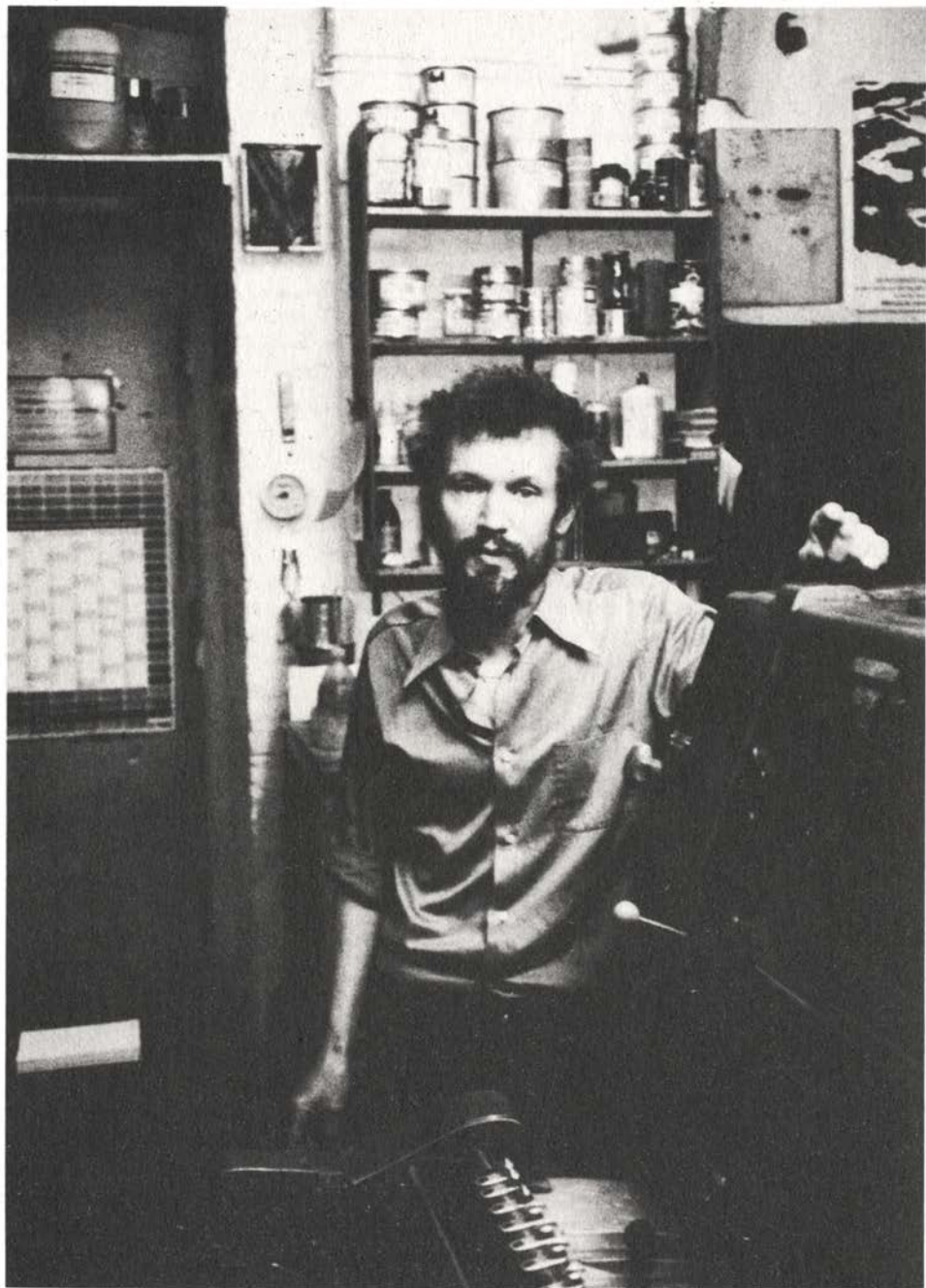
M.: Das war 1978. Die Frau Bileter hatte im Kunsthhaus Zürich eine Ausstellung von Andy. Und in dieser Ausstellung waren auch 2 oder drei Bilder von mir dabei. Ich war zur Eröffnung eingeladen und da entstand der Gedanke, ein Portrait von mir zu machen. Er hat dann die Aufnahme in Zürich gemacht.

H.: Wollen Sie Ihren Besitz erweitern?

M.: Nein, das ist schon erweitert. Es wird im Frühjahr eine neue Ausstellung geben mit ganz anderen Künstlern, in einem westdeutschen Museum, nicht in Berlin.

H.: Und in welchem Museum?

M.: Das wird eine Gemeinschaftsausstellung mit Heiner Bastian in Bielefeld sein. Wir werden zum größten Teil Bilder der italienischen Maler zeigen. Mehr möchte ich noch nicht dazu sagen.



