

Hochschule für Bildende Künste Dresden

Studiengang für Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut

Fachklasse für Konservierung und Restaurierung von historischer, moderner und zeitgenössischer Malerei und Materialkonstruktionen

SEMINARARBEIT

ANDRE BUTZER -

BEFRAGUNG EINES ZEITGENÖSSISCHEN MALERS ZU SEINER ARBEITSTECHNIK UND ZUM RESTAURATORISCHEN UMGANG MIT SEINEN WERKEN

Referent: Prof. Dipl. Rest. Dr. Ulrich Schiessl

Korreferent: Erich Gantzert-Castrillo

Vorgelegt von Eliza Reichel

Dresden, 23. Mai 2007

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	1
Einleitung.....	2
TEIL 1: BIOGRAPHIE UND WERK ANDRÉ BUTZERS	
1.1 Biographie André Butzers.....	4
1.2 Das künstlerische Werk André Butzers.....	4
1.2. 1 Inhalte	5
1.2. 2 Stilistische Entwicklung	8
TEIL 2: KUNSTTECHNISCHER AUFBAU DER WERKE ANDRÉ BUTZERS	
2.1 Kunsttechnischer Aufbau der Werke auf Malgeweben.....	10
2.1. 1 Entstehungsprozess.....	10
2.1. 2 Bildträger.....	11
2.1. 3 Bildaufbau.....	14
2.2 Kunsttechnischer Aufbau der Werke auf Papier.....	23
2.2. 1 Entstehungsprozess.....	23
2.2. 2 Bildträger.....	24
2.2. 3 Bildaufbau.....	24
2.3 Die „Hölderlin–Vitrine“: Ein Objekt als Ausnahmeerscheinung.....	25
TEIL 3: ANDRÉ BUTZERS ANSICHTEN ZUM UMGANG MIT SEINEN WERKEN	
3.1 Ansichten zu Lagerung, Transport und Präsentation seiner Werke.....	26
3.2 Ansichten zu Alterung und Erhalt seiner Werke.....	27
3.2. 1 Akzeptanz alterungs- oder maltechnisch bedingter Veränderungen.....	28
3.2. 2 Grenzen der Akzeptanz von Spuren äußerer Einwirkung.....	29
3.2. 3 Butzers Sicht auf konservatorische und restauratorische Maßnahmen.....	30
TEIL 4: ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNGEN AUS RESTAURATORISCHER SICHT	
4.1 Hinweise aus restauratorischer Sicht zum Umgang mit Gemälden André Butzers.....	33
4.2 Schlussbemerkung.....	34
Literaturverzeichnis.....	36
Internetadressen.....	43
Anhang:	
I Transkription des Interviews mit André Butzer am 04.04. 2007	
II Abbildungsteil	

VORWORT

Die vorliegende Arbeit entstand in Zusammenhang mit der Erstellung des digitalen Datenbankarchivs „Artemak“. Dieses befindet sich noch im Aufbau und wird voraussichtlich Mitte des Jahres 2007 eröffnet werden. Das Archiv soll zukünftig Informationen über Material und Arbeitstechnik zeitgenössischer Künstler digital archivieren und einem interessierten Fachpublikum im Internet präsentieren, ein Projekt, das von Herrn Erich Gantzert-Castrillo¹ und Frau Dipl. Rest. Elisabeth Bushart² initiiert und zur Durchführung gebracht wurde. In langjähriger Arbeit haben diese in Weiterführung des von Gantzert-Castrillo in den 1970er Jahren am Museum in Wiesbaden gegründeten „Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler“³ ein umfangreiches Privatarchiv angelegt, das Informationen über zahlreiche Künstler mit häufig vielbeachteten Werken beinhaltet und nun die Grundlage für das Datenbankarchiv bildet⁴. Ihr Anliegen war dabei stets, auch junge Künstler aufzunehmen, die noch am Anfang ihrer Laufbahn stehen, deren künstlerische Relevanz aber schon absehbar ist. Der in Berlin lebende Künstler André Butzer hat in den letzten Jahren verstärkt das Interesse auf sich und sein knapp ein Jahrzehnt umspannendes Werk gezogen und sollte daher in das Archiv aufgenommen werden. Parallel zu der vorliegenden entstand eine zweite Seminararbeit, die ebenfalls Informationen für das Archiv sammelt: „Martin Honert – Eine Künstlerbefragung zu Herstellungstechnik und Materialien“ von Nina Mentzel.

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die zu dieser Arbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Referenten, Herrn Prof. Dipl. Rest. Dr. Ulrich Schiessl für die Anregung zu diesem Thema, und meinem Koreferenten Herrn Erich Gantzert-Castrillo, ohne den und seine Frau Elisabeth Bushart die Voraussetzungen dafür nicht gegeben gewesen wären. Beiden gilt Dank für die stets hilfreiche Betreuung der Arbeit. André Butzer soll für seine bereitwillige und freundliche Kooperation ebenfalls besonders herzlich gedankt sein. Des Weiteren danke ich Herrn Guido Baudach von der Galerie Guido W. Baudach, Berlin, für interessante Einblicke in Depot und Ausstellungsaufbau und die Erlaubnis, dort zu fotografieren, sowie für ein aufschlussreiches Gespräch. Herrn Dipl. Rest. Peter Most sei für wichtige Hinweise gedankt, Frau Evke Rulfes von der Galerie Max Hetzler, Berlin, für die Bereitstellung von Bildmaterial, Herrn Thomas Winkler für Einblick in die Zeitschrift „Meise“, sowie Frau Dipl. Rest. Stephanie Hilden für hilfreiche Hinweise bei der Erstellung des Fragebogens und der schriftlichen Arbeit. Dank gilt darüber hinaus Nina Mentzel und Kathrin Sündermann, sowie meiner Familie und meinen Freunden für ihre dauerhafte Unterstützung.

¹ Erich Gantzert-Castrillo, ehem. Leiter der Restaurierungswerkstatt des Museums Wiesbaden (bis 1988), Restaurator am Museum für Moderne Kunst Frankfurt (bis 2000), Restaurator an der Pinakothek der Moderne, München (bis 2005)

² Dipl. Rest. Elisabeth Bushart, freiberufliche Restauratorin, München

³ Gantzert-Castrillo (1996)

⁴ Gantzert-Castrillo, in: „Modern Art- Who Cares?“ (1999) S. 284-289

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Erfassung und Auswertung relevanter Informationen zu Materialien und Arbeitstechnik des zeitgenössischen Malers André Butzer. Da dieser sich erst seit ca. neun Jahren aktiv und öffentlich am Kunstgeschehen beteiligt, ist seine Arbeit noch kaum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung geworden. Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte haben sich bisher besonders die Kunsthistoriker Thomas Groetz und Roberto Ohrt um die Einordnung und Interpretation der Werke in den seither erschienenen Ausstellungskatalogen des Künstlers verdient gemacht. Kunsttechnologische Untersuchungen liegen bisher nicht vor.

Es soll im Rahmen dieser Arbeit nicht auf die Entwicklungsgeschichte der von Restauratoren geführten Künstlerinterviews eingegangen werden, da diese an anderen Stellen bereits umfassend ausgeführt worden ist.⁵ Die Relevanz derartiger Befragungen wird an dieser Stelle eindeutig als gegeben vorausgesetzt, da auf diese Weise wichtige Informationen zu Aufbau, Herstellung und Bedeutungsintention von Kunstwerken erfasst werden können. Die Haltung des Künstlers zu alterungsbedingten Veränderungen seiner Werke sowie zu restauratorischer Arbeit kann so ebenfalls sichergestellt werden und unter Umständen wichtige Anhaltspunkte zum Umgang mit diesen Werken liefern.

André Butzer wurde im Vorfeld auf das Projekt angesprochen⁶ und äußerte seine Bereitschaft zur Kooperation, die er auf erneute briefliche Anfrage hin auch der Verfasserin bestätigte. Die Erfassung der notwendigen Informationen sollte durch ein qualitatives Experteninterview erfolgen. Als Leitfaden wurde ein Fragenkatalog angefertigt, der sowohl zu den Arbeiten auf Malgeweben als auch zu denen auf Papier folgende Schwerpunkte behandelte⁷:

- Entstehungsprozess der Gemälde
- Verwendete Materialien und deren übergeordnete Bedeutungsebenen
- Konkrete Vorgehensweisen und Arbeitsschritte
- Lagerung, Transport und Präsentation der Gemälde
- Alterung und Erhalt der Gemälde

Auf Wunsch des Künstlers beantwortete dieser einen Teil der Fragen vorab per Email. Die Antworten waren aufschlussreich und ergaben eine fruchtbare Grundlage zur Formulierung des letztendlich im Interview verwendeten Fragenkatalogs. Ein erstes Treffen erfolgte vorbereitend im Atelier des

⁵ Vgl. etwa Gantzert-Castrillo (1996), Stebler (1985), Mohrmann (1989), Meyerhuber (1993), Hummelen et. Al. (1999), Heydenreich, Weyer, in: "Modern Art: Who Cares?" (1999), Wolf (2002)

⁶ Ansprache erfolgte durch Herrn Erich Gantzert- Castrillo

⁷ Orientierungshilfen zur Erstellung des Leitfadens fanden sich u. A. in: Althöfer (1980), Crook (o. A.), Gantzert-Castrillo (1996), Gläser, Laudel (2006), Huys (o. A.), INCCA (1999), Meyerhuber (1993), Modern Art - Who Cares?" (1999), Mohrmann (1989), Müller (2002), N.I.C.H./F.C.M.A. (1999), Stebler (1985), Wolf (2002)

Künstlers. Dank der Erlaubnis des Galeristen Guido W. Baudach in Berlin war es möglich, dessen Depot und darin befindliche Gemälde Butzers zu besichtigen. Freundlicherweise konnte auch die Anwesenheit der Verfasserin bei einem Ausstellungsaufbau und das Erstellen von Fotos ermöglicht werden. Weiterhin kam ein Gespräch mit dem von Butzer sehr geschätzten Restaurator Peter Most in Berlin zustande. Das Interview selbst wurde am 04. April 2007 in Rangsdorf bei Berlin durchgeführt und nahm circa zweieinhalb Stunden in Anspruch. Die Aufzeichnung erfolgte mit einem digitalen Aufnahmegerät⁸. Das anschließend erstellte vollständige Transkript wurde im Anschluss überarbeitet, so wurden Sätze vervollständigt und vereinfacht, irrelevante Abschnitte, Wortdopplungen und paraverbale Äußerungen herausgenommen wie auch stark umgangssprachliche Formulierungen zum Teil abgeändert. In Fußnoten finden sich ergänzende Daten zu Begebenheiten oder Personen, die im Interview gemäß dem Gesprächsfluss nur ungenau thematisiert wurden. André Butzer erhielt sowohl die überarbeitete Transkription des Interviews als auch dessen Auswertung zur Korrektur eventueller Missverständnisse.

Die Transkription des Interviews befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Deren Hauptanliegen soll die Auswertung der Aussagen des Künstlers sein, unter spezieller Hervorhebung seiner Arbeitsweise, verwendeten Materialien und deren übergeordneten Bedeutungsebenen, sowie seiner Ansichten zu Alterung und Erhalt seiner Werke. Dabei werden zusätzlich Äußerungen des Künstlers einbezogen, die dieser an anderer Stelle der Verfasserin gegenüber machte, etwa in einem mündlichen Gespräch oder via Email. Zitate aus dem Interview oder aus genannten schriftlichen und mündlichen Äußerungen werden im Folgenden stets durch kursive Schrift gekennzeichnet.

Vorab erfolgt eine kurze Beschreibung der Biographie André Butzers, sowie eine Einführung in sein künstlerisches Werk unter Einbeziehung der vorliegenden kunsthistorischen Literatur. Abschließend sollen einige Betrachtungen angestellt werden, die für den restauratorischen Umgang mit Butzers Werken relevant sein könnten.

⁸ Die Aufzeichnung wird bei der Verfasserin aufbewahrt.

TEIL 1: BIOGRAPHIE UND WERK ANDRÉ BUTZERS

1.1 BIOGRAPHIE ANDRÉ BUTZERS

André Butzer wurde 1973 in Stuttgart geboren. 1994, während seiner Zeit als Zivildienstleistender, begann er zu malen⁹. Nach einem kurzen Besuch der Stuttgarter Merz-Akademie und anschließend der Hamburger Hochschule der Künste gründete er 1996 mit einigen anderen jungen Künstlern und Künstlerinnen in Hamburg die „Akademie Isotrop“, eine unabhängige und selbstverwaltete Einrichtung, die sich als Lehrinstitut verstand und bis zum Jahr 2000 Bestand hatte. Im Rahmen der Akademie wurden Seminare, Lesungen, Konzerte und Ausstellungen veranstaltet und eine Zeitschrift herausgegeben.¹⁰

André Butzer nahm seit dieser Zeit an zahlreichen Gruppenausstellungen im In- und Ausland teil, seit 1999 präsentiert er seine Werke auch auf Einzelausstellungen. Er knüpfte wichtige Kontakte, wie etwa zu dem Maler Albert Oehlen, dem Kunsthistoriker Roberto Ohrt, der Sammlerin Ingvild Goetz in München, den Galeristen Guido Baudach und Max Hetzler in Berlin oder zur Patrick Painter Gallery in Los Angeles.

Seit 2001 lebte André Butzer in Berlin, seit 2006 in Rangsdorf bei Berlin.

1.2 DAS KÜNSTLERISCHE WERK ANDRÉ BUTZERS

André Butzer arbeitet sowohl auf textilen Bildträgern als auch auf Papier. Seine Gemälde sind in der Regel sehr farbtensiv, geprägt von einem lebhaften und abwechslungsreichen Farbauftrag und, wenn auf Malgewebe ausgeführt, häufig sehr großformatig. Charakteristisch sind darüber hinaus zum einen die Verwendung wenig ausgemischter Farben in einem nahezu uneingeschränkten Spektrum, ein kaum angedeuteter Bildraum, sowie die Darstellung bestimmter Figurentypen oder aber monochromer Bilder in Grau- und Schwarztönen. Er selbst bezeichnet sich als den „wahrscheinlich abstraktesten Maler überhaupt“.¹¹

Beeinflusst wurde Butzer zunächst von malerischen Positionen der 1980er Jahre, später distanzierte er sich jedoch davon¹². Nachhaltigeren Eindruck hinterließen die Künstler Edvard Munch, Henri Matisse, Asger Jorn und Philip Guston.¹³

Neben der Malerei schreibt Butzer gelegentlich Gedichte und ist Mitherausgeber der Zeitschrift „Meise“. Er konstruiert fiktive Institutionen, wie die „Firma“ „Friedens-Siemense Inc.“, das „Institut für SDI-

⁹ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 3

¹⁰ Vgl. Verwoert (1999)

¹¹ Butzer in: Reiß, Berthold, „Ich bemühe mich spielerisch um allgemeine Verständlichkeit – Ein Gespräch via E-Mail mit André Butzer, April 2006“, in: Goetz, Urbschek (2006) S. 46

¹² Butzer in: Franke (2007) (ohne Seitenangaben)

¹³ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 3

Traumforschung“ oder den Eigenverlag „Heckler und Koch“. Diese präsentieren sich wie international agierende Konzerne oder immerhin groß angelegte Unternehmen, etwa mit Firmenstatuten oder organisierten Veranstaltungen, ohne dabei von mehr Leuten als Butzer selbst oder seinen Freunden personell besetzt zu sein, wie z.B. Thomas Winkler als Kunstfigur „Professor Winkler“¹⁴ oder dem Künstler Björn Dahlem. Butzer bezeichnet dies als „... Hilfskonstrukte. Vorstellungen von Aufträgen übergeordneter Art, die man sich selbst erteilt. Dafür brauche ich Hilfsorganisationen. ...“¹⁵

1.2.1 Inhalte

Im Folgenden sollen die Themen und Motive, die in den Gemälden André Butzers inhaltlich auftauchen, behandelt und ihre Bedeutung kurz erläutert werden.

Neben grundlegenden allgemeinen Aspekten des menschlichen Daseins, wie „*Kunst, Leben, Tod*“¹⁶ sind Technik und Industrie wichtige Motive in Butzers Werk. Damit eng verknüpft ist eine Faszination für Science-Fiction, die wiederum in Zusammenhang steht zu Butzers Anliegen, die Realität über ihre künstlich übersteigerte Darstellung erfahrbar zu machen. Dies mündet in die utopische Vorstellung von einem Ort im Weltall, an dem alle dort Ankommenden von Schuld befreit werden und Leid endet.¹⁷ Dieser Ort wird von Butzer namentlich gleichgesetzt mit „Anaheim“, dem Bezirk von Los Angeles, an dem das erste Disneyland entstand, was wiederum auf Butzers Interesse an der Comicwelt Walt Disneys verweist. Zusätzlich gibt es in Butzers fiktiver Vorstellungswelt den Ort „Nasaheim“, worauf sich das häufige Kürzel „N-“ in Bildern und Titeln bezieht¹⁸. Die Welt der internationalen Konzerne, der Waren und des Konsums, häufig auch verknüpft mit dem Motiv der Nahrungs- oder Genussmittelaufnahme¹⁹, werden bei Butzer stets in indifferenter, „entmoralisierter“ Form behandelt und können gleichzeitig sowohl positive wie negative Bedeutungsträger sein. Die Entmoralisierung von Form und Inhalt wird von Butzer laut eigener Aussage auch über das Prinzip der Serien betrieben, indem die ständige Wiederholung bestimmter Motive diese in ihrer Wertigkeit und Bedeutsamkeit in Bezug auf andere gleichmacht, d. h. von Bedeutung und Moral befreit (wie etwa die titelgebende Benennung sowohl eines Adolf Eichmann und eines Immanuel Kant in einer Serie von beinahe identischen Drucken). Diese Vorgehensweise entlehnt er einem Prinzip von Andy Warhol, der mit seinen seriellen Reproduktionen von beispielsweise elektrischen Stühlen wie auch populären Schauspielerinnen in

¹⁴ Vgl. „Das Professor Winkler Stipendium Berlin“ (2005)

¹⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 7, Zeile 97-98

¹⁶ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

¹⁷ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Neverworld Technik“ (2005) (ohne Seitenangaben), Butzer in: Fahrenholz, Lotz (2005) S. 3, Press Release zu „Kommando Friedrich Hölderlin Berlin“ der Galerie Max Hetzler Berlin (2007), Ausstellungsplakat zu „N-Leben“, Galleria Gio Marconi, Mailand 2006

¹⁸ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Neverworld Technik“ (2005) (ohne Seitenangaben)

¹⁹ Vgl. Groetz, Thomas, „In der Latrine“, in: „Haselnuß“ (2005) (ohne Seitenangaben)

ähnlicher Weise verfuhr²⁰. So verweist denn auch Roberto Ohrt auf Butzers Verbindungen zur Pop Art: „(Butzer) will zu den gesellschaftlichen Bedeutungen, die dem Pop eingetragen sind. ... Die Reichweite der Themen und Techniken des Pop interessieren ihn schon länger: die Möglichkeit, in der Haut von Malerei und mit der Wirkung von Pop zu erscheinen.“²¹ Amerika als Herkunftsland konsumistischer Idealvorstellungen wird dabei häufig thematisch gestreift²² und trifft auf Hinweise auf die deutsche Geschichte.