Rainer PRETZELL

RAINER PRETZEL

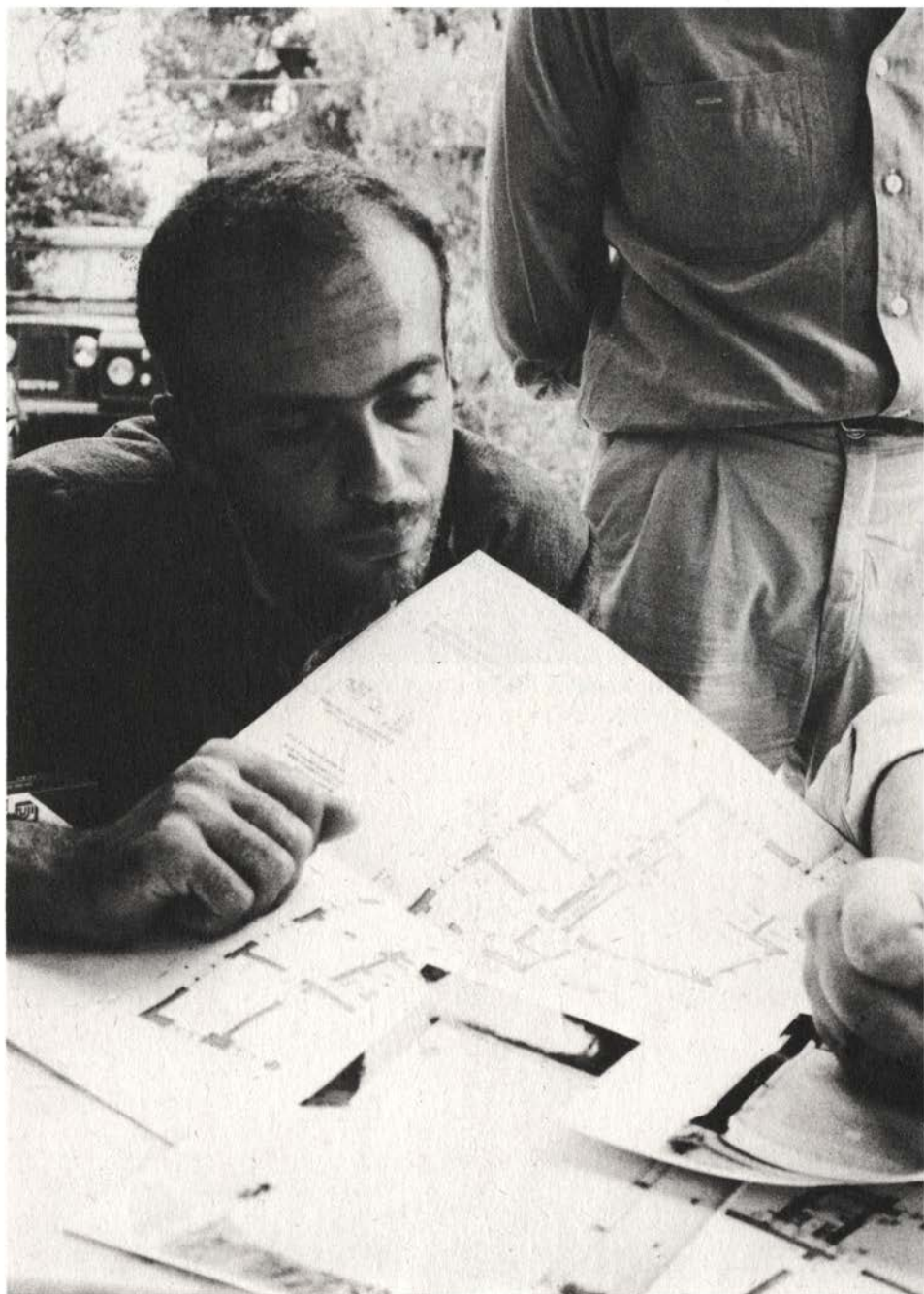
RAINER PRETZEL, der seinen RAINER-VERLAG etwas versteckt und verträumt im zweiten Hinterhof der Körthestr. 10, Kreuzberg, aufgebaut hat, ist in Berlin wohl einer der wenigen, der sich nun weit mehr als 15 Jahre für Publikationen im Kunstbereich eingesetzt hat. »Die deutschsprachige Literatur ist immer schlechter geworden, also habe ich mich verstärkt um die bildende Kunst gekümmert. Ich habe mich fast ausschließlich auf Österreich konzentrieren müssen, wie zum Beispiel Elfriede Czurda, Friederike Mayröcker und H. C. Artmann mit dem ich auch im Moment wieder zusammenarbeite.« 10-12 Neuerscheinungen bringt RAINER PRETZEL mit seiner Frau Agnes jährlich auf den Markt. Das Format ist meistens klein, legt aber hohen ästhetischen Wert nicht nur auf Inhalt sondern auch auf Papier und Typographie. »Meine liebste Schrift ist die Augustea weil sie alle wichtigen Eigenschaften wie gute Lesbarkeit, Ausgewogenheit und Schönheit beinhaltet.«

Die Moritzplatz Maler haben dort Ihre ersten Kataloge und Bücher veröffentlicht. Zu Dieter Roth hegt er schon mehr als zehn Jahre ein freundschaftliches Verhältnis, daß sich regelmäßig in ausgefallenen Büchern manifestiert. Mit K. H. Hödicke hat er zwei Bücher gemacht und A. R. Penck hat nach seinem Wechsel in den »gelobten Westen« mit Pretzel zusammen ein beachtenswertes Bändchen mit dem Titel »Ende im Osten« veröffentlicht. Pläne hat er seit längerem mit KOBERLING, MIDDENDORF und ZIMMER für das nächste Jahr.

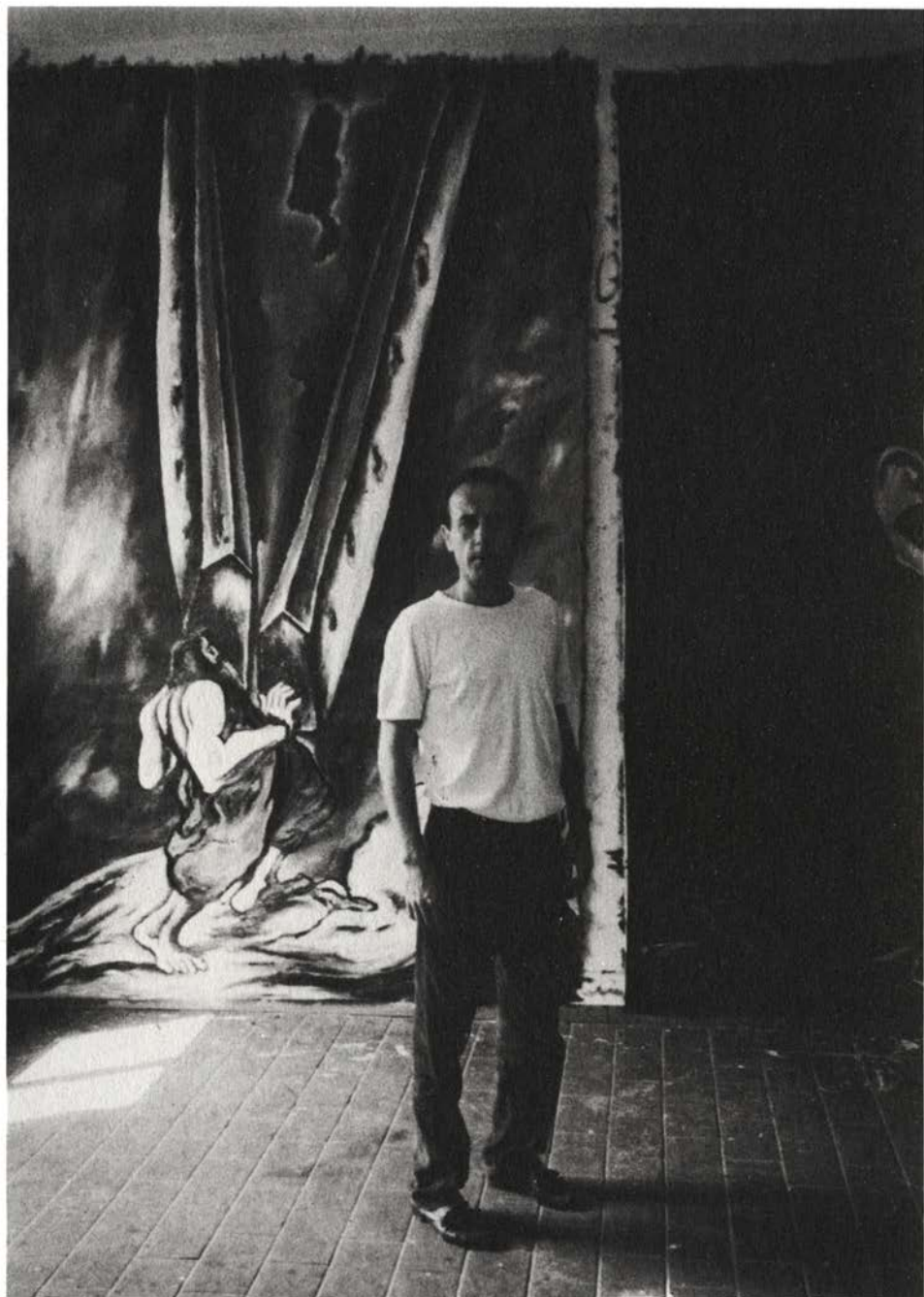
V.D.