Auffällig und präsent in Butzers Werk sind besonders zwei Figurentypen. Zum einen handelt es sich hier um rundköpfige und großäugige Wesen, zum anderen um totenkopfähnliche Gestalten mit seltsamen Ausbuchtungen an den Wangen und hohlen Augen. Neben diesen zwei Hauptcharakteren, die sich gerne auch in Gruppen zusammengesellen, finden sich auch Figuren mit eher unspezifischen Zügen, Tiere, Häuser und überall Farbräume mit machtvolltem Eigenleben.

Die Weiterentwicklung der frühen Figur „Friedens-Siemens I“, führte zu der Serie „Friedens-Siemense“ von 2000 bis 2002, die erst kürzlich, 2007, wieder aufgegriffen wurde (Abb. 11). Die Friedens-Siemense zeigen sich hier als überdimensional formatfüllende, runde und körperlose Gesichter mit riesigen disneyhaften Comicaugen, ein Motiv, das seine Weiterführung 2003 in der Serie „TODALL“ (2002-2004) findet (Abb. 6).

Die totenköpfigen „H-“ und später „Schande-Menschen“, bei denen es sich laut Butzer um „...mit Hautfarbe frisch überzogene Totenköpfe mit gekreuzten Knochen ... Das Symbol der Waffen-SS ...“²³ handelt, tauchen ebenfalls durchgängig auf und spielen eine besondere Rolle in den Portraits, die Butzer von historischen Personen aller Epochen anfertigt, speziell aber von deutschen Dichtern, amerikanischen und deutschen Industriellen sowie ranghohen Nationalsozialisten (Abb. 4, 9).

Butzers Figuren sind Phantasiewesen, die an Comictraditionen oder deren Entsprechungen im Werbedesign denken lassen, gleichzeitig aber deformiert und übersteigert, harmlos, naiv und grotesk zugleich wirken. Der Kunsthistoriker Thomas Groetz, ein Freund des Künstlers, verweist in diesem Zusammenhang auf die Zwiespältigkeit des „Comic-Typus ... (der) einerseits aus kindlicher Effektsteuerung und andererseits aus einer künstlichen und jenseits der Moral angesiedelten Lebendigkeit besteht. ... Monumentalisiert und kalkuliert verdichtet, verweist dieser (Comic-Typus) ...

²⁰ Mündliche Mitteilung Butzers 04.12.2006, Butzer in: Fahrenholz, Lotz (2005) S. 1, vgl. auch Crone (1970) S. 29-30, Thomas (2000) S. 291

²¹ Ohrt, Roberto, in: „Das Ende vom Friedens-Siemens-Menschenraum“ (2004) S. 6

²² Vgl. Ohrt, Roberto, in: „Das Ende vom Friedens-Siemens-Menschenraum“ (2004) S. 6

²³Mündliche Mitteilung Butzers 04.04. 2007

auf ein infantiles, aus dem Lot geratenes Menschenbild, das in seiner malerischen Vergegenwärtigung jedoch beim Betrachter immer auch Liebenswürdigkeit sowie Mitgefühl entstehen lässt.“²⁴

Butzer selbst äußert sich folgendermaßen zu seinen Figuren: „Das ist eine Versinnbildlichung von allgemein herrschender Deformation... es ist ein Menschenbild, auf das man in der Alltagskultur häufig trifft.“²⁵ Gleichzeitig weist er darauf hin, dass die „sogenannte Gegenständlichkeit“²⁶ seiner Figuren im Grunde eher als eine Form der Abstraktion zu verstehen ist²⁷. Butzer selbst ist sich darüber bewusst, dass seine Aussagen zum Thema Abstraktion zum Teil in sich widersprüchlich und nicht vollkommen deutlich nachzuvollziehen sind. Dies ist von ihm jedoch durchaus beabsichtigt und seiner Ansicht nach einer Auseinandersetzung mit dem Thema förderlich.²⁸ Erklärbar wird das Bekenntnis zur Abstraktion evtl. über das Motiv der Künstlichkeit. Die Darstellungen sind absichtsvoll künstlich und sollen sich und den Betrachter damit von der erlebten Realität „abtrennen“²⁹, was als abstrahierender Vorgang aufgefasst werden kann. Butzer beschäftigte sich in den neunziger Jahren mit dem von Albert Oehlen geprägten Begriff der „postungegenständlichen Malerei“³⁰ und kam zu der Ansicht, dass Figuration sich in allen Bildern findet: „Man (hat) jenseits aller guten Absichten sowieso keine andere Chance, als Figur und Raum zu malen, es gibt jedoch verschiedene Aggregatzustände davon, wie meine monochromen Werke bereits hervorragend gezeigt haben.“³¹

Bei den monochromen Bildern handelt es sich um seit 2000 immer wieder entstehende Gemälde in figurlosem Schwarz, Braun oder Grau, es kommen aber auch gelegentlich auch Farbtöne, wie dunkles Blau oder Rot, darin vor. Sie sind von pastosem, reliefartigem Farbauftrag und stehen für Abwesenheit, Kontrollverlust, Tod und Hervorbringung neuen Lebens gleichzeitig. Butzer bezeichnet sie als „blinde Bilder“³². Die Verknüpfung zur Weltall-Thematik wird von Thomas („Professor“) Winkler³³, und Thomas Groetz hervorgehoben, und letzterer schreibt: „Wir haben es hier vermutlich mit der Nachtseite,

²⁴ Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 4, vgl. auch Butzer in: Fahrenholz, Lotz (2005) S. 2: „Außerdem sollte das Publikum mit dem Titel („Das Ende vom Friedens- Siemens Menschentraum“, Anm. E.R.) möglichst traurig gemacht werden, weil es von diesem Traum abhängig geworden ist.“

²⁵ Butzer in: Franke (2007) (ohne Seitenangaben)

²⁶ Butzer in: Franke (2007) (ohne Seitenangaben)

²⁷ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007, vgl. auch Butzer in: Franke (2007) (ohne Seitenangaben), und Reiß, Berthold, „Ich bemühe mich spielerisch um allgemeine Verständlichkeit – Ein Gespräch via E- Mail mit André Butzer, April 2006“, in: Goetz, Urbschek (2006) S. 48

²⁸ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

²⁹ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

³⁰ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 3

³¹ Reiß, Berthold, „Ich bemühe mich spielerisch um allgemeine Verständlichkeit – Ein Gespräch via E- Mail mit André Butzer, April 2006“, in: Goetz, Urbschek (2006) S. 48

³² Reiß, Berthold, „Ich bemühe mich spielerisch um allgemeine Verständlichkeit – Ein Gespräch via E- Mail mit André Butzer, April 2006“, in: Goetz, Urbschek (2006) S. 48

³³ Winkler, Thomas: „Prof. Winkler“, in: „Haselnuß“ (2005) (ohne Seitenangaben)

Rückseite oder Innenseite der farbenfrohen, bukolischen Bildwelten zu tun, in denen für gewöhnlich ein lustiges Volk seinen Auftritt hat.“³⁴ (Abb. 7.)

1.2.2 Stilistische Entwicklung

Durchgängig treten in Butzers Werken häufig sehr große Formate auf. Der Künstler begründet dies mit seiner Freude am Umgang mit den ausladenden Flächen („*Großes Spielzeug*“³⁵), ist aber der Ansicht, dass für die Bildwirkung eher die Bilddimension ausschlaggebend ist, also das Verhältnis von Format und Darstellung bzw. die Größenverhältnisse innerhalb des Bildes selber.

„Friedens-Siemens I aus dem Jahr 2000 ist mit einer Fülle von farbigen Kleinstformen ausgeführt, die sich patchworkartig aneinander fügen und als einzige menschenähnliche Form einen Kopf samt Gesicht erkennen lassen. Als Gegenmoment zu den rein malerischen Strukturen fügte André Butzer konkrete Worte und Begriffe in das Bild ein, darunter Namen wie Bosch, IBM, Sony, Cola, BMW und Sinalco.“³⁶ Diese Beschreibung des ersten der später sehr präsenten „Friedens-Siemense“ erwähnt zwei wichtige Stilmerkmale der frühen Bilder André Butzers (Abb. 2), zum einen die Vielfalt und Kleinförmigkeit der Bildelemente, die häufig grafisch wirken und wie Dekoration über das Bild verteilt sind. Hier finden sich, neben gemalten Flächen, gesprühte Partien, Punkte, Kringel, Spiralen, Konturlinien und geometrische Muster. Butzer bezeichnet ihre Funktion als „*Dekoration, Herabwürdigung von gängiger Abstraktion. Schmuck, Ablenkung, Ausstattung der Figuren.*“³⁷ Weiterhin wird in der Beschreibung die Beschriftung erwähnt, die in den frühen Bildern weitaus häufiger als bei den späteren zu finden ist. Die frühen Bilder sind laut Butzer formal stark geprägt von der Auseinandersetzung mit Vorbildern aus der deutschen Malerei der 70er und 80er Jahre.³⁸

Seit ca. 2001 werden die kleinteiligen Farbflächen und grafisch-dekorativen Elemente abgelöst von großzügigeren Pinselstrichen und größeren homogeneren Farbflächen. Anstelle des geradezu flimmernden Detailreichtums treten ruhigere, malerischer wirkende Bilder, die häufig eine einzelne Figur groß ins Format setzen. Butzer verzichtet nun auf effektvolle Mittel wie Sprühspuren oder glitzernde Farbbronzen und wendet sich ganz den wirkungsvollen Möglichkeiten der Ölfarbe zu (Abb. 3).

In den Jahren 2003 und 2004 malte André Butzer eine Reihe von Bildern, die sich durch einen flächigen und zum Teil stark verdünnten Farbauftrag auszeichnen. Butzers Anliegen war hier, der

³⁴ Groetz, Thomas, „In der Latrine“, in: „Haselnuss“ (2005) (ohne Seitenangaben)

³⁵ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

³⁶ Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 4

³⁷ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

³⁸ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

Vorgehensweise und den Effekten der Aquarellmalerei mit den Mitteln der Ölfarbe möglichst nahe zu kommen. Gemälde von Henri Matisse oder Edvard Munch, insbesondere dessen Spätwerk, waren ebenfalls inspirierend.³⁹ Die Palette großteils ungemischter, lasiert aufgetragener Töne auf weißem Untergrund führt bei diesen Bildern zu einer besonderen Präsenz der Farbigkeit und des Lichts (Abb. 5-6).

Seit 2004 fällt vor allem eine Weiterentwicklung der bekannten Figurentypen auf, während gleichzeitig die pastos aufgetragene Farbe wieder Einzug in das Werk André Butzers hält. Die Gestalten werden einerseits stärker von Kontur und Linie bestimmt, was ihren Comic-Charakter unterstreicht, gleichzeitig lösen sich ihre Formen immer mehr auf. Farbige Flächen werden ersetzt durch lineare, eher zeichnerische Pinselstriche. Immer häufiger werden nun Bilder, die viel weiße Grundierung zeigen. Dominant werden lineare Farbwülste, die häufig parallel zu den Bildkanten in gewinkelten Formationen verlaufen und zunehmend das Bild bestimmen. Ab 2006 finden sich Bilder, in denen Figuren nur mehr zeichenhaft und in Teilen, etwa als kleine Köpfe, in den durcheinander laufenden Linien und Flächen auftauchen (Abb. 8-10).

³⁹ Vgl. Groetz, Thomas, in: „Chips und Pepsi und Medizin“ (2003) S. 4 und Ohrt, Roberto, in: „Das Ende vom Friedens-Siemens-Menschentraum“ (2004) S. 6

TEIL II: KUNSTTECHNISCHER AUFBAU DER WERKE ANDRÉ BUTZERS

2.1 KUNSTTECHNISCHER AUFBAU DER ARBEITEN AUF MALGEWEBEN

2.1.1 Entstehungsprozess

Für das Werk André Butzers ist das Prinzip der Serie von besonderer Bedeutung. Ein wichtiger Teil seiner Bilder ist Serien zuzuordnen. Daraus ergibt sich, dass für den Entstehungsprozess einzelner Gemälde das Moment der Ideenfindung nicht ausschlaggebend ist. André Butzer selber spricht hier von „Entscheidungen“, die getroffen werden, was durchaus im Gegensatz zu einem spontanen Einfall oder einer Idee zu sehen ist. Die Entscheidung für die Weiterführung oder das Anlegen einer Serie gibt das Motiv bis zu einem gewissen Grad schon vor. Die genaue Durchführung des Bildes bleibt im Vorfeld allerdings offen, wobei hier zuweilen ein bestimmtes Bildanlagekonzept schon vage vorhanden ist, während dieses in anderen Fällen ständiger Veränderung während des Malens unterworfen ist, oder wie Butzer es ausdrückt, dem „*Experiment*“⁴⁰. Dies beeinflusst auch die Entwicklung der Motive bei Bildern, die nicht einer Serie zuzuordnen sind; auch in diesen Fällen möchte der Künstler nicht von „Ideen“ sprechen. Als Inspirationsquelle gibt Butzer „*Natur, Kultur*“⁴¹ an, demnach können alle denkbaren Eindrücke in ein Bild einfließen. André Butzer fertigt keine Entwürfe zu seinen Gemälden an.

Maltechnische Überlegungen zur Vorbereitung seiner Bildträger oder dem Aufbau der Bilder selber waren für André Butzer noch nie von Bedeutung. Er arbeitet heute nach einem Verfahren, das in Hinblick auf handwerkliche Überlegungen pragmatisch zu nennen ist, so wird bei der Vorbereitung seiner Gemälde meist nach einem Schema vorgegangen, das Butzer als möglichst einfach, aber qualitativvoll einstuft. Vorbereitende Arbeiten wie das Aufspannen oder Grundieren delegiert er häufig an Assistenten.

Sein eigentliches künstlerisches Arbeiten will er mit dem Begriff der „Technik“ nur ungern in Verbindung gebracht sehen. Es zeichnet sich durch einen spielerischen und von klassischen maltechnischen Traditionen weitgehend freien Umgang mit dem Material aus, wie wohl die einzelnen Bildelemente durchaus durchdachten kompositorischen Überlegungen folgen. Der häufig beschriebene Eindruck einer schnellen, wilden oder gestischen Malerei trifft daher auch nicht Butzers Intentionen, die nicht auf die Legitimation des Mediums Malerei ausgerichtet sind, sondern auf die Umsetzung der bereits genannten persönlichen philosophischen Betrachtungsweise, die er als Abstraktion bezeichnet.

⁴⁰ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

⁴¹ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

Der Künstler trifft eine Auswahl von Farbtönen im Vorfeld nur in den Fällen, wo er sich bewusst auf unbunte Töne konzentrieren möchte. Ansonsten enthält seine „*Vorauswahl das gesamte verfügbare Sortiment von Farben*“.⁴²

In seltenen Fällen kommt es vor, dass in Butzers Gemälden Partien von anderen Personen gemalt wurden. Er weist jedoch mit Nachdruck auf den Ausnahmecharakter solcher Fälle hin und macht deutlich, dass es ihm hier nicht darum geht, die Autorschaft des Künstlers zu thematisieren. Wenn überhaupt, kommt die Mitwirkung Anderer bei ihm nur als zufällige Hilfe zustande, soll aber im Bild nicht in Erscheinung treten.

André Butzer macht keine schriftlichen Notizen zu Material oder Arbeitstechnik seiner Werke. Er notiert sich lediglich Werkdaten wie Titel, Maße, Datum und Verbleibort. Notizhafte Funktion können allerdings Zeichnungen übernehmen, die der Künstler in einigen Fällen nach Beendigung eines Werks anfertigt. Butzer verbindet diese Form der Erinnerungshilfe mit einer „*Leichtigkeit*“⁴³, die eine sprachliche Notiz nicht bietet. Diese Zeichnungen können als eigenständige Werke auch in den Verkauf gehen, was wiederum unterstreicht, dass der Künstler wenig auf Erinnerungshilfen zurückgreift. Er ist der Ansicht, dass eine zu genaue Erinnerung an bereits vollzogene Arbeitsschritte die nötige Offenheit für neue Schritte erschweren oder verhindern kann. Als Form der Notiz sieht André Butzer auch die fotografische Erfassung seiner Bilder. Diese privaten Aufnahmen nutzt der Künstler gleichzeitig zur Kontrolle der Wirkung seiner Bilder mittels der starken Verkleinerung („*bis auf Briefmarkengröße*“⁴⁴), die die Bilder im fotografischen Format und am Computer erfahren können.