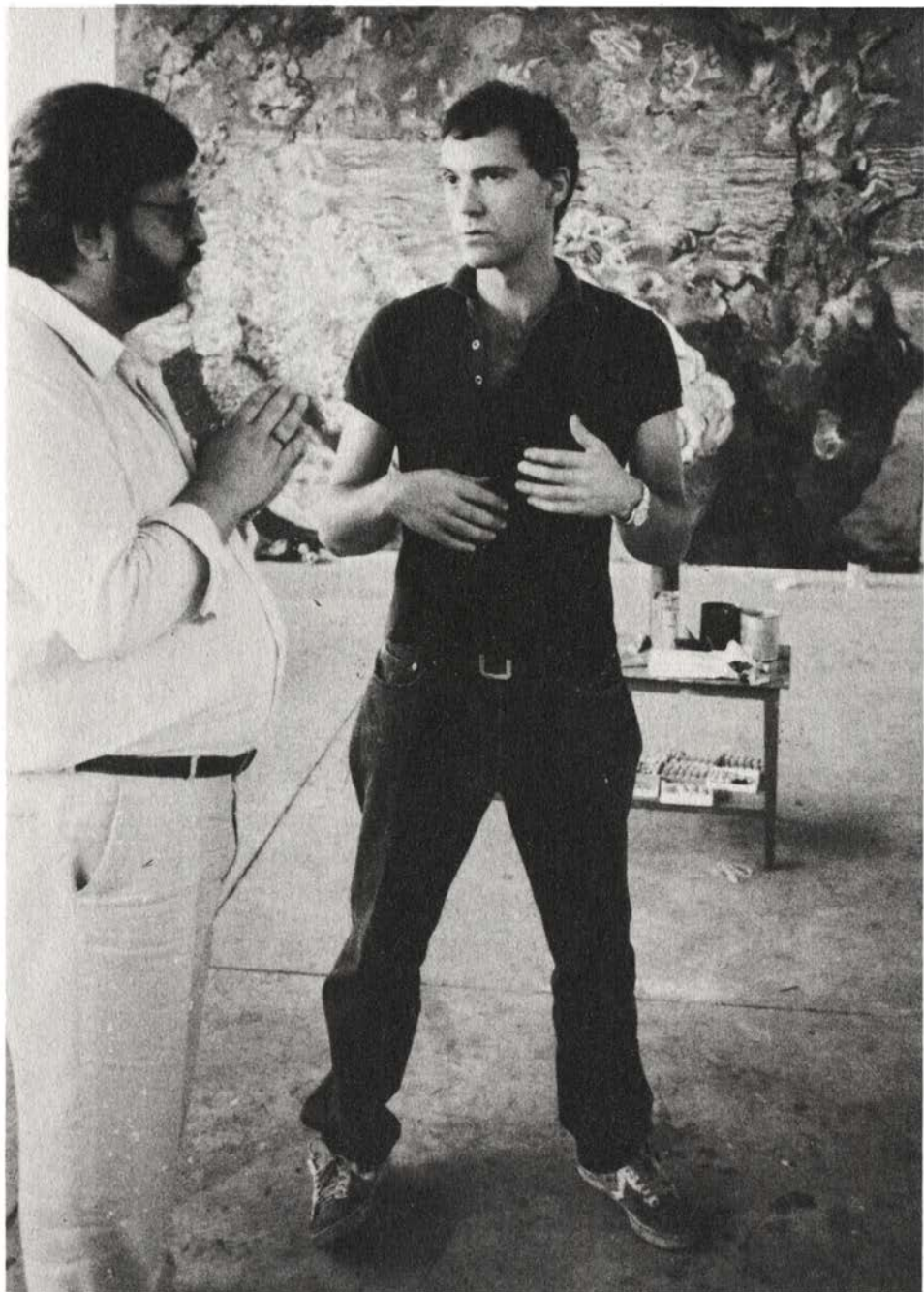
Christos M. Joachimides, Anselm Kiefer und Ileana Sonnabend
in Buchen im Schwarzwald



Francesco Clemente in Rom



Enzo Cucchi und die Häuser der Barbaren in Ancona



Christos M. Joachimides und Sandro Chia



Sandro Chia Atelier in Ronciglione



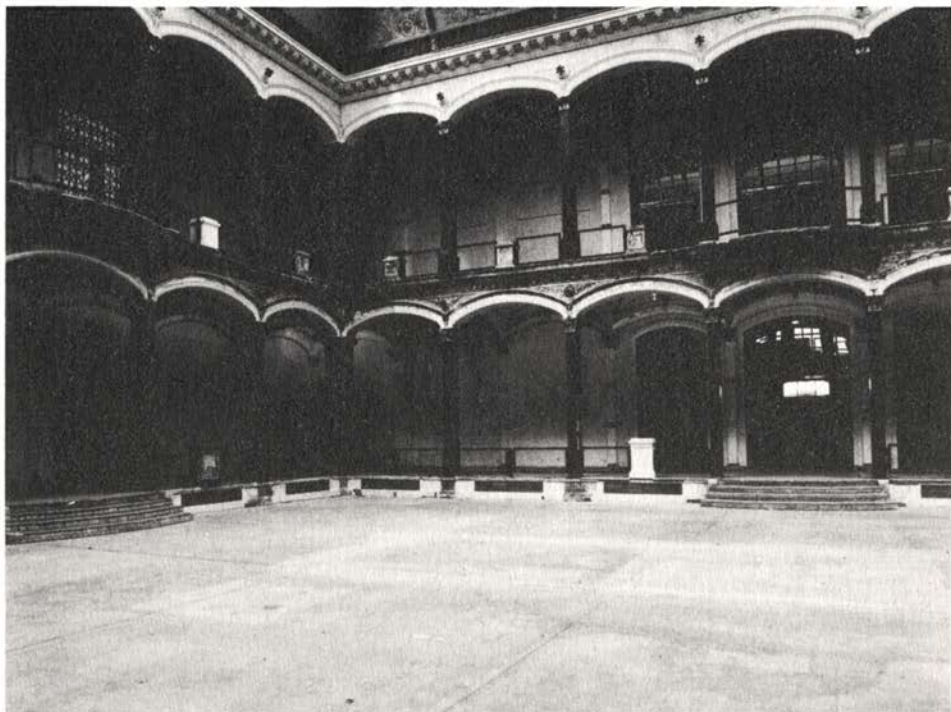
KOBERLING im Atelier



SALOMÉ im Atelier



HAPPY-HAPPY Friseur CONSTANCE, guter Geist der Ausstellung TINA AUJESKY, ROLAND.



Das Innere des ZEITGEISTes

Nach Redaktionsschluß um 2 Uhr früh kommen CHRISTOS JOACHIMIDES und NORMAN ROSENTHAL erschöpft ins ZEITGEIST-Büro: erste und letzte Gesprächsmöglichkeit. Die Themen sind vielfältig, reichen von der Kontroverse um die »New Spirit in Painting«-Ausstellung in London über das erste Treffen von CHRISTOS und NORMAN im Café Pientka am Ku-Damm bis zum Ausstellungsprojekt für das Jahr 2000: »Wenn wir mit ZEITGEIST die 80er Jahre einläuten, dann können wir das auch mit dem nächsten Jahrtausend machen!« Um 7 Uhr liegen dem Setzer 15 Schreibmaschinenseiten vor. Zu spät für den Drucker aber rechtzeitig für die 2. Auflage von »Maler in Berlin«.