Die Fertigstellung eines Gemäldes zeigt sich André Butzer intuitiv und über das Entstehen einer positiven Identifikation mit dem Bild an. Anzeichen sind für ihn der Eindruck einer gewissen Ausgewogenheit und Lebendigkeit im Bild. Die Rückseite wird von André Butzer stets signiert, die Vorderseite jedoch nicht immer (Abb. 40-42).

2.1.2 Bildträger

André Butzer malt seit ca. 1999 auf textilen Bildträgern und möchte auch dabei bleiben. Seit dieser Zeit entstehen Gemälde in verschiedenen Formaten, wobei Großformate immer eine zentrale Rolle spielten. Butzers bevorzugtes Spannsystem ist der Keilrahmen. Als Malgewebe kamen bei ihm früher häufig Baumwollgewebe zum Einsatz, heute gibt er jedoch Leinengewebe den Vorzug.

Um 1994, zu Beginn seiner Beschäftigung mit Malerei, entstanden einige sehr kleine Werke auf Holz, die aber entweder später vom Künstler mit Absicht zerstört wurden oder dauerhaft in dessen Besitz

⁴² Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

⁴³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 2, Zeile 40

⁴⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 6, Zeile 167

verbleiben. Auch auf Pappe und ähnlichen Bildgründen hat er Erfahrungen gesammelt. Butzer sieht Holz als einen Bildträger, der heute nicht ohne eigene Bedeutung eingesetzt und auch wahrgenommen wird. Er möchte jedoch derartige Eigendynamiken seiner Materialien möglichst vermeiden und schätzt das Leinengewebe, das er inzwischen hauptsächlich verwendet, gerade wegen der inhaltlichen Neutralität, die er ihm zuschreibt: „... *Jemand, der heute, 2007, prinzipiell auf Holz malt, will damit etwas sagen. Jemand, der generell auf Leinwand malt, sagt damit erst mal nicht so viel. ...*“⁴⁵ Diese Neutralität speist sich seiner Ansicht nach aus einer kunstgeschichtlichen Tradition, in der der Begriff „Öl auf Leinwand“ als feste Kategorie besteht, die spätestens seit Beginn der Moderne für Malerei überhaupt stehen kann. Darüber wird auch in Bezug auf den Vergleich von Textilien noch zu sprechen sein.

Als nachteilig bei Holz sieht er darüber hinaus das Gewicht, das größere Formate unpraktikabel werden lässt und sich dem Betrachter unmittelbar als Eindruck der Schwere vermittelt. Der federnde Widerstand, das Schwingen, das sich beim Bemalen aufgespannter Textilien einstellt, wird von Butzer sehr geschätzt und in das synästhetische Bild eines zeitlichen „*Nachhalls*“⁴⁶ auf das eigene Tun gebracht. Er ist der Meinung, dass der Betrachter dies unbewusst ebenfalls wahrnimmt. Darüber hinaus vermittelt der textile Bildträger seiner Ansicht nach die Wahrnehmung von Wärme und Leichtigkeit im Vergleich zu einer Platte, und lässt dabei eine gewisse Varianz an Gewichtseindrücken zu. Es gibt laut André Butzer keine Arbeit, in der er selbst ein Stück Gewebe auf einem festen Träger fixiert hätte.

Allgemein soll angemerkt werden, dass Butzer trotz seiner Überzeugungen in diesen Fragen nicht absolut entscheidet und die zufällige, ungeplante Wahl einer Platte, etwa für ein Kleinformat, in der Zukunft nicht völlig ausschließen möchte.

Im folgenden soll genauer auf die von Butzer verwendeten Keilrahmen eingegangen werden.

Anfangs kaufte Butzer seine Keilrahmen immer in Künstlerbedarfsläden⁴⁷. Dies tut er auch heute noch gelegentlich, inzwischen ist er jedoch dazu übergegangen, Rahmen für Großformate in der Regel von einem Schreiner⁴⁸ nach Entwürfen eines Restaurators⁴⁹ anfertigen zu lassen. Diese keilbaren Rahmen, hergestellt für Formate von über 4 m², bestehen aus breiten und starken Leisten aus Stabholz und verfügen zum Teil über ein regelrechtes Gitter aus Querleisten (Abb. 12-13). Diese sehr stabilen und der Größe der Bilder angemessenen Rahmen verwendet Butzer seit ca. 2001. Er sagt selber, dass er früher auch „*schlechtere*“⁵⁰ Rahmen verwendete, d.h. minder stabile, die er fertig im Künstlerbedarfshandel kaufte. Ein Grund ist sicherlich der hohe Preis der stabilen Rahmen, die dem

⁴⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 12, Zeile 354-355

⁴⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 11, Zeile 332

⁴⁷ Die Namen der Händler sind dem Künstler inzwischen entfallen.

⁴⁸ Edgar Reinke, Kärntener Str. 23, 10827 Berlin, <http://www.edgar-reinke.de>

⁴⁹ Dipl. Rest. Peter Most, freiberuflicher Restaurator, Berlin, <http://www.petermost.de>

⁵⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 9, Zeile 259

Künstler zu Beginn seiner Karriere nicht erschwinglich waren. Von Bedeutung ist hier außerdem die Bekanntschaft mit dem Restaurator Peter Most seit 2001, der dem Künstler seither in konservatorischen Fragen beratend zur Seite steht. Die Keilrahmen werden meist von Assistenten mit den Malgeweben bespannt. Das Aufspannen wird stets mit Tackerklammern vorgenommen, wobei nicht unbedingt auf fadengerades Ausrichten der Webrichtungen geachtet wird (Abb. 14).

Für kleinere Formate kommen auch industriell gefertigte Keilrahmen zur Anwendung, die der Künstler von einem bestimmten Künstlerbedarf⁵¹ bezieht, und die von diesem Händler mit industriell grundiertem Gewebe bereits fertig bespannt werden (Abb. 15-16). Die Aufspannung erfolgt auch hier mit Tackerklammern.

André Butzer setzt in der Regel die Keile seiner Bilder nicht selber ein. Dies überlässt er den Fachleuten, die sich im weiteren Verlauf um seine Bilder kümmern: *„Galeristen oder Händler, ... Lagerverwalter oder Sammler“*⁵². Kommt es schon während der Arbeit zu einer unerwünschten Erschlaffung des Bildträgers, verlässt er sich lieber auf das Fachwissen eines Restaurators, als selbst Hand anzulegen. Hierin spiegelt sich Butzers pragmatische Haltung, bestimmte handwerkliche Details entweder bei Wahrung der Qualität sehr einfach und überschaubar zu halten, oder an Fachleute abzugeben.

Bis ca. 2001 malte André Butzer häufig auf Baumwollgeweben und tut es gelegentlich auch heute noch. Generell macht er deutlich, dass er der Wahl seiner Gewebe keine allzu große Bedeutung beigemessen sehen will. Er benutzte den Nesselstoff vor allem aus Kostengründen und sieht in ihm auch heute noch ein verlässliches Material. Dennoch gibt er dem *„bräunliche[n]“*⁵³ Leinen heute den Vorzug, zum einen wegen der optischen Komponente, die die dunkleren Spannblätter mit sich bringen, und die ihm sehr gefällt (Abb. 51). Zum anderen scheint ihm das Leinen mehr als die Baumwolle die Aura von Qualität und Beständigkeit zu tragen und wiederum viel unmittelbarer mit einer bestehenden künstlerischen Kategorie (*„Öl auf Leinwand“*) verknüpft zu sein. Dies bietet zum einen die erwähnte Neutralität, zum anderen aber auch eine gewisse Verbindung zu klassischen Vorstellungen von Malerei.

Er kaufte seine Gewebe früher in Künstlerbedarfsläden und bezieht sie heute in großen Mengen vom Großhändler, in der Regel *„Boesner“*. Da es in den Größen, die er verwendet, nur wenige Produkte gibt, ist er auf diese angewiesen und stellt ansonsten keine weiteren Kriterien auf: *„... Da hat man nicht viel Auswahl. Es sind zwei, drei, die kann man nehmen. ... Und die nehme ich auch. ...“*⁵⁴ Namentlich kennt

⁵¹ Andreas Cymbarewicz, Dieffenbachstr. 16, 10967 Berlin

⁵² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 10, Zeile 284

⁵³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 13, Zeile 382

⁵⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 13, Zeile 389-394

er sie nicht, unterscheidet aber ein etwas gröberes und ein etwas feineres Gewebe. Die Gewebe werden vor dem Aufspannen nicht gewaschen oder in sonstiger Weise vorbehandelt, auch eine Vorleimung entfällt.

2.1.3 Bildaufbau

Abgesehen vom selteneren Fall der Verwendung industriell vorgrundierter Bildträger lässt André Butzer seine Bilder in der Regel von Assistenten nach einer bewusst gewählten standardförmigen Vorgehensweise vorbereiten. Es handelt sich dabei um den zweischichtigen Auftrag einer weißen Grundiermasse. Zwar sind Ausnahmen möglich und einkalkuliert, das Gros der Bilder jedoch soll auf diese Weise „vergleichbar“⁵⁵ gemacht werden und die schon erwähnte Zurückhaltung und Neutralität seiner Vorgehensweise und Materialwahl gewährleisten: „... *Es gibt ja viele Leute, die unglaublich viele Formeln haben, allein für ihr Rüstzeug, bevor sie künstlerisch tätig werden. Ich versuche, den Bereich, der vor der eigentlichen künstlerischen Welt steht, ... so einfach wie möglich zu halten. Aber gut, aus einfachen, guten Materialien. So dass diese Fragen im Vorfeld kaum eine Rolle spielen. ...*“⁵⁶ Im Anschluss an die Grundierung erfolgt Butzers eigener künstlerischer Zugriff auf das Werk, der wiederum geprägt ist von größtmöglicher Freiheit im Umgang mit dem Material Farbe. Butzer selbst charakterisiert seine Malweise als „besonders zärtlich“⁵⁷ und „möglichst schön“⁵⁸, bzw. „sehr elegant“⁵⁹. Der freie Einsatz des Farbmaterials, in ständiger Wiederholung, Abwandlung und auch Anknüpfung an für ihn vorbildhafte Beispiele aus der Kunstgeschichte führte bei ihm zu einer Sensibilisierung für die Eigenschaften des Materials und zu seinem eigenen Zugriff darauf. André Butzer bevorzugt heute die klassischen Materialien Ölfarbe und Leinwand, da er sie mit Qualität und Meisterschaft in Verbindung bringt. Es geht ihm auch hier keineswegs um eine Positionierung im Sinne einer Auseinandersetzung mit der Malerei als Phänomen an sich, obgleich er z.B. dem Material Farbe Bedeutungsebenen zuordnet, die ein tradiertes sinnliches Materialverständnis spiegeln.

Im Folgenden soll genauer auf Grundierungsarten im Werk André Butzers eingegangen werden. Unterzeichnungen, Farbmaterialien, deren Einsatz und ihnen zugeordnete Bedeutungsebenen sowie Butzers Haltung zu Überzügen werden in später folgenden Abschnitten eingehender erläutert.

Zu Beginn seiner Laufbahn benutzte André Butzer häufig Bildträger, die fertig grundiert und aufgespannt im Künstlerbedarfshandel angeboten werden. Für Klein- oder Mittelformate benutzt er

⁵⁵ Mitteilung via Email 15.11.2006

⁵⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 15-16, Zeile 469-473

⁵⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 3, Zeile 72

⁵⁸ Vgl. auch Butzer in: Fahrenholz, Lotz (2005) S. 2

⁵⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 3, Zeile 80

gelegentlich auch heute noch industriell vorgründiertes Gewebe, die er dann aber stets von dem bereits genannten Berliner Künstlerbedarf bezieht (Abb. 15-16).

Eine wichtige Rolle spielen vorgründierte Gewebe bei der Herstellung der Bilder mit flüssigem Farbauftrag (2003–2004), die meist unaufgespannt auf dem Boden liegend bemalt wurden. Auf diese Weise war die sehr flüssige Farbe noch weitgehend kontrollierbar und es stellten sich weniger Laufspuren ein. Die Bilder wurden nach dem Trocknen auf Keilrahmen gespannt, wobei hierfür wie immer Tacker verwendet wurden. Um die bemalte Bildfläche herum sparte Butzer meist einen unbemalten Rand aus, der später als Spannrand dienen sollte. Anfangs wurde dies vom Künstler außer acht gelassen, weswegen einige Bilder in einer Restaurierungswerkstatt Spannränder angesetzt bekamen. Später zog er aus dieser Erfahrung die Konsequenz, umlaufend genügend Platz zum Umschlagen der Ränder zu lassen⁶⁰.

André Butzer selbst benutzt zum Grundieren stets ein industrielles Produkt, das er als „Grundierweiß“ kennt. Solche Grundiermassen, in der Regel Acryldispersionen, werden von verschiedenen Herstellern speziell für den Einsatz auf textilen Bildträgern in der Kunst hergestellt⁶¹. Butzer kann sich an spezielle Produkte oder Markennamen nicht erinnern, meint jedoch, meist das gleiche benutzt zu haben. Er bezieht es vom Großhändler, meist „Boesner“. Bei einem Atelierbesuch konnte festgestellt werden, dass es sich in diesem Fall um ein Produkt der Firma „Lascaux“ handelte. Diese bietet zwei Sorten weißer Grundiermasse für den Einsatz auf textilen Bildträgern an, in beiden Fällen eine mit Rutil-Titandioxid weiß pigmentierte Acryldispersion⁶². Der Künstler berichtet allerdings auch von „Fassadenfarbe“⁶³, die er zum Grundieren benutzt habe.

Das Grundieren übernehmen meist Andere für ihn und tragen nach seiner Anweisung zwei Schichten unverdünnt und ohne Zusätze mit „Baumarktpinseln“⁶⁴ auf (Abb. 17). Dieser zweischichtige Aufbau stellt nach Butzers Erfahrung die ihm angenehmste, neutrale Weißfärbung und Saugfähigkeit des Untergrundes ein. Isolierende Überzüge erfolgen nicht.

In Ausnahmefällen, wenn der Künstler sich selber „auf die Schnelle“⁶⁵ eine Leinwand vorbereiten möchte, grundiert er nur einmal. Hier stellt er fest, dass das Bindemittel stärker eingesaugt wird, und akzeptiert auch diesen Effekt.

⁶⁰ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

⁶¹ z.B. „Lascaux Gesso“, „Lascaux Primer“, „Guardi Grundierweiss“, „LUKAS Grundierweiss“, „Gerstaecker Grundierweiss“ etc., vgl. etwa <http://www.gerstaecker.de> oder <http://www.boesner.com>

⁶² „Lascaux Gesso“ und „Lascaux Primer“, vgl. http://www.lascaux.ch/german/malhilfen/PDF/5230501_grundierungen_.pdf, Zugriff am 01.05.2007

⁶³ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

⁶⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 16, Zeile 480

⁶⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 14, Zeile 423

Die standardförmige Grundierung André Butzers sieht eine weiße Farbigekeit vor. Er erinnert sich an einen Fall, um 1999, bei dem er ein Bild mit schwarzer Acrylfarbe grundiert hat, ohne vorher Grundiermasse aufzutragen.

Vorbereitende ganzflächige färbende Schichten, ähnlich einer Imprimitur, sind möglich, stellen aber Ausnahmen dar. Zwei dieser Fälle, sowohl um 2000, als auch in jüngster Vergangenheit, wurden im Interview benannt.⁶⁶ Hier wurde in beiden Fällen graue Ölfarbe über die zweimal grundierte Leinwand gestrichen, was ebenfalls von Assistenten ausgeführt wurde, und vor dem weiteren Bemalen trocken gelassen. Butzer setzte das Grau bewusst als im Vorfeld raumgebende Tönung ein, auf der dann mit Höhen und Tiefen ein Bildraum eindrucksvoll zu erzeugen ist: „... *Da malt man ja schon in den Raum hinein. In den grauen Raum, der eine gewisse Dimension hat.* ...“⁶⁷ (Abb. 21-23, 25)

Sichtbare Unterzeichnungen, im Werk André Butzers sonst eher selten, treten im Fall der Bilder mit flüssigem Farbauftrag gelegentlich auf und verdeutlichen die Nähe zur Aquarellmalerei. Butzer selbst charakterisiert ihre Funktion als „Linie“, der man „spielerisch ... folgen“⁶⁸ kann, ein „zeichnerisches Gerüst“⁶⁹, das zwar sichtbar bleiben kann, aber nicht unbedingt notwendiger Bestandteil der Darstellung sein muss.

Ein anderes Medium, das Butzer gelegentlich zum Unterzeichnen verwendet, ist der Sprühlack.⁷⁰

Zu Beginn seiner Laufbahn stand der Einsatz des Mediums Sprühlack auf der Bildfläche im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern der 1980er Jahre. Dabei entdeckte Butzer den Sprühlack als ein Mittel, mit dem man „...relativ schnell auf so einer weißen Leinwand Spuren hinterlassen kann ...“⁷¹, die wiederum den Beginn eines Bildes erleichtern und schon eine gewisse Vorgabe für weitere Schritte bieten.

André Butzer malte mit verschiedenen Farbmedien. So stand am Anfang seiner Beschäftigung mit Malerei, um 1994/1995, die Verwendung der Ölfarbe⁷². Um 1999/2000, begann Butzer (nach einer Phase intensiver Auseinandersetzung mit wässrigen Farbmedien auf Papier), sich besonders auf Acrylfarbe auf textilen Bildträgern zu konzentrieren. In dieser Zeit entstanden aber auch Bilder, die sowohl Acrylfarbe als auch Ölfarbe aufweisen, wobei die Ölfarbe von Butzer stets als Abschluss

⁶⁶ Es handelt sich hier um den Beginn der Serie „Friedens-Siemense“ um 2000, und deren jüngste Fortsetzung 2007, „Friedens-Siemense (Teil 2)“.

⁶⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 26, Zeile 827-828

⁶⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 19, Zeile 582

⁶⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin, S. 19, Zeile 583

⁷⁰ Butzer kann sich an Produktnamen oder Material nicht erinnern.

⁷¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 20, Zeile 623-624

⁷² Butzer unterscheidet in dieser Frage nicht zwischen Ölfarbe und Harz- Ölfarbe. Letztere wurde und wird vom Künstler gleichfalls verwendet, Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

eingesetzt wurde. Nie, sagt er, habe er mit Acryl über Ölpainten gemalt.⁷³ Generell weisen die Gemälde dieser Zeit eine Vielfalt an Farbmedien auf, so verwendete Butzer neben den erwähnten auch Sprühlacke, Farbbronzen oder Edding-Stifte auf seinen Gemälden⁷⁴ (Abb. 2). Seit ca. 2001 malt Butzer beinahe ausschließlich in Ölfarbe und äußert sich dahingehend, bei diesem Medium auch in Zukunft bleiben zu wollen. Dennoch hält er sich auch hier wieder die Möglichkeit offen, unter Umständen spontan und als Ausnahmefall etwa in Acryl zu arbeiten⁷⁵. Um 2003 entstand ein Bild in Aquarell auf Leinwand (Abb. 5).

André Butzer benutzt alle ihm im Handel erhältlichen Sorten und Marken von Ölfarbe, unabhängig von Qualitätsabstufungen. Er stellt niemals Farbe selbst her und setzt seiner gekauften nichts zu, abgesehen Terpentinöl, das er zum Verdünnen verwendet und dem er einen minimalen Anteil Leinöl zugibt. Dies gehört für ihn, wie die in der Regel gleichförmige Grundierung, zu dem bewusst gewählten Standardprogramm der Ausführung seiner Bilder, durch das er wiederum „möglichst viele andere Sachen ausschließen“⁷⁶ möchte. So will er durch eine neutrale Gleichbehandlung der Bilder die Aufmerksamkeit von für ihn sekundären Fragen des „Rüstzeugs“⁷⁷ hin zum Bild selber lenken. Der Zusatz an Leinöl hat die Funktion, die Viskosität der Farbe zu steigern, und so die Entstehung von Laufspuren etwas kontrollierbarer zu machen: „... die Tropfen gehen nicht so schnell runter, das pure Balsamterpentin ist so ein bisschen schneller, dünner. ...“⁷⁸. Dass es sich dabei stets um Leinöl handelt, kann Butzers Vorliebe für Materialien geschuldet sein, die er als klassisch und qualitativ und dadurch neutral einstuft. In einigen Fällen, flüssig und auf dem Boden liegend gemalten Bildern, benutzte er allerdings, aus Zufall, wie er sagt, Mohnöl. Er nahm einen Unterschied zum Leinöl wahr und beschreibt es als „...So komisch klar und so klebrig ... nicht schlechter...“⁷⁹, dennoch hat er es im weiteren Verlauf nicht mehr benutzt. Er hält sein Verdünnungsmittel stets in einem einzigen Topf bereit und verwendet es bis es aufgebraucht ist. Er findet die Verschmutzung, die durch die Färbung des Lösemittels eintritt, nicht störend: „... Weil ich keine Angst davor habe, dass das Terpentin zu dreckig wird. ...“⁸⁰

Als Werkzeug benutzt André Butzer hauptsächlich Pinsel, die in der Regel aus dem Baumarkt stammen: „... Solche Heizkörperpinsel oder was auch immer... Ich nehme keine Künstlerpinsel. ...“⁸¹ Diese werden nach Benutzung selten weiterverwendet und meist sofort entsorgt. Weiterhin bearbeitet er

⁷³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 16, Zeile 503-504

⁷⁴ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

⁷⁵ Wie etwa eine Reihe kleinformatiger Acrylgemälde aus dem Jahr 2005 verdeutlicht, die von der Galerie Christine Mayer, München, präsentiert wurden: http://www.galeriechristinemayer.de/butzer/butzer_work11.htm , Zugriff am 26.11.2006

⁷⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 22, Zeile 687

⁷⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 15, Zeile 470

⁷⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 22, Zeile 689-690

⁷⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 22, Zeile 692

⁸⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 22, Zeile 697

⁸¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 16, Zeile 479

die Farbe häufig mit den Fingern, oder drückt sie direkt aus der Tube. Für gesprühte Partien auf frühen Bildern kam die Sprühdose als Fertigprodukt zum Einsatz.

Die Bilder werden in der Regel an der Wand stehend oder liegend bemalt, auch für Kleinformaten benutzt er keine Staffelei. Er verwendet verschiedene Paletten oder auch Pappen und Zeitungspapier zum Mischen der Farbe.

Butzer setzt die Farbe häufig ungemischt auf. Die von ihm bevorzugte „*Palette der Industrietöne*“⁸² kommt auf diese Weise zur Geltung, was dann den Eindruck der Buntfarbigkeit seiner Bilder erweckt (Abb. 3, 4, 8-10). Werden Farben gemischt, geschieht dies oft erst direkt auf der Leinwand.

Obgleich sich bei Butzers Bildern eine Vielzahl von möglichen Farbauftragsweisen findet, lassen sich zwei wichtige Möglichkeiten generell unterscheiden: zum einen der lasierende Auftrag verdünnter bis stark verdünnter Farbe (Abb. 19-20), zum anderen der Auftrag pastoser Farbmassen, die meist durch kräftigen Pinselduktus stark strukturiert sind und so einen unmittelbaren Eindruck ihrer Bearbeitung wiedergeben. Diese Strukturierungen haben kompositorischen Charakter und sollen „*Ausrichtung*“⁸³ und Gewichtung des betreffenden Bereichs schaffen und ihn zu anderen in Beziehung setzen (Abb. 18, 23, 25). Darüber hinaus zeigt sich der Pinselduktus des Künstlers in allen Abstufungen von Viskosität und Strichstärke, von breiten, hochviskosen bis hin zu dünnen, flüssigen oder auch besonders trockenen, die den Charakter einer Zeichnung oder Schrift tragen (Abb. 25).

Butzer setzt gerne Schichten unterschiedlicher Konsistenz übereinander und folgt dabei keinem maltechnischen Regelwerk: „... Also, das habe ich gern, wenn man das permanent auch umdrehen kann und... unorthodox malt. Dünn auf dick, dick auf dünn... mittel auf mittel. ...“⁸⁴ So entstehen Passagen, in denen gerade der Kontrast der Farbkonsistenzen die unterschiedlichen Eigenschaften des Materials in optisch-haptischer Weise vermittelt. Der Künstler empfindet es als sehr reizvoll, wenn beispielsweise dünnflüssige Farbe über einen Bereich starker Pastositäten gelaufen oder gesetzt ist (Abb. 18, 24, 32, 34-35), oder umgekehrt, ein Klumpen hochviskosen Materials auf einem Bereich stark verdünnter Lasuren zu liegen kommt (Abb. 19, 27, 35-37).

Der lasierende, flüssige Einsatz von Farbe bietet die Möglichkeit, Leuchtkraft durch Tiefenlicht zu erzeugen, ein Prinzip, dessen sich der Künstler besonders bei den auf dem Boden gemalten Bildern in den Jahren 2003 und 2004 bediente. Gleichzeitig wird hier der flüssige Charakter des Materials herausgestellt, indem sich charakteristische Verläufe, Ansammlungen in Vertiefungen und auch Laufspuren einstellen (Abb. 5-6). Butzer verbindet diese Vorgehensweise mit einer gewissen

⁸² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 17, Zeile 526

⁸³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 21, Zeile 660

⁸⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 21, Zeile 653-654

Leichtigkeit und Flächigkeit, die Plakativität erzeugen kann. Gleichzeitig nimmt er eine Tiefe wahr, die durch Transparenz und Lichtdurchlässigkeit der Farben entsteht.

Zuweilen kratzt er in die Farbe hinein, was entweder mit dem Pinselstiel oder mit dem Fingernagel geschieht (Abb. 26), und es kommt vor, dass er die Farbe direkt aus der Tube auf die Leinwand drückt. Die auffälligen Wülste, die auf diese Weise entstehen, geben dem Bild in kompositorischer Hinsicht lineare oder auch geometrische Bewegung und Struktur. „... *Ihre Bedeutung könnte Kabel, Elektronik, Nerven, Wurst und Geometrie sein. ...*“⁸⁵ (Abb. 27-29, 31, 33-35)

Die frühen Bilder von ca. 1999 bis 2000 zeigen häufig neben den erwähnten gesprühten Partien auch andere dekorative Elemente, wie z.B. mit der Farbtube dicht nebeneinander gesetzte Farbpunkte, Kringel oder sonstig geschwungene Linien. Außerdem treten hier, wie erwähnt, mit Eddingstift gezogene Linien auf, die Kontur schaffen und durch ihren stark zeichnerischen Charakter mit den gemalten Partien kontrastieren (Abb. 2).

Sehr präsent sind in Butzers Werken bewegende Elemente wie Spritzer, Laufspuren oder Kleckse (Abb. 21-24, 27, 32-35). Diese entstehen häufig unwillkürlich dadurch, dass die Farbe sich selbst entsprechend ihrer mechanischen Eigenschaften wie Viskosität oder Gewicht, der Gravitation folgend, in bestimmte Positionen oder Richtungen bewegt, wie etwa in Form der flüssigen Laufspuren, oder sich senkenden oder gar fallenden Farbkumpen in schweren pastosen Bereichen (Abb. 38-39). Dies wird von Butzer in den allermeisten Fällen akzeptiert, gelegentlich sogar angestrebt. Häufig werden sie intuitiv eingesetzt, oder aber sehr kontrolliert: „... *So was mache ich manchmal einfach vom Gefühl her, wie man dem Bild Zutaten gibt. ... oft [mache ich das] auch sehr bewusst, dass ich mir eine bestimmte Farbe aussuche und dann sage, ich will jetzt da hinten ein paar solche Flecken haben. ...*“⁸⁶ Dies unterstreicht, dass Butzer hierin auch eine wichtige Möglichkeit des Farbauftrags sieht. Als Beispiel führt er die Möglichkeit des halbwegs kontrollierten „Schmeißens“, beispielsweise einer helleren Farbe auf eine dunkle, ins Feld: „... *Weil, es ist ja auch so, mit Ölfarbe hell auf dunkel malen ist eine gewisse Meisterschaft. Also, wie man helle Töne auf dunklen Farben plaziert. Deswegen nehme ich oft manchmal Gelb und schmeiß' das so einfach aufs Bild. ...*“⁸⁷

Generell lässt sich sagen, dass beinahe sämtliche Auftragsweisen und Bearbeitungen der Farbe bewusst und in kompositorischer Absicht geschehen.

Im folgenden Abschnitt sollen die von Butzer verwendeten Farbmedien Acryl- und Ölfarbe sowie Sprühlack in ihrer Funktion als Bedeutungsträger näher beleuchtet werden.

⁸⁵ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

⁸⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 21-22, Zeile 669-672

⁸⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 22, Zeile 681-684

Die Phase der Acrylmalerei wird von Butzer als wichtig für seine weitere Malerei in Öl beschrieben. Er erinnert sich, für ihn wichtige und gute Bilder in Acryl gemalt zu haben. Das Medium transportiert für ihn einen „plastikhaften“⁸⁸ Charakter, der ihm wichtig ist und den er in seiner Arbeit auch heute noch anstrebt, wobei ihm dies aber inzwischen auch mit Ölfarbe möglich ist. Mit Acrylfarbe lassen sich seiner Ansicht nach derartige von ihm angestrebte Effekte relativ leicht erzielen, sie bleibt in ihrer Wirkung jedoch „eindimensional“⁸⁹. Eine Beschränkung, mit der der mit ihr malende Künstler „umgehen [muss]“⁹⁰, während sich in Öl gleichzeitig sowohl die Evokation eines plastikartigen, als auch eines organisch-körperlichen Materials bewerkstelligen lässt: „... Man kann mit Ölfarbe ganz andere Varianzen in der Dimension haben. ...“⁹¹ Allerdings ist dies seiner Ansicht nach wiederum verbunden mit größeren technischen Schwierigkeiten, da ihm die Ölfarbe, speziell in der Art wie er sie verwendet, ungleich schwieriger zu handhaben scheint. Hier ist etwa das Nebeneinandersetzen klarer ungemischter Farben zu nennen, oder generell der Erhalt einer „bestimmten Klarheit“⁹² und „Reinheit der Töne“⁹³. So sieht er denn auch seine Phase der Acrylmalerei, ebenso wie Aquarell oder Gouache, als Erfahrung, die ihm seinen heutigen Umgang mit Ölfarbe überhaupt erst möglich macht.

Butzer schätzt die Ölfarbe auch wegen seiner optisch-haptischen Qualitäten, wie „Körper, Volumen, Transparenz“⁹⁴. Darüber hinaus ist Ölfarbe für ihn ein beständigeres Material, das besonders im pastosen Einsatz qualitätvolle Eigenschaften besitzt. So erscheint es ihm z. B. als ein „elastisches Material“⁹⁵, das etwaigen Belastungen, wie etwa dem Rollen eines Bildes, besser standzuhalten vermag als Acrylfarbschichten. Seiner Beobachtung nach sind hier selbst besonders gute und teure Sorten, die beispielsweise speziell für pastosen Einsatz gefertigt werden, in der mechanischen Beständigkeit nicht vergleichbar.

Für André Butzers vermittelt die Ölfarbe ein körperliches Prinzip und steht für „Fleisch, ... Fett“⁹⁶ und „Schmutz“⁹⁷. Speziell mit „tote[m] Fleisch“⁹⁸ verbindet er die Masse der Farbe aus der Tube, die allerdings durch den künstlerischen Prozess, die Bearbeitung, in etwas umgewandelt werden kann, das Tod oder Leben gleichermaßen in sich trägt. Die Gleichsetzung von Ölfarbe mit Organischem und speziell Fleisch ist ein Topos, der sich wiederholt in Reflexionen von Künstlern über das von ihnen verwendete Material findet, speziell, wenn es sich um den pastosen Auftrag handelt, der in besonderer

⁸⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 17, Zeile 511

⁸⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 547

⁹⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 550-551

⁹¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 563-564

⁹² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 17, Zeile 516-517

⁹³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 17, Zeile 519

⁹⁴ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

⁹⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 559

⁹⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 17, Zeile 537

⁹⁷ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

⁹⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 19, Zeile 575

Weise die Massigkeit des Materials zu Ausdruck bringen kann. Diese Auffassung wird z. B. von Van Gogh und Fautrier berichtet⁹⁹, und ist wichtig vor allem im Hinblick auf einen während der Moderne sich vollziehenden Bedeutungswandel der Wahrnehmung des Farbmaterials überhaupt. Die Idee einer vom materiellen Träger zu befreienden Kunst ist älter als ihre Gegenposition, die deren Materialität direkt sinnlich wahrnehmbar macht und als Bedeutungsträger agieren lässt, beide Auffassungen aber werden seither weiter vertreten und entwickelt.¹⁰⁰ André Butzer steht in dieser Hinsicht in einer gewissen Tradition, bringt aber deutlich zum Ausdruck, dass Fragen, die den Stellenwert der Malerei in der Kunst betreffen, für seine Arbeit nicht von Bedeutung sind.¹⁰¹ Wichtiger ist die Konnotation der Meisterschaft bei der Ölfarbe. Butzer hat die Erfahrung gemacht, dass sich im Umgang mit Öl die erwähnten Schwierigkeiten, „Widerstand“¹⁰², einstellen, und bewundert Künstler wie Matisse oder Munch für deren Könnerschaft in diesem Medium. Er erlebte es als „förderlich[e]“¹⁰³ künstlerische Herausforderung, sich diesen Schwierigkeiten zu stellen und beschreibt dies als Entscheidung „für die klassischen Medien“¹⁰⁴. „...Außerdem wollte ich halt das Schwierigste machen. ... Ja, das ist eine gewisse Meisterschaft. Warum nicht. ...“¹⁰⁵

Die Entscheidung für die Benutzung aller erhältlichen Farbsorten und -marken ist bewusst getroffen, und sie ist verbunden mit der Entscheidung für die Integration industrieller Prozesse in sein Werk: „... Wenn man fünf Kilo industrielle Farbe verwendet, hat man fünf Kilo Industrie verarbeitet. ...“¹⁰⁶ Butzer ist der Auffassung, dass industrielle Vorgänge einen bedeutenden Teil des heutigen Lebens bestimmen und möchte auf diese Weise sein Werk in Bezug zum Zeitgeschehen stellen.