ZEITGEIST im Aufwind
Norman ROSENTHAL und Christos M. JOACHIMIDES

Foto LUEDEKING



DIE MACHER : Roland HAGENBERG und Volker DIEHL

GALERIE MICHAEL WERNER

BASELITZ

BYARRS

IMMENDORFF

KIRKEBY

LÜPERTZ

A.R. PENCK

D-5000 KÖLN - 1 -
GERTRUDENSTR. 24/28 T.210661



SAN DOZ

ANZINGER

DAMISCH

KANDL

BOHATSCH

KABAS

KERN

KLINKAN

MOSBACHER

SCHEIDL

SCHMALIX

WERKNER

GERMANA

REINHOLD

KADEN



GALERIE ARIADNE

1010 WIEN
BÄCKERSTRASSE 6
TEL.: 0222/52 94 79

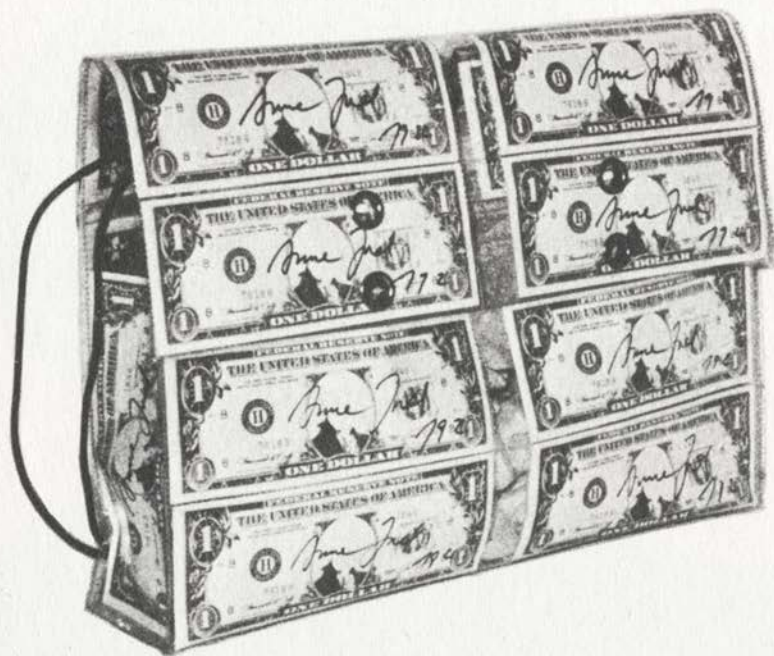
Bruno Bischofsberger Galerie Zürich · Tel.: 01-910 43 62

Sandro Chia
Francesco Clemente
Enzo Cucchi
Salomé
David Salle
Julian Schnabel
Andy Warhol

Galerie Buchmann

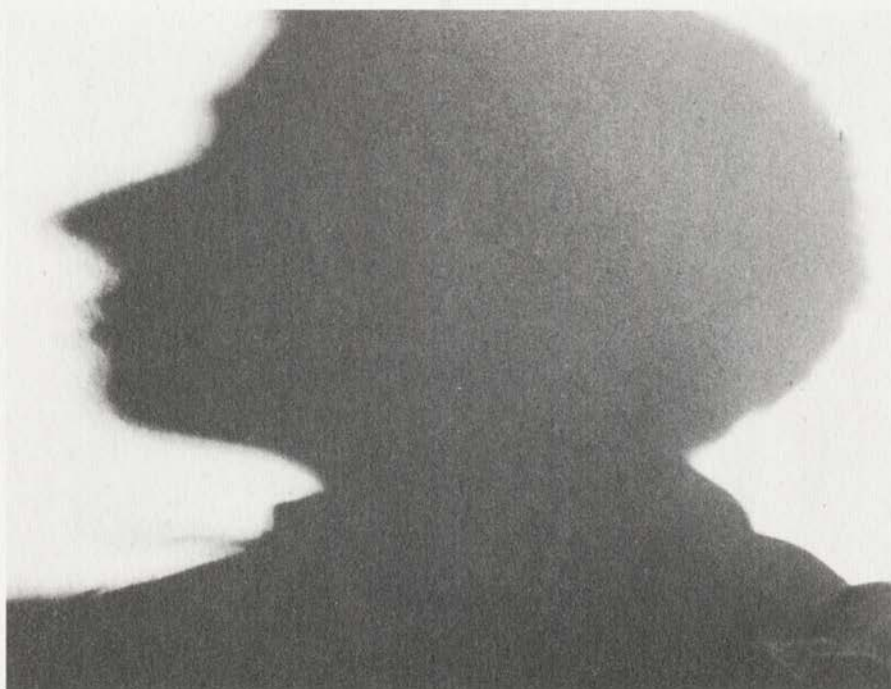
Webergasse 21 · CH-9001 St. Gallen · Telefon 071-22 13 31

Enzo Cucchi
Mimmo Paladino
Helmut Middendorf
Bernd Zimmer
Siegfried Anzinger
Hubert Schmalix
Tony Cragg



ANNE JUD - DOLLARTASCHEN - Berlin 614 86 25

GALERIE
KULMER Straße 20 A



Thomas Schliesser

22. 10. – 1. 11. Schattenbilder

6. 10. – 10. 11. Homage an Igor Strawinsky's Sacre
(Eine Installation, musikalische Bearbeitung von
Blixa Bargeld – Einstürzende Neubauten)

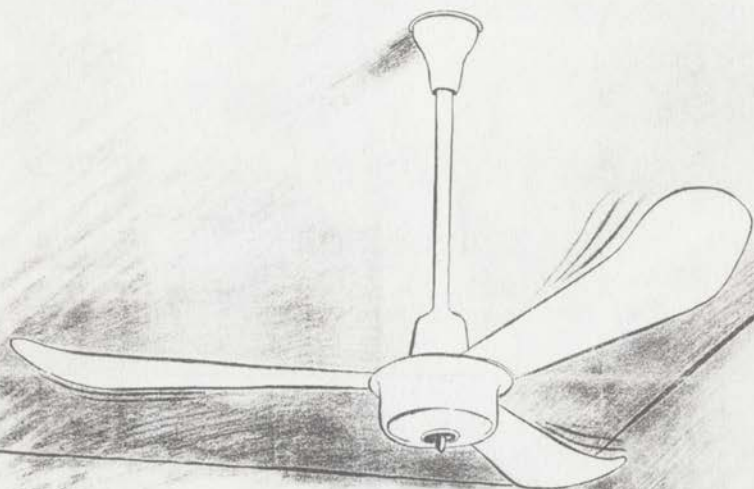


FOTOLABOR
Grolmanstraße 23, 1/12
Telefon 31 68 24



HARVEYS

KNESEBECKSTRASSE 49 1000 BERLIN 15
TELEFON 030★883 38 03



Deckenventilator im Tropenstil

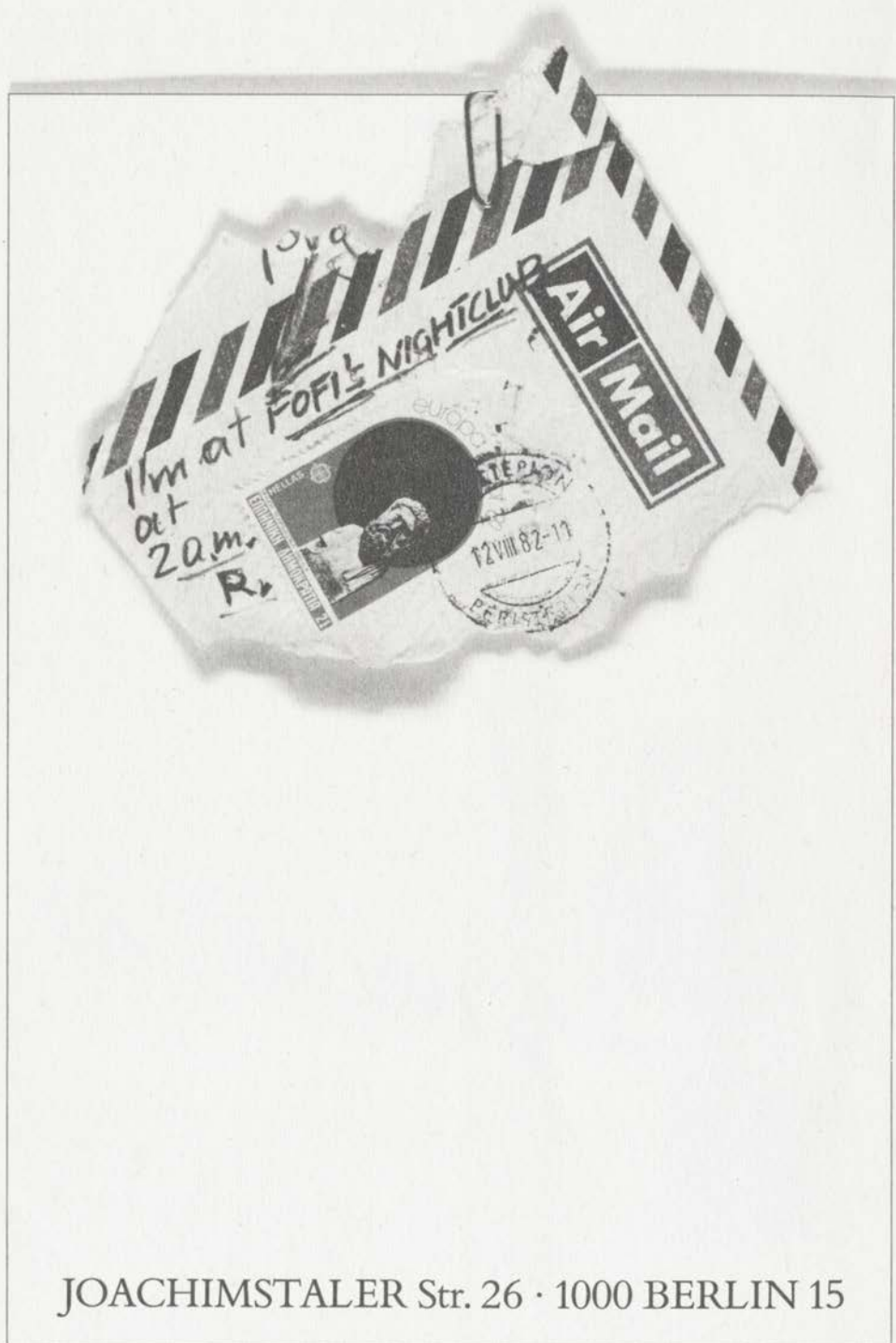
CASABLANC AIR

HERMES u MEISSEL

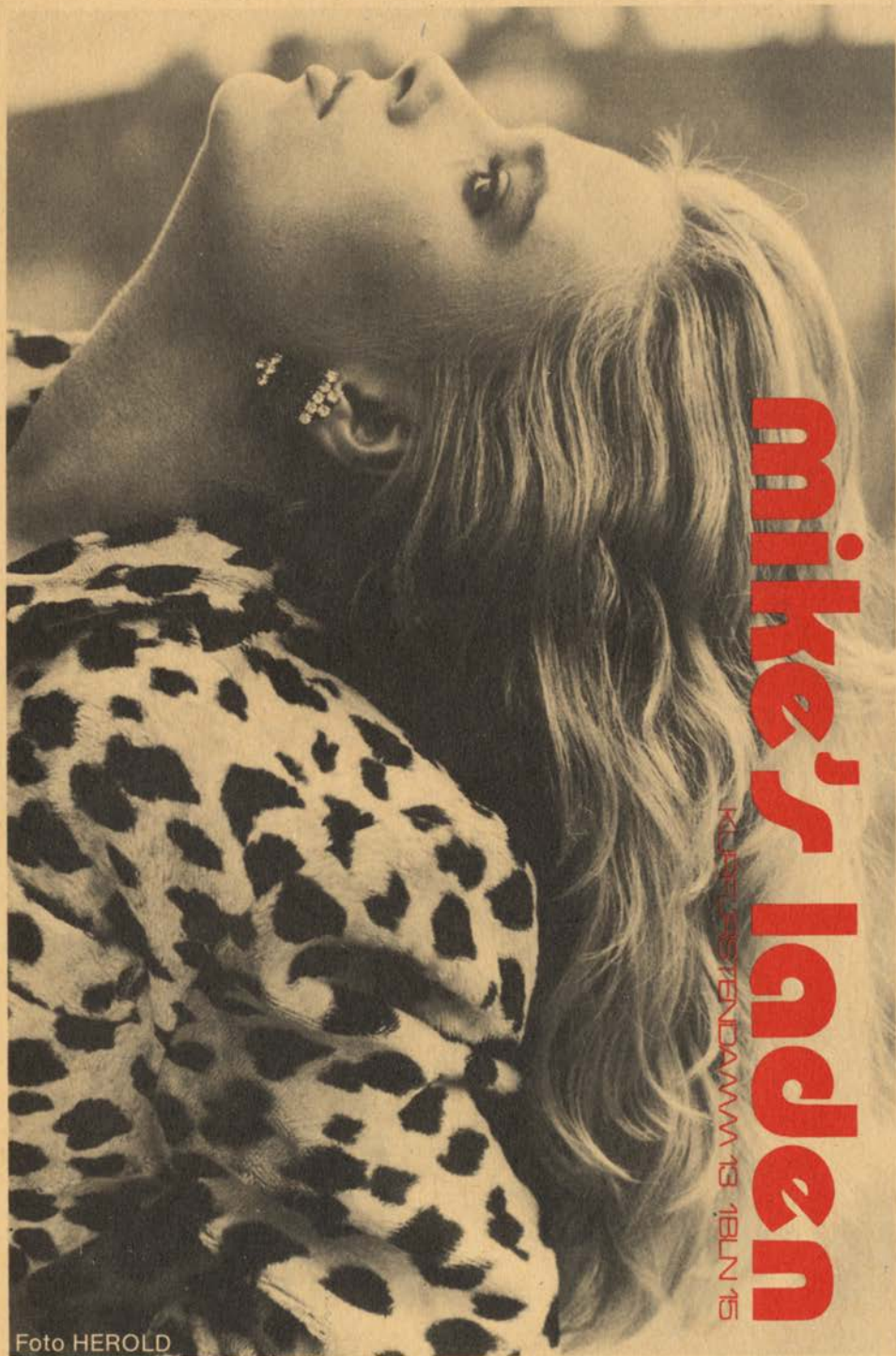
Pariser Str. 63

Berlin 15

881 99 08



JOACHIMSTALER Str. 26 · 1000 BERLIN 15



MIKE'S JADEN

KUUSI-SIENIDAMMA 13 18LUN 15

Foto HEROLD

Karl Friedrich Schinkel

1781–1841

Eine Ausstellung aus der
Deutschen Demokratischen Republik.

Veranstaltet von der
Hamburgischen Architektenkammer und
der Hamburger Kunsthalle.

Malerei, Gouachen, Aquarelle, Bühnenbilder, Möbel, Kunsthandwerk,
Architekturentwürfe und utopische Zeichnungen.

... eine triumphale Bereicherung für das Publikum
(Frankf. Allg. Zeitung)

... einer der großen Hits der Saison
(Frankfurter Rundschau)

... Hamburg steht ein heißer Kulturwinter bevor. Kalte Füße werden höchstens die Besucher kriegen, die
Schlange stehen, um eingelassen zu werden!
(Hamburger Abendblatt)

19. November 1982 – 16. Januar 1983, Dienstag – Sonntag 10–19 Uhr
in der Hamburger Kunsthalle