Er ist der Ansicht, dass seine Bilder ohne diese inhaltliche und konzeptuelle Ebene nicht vollständig zu erfassen sind, meint aber, dass sie durchaus die Möglichkeit einer rein materiellen Betrachtung bieten: „... Wenn man das nur gemessen am Material betrachten würde, dann sieht man ja nur das, was verwendet wurde. Um etwas Sinnloses herzustellen. Und das finde ich auch schön, dass es die Möglichkeit gibt, so etwas auch mal so zu betrachten. ...“¹⁰⁷

Butzer äußert sich zu den gesprühten Partien seiner Bilder dahingehend, dass dies zwar auch später noch vorkomme, eigentlich aber in besonderem Maße den frühen Jahren um 1999 zuzuordnen sei. Seine Auseinandersetzung mit malerischen Positionen der 70er und 80er Jahre zu dieser Zeit nennt er

⁹⁹ Wagner (2001) S. 17-54

¹⁰⁰ Wagner(2001) S. 17-54

¹⁰¹ Mündliche Mitteilung Butzers 04.04. 2007

¹⁰² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 540

¹⁰³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 541

¹⁰⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 547

¹⁰⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 18, Zeile 541-542, 569

¹⁰⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 4, Zeile 109-110

¹⁰⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 4, Zeile 113-116

als inspirativen Anstoß für den Einsatz von Sprühlacken. Von der „*Entmystifizierung der Malerei*“¹⁰⁸, die seit den 1960er Jahren und verstärkt wieder in den 1980ern betrieben und durch Sprühlacke effektiv dargestellt wurde, will sich Butzer jedoch distanzieren: „... *Es ist immer so etwas blödes Freches damit verbunden. ... Und dann wirkt das so komisch artifiziell. ... Bringt dem Bild [aber] nichts. Bin ich ganz sicher. ... Man lässt sich täuschen, ich glaube, dass solche additiven Medien Täuschungsmanöver sind, weil sie ablenken. ...*“¹⁰⁹ Er nimmt für sich ein anderes Motiv für den Einsatz dieses des Sprühlacks in Anspruch und verwendete ihn ohne negierende Bedeutung: „... *als unterstützendes Mittel, um eine ganz klassische Figur-Raum-Konstellation zu dekorieren.*“¹¹⁰

Besonders bei frühen Bildern André Butzers, aber gelegentlich auch in späteren Jahren, finden sich Gestaltungen der Rückseite oder der Spannblätter, wobei es sich um skizzenhafte Zeichnungen, Bemalungen oder Beschriftungen handeln kann. Die Phase der malerischen Gestaltung der Spannblätter lässt sich laut Butzer auf das Jahr 1999 beschränken. Beschriftungen kommen jedoch noch heute gelegentlich vor (Abb. 43). Auch Zeichnungen oder Notizen auf der Rückseite sind laut Aussage des Künstlers eher in die frühere Zeit zu datieren. Er nutzte dies häufig als Einstieg: „...*um mir den Bildträger als Objekt anzueignen ... um sozusagen die Angst zu verlieren, vor diesem Bildträger ...*“¹¹¹ Es kommt jedoch noch vor, dass er die Rückseite bemalt oder anderweitig gestaltet: in einem Fall (ca. 2003) tackerte er Postkarten mit der Abbildung von Munchs „Schrei“ rückseitig auf die Keilrahmen einer Serie von Bildern, ein anspielungsreiches Zitat des von ihm verehrten Künstlers.¹¹²

Derartige Gestaltungen werden von Butzer nicht als unbedingt dem Bild zugehörig eingestuft, das seiner Meinung nach „*einer gewissen Definition der Fläche [folgt]*“¹¹³. Er weist darauf hin, dass im Falle einer Abbildung die Ränder oder die Rückseite nicht mit abgebildet werden, und stimmt dem zu, da es ihm „*persönlich auch hauptsächlich um dieses Bild, das eigentliche Bild, geht*“¹¹⁴. Er möchte jedoch die Art der Präsentation dieser Nebengestaltungen dem Ermessen des jeweiligen Besitzers oder der Galerie überlassen, so dass ihn weder ihre Verdeckung (etwa in Form eines Rückseitenschutzes oder einer Rahmung), noch ihre vollständige Präsentation stören würden.

¹⁰⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin, S. 19, Zeile 599

¹⁰⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 19, Zeile 604-605 und S. 20, Zeile 607- 608, 617- 618

¹¹⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 19, Zeile 600- 601

¹¹¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 25, Zeile 798-799

¹¹² Derartige Zitate sind häufig. So hieß Butzers erste Einzelausstellung 1999 „Ich bin Munch“, 2005 beteiligte er sich an der Gruppenausstellung „Munch Revisited“, er „kopierte“ Munchs Bild „Rotes Haus mit Tannen“ in mehreren Versionen und nicht zuletzt tragen gerade die jüngsten Versionen seiner „Schande-Menschen“ die Züge der berühmten Figur im „Schrei“ (vgl. etwa „Kommando Friedrich Hölderlin“, 2006, Abb. 8)

¹¹³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 26, Zeile 808

¹¹⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 26, Zeile 809-810

Abgesehen von einigen wenigen frühen Fällen tauchen bei André Butzer keine Überzüge auf. In genannten Fällen handelte es sich um einen gesprühten „Klarlack“¹¹⁵. Der Künstler meint sich daran zu erinnern, dass dieser ein Produkt der Firma Schmincke¹¹⁶ war. Er trug diesen Sprühfirnis nur partiell auf: „... *Eher so per Zufall. ...*“¹¹⁷ Abgesehen davon verbindet Butzer mit dem Einsatz von Firnissen „...*etwas erstickendes, etwas konservierendes, etwas, das die Sache abschließt in einer Form, in der sie nicht abgeschlossen sein soll...*“¹¹⁸ und lehnt sie für seine Bilder als verfälschend ab.

2.2 KUNSTTECHNISCHER AUFBAU DER ARBEITEN AUF PAPIER

André Butzer arbeitet in verschiedenen Techniken auf Papier. Generell ist hier zu unterscheiden zwischen Malerei in wässrigen Medien, Zeichnungen und Druckgraphik.

Arbeiten auf Papier entsprechen für André Butzer einem „*leichter[en]*“¹¹⁹ und „*flächiger[en]*“¹²⁰ Medium. Die Übermittlung der Inhalte erfolgt hier „... *sporadischer, beiläufiger, schneller, informativer ...*“¹²¹. Speziell Drucke übernehmen in seinem Werk in erster Linie eine zeichenhafte Funktion, indem sie „*Hinweis[e]*“¹²² auf das geben, was in anderen Arbeiten vielschichtiger behandelt wird: „... *Bei mir ist das eher so etwas wie ein Zeuge. ...*“¹²³ Dabei ist es dem Künstler wichtig zu vermitteln, dass trotz dieser Bezogenheit die Papierwerke in ihrem Belang denen auf Malgeweben nicht hierarchisch untergeordnet sind, sondern beide als unterschiedliche Möglichkeiten der Mitteilung gleichbedeutend und parallel ihre Funktion erfüllen.

2.2.1 Entstehungsprozess

Die Entwicklung von Bildideen bei Malerei oder Zeichnungen entspricht häufig der Entstehung einer Notiz und ist mehr von spontanen Abläufen geprägt als dies bei den Gemälden auf textilen Bildträgern der Fall ist. Ansonsten gilt, wie auch dort, stets das „*Experiment*“¹²⁴ als bestimmend bei der Entstehung eines Bildes. Hier ist jedoch zu unterscheiden zwischen der eher spontan ablaufenden Malerei und den Druckarbeiten, denen als meist serielle Mitteilungsträger durchaus im Vorfeld ein Konzept vorangeht. Entwürfe werden jedoch auch hier nicht angefertigt. Butzer druckt stets mit Linoldruckstöcken, in die er seine Motive schnitzt. Er zieht in Erwägung, eventuell in der Zukunft auch Holzschnitte auszuprobieren,

¹¹⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 24, Zeile 755

¹¹⁶ Bei den von der Fa. Schmincke angebotenen Sprühfirnissen handelt es sich laut Produktbeschreibung sämtlich um Kunstharzprodukte, entweder auf Acrylatbasis oder aus Gemischen aus Cyclohexanonharz und Acrylat. Zusammensetzungen werden nicht genau angegeben. Vgl. http://www.schmincke.de/data/content/de/de_index.htm, Zugriff am 01.05.2007

¹¹⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 24, Zeile 760

¹¹⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 25, Zeile 767-768

¹¹⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 36, Zeile 1155

¹²⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 39, Zeile 1227

¹²¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 37, Zeile 1159

¹²² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 39, Zeile 1224

¹²³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 39, Zeile 1226

¹²⁴ Mitteilung Butzers via Email 01.05.2007

will sich hier aber nicht festlegen. Das Drucken übernimmt in der Regel ein Assistent im Atelier des Künstlers. Dieser arbeitet nach Butzers Anweisung mit einer Bierflasche, die als Walze eingesetzt wird. Die Drucke werden absichtlich nicht ganz gerade, jedoch auch nicht bewusst schief am Blattformat ausgerichtet, der Zufall soll auf diese Weise geringfügige Abweichungen vom exakten Maß, „so ein Spiel“¹²⁵, erzeugen. Die Drucke werden hinterher nicht weiter bearbeitet.

2.2.2 Bildträger

Butzer verwendet verschiedene Sorten von Papieren. Für Zeichnungen oder Malerei legt er sich in keiner Weise fest und bezieht das Papier sowohl vom Künstlerhandel als auch vom Bürobedarf oder benutzt Zeichenpapier für Kinder. Lediglich bereits gealtertes und verfärbtes Papier lehnt er ab, da er den Aspekt der Patina in seinen Werken nicht thematisieren möchte. Auf Alterungsbeständigkeit achtet er nicht.

Für Drucke wird etwas genauer ausgewählt, da hier generell eine ausführlichere Konzeptentwicklung stattfindet. Der Künstler achtet in diesen Fällen auf das spezielle Gewicht und die Färbung des Papiers, wobei er bevorzugt stärkere Papiere, mit einer „gewissen Schwere“¹²⁶, und eventuell etwas wärmerem Weißton auswählt. Der optische Eindruck des Papiers soll jedoch in der Gesamtwirkung des Bildes nicht in den Vordergrund treten.

2.2.3 Bildaufbau

Für Malerei auf Papier benutzt André Butzer Aquarell-, Acryl oder Gouachefarben (Abb. 46). Besonders in den Jahren um 1996 bis 1999 setzte er sich intensiv mit diesen Techniken auseinander.

Zum Zeichnen verwendet er Bleistifte, Buntstifte (Ölstifte, Wachsstifte, Minenbuntstifte etc.)

(Abb. 44, 45, 48), Kugelschreiber oder Kohle. In den früheren Jahren kamen auch Filzstifte zur Anwendung.

Für die Drucke werden wasserlösliche Linoldruckfarbe der Firma Schminke verwendet, nach Vermutung des Künstlers handelt es sich hierbei um Druckfarbe für Kinder (Abb. 47).¹²⁷

Als Farbmaterialien für seine Papierwerke benutzt er, vergleichbar den Ölfarben, alle Sorten und Marken, die sich ihm bieten. Dabei achtet er nicht weiter auf Stabilitätskriterien.

Butzer setzt keine Fixative oder Überzüge auf seinen Papierarbeiten ein. Hier gelten für ihn die gleichen Vorbehalte wie bei seinen Gemälden.

¹²⁵ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 37, Zeile 1177

¹²⁶ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 37, Zeile 1185

¹²⁷ Von der Fa. Schminke wird ein Sortiment von Linoldruckfarben angeboten. Angaben zur Zusammensetzung finden sich auf der Internetseite der Firma nicht. Die Farben werden nicht als Kindermalfarbe ausgegeben. Vgl. http://www.schmincke.de/data/content/de/de_index.htm, Zugriff am 01.05.2007

2.3 DIE „HÖLDERLIN-VITRINE“: EIN OBJEKT ALS AUSNAHMEERSCHEINUNG

Für die Ausstellung „Kommando Friedrich Hölderlin Berlin“ bei Max Hetzler Contemporary, Berlin, 27.01.2007–17.03.2007, bestückte André Butzer eine von der Galerie gestellte Vitrine. Butzer, der Titelgeber und Mitkurator der Ausstellung war, wollte damit eine die Ausstellung begleitende und geistigen Hintergrund liefernde Aussage machen. Er charakterisierte sie als „...*etwas Angewandtes, das der Sache zuträgt.* ...“¹²⁸ Die Vitrine wird von ihm auch in erster Linie in dieser Funktion gesehen. Sie ist nicht als Skulptur oder Installation geplant, wie Butzer auch eine künstlerische Tätigkeit in der „*dritten Dimension*“¹²⁹ strikt ablehnt. Der Möglichkeit, dass sie dennoch als kunstmarktkompatibles Objekt gesehen werden könnte, steht Butzer gelassen gegenüber. Obgleich die Vitrine nicht direkt als Kunstwerk geplant ist, gehört sie mehr in den künstlerischen Kontext als in einen rein informativ-didaktischen. Daher sollte sie in diese Arbeit mit aufgenommen werden.

Die Vitrine besteht aus einem Kasten aus hellem unbehandeltem Laubholz und einer daraufliegenden Glasscheibe und steht auf Beinen aus angeschraubten Böcken. Sie wurde nicht von André Butzer gebaut. Bei den hineingelegten Objekten handelt es sich um vier Bücher von Friedrich Hölderlin, ein aufgeschlagenes Mickey-Maus-Comic und vier kopierte Auszüge aus Hölderlins „Hyperion“, worin einige Textpassagen unterstrichen sind (Abb. 55-57).

Die Möglichkeit einer stärker sichtbar werdenden Alterung bei den Papierobjekten und speziell den Comic-Seiten sieht Butzer durchaus. Er vergleicht den Fall mit graphischen Werken generell und findet eine verstärkte Patinabildung akzeptabel. Der Möglichkeit, die Objekte im Schadensfall gegen identische auszutauschen, steht er dennoch aufgeschlossen gegenüber. Er verweist jedoch auf den Ausnahmefall, den die Vitrine in seinem Werk darstellt, und ist der Ansicht, dass zunächst noch völlig ungeklärt bleiben wird, ob sie in der Zukunft überhaupt als erhaltenswert eingestuft werden wird.

¹²⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 8, Zeile 239

¹²⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 7, Zeile 209

TEIL 3: ANDRÉ BUTZERS ANSICHTEN ZUM UMGANG MIT SEINEN WERKEN

3.1 ANSICHTEN ZU LAGERUNG, TRANSPORT UND PRÄSENTATION SEINER WERKE

Die Bilder werden in Butzers Atelier auf dem Boden stehend und aufrecht an der Wand lehnd gelagert. Nach Fertigstellung eines Gemäldes kann es unterschiedlich lange dauern, bis es zu anderen Bestimmungsorten, wie Galerien etc., transportiert wird. Laut Aussage des Künstlers kann es sich dabei um Zeitspannen von zwei Tagen bis zu mehreren Monaten handeln. Butzer informiert sich „selten“¹³⁰ über Lagerbedingungen andernorts.

Da die Bilder zum Zeitpunkt des Transports in der Regel noch nicht getrocknet sind und meist stark gefährdete Pastositäten aufweisen, lehnt der Künstler jede Form der Verpackung ab: „... Also, ich sage immer zu den Leuten: Verpacken – forget it, Hauptsache, es berührt nicht. ...“¹³¹ Er macht es zu einer Vorgabe für die beauftragten Transportfirmen, die Bilder entweder mittels Kisten oder Transportecken¹³² zu befördern. Dabei findet er es nicht störend, dass die Keilrahmen an Kisten oder Ecken mittels Schrauben befestigt werden. Dass es bei unverpacktem Transport zu Staubablagerungen auf der noch ungetrockneten Oberfläche kommen kann, findet er ebenfalls harmlos.

André Butzer stellt im Hinblick auf die Präsentation keine speziellen Anforderungen an die Umgebung, in der seine Werke gezeigt werden, obgleich die Gemälde sowohl auf Nah- als auch auf Fernwirkung konzipiert sind und durch ihre Größe daher theoretisch ebenfalls eine gewisse Raumgröße benötigen würden. Auch Beleuchtungsfragen sind für ihn sekundär: „... Hauptsache, man kann es gut sehen, und es kommt cool. ...“¹³³ Alle Räumlichkeiten erscheinen ihm dafür passend, soweit sie konservatorischen Ansprüchen genügen können.

Er ist bei den Aufbauarbeiten seiner Einzelausstellungen anwesend und beteiligt sich aktiv an der Anordnung und Positionierung der Bilder im Raum (Abb. 52). Er selbst bringt keine Hängevorrichtungen an seine Bilder an, und hängt sie auch bei sich selbst, im Atelier oder Zuhause, nicht an die Wand. Die Anbringung von Hängevorrichtungen wird erst jeweils vor Ort von den Galerien etc. übernommen (vgl. etwa Abb. 53).

André Butzer rahmt seine Gemälde selber nicht: „... Es gibt viele Künstler, die ihre Werke permanent selbst rahmen. ... Die geben dem Werk eine Inszenierung mit auf den Weg. Das mache ich nicht. Weil

¹³⁰ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

¹³¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 28, Zeile 895

¹³² Es handelt sich hierbei um jeweils vier Holzkonstruktionen in Form „halbierter“ offener Kisten. An je einer „Ecke“ werden wiederum die Keilrahmenecken zweier Gemälde mit der Bildseite nach innen, also einander zugewandt, fixiert. Dies wird an allen vier Gemäldeecken durchgeführt. Auf diese Weise sind zwei Gemälde berührungsfrei und stabil miteinander verbunden. Vgl. Abb. 13, 54

¹³³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 28, Zeile 903

keiner weiß, wie das Bild in den nächsten tausend Jahren inszeniert wird. ...“¹³⁴ Er ist auch nicht an einem von ihm als „langweilig“¹³⁵ empfundenen Versuch der Aufwertung, etwa durch eine sogenannte „Schattenfuge“, interessiert. Das z.B. Galeristen seine Werke jedoch hin und wieder rahmen, sieht er gelassen: „... Ich gebe die Bilder nackt in die Welt hinein, also kann ihnen auch kein Rahmen was antun. ...“¹³⁶ (vgl. dazu Abb. 50).

Generell wird ersichtlich, dass er mit temporären „Inszenierungen“ seiner Werke rechnet und sie, wenn sie einigermaßen zurückhaltend auftreten, wegen ihres episodischen Charakters akzeptiert.

Die Rahmung und Verglasung von Papierarbeiten ist für ihn aus konservatorischen Gründen eine Selbstverständlichkeit. Abgesehen von einem dezenten Erscheinungsbild hat er keine speziellen Wünsche, die das Aussehen der Rahmen betreffen (vgl. dazu Abb. 47-49).

3.2 ANSICHTEN ZU ALTERUNG UND ERHALT SEINER WERKE

André Butzer findet alterungs- oder maltechnisch bedingte Veränderungen generell akzeptabel und sagt gleichzeitig: „... Wer es verhindern kann, soll dafür sorgen. ...“¹³⁷ Daraus spricht eine Haltung, die sehr wohl in Rechnung stellt, dass Alterung und Herstellungsweise ein Werk verändern können, und die diese Veränderungen als dem Werk eigentümlich akzeptiert. So ist Butzer der Ansicht, dass „... die gesamte Ausdruckskraft des Bildes im Grunde, nachdem es aus dem Atelier raus ist, nicht mehr verändert werden [kann]“¹³⁸, was mit seiner Haltung zu Präsentation und „Inszenierung“¹³⁹ korrespondiert und hier bedeutet, dass Alterung und Geschichte einem Werk nichts an Bedeutung nehmen können. Andererseits sollen die Umstände, die zu Veränderungen und letztlich ernsthaften Schäden führen können, nach Möglichkeit reduziert werden: „... Aber man sollte immer dafür sorgen, dass es nicht weiter Schaden nimmt. Das finde ich das Wichtige. ...“¹⁴⁰ Er ist der Ansicht, dass wenn schadhafte Veränderungen bereits eingetreten sind, „von Fall zu Fall“¹⁴¹ entschieden werden muss, woraus zu schließen ist, dass die Vielfältigkeit der Möglichkeiten und ihrer Auswirkungen ihn zu der Einschätzung kommen lassen, dass es keine allgemeingültigen Lösungswege und Vorgehensweisen geben kann. Geht es darum, einzuschätzen, wo die Grenzen des Vertretbaren liegen, vertraut Butzer auf die Kompetenz professioneller Restauratoren, wie auch bei der Durchführung von konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen.

¹³⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 25, Zeile 775-778

¹³⁵ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

¹³⁶ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

¹³⁷ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

¹³⁸ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 32, Zeile 998-999

¹³⁹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 25, Zeile 776

¹⁴⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 32, Zeile 1000-1001

¹⁴¹ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 30, Zeile 942 und S. 31, Zeile 991 sowie S. 39, Zeile 1249

Generell ist es für den Künstler nicht einfach, sich konkrete Fälle vorzustellen, in denen Alterung oder Schäden ein Werk entstellend verändern könnten, da er derartige Erfahrungen noch kaum gemacht hat. Die Bilder sind noch nicht besonders alt und gravierende Veränderungen sind bisher nicht aufgetreten, daher äußert er sich auf allgemein gehaltene Fragen auch eher allgemein. Im Interview wurden daher an dieser Stelle hypothetische Fragen gezielt eingesetzt, um dem Künstler die Möglichkeit bestimmter Schadfälle vor Augen zu führen und seine hypothetischen Einschätzungen dazu zu hören. Aus den Einschätzungen des Künstlers zu den verschiedenen Phänomenen lässt sich insgesamt seine zuvor schon geäußerte Haltung ablesen, die Bildfläche selber als das eigentliche Kunstwerk zu betrachten und Rückseite, Bildränder und generell den Keilrahmen eher als sekundäre Begleiterscheinungen einzustufen.

3.2.1 Akzeptanz Alterungs- oder maltechnisch bedingter Veränderungen

André Butzer hat an seinen Werken bisher wenig an Oberflächenveränderungen beobachtet.

Es handelt sich hier zumeist um Veränderungen des Glanzgrads aufgrund von Trocknungsvorgängen, das „sich ... [Z]usammenzieh[en]“¹⁴² von Farbpartien (vgl. dazu Abb. 29-31) oder aber späte Laufspuren. Diese Dinge waren für ihn immer zu akzeptieren. „Patina“ ist für ihn ein Phänomen, das naturgemäß von Beginn an ständig gegenwärtig ist. Aus diesem Grund ist er aber auch dagegen, sie in künstlicher Form bewusst in sein Konzept zu integrieren oder sie besonders hervorzuheben: „... *Man sollte Patina nicht mit auf den Weg schicken. ... Ich finde das nicht richtig, dass man so einen Zeitfaktor mit inszeniert. ... So dass man die Sache schon als »bereits gesehen« etabliert. ...*“¹⁴³ Aus den folgenden Abschnitten wird deutlich, dass Patina für den Künstler annehmbar und in gewisser Weise selbstverständlich ist, wenn sie sich ohne solches Zutun einstellt.

Das Phänomen der Krakeleebildung hat Butzer bei seinen Bildern selbst noch so gut wie nie beobachtet. Darauf hingewiesen, dass es, wie bei beinahe allen Bildern, in künftiger Zeit mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu erwarten ist und sich durch die unterschiedlichen Auftragsarten und Schichtdicken in vielfältiger Weise zeigen kann, äußert er sich gelassen:

„... *Solange es nicht abfällt, finde ich das durchaus legitim. Es gehört dann einfach auch ... dazu, und das wegzuretuschieben fände ich dann auch ein bisschen kosmetisch. Ich glaube, man darf nicht kosmetisch sein. ...*“¹⁴⁴

Koloritveränderungen, die besonders gravierend bei Farbmitteln auftreten können, die für Papierarbeiten eingesetzt werden, wie etwa Kugelschreiberpasten oder Farbstofftinten für

¹⁴² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 31, Zeile 992

¹⁴³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 32, Zeile 1022, 1030-33

¹⁴⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 32, Zeile 1016-1018

Faserschreiber und Füllfederhalter¹⁴⁵, nimmt Butzer als nicht aufhaltbar hin. Das gleiche gilt für Verfärbungen der von ihm verwendeten Papiere.

Speziell großformatige Bilder mit großen Massen an pastosem Farbmaterial haben mitunter besondere Gewichtsbelastungen zu tragen, die sowohl vom Bildträger selbst, als auch im besonderen von der Malschicht ausgehen können und durch ihre unterschiedliche Lage im Bild zum Auslöser inhomogener Spannungsverteilungen im Gefüge werden. Hinzu können Spannungen treten, die durch Expansion und Kontraktion des in vielfältigen Schichtdicken aufgetragenen Farbmaterials entstehen. Besonders bei ungenügender Spannung des Bildträgers und ungünstigen klimatischen Umgebungsbedingungen können auf diese Weise Deformationen entstehen, die langfristig durch den Elastizitätsverlust des alternden Gewebematerials verstärkt werden können.¹⁴⁶

Butzer ist dafür, wenn möglich derartige Verformungen zu beheben, sobald sie in konservatorischer Hinsicht eine Gefährdung des Bildes darstellen. Aus ästhetischer Sicht stellt er sie sich zunächst als nicht besonders störend vor. Nach Ablauf des Interviews kommt er allerdings darauf zurück und äußert sich unsicher, was die Beeinträchtigung der Bildwirkung betrifft. Nachträglich zieht er diese Möglichkeit doch noch in Betracht.

3.2.2 Grenzen der Akzeptanz bei Spuren äußerer Einwirkung

Benutzungsspuren wie Bohrstellen im Keilrahmen oder rückseitige Beschriftungen von anderer Hand findet André Butzer generell nicht störend.

Anders verhält es sich mit Fingerabdrücken, die etwa in Acrylmalschichten bei entsprechender Körperwärme und Druck auftreten können. Diese könnten ihn unter Umständen, wenn sie ihm auffallen würden, stören, und er sagt: *„...generell sollen die Leute nicht mit den Fingern auf die Bilder fassen. ... Dafür haben wir ja den Rand. ...“*¹⁴⁷

Risse, Knicke und Fingerabdrücke auf Papierarbeiten findet er akzeptabel, wenn sie von ihm selber stammen, jedoch nicht, wenn sie im weiteren Verlauf entstehen.

Verschmutzungen schätzt der Künstler zunächst ebenfalls nicht unbedingt als störend ein, findet jedoch eine regelmäßige Staubentfernung sinnvoll. Stärkere Verschmutzungen oder Flecken kennt er bei seinen Bildern nicht, kann sich aber vorstellen, dass diese eventuell Schadenscharakter bekommen können und ist dafür, sie nach Möglichkeit zu entfernen.

Acryldispersionsanstriche neigen aufgrund ihres thermoplastischen Materialcharakters, ihrer speziellen Oberflächenstruktur und einer Tendenz zur elektrostatischen Aufladung zur Anziehung und Einbindung

¹⁴⁵ Vgl. Pfefferli (1994) S. 144

¹⁴⁶ Vgl. Läubli (2004) S. 7-10, Most (1994) S. 101-102

¹⁴⁷ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 30, Zeile 942-943

von Staub¹⁴⁸. André Butzers Grundierungen, stets Dispersionsanstriche, liegen häufig frei und sind so dem Risiko von Staubanlagerungen ausgesetzt. Auf diese Weise kann der Effekt einer Vergrauung entstehen. Hell-Dunkelverteilung und Farbprogramm eines Bildes können durch solche Vorgänge verändert wahrgenommen werden. Nicht durchgetrocknete Ölfarbe kann ebenfalls zu Staubanlagerung neigen¹⁴⁹. Gerade beim Transport erst kürzlich fertig gestellter Gemälde besteht dieses Risiko, da die pastose Farbe hier häufig noch nicht vollständig getrocknet ist.

André Butzer kann sich so auch vorstellen, dass die „*Leuchtkraft*“¹⁵⁰ eines Bildes auf diese Weise verringert wird. Er schätzt die Störung, die dadurch entsteht, jedoch als nicht sehr gravierend ein. Dennoch ist er dafür, derartige Anlagerungen zu entfernen, sollte sich eine vertretbare Möglichkeit dafür finden.

3.2.3 André Butzers Ansichten zu konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen

Der Künstler steht auf dem Standpunkt, dass Restaurierungsmaßnahmen so weit gehen dürfen, wie es „... *die Professionellen ... mit sich vereinbaren können. Sie sollen das Werk in seiner Aura erhalten, verstehen, schätzen, und so lang wie möglich erhalten, es aber nicht firnissen. ...*“¹⁵¹

Butzer geht es also um den bestmöglichen Erhalt seiner Werke unter Wahrung ihrer Authentizität. Darüber hinaus macht dieser Satz deutlich, dass er auf Professionalität im Umgang mit seinen Werken Wert legt, eine Forderung, die mit dem Streben nach Qualität und Stabilität korrespondiert, das er bis zu einem gewissen Maße auch bei der Herstellung seiner Werke selber zeigt. Gleichzeitig wird hier das „*Grundvertrauen*“¹⁵² auf eine ernsthafte, gewissenhafte und verständnisvolle Herangehensweise der mit seinen Bildern betrauten Restauratoren zum Ausdruck gebracht, das der Künstler voraussetzen möchte: „... *Ich kann ihm ja nicht auf die Finger schauen. ...*“¹⁵³ Auch sich selbst gesteht er die Fähigkeiten für restaurierende Eingriffe an seinen Werken zu, vor allem, was die Ergänzung von Farbpartien betrifft. Stellen sich in bestimmten Fällen Fragen, die seiner Einschätzung bedürfen, ist er gerne zur Mitarbeit bereit, generell hält er seine Beteiligung an z.B. Restaurierungskonzepten jedoch nicht für notwendig.

Unter „Schäden“ rangieren bei André Butzer vor allem die Entstehung von Löchern oder Rissen im Bild, sowie das Phänomen abgefallener ungetrockneter Pastositäten nach Transporten. Diese und weitere Möglichkeiten kommen im Anschluss im Zusammenhang mit konservatorischen oder restauratorischen Maßnahmen und Eingriffen genauer zur Sprache.

¹⁴⁸ Vgl. Simmert (1995) S. 90

¹⁴⁹ Vgl. Götz (2003) S. 108

¹⁵⁰ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 33, Zeile 1045

¹⁵¹ Mitteilung Butzers via Email 15.11.2006

¹⁵² Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 36, Zeile 1128

¹⁵³ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 36, Zeile 1128

Butzer ist sich darüber im Klaren, dass eine konstante und auf das Verhalten von Gemälden abgestimmte Klimasituation für den Erhalt seiner Bilder wichtig ist. Dies spricht unter anderem auch daraus, dass er für Beratung in Klimafragen restauratorische Hilfe sucht. Er relativiert die Dringlichkeit dieser Fragen jedoch etwas, und ist der Ansicht, dass es sich nicht in jedem Fall schädigend auswirken muss, auf ein geregeltes Klima vorübergehend zu verzichten; wie etwa in seinem Atelier während des Winters 2006/ 2007, das aufgrund noch nicht fertig gestellter Sanierungsmaßnahmen mehrere Monate ungedämmt und unklimatisiert war. Butzer stellte hier trotz zum Teil extremer Situationen keine gravierenden Auswirkungen auf die Bilder fest. Eine regelrechte „Rosskur“, wie sie etwa Edvard Munch zur Methode machte, ist jedoch keinesfalls sein Anliegen.

Im Falle eines gravierenden Schadens an Keilrahmen mit starkem Stabilitätsverlust hat Butzer keinerlei Probleme, sich eine Umspannung des betreffenden Bildes auf einen stabileren Rahmen vorzustellen. Wichtig wäre ihm jedoch die Erhaltung des genauen Rahmenmaßes und speziell der Rahmenstärke, damit die Gesamtwirkung erhalten wird. Hieraus ergibt sich, dass der Künstler zwar den Rahmen eher als Hilfskonstruktion denn als genuinen Bestandteil eines Gemäldes ansieht, sich jedoch über dessen Beitrag zur Bildwirkung, auch im Detail, bewusst ist.

Ergänzungen am textilen Bildträger, beispielsweise das Ansetzen von Hilfsspannrändern oder auch das Schließen eines Risses durch einen Restaurator, sind für Butzer selbstverständlich. Er hat beide Fälle bereits erlebt und hat besonders bei letzterem in positiver Erinnerung, dass im Ergebnis von dem Schaden nichts mehr sichtbar war.

Die ästhetischen Konsequenzen im Fall der Anbringung eines Hilfsbildträgers, etwa in Form einer Doublierung oder Marouflage, kann sich Butzer nur schwer vorstellen. Er kommt zu dem Schluss, dass ein Bild nach einer solche Maßnahme anders wahrgenommen wird als vorher. Als ultima ratio kann er sich einen solchen Eingriff jedoch vorstellen: *„... Also, bevor man es wegschmeißt, kann man es machen. ...“*¹⁵⁴

Adhäsionsprobleme oder Ausbrüche der getrockneten Farbe hat Butzer selbst noch kaum festgestellt. Er hat allerdings im Zuge der Schließung eines Risses erlebt, dass ein solcher Schaden von einem Restaurator behoben wurde, und ist mit dem Ergebnis, einer „unsichtbaren“ Integration der Fehlstelle, zufrieden. Generell ist er jedoch der Ansicht, dass Fehlstellen der Farbe von ihm selber ergänzt werden sollen, so es möglich ist. Besonders steht ihm hier der schon mehrfach eingetretene Fall vor Augen, wo ein solcher Schadensfall in zeitlicher Nähe zur Fertigstellung eines Bildes stand und pastose, nicht

¹⁵⁴ Butzer im Interview mit der Verfasserin S. 35, Zeile 1113

genügend getrocknete Farbe durch Vibrationen während des Transportes derart in Bewegung geriet, dass sie sich in Teilen löste und herunterfiel. Wird Butzer wegen eines solchen Vorfalls gerufen, schätzt er zunächst ab, ob und in wie weit sich dies in unstimmiger Weise auf den Bildeindruck auswirkt. Je nach Ausfall der Beurteilung beschließt er daraufhin, alles zu lassen wie es ist, oder er übermalt die abgefallene Stelle, bzw. die Spur, die die herabfallende Farbe unter Umständen hinterlassen hat. Er ist der Ansicht, dass dies eventuell auch ein Restaurator könnte, möchte aber Zeit seines Lebens und nach Möglichkeit für derartige Eingriffe lieber selbst verantwortlich sein.

Ogleich es nicht direkt in André Butzers Interesse steht, Gemälde zu rahmen und zu verglasen, führt er diese Möglichkeit als konservatorische Alternative zu einem Überzug an. Firnisse lehnt er aus Gründen der Bildwirkung ab. Gleichzeitig weiß er aber um ihre Schutzfunktion und ist der Ansicht, dass eine Verglasung im Vergleich jederzeit vorzuziehen wäre.

TEIL 4: ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNGEN AUS RESTAURATORISCHER SICHT

4.1 HINWEISE AUS RESTAURATORISCHER SICHT ZUM UMGANG MIT GEMÄLDEN ANDRÉ BUTZERS

Die Gemälde André Butzers konfrontieren den Restaurator in vielerlei Hinsicht mit vertrauten Phänomenen. Sie erlauben, bekannte Maßstäbe und Kriterien zu ihrem Erhalt anzulegen, was auch diesbezügliche Fragen im Interview prägte und durch die Haltung des Künstlers allgemein bestätigt wird. An dieser Stelle soll noch auf spezielle Risiken hingewiesen werden, die besonders den restauratorischen Umgang mit den Gemälden betreffen.

Ein hervorzuhebendes Risiko ist den Bildern mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem Auftrag besonders starker Pastositäten eingetragen, einerseits im Hinblick auf eventuelle Trocknungsstörungen, andererseits auf das hohe Gewicht der Malschicht. Restauratoren sind viele Fälle von extremen Trocknungsstörungen bei dickschichtiger Ölmalerei bekannt.¹⁵⁵ Die Voraussetzungen dafür liegen aller Wahrscheinlichkeit nach jeweils in der Schichtdicke selber, der Zusammensetzung des Farbmateriale und seiner Zusätze, den Lagerungsbedingungen oder mehreren Faktoren in Kombination.¹⁵⁶

Butzer verwendet für seine mitunter zentimeterdicken Farbaufträge alle verfügbaren Farbtöne, Marken und Produkte, also mit ziemlicher Sicherheit auch solche mit trocknungsverzögernder Pigmentierung. Darüber hinaus vermalt er seine Farbe stets unsikkativiert. Obgleich Herstellerfirmen die Trocknungseigenschaften ihrer Farben durch Zusätze zu verbessern suchen, konnte nachgewiesen werden, dass in dieser Hinsicht zwischen einzelnen Herstellerprodukten durchaus qualitative Unterschiede bestehen.¹⁵⁷

Die Möglichkeit überlanger Trocknungszeiten (oder auch der sogenannten „Hautbildung“) und aller damit verbundenen Risiken ist damit für bestimmte Bildpartien durchaus gegeben¹⁵⁸ und verlangt von den Verantwortlichen größte Achtsamkeit in Bezug auf Schadensprophylaxe etwa bei Lagerung und Transport.¹⁵⁹ Gerade der Transport großformatiger dickschichtig bemalter Leinwandgemälde birgt auch im Falle einer vollständigen Trocknung Risiken, die hier besonders aus dem Gewicht der starren Malschicht in Kombination mit den Bewegungen des Bildträgers durch die Transportvibrationen resultieren können¹⁶⁰. Der Transport in horizontaler oder schräger Lage könnte hier unter Umständen sinnvoll erscheinen, wobei eine angemessene Unterfütterung unerlässlich wäre.¹⁶¹

¹⁵⁵ Vgl. z.B. Hacke (1987), Pfandlbauer (1993), Most (1994), Götz (2003)

¹⁵⁶ Vgl. Götz (2003) S. 29-38

¹⁵⁷ Vgl. Götz (2003) S. 54 und 81-82

¹⁵⁸ Butzer selbst äußerte sich gegenüber der Verfasserin während eines Atelierbesuchs dahingehend leicht besorgt, dass eine eventuelle dauerhafte Trocknungsverzögerung gegenüber einem möglichen Käufer nicht korrekt wäre, entsprechend etwa einer Gewährspflichtverletzung. Mündliche Mitteilung Butzers 04.04. 2007

¹⁵⁹ Vgl. Most (1994) S. 105-106, Götz (2003) S. 105- 108

¹⁶⁰ Vgl. Most (1994) S. 103

¹⁶¹ Vgl. Most (1994) S. 105, Götz (2003) S. 107

Reinigungsversuche sollten im Hinblick auf eventuell schein- oder ungetrocknete Oberflächen mit größter Vorsicht angegangen werden.

Auch die vom Künstler angeführte Verglasung von Gemälden ist bei ungetrockneten pastosen Ölbildern als bedenklich einzustufen, da auf diese Weise die Sauerstoffzufuhr reduziert, sowie die Anlagerung niedermolekularer Anteile des Bindemittels begünstigt werden kann. Die Trocknung der Farbe kann so gestört werden.¹⁶²

Die Ergänzung von Fehlstellen in der Malschicht durch den Künstler, die im Grunde auf eine Übermalung hinausläuft, sollte ebenfalls gut abgewogen werden. In Anbetracht der Raschheit, mit der erst kürzlich fertig gestellte Gemälde in den Transport kommen, kann diese Lösung in einem solchen Fall unter Umständen noch als Teil des Herstellungsprozesses betrachtet werden. Zu einem späteren Zeitpunkt muss sie jedoch als Eingriff in die Originalsubstanz des betreffenden Werkes gelten.

Generell kann sich in diesem Fall auf den Grundsatz bezogen werden, dass Äußerungen von Künstlern zum Thema Restaurierung von den betreffenden Restauratoren nicht als absolute Handlungsanweisung aufzufassen sind. In vielen Fällen können sie jedoch die sinnvolle Einschätzung eines Werks ermöglichen, welche in der Erarbeitung eines Konzepts zum Umgang mit dem gealterten oder beschädigten Werk einen gebührenden Platz finden muss.¹⁶³ Im Fall André Butzers stimmen jedoch ohnehin die Vorstellungen des Restaurators und des Künstlers im Hinblick auf Konservierungs- oder Restaurierungsmaßnahmen in weiten Bereichen überein.

4.2 SCHLUSSBEMERKUNG

Der Maler André Butzer wurde zu seiner künstlerischen Arbeitsweise, den von ihm verwendeten Materialien und der inhaltlichen Bedeutung, die er ihnen zuschreibt, befragt. Es zeigte sich, dass er zur Vorbereitung seiner Gemälde bewusst nach bestimmten, einfachen Schemata vorgeht, von denen er nur gelegentlich abweicht. Seine Malerei selber veränderte sich geringfügig im Laufe der Zeit, hervorzuheben ist hier besonders der Wechsel von vornehmlich Acryl- zu beinahe ausschließlich eingesetzter Ölmalerei um das Jahr 2001. Im Bereich der Papierarbeiten blieb es relativ konstant bei einer vielfältigen Verwendung der unterschiedlichsten Farb- und Papiermaterialien.

Aus Fragen zu Lagerung, Transport sowie Alterung und Erhalt seiner Bilder ging hervor, dass die sorgsame Bewahrung und der Schutz vor Verfall in Butzers Augen eine wichtige Aufgabe ist, die er aber vor allem Fachleuten anvertrauen möchte. Im Schadensfall gelten für ihn in der Regel Maßstäbe, die Restauratoren im allgemeinen vertraut sind, letztlich überlässt er diesen auch vertrauensvoll die Bewertung eines Schadens und dessen Behebung. Oberflächliche Alterungserscheinungen, die ein Werk aufgrund seiner Herstellung zeigt, und die aus konservatorischer Sicht keine Gefährdung

¹⁶² Vgl. Götz (2003) S. 106

¹⁶³ Vgl. Stebler (1985) S. 21

darstellen, sind für Butzer in den allermeisten Fällen akzeptabel. Für Fragen von Restauratoreseite in unklaren Fällen zur Konservierung oder Restaurierung seiner Werke ist er offen, möchte jedoch nicht per se im Schadensfall kontaktiert werden.

Besondere Aufmerksamkeit im restauratorischen Umgang verdienen wohl die pastosen Gemälde aufgrund der bekannten Trocknungsproblematik dickschichtiger Ölgemälde.

LITERATURVERZEICHNIS

ALTHÖFER (1980)

Althöfer, Heinz:
Moderne Kunst: Handbuch der Konservierung,
Düsseldorf 1980

ALTHÖFER (1985)

Althöfer, Heinz (Hrsg.):
Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik,
München 1985

BUTIN (2006)

Butin, Hubertus (Hrsg.):
Dumonts Begriffslexikon zur Zeitgenössischen Kunst,
2. Auflage, Köln 2006 (1. Auflage Köln 2002)

„CHIPS UND PEPSI UND MEDIZIN“ (2003)

„Chips und Pepsi und Medizin“, André Butzer:
Ausstellungskatalog, Galerie Max Hetzler (Hrsg.),
Berlin 2003

CRONE (1970)

Crone, Rainer:
Andy Warhol,
Hamburg 1970

CROOK (o. A.)

Crook, Jo:
Guide to Good Practice: Artists Interviews. Swot Analysis (Draft),
Link: <http://www.incca.org>, Zugriff am 20.07.2006

„DAS ENDE VOM FRIEDENS-SIEMENS MENSCHENTRAUM“ (2004)

„Das Ende vom Friedens-Siemens Menschentraum“, André Butzer:
Ausstellungskatalog, Kunstverein Heilbronn (Hrsg.),
Heilbronn 2004

„DAS PROFESSOR WINKLER STIPENDIUM BERLIN“ (2005)

„Das Professor Winkler Stipendium Berlin“:
Ausstellungskatalog, André Butzer (Hrsg. im Eigenverlag „Heckler und Koch“),
Berlin 2005

„DEUTSCHEMALEREIZWEITAUSENDDREI“ (2003)

„deutschemalereizweitausenddreier“:
Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein (Hrsg.),
Frankfurt 2003

DUTOIT (1993)

Dutoit, Simon:
Fachterminologische Probleme des Restaurators bei der dokumentarischen Erfassung von
Staffeleigemälden mit EDV,
Diplomarbeit an der Schule für Gestaltung Bern 1993

FAHRENHOLZ, LOTZ (2005)

Fahrenholz, Loretta, Lotz, Hans Christian:
Ein Interview mit André Butzer, Herbst 2005,
Link: http://www.hgb-leipzig.de/~lotz/butzer/butzer_data/butzer_2.htm, Zugriff am 15.11.2006

FRANKE (2003)

Franke, Melanie:
Interview mit André Butzer,
in: Von Hundert, Märzangabe 2007 (Webausgabe ohne Seitenangaben)
Link: <http://www.vonhundert.de/index.php?id=38>, Zugriff am 29.04.2007

„FRAU VOR DEM N-HAUS“ (2004)

„Frau vor dem N-Haus“, André Butzer:
Ausstellungskatalog, Baudach, Guido W. (Hrsg.),
Berlin 2004

FROHWEIN (2004)

Frohwein, Silke:
Synthetische organische Pigmente in zeitgenössischen Künstlerfarben,
Diplomarbeit an der Technischen Universität München 2004

GANTZERT- CASTRILLO (1996)

Gantzert- Castrillo, Erich:
Archiv für Technik und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler,
2. Auflage Stuttgart 1996 (1. Auflage Wiesbaden 1979)

GANTZERT- CASTRILLO (1991)

Gantzert- Castrillo, Erich:
Ich möchte gern moderne Kunst restaurieren - Überlegungen zur Ausbildung des Restaurators für
moderne Kunst,
in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Worms 1991, S. 95-98

GLÄSER, LAUDEL (2006)

Gläser, Jochen, Laudel, Grit:
Experteninterview und qualitative Inhaltsanalyse als Instrument rekonstruierender Untersuchungen,
2. Auflage Wiesbaden 2006 (1. Auflage Wiesbaden 2004)

GÖTZ (2003)

Götz, Eva:
Zur Trocknungsproblematik pastoser Leinölfarben,
Diplomarbeit an der Fachhochschule Köln 2003

GOETZ, URBSCHKE (2006)

Goetz, Ingvild, Stephan Urbschek (Hrsg.):
Imagination becomes Reality Part IV: Borrowed Images. Olaf Breuning. André Butzer. Barnaby Furnas.
Wade Guyton & Kelley Walker. Mark Leckey. Thomas Helbig. Ivan Morley. Markus Selg. Thaddeus
Strode.,
München 2006

GROETZ (2002)

Groetz, Thomas:
Eine Art Brut. André Butzer in der Galerie Maschenmode, Berlin,
in: Texte zur Kunst, Heft 46, Berlin 2002, S. 174-177

GROSENICK (2005)

Grosenick, Uta (Hrsg.):
Art Now Vol. 2. The New Directory To 136 International Contemporary Artists,
Köln 2005

HACKE (1987)

Hacke, Bent:
The Care of Cobra. On Conservation of Cobra Paintings in Denmark,
in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 2, Worms 1987, S. 133-141

HANSPACH (2005)

Hanspach, Ellen:
Gespräche mit dem Restaurator Wolf-Dieter Kunze,
Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden 2005

„HASELNUß“ (2005)

„Haselnuß“, André Butzer:
Ausstellungskatalog, Baudach, Guido W. (Hrsg.),
Berlin 2005

„HEISSKALT- AKTUELLE MALEREI AUS DER SAMMLUNG SCHARPFF“ (2003)

„Heisskalt- Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff“:
Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.),
Stuttgart 2003

HONNEF (1992)

Honnef, Klaus:
Kunst der Gegenwart,
2. Auflage Köln 1992 (1. Auflage Bonn 1988)

HONNEF (2004)

Honnef, Klaus:
Pop Art,
Köln 2004

HUMMELEN ET AL. (1999)

Hummelen, Ysbrand et al.:
Towards a Method for Artists Interviews Related to Conservation Problems of Modern and Contemporary Art,
in: Preprints of the 12th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation, Lyon 1999,
S. 312-317

Huys (o. A.)

Huys, Frederika:
A Methodology for the Communication with Artists,
Link: <http://www.incca.org>, Zugriff am 20.07.2006

INCCA (1999)

INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art):
Guide to Good Practice: Artists Interviews,
Amsterdam 1999,
Link: <http://www.incca.org>, Zugriff am 20.07.2006

KOCH (2007)

Koch, Andreas:
André Butzer,
in: Von Hundert, Märzausgabe 2007 (Webausgabe ohne Seitenangaben)
Link: <http://www.vonhundert.de/index.php?id=38>, Zugriff am 29.04.2007

KOLLER, KNALL (2005)

Koller, Manfred, Knall, Ulrike (Hrsg.):
Restauratorenblätter Bd. 24/25: Großgemälde auf textilen Bildträgern,
Klosterneuburg 2005

„KOMMANDO PFANNENKUCHEN. DEUTSCHE UND AMERIKANISCHE KUNST“ (2004)

„Kommando Pfannenkuchen. Deutsche und Amerikanische Kunst“:
Ausstellungskatalog, Daniel Hug Gallery (Hrsg.),
Los Angeles, Berlin 2004

LÄUCHLI (2004)

Läuchli, Matthias:
Gemäldestrukturen unter permanenter Zugbelastung – Gewichtsbedingte Deformation an großformatigen, modernen Gemälden,
Diplomarbeit an der Hochschule der Künste Bern 2004

LÄUCHLI, GROSS (2004)

Läuchli, Matthias, Gross, Markus:
Die Hinterspannung mit Flortextilien
in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Worms 2004, S. 143-147

LUZ (2006)

Luz, Kathrin:
Imagination becomes Reality, Part IV: Borrowed Images, Sammlung Goetz, München,
26.06.-30.09.2006,
in: Kunstforum International, Oktober-November 2006, Bd. 182, S. 357-360

„MEISE“ NR. 1 (2003)

„Meise“ Nr. 1, „Deutschland –USA“:
André Butzer, Maja Körner, Daniel Maier, Thomas Winkler (Hrsg. im Eigenverlag „Heckler und Koch“),
Berlin 2003

„MEISE“ NR. 2 (2004)

„Meise“ Nr. 2, „Der Europakrieg“:
André Butzer, Maja Körner, Daniel Maier, Thomas Winkler (Hrsg. im Eigenverlag „Heckler und Koch“),
Berlin 2004

„MEISE“ NR. 3 (2005)

„Meise“ Nr. 3, „Asiatische Verhältnisse“:
André Butzer, Maja Körner, Daniel Maier, Thomas Winkler (Hrsg. im Eigenverlag „Heckler und Koch“),
Berlin 2005

MEYERHUBER (1993)

Meyerhuber, Kathrin:
Arbeitsweisen lebender Künstler,
Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden 1993

MICHALSKI (1991)

Michalski, Stefan:
Paintings – Their Response to Temperature, Relative Humidity, Shock and Vibration,
in: Art in Transit. Studies in the Transport of Paintings, International Conference on the Packaging and
Transportation of Paintings, 09.09.-11.09.1991, Marion F. Mecklenburger (Hrsg.), London 1991, S. 223-
248

“MODERN ART - WHO CARES?” (1999)

“Modern Art - Who Cares?”:
Tagungsband anlässlich des Symposiums Amsterdam 08.09-10.09.1997,
Foundation for the Conservation of Modern Arts/Netherlands Institute for Cultural Heritage (Hrsg.),
Amsterdam 1999

MOHRMANN (1989)

Mohrmann, Ivo:
Maltechnik lebender Künstler,
Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden 1989

MOST (1994)

Most, Peter:
Studien zur pastosen Öl- und Acrylmalerei in der zeitgenössischen Kunst,
Diplomarbeit an der Akademie der Künste Stuttgart 1994

MÜLLER (2002)

Müller, Verena:
Zur Maltechnik von Paul Uwe Dreyer,
Diplomarbeit an der Akademie der Künste Stuttgart 2002

N.I. C. H./F. C. M. A. (1999)

Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art:
Concept Scenario Artists` Interviews, Amsterdam 1999
Link: <http://www.incca.org>, Zugriff am 20.07.2006

„NEVERWORLD TECHNIK“ (2005)

„Neverworld Technik“, André Butzer und Andreas Hofer:
Ausstellungskatalog, Kunstverein Ulm (Hrsg.),
Ulm 2005

PFANDLBAUER (1993)

Pfandlbauer, Sigrid:
Leinöl in der zeitgenössischen Malerei. Oberflächenphänomene und Schadensbilder,
Diplomarbeit an der Fachhochschule Köln 1993

PFEFFERLI (1994)

Pfefferli, Peter (1994):
Die Beständigkeit von Schreibmitteln in Abhängigkeit von den verschiedenen Schreib- und
Zeichenwerkzeugen,
in: Dokumentation in der Restaurierung, Akten der Vorträge der Tagung in Bregenz, 23.11.-25.11.1989,
Österreichischer Restauratorenverband ÖRV, Schweizerischer Verband für Konservierung und
Restaurierung SKR/SCR, Deutscher Restauratorenverband DRV (Hrsg.), Salzburg 1994, S. 141-146

SIMMERT (1995)

Simmert, Dorothee (1995):
Acrylharzkünstlerfarben - Studien zu einem Malmaterial des 20. Jahrhunderts,
in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Worms 1995, S. 78-101

STEBLER (1985)

Stebler, Wilhelm:
Überlegungen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und
Kunsttechnologien in Bezug auf die Probleme der Materialerhaltung in der zeitgenössischen Kunst,
in: Maltechnik/Restauro 1985, S. 19-35

STONER (1999)

Stoner, Joyce Hill:
Collaborations with living Artists: The Wyeths (a.k.a. the Pennsylvania Bruegels),
in: Preprints of the 12th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation, Vol. 1,
Lyon 1999, S. 409-414

THOMAS (2000)

Thomas, Karin:
Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,
11. Auflage Köln 2000 (1. Auflage Köln 1971)

„TODALL!“ (2003)

„TODALL!“, André Butzer:
Ausstellungskatalog, Galerie Hammelehle und Ahrens (Hrsg.),
Köln 2003

TSAGAKI (2006)

Tsagaki, Dominiki:
Befragung des ersten griechischen Diplomrestaurators Anastasios Margaritof (im Beruf tätig seit 1958),
Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden 2006

VERWOERT (1999)

Verwoert, Jan:
Akademie zu machen ist praktischer. Ein Interview mit der Akademie Isotrop,
in: Springerin, Band 5, Heft 2, Wien 1999, S. 74-75

VON IMHOFF (1997)

Von Imhoff, Hans- Christian:
Tagungsbericht „Modern Art- Who Cares?“ und der holländische Kontext. Symposium Amsterdam 8.-
10. September 1997,
in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 2, Worms 1997, S. 352-356

WAGNER (2001)

Wagner, Monika:
Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne,
München 2001

WALTHER (2000)

Walther, Ingo F. (Hrsg.)
Kunst des 20. Jahrhunderts,
Köln 2000

WINKLER (2004)

Winkler, Thomas:
André Butzer. Massenfrieden,
Press Release zur Ausstellung in der Patrick Painter Inc. Gallery, Los Angeles,
28.02.-27.03.2004,
Link:http://www.patrickpainter.com/artists/Butzer_Andre/2004-02/index.html,
Zugriff am 30.11.2006

WINKLER (2006)

Winkler, Thomas:
André Butzer. Amerikanische Technik im Jahre 2017,
Press Release zur Ausstellung in der Patrick Painter Inc. Gallery, Los Angeles,
14.01.-07.02.2006,
Link: http://www.patrickpainter.com/artists/Butzer_Andre/2006-01/index.html,
Zugriff am 30.11.2006

WOLF (2002)

Wolf, Anja:
Betrachtungen zur Maltechnik der Gemälde auf textilen Bildträgern von Max Uhlig unter Einbeziehung der Aussage des Künstlers,
Diplomarbeit (Theorieteil) an der Hochschule für Bildende Künste Dresden 2002

WOODCOCK (2005)

Woodcock, Sally (Hrsg.):
Big Pictures: Problems and Solutions for Treating Outsize Paintings,
London 2005

INTERNETADRESSEN**FIRMA BOESNER**

<http://www.boesner.com>, Zugriff am 01.05.2007

FIRMA GERSTAECKER

<http://www.gerstaecker.de>, Zugriff am 01.05.2007

FIRMA LASCAUX

<http://www.lascaux.ch>, Zugriff am 01.05.2007

FIRMA SCHMINCKE

<http://www.schmincke.de>, Zugriff am 01.05.2007

GALLERIA GIO MARCONI, MAILAND

<http://www.giomarconi.com>

GALERIE BERND KUGLER, INNSBRUCK

<http://www.galerie-kugler.at>, Zugriff am 26.11.2006

GALERIE CHRISTINE MAYER, MÜNCHEN

<http://www.galeriechristinemayer.de>, Zugriff am 26.11.2006

GALERIE GUIDO W. BAUDACH, BERLIN

<http://www.guidowbaudach.com>, Zugriff am 26.11.2006

GALERIE HAMMELEHLE UND AHRENS, STUTTGART

<http://www.haah.de>, Zugriff am 26.11.2006

GALERIE MAX HETZLER, BERLIN

<http://www.maxhetzler.com>, Zugriff am 26.11.2006

INCCA - INTERNATIONAL NETWORK FOR THE COMMUNICATION WITH ARTISTS

<http://www.incca.org>, Zugriff am 20.07.2006

MOST, PETER, (DIPL. REST.), BERLIN

<http://www.petermost.de>, Zugriff am 20.02.2007

PATRICK PAINTER GALLERY, LOS ANGELES

<http://www.patrickpainter.com>, Zugriff am 30.11.2006

REINKE, EDGAR, (SCHREINERMEISTER), BERLIN,

<http://www.edgar-reinke.de>, Zugriff am 01.05.2007

E. R.: Wie entstehen die Ideen zu deinen Bildern?

A. B.: Keine Ideen. Ideen in dem Sinne gibt es nicht, weil man nicht illustrieren kann, was man als Idee hat, sondern man muss eine Sache anlegen und machen und wiederholen und verändern und fortschreiten, das geht auch ohne Ideen.

5 *E. R.: Gut, aber steht da am Anfang nicht ein Einfall, oder irgendeine Vorstellung, die du hast?*

A. B.: Nur welche Gattung gemalt werden soll. Ob es jetzt ein monochromes Bild sein soll, ein abstraktes Bild, oder ob ich eine Figur malen will, oder ein Portrait.

E. R.: Steht das dann schon im Zusammenhang mit einer Serie von Bildern, wie jetzt bei den Friedens-Siemensen?

10 **A. B.:** Ja. Genau.

E. R.: Also, du entscheidest beispielsweise, eine Serie monochromer Bilder zu machen.

A. B.: Ja, oder ich sage, ich addiere jetzt ein Bild zu dieser Serie. Monochromie. Für die nächsten drei Wochen. Und morgen sage ich, ich mache etwas anderes. Das sind aber keine Ideen, das sind Entscheidungen. Die Idee für etwas... kreatives. Aber nicht sprachlich, eine Idee ist ja eigentlich etwas, was man formulieren kann, das habe ich nicht.

15

E. R.: Aber zu Beginn deiner Arbeit hast du doch beispielsweise die Friedens-Siemense irgendwann entwickelt?

A. B.: Hmm, nein. Das kann man ja nicht erfinden. Das entsteht nur durch den so genannten Prozess. Also, am Beginn meiner Sache habe ich mich mit Kunst auseinandergesetzt und mit verschiedenen Formen von Abstraktion und Figur-und-Raum-Fragestellungen, und da heraus entwickelt man dann so etwas. Das kommt von keiner Idee, keiner sprachlichen oder literarischen Idee. Sondern es ist Fortsetzung von irgendwo bereits begonnener Geschichte.

20

E. R.: Als ich das letzte Mal bei dir im Atelier war¹, sprachen wir ja schon mal von der Konzeptentwicklung für ein Bild. Wenn du anfängst zu malen, hast du, wie du sagtest, manchmal schon im Kopf, wie du das Bild anlegen willst, und manchmal entwickelt es sich erst bei der Arbeit.

25

A. B.: Ja.

¹Gespräche, die während des ersten Atelierbesuchs der Verfasserin im Vorfeld des Interviews stattfanden, werden während des Interviews immer wieder thematisiert, da sich der Künstler hier schon zu relevanten Fragen äußerte. Äußerungen wie „das letzte Mal“ von seiten der Verfasserin weisen auch im Folgenden auf dieses Treffen hin.

E. R.: Du triffst zum Beispiel die Entscheidung, an einer Serie weiterzuarbeiten, und manchmal hast du dann schon im Kopf, wie es aussehen soll?

30 **A. B.:** Im Ergebnis nicht. Klar, wenn ich mich vorher für ein graues, monochromes Bild entscheide, da hat man wenig rosarote Farben im Kopf, aber sonst...

E. R.: Ja.. Also, wenn ich jetzt an das Bild „Kommando Friedrich Hölderlin“ denke², dazu sagtest du mir doch, dass du zu diesem Bild schon eine Vorstellung hattest.

35 **A. B.:** In diesem Fall ja. Ich wusste, dass es eine Figur sein sollte, vor diesem Symbol, vor dem N-Haus.

E. R.: Arbeitest du mit Entwürfen, zum Beispiel in Form von Zeichnungen?

A. B.: Fast nie, nein. Ich mache viele Zeichnungen, aber hinterher. Keine Entwürfe vorab.

E. R.: Und welche Funktion haben diese Zeichnungen für dich?

40 **A. B.:** Erinnerung, Leichtigkeit, Notiz...

E. R.: Sind die nur für dich, oder gehen die auch raus?

A. B.: Die gehen auch raus, ja.

E. R.: Das bedeutet, sie können durchaus als eigenständiges Werk gelten.

A. B.: Ja, ja. Alle Zeichnungen sind eigenständig.

45

E. R.: Zum Thema „Maltechnik“ hast du mir geschrieben³, dass du mit diesem Begriff nichts verbindest, was für deine Kunst von Bedeutung sein könnte, jedenfalls keine klassische Maltechnik.. Allerdings kann man ja darunter auch einfach die jeweils spezielle Arbeitsweise verstehen, die ein Künstler einsetzt, wenn er arbeitet, unabhängig davon, ob er sie selbst entwickelt oder traditionell erlernt hat. Wie hat sich denn deine spezielle Art zu Malen, deine „Maltechnik“, entwickelt?

50

A. B.: Na ja, durch Übung und Wiederholung, und durch Nachmachen, Anknüpfen an historische Methoden. Ich glaube nicht, dass ich eine spezielle Technik habe, sondern ich verwende wahrscheinlich verschiedene Techniken, alle oder gar keine. Ich glaube aber, jeder würde was falsch machen, wenn er über den Begriff der „Technik“ nachdenken würde und dann anfangen würde. Man kann nicht über Technik nachdenken und dann etwas malen. Das geht nicht. Dass man mit Technik konfrontiert wird, kann sich nur aus einem ganz anderen Anlass ergeben... unbewusst. Technik beginnt ja dann, wenn man den Pinsel in die Hand nimmt.

55

² Das Bild stand während des ersten Atelierbesuchs der Verfasserin im Atelier des Künstlers und war Gegenstand einer kurzen Unterhaltung zwischen der Verfasserin und André Butzer.

³ Diese und im folgenden auftretende Fragen, die sich auf schriftliche Antworten André Butzers beziehen, haben dessen Beantwortung des im Vorfeld per Email verschickten Fragekatalogs zur Grundlage.

E. R.: Wenn ich darunter jetzt einfach nur das verstehe, was du konkret tust, wie du die Farbe aufträgst zum Beispiel? Wie würdest du deine Art zu Malen beschreiben?

60 **A. B.:** Sehr unterschiedlich, glaube ich... möglichst schön!

E. R.: Man gewinnt ja leicht den Eindruck, dass du sehr schnell und spontan arbeiten würdest.

A. B.: Bei manchen Bildern entsteht dieser Eindruck, glaube ich. Bei manchen viel weniger. Es gibt sehr unterschiedliche Bilder, die sehr unterschiedliche Geschwindigkeiten als Eindruck hervorrufen. Beim jeweiligen Bild kann man da sehr falsch liegen, glaube ich. Ein Bild das sehr schnell gemalt aussieht, kann lange gedauert haben. Es gibt schon wahrnehmbare Geschwindigkeiten, aber ich glaube, sehr unterschiedliche.

70 *E. R.: Viele Leute gewinnen auch den Eindruck von „wilder Malerei“. Aber wie ich von dir und auch Guido Baudach gehört habe, ist dir dieser Begriff gar nicht so recht, weil das nicht das ist, was du vermitteln möchtest.*

A. B.: Nein. Weil ich, glaube ich, besonders zärtlich male, und weil ich wirklich der Meinung bin, dass ich sehr unterschiedliche Bilder hervorbringe, die sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrufen können. Es gibt Bilder, wo Leute davorstehen und sagen, wie viele Jahre hast du gebraucht? Es gibt andere Bilder, wo Leute sagen, der malt schnell oder wild. Das ist ein Problem der Leute, die eventuell nur wenige Bilder kennen, wenige Bilder gesehen haben. Daher kommen die verschiedenen Eindrücke. Ich glaube nicht, dass Zeit oder Geschwindigkeit eine Rolle spielen. Komplette unwichtig. „Wildheit“ sowieso. Also, „wild“, da weiß ich nicht, was das ist.

E. R.: Guido Baudach sagte mir auch, das Eleganz für deine Bilder eine Rolle spielt.

80 **A. B.:** Hmm. Die sind sehr elegant.

E. R.: Es kommen auch immer wieder Assoziationen zu der Malweise von Kindern. Wie stehst du dazu?

85 **A. B.:** Keine Ahnung. Das ist ungefähr dasselbe wie Malen mit Geschwindigkeit. Da liegen die Leute genauso falsch. Ich glaube, jeder weiß ungefähr, wie Kinder malen. Das hat, glaube ich, so gut wie nichts mit dem zu tun, was ich mache.

E. R.: Vielleicht liegt es auch daran, dass immer wieder diese Comic - Elemente auftauchen.

A. B.: Genau. Es gibt in dieser Bildsprache gewisse kindliche oder frühkindliche Formgebungen. Oder.. Comic-Strip, oder eine bestimmte Niedlichkeit, oder etwas, das die Leute als so etwas erkennen. Ich glaube, deswegen könnte jemand vor dem Bild stehen und sagen, ja, das hat ein Kind gemalt. Aber wenn wir jetzt sozusagen wieder den Begriff der „Technik“ nehmen, sich das technisch

vorzustellen, wäre unmöglich. Aber es macht mir durchaus nichts, wenn das jemand so sagt, finde ich okay... mir ist das ganz egal. Ich muss alle Widersprüche einbauen.

95 **E. R.:** *Du schreibst mir im Zusammenhang mit Maltechnik, dass der „fehlende Respekt“ vor dem Material für dich „höchsten Respekt gegenüber dem Material“ bedeutet. Würdest du mir das noch mal erklären?*

A. B.: Das ist die selbe Frage wie mit der Technik. Wenn man Technik hundertprozentig nicht beachtet, oder das Material nicht respektiert, mit dem man umgeht, dann kann es passieren, dass
100 man dadurch eine hohe Sensibilität entwickelt, für das Material, da man es absichtslos verwendet. Vielleicht beschreibt dieser Satz, wie es mir ergangen ist, mit Materialien. Ich bin so vorgegangen. Und habe, glaube ich, durch diesen komplett fehlenden Respekt, oder fehlendes Wissen, sehr viel Sensibilität für die Materialien entwickelt. Und deswegen wandelt sich dann vielleicht fehlender Respekt in hohen Respekt um, aber im Ergebnis.

105

E. R.: *Du hast mir auch erzählt, dass du Materialien auch bewusst einsetzt, weil sie dir als inhaltlich bedeutungsvoll erscheinen, ohne dabei auf handwerkliche Überlegungen zu achten. Du hast mir erzählt, dass du Ölfarben aller Marken verwendest, die dir erhältlich sind.*

A. B.: Ja genau, alle Marken, alle industriell produzierten. Das meinte ich mit Inhalt. Wenn man fünf
110 Kilo industrielle Farbe verwendet, hat man fünf Kilo Industrie verarbeitet.

E. R.: *Wie wichtig ist diese inhaltliche Bedeutung allgemein für die Bedeutung deiner Bilder?*

A. B.: Na ja... Am Ende sieht man ja sowieso nur das Material auf dem Bild. Strenggenommen. Alles andere ist Vorstellung. Oder Imagination, oder Lernen, oder Erkenntnis, oder Erfahrung. Wenn man das nur gemessen am Material betrachten würde, dann sieht man ja nur das, was verwendet wurde.
115 Um etwas sinnloses herzustellen. Und das finde ich auch schön, dass es die Möglichkeit gibt, so etwas auch mal so zu betrachten.

E. R.: *Also, der Betrachter weiß ja eigentlich nicht, dass du die Farben auch aus dem Grunde verwendest.*

A. B.: Hmm, ja. Es ist wahrscheinlich schwer, das Bild ohne geistige Sphäre zu betrachten. Wenn
120 man das könnte, dann würde man nur Farbe und Leinwand sehen. Geht aber nicht.

E. R.: *In deinem Katalog zu der Ausstellung „TODALL!“⁴ kann man von einem Bild lesen, das du auf dem Boden liegend bemalt hast. Du schriebst mir dazu, dass du es eigentlich nicht vorteilhaft findest, so zu arbeiten.*

125 **A. B.:** Es gibt bestimmte Bilder von mir, die auf dem Boden gemacht sind, die sind gemalt wie Aquarelle. Keine neuen Sachen. Liegend, ohne auf einem Keilrahmen aufgespannt zu sein, und die werden dann später aufgespannt. So etwas habe ich eine Zeitlang gemacht, mache ich aber nicht mehr.

E. R.: *Warum werden diese Bilder auf dem Boden liegend gemalt?*

130 **A. B.:** Diese bestimmte Sorte Bilder mache ich auf dem Boden liegend, weil sie aussehen sollen wie Aquarelle.

E. R.: *Ach so, damit die Farbe nicht runterfließt?*

A. B.: Ja. Es ist eine sehr leichte Darstellungsform. Ich kann da ja wenig mit Pastosität schaffen, sondern muss das so flächig oder plakativ machen. 2003, 2004 gibt es da ein paar. Habe ich aber
135 nicht mehr gemacht. Also... mache ich manchmal noch bei kleinen Bildern. Die mal ich auf dem Boden, manchmal.

E. R.: *Weil sie so flüssig gemalt werden.*

A. B.: Ja, weil sie flüssig gemalt sind, damit keine Tropfen fließen. Man muss nicht immer tropfen!
Und zwischen durch mache ich das, bei kleineren Bildern. Sonst jetzt, die großen, neuen, die ich
140 mache, die werden alle im Stehen und aufgespannt bemalt.

E. R.: *Woran merkst du, dass die Arbeit an einem Bild beendet ist?*

A. B.: Irgendwann kommt die Sache zu sich. Man hat das Gefühl, man hat ein ausgewogenes Verhältnis erreicht, oder so etwas... oder es stellt sich Zufriedenheit ein, oder... Glück. Dann kann
145 man es, zumindest scheinbar, abschließen. Theoretisch kann man jedes Bild unendlich weitermalen. Ich glaube, dann, wenn das Bild lebendig ist, wenn es etwas zurücklässt, wenn man den Raum verlässt. Wenn man sich dann noch mal umdrehen würde, dann müsste es sein wie ein lebendiges Wesen... wie eine Katze, oder wie ein kleiner Schmetterling. Das muss unbedingt sein.

150 **E. R.:** *Notizen machst du dir ja keine, wie du mir schriebst. Aber gerade erzähltest du, dass du das manchmal in Form von Bildern oder Zeichnungen machst.*

⁴ Kathrin Elvers -Švarmberk, „Abbildungen sind immer Verherrlichungen“, in: „TODALL!“. André Butzer: Ausstellungskatalog, Galerie Hammelehle und Ahrens (Hrsg.), Köln 2003 S. 2

A. B.: Notizen zum Bild? Sprachlich eigentlich nicht, außer die Titel. Oder ich schreibe mir Titel, Maße, Datum, Verbleibort auf. Aber Notizen, sprachlich, will ich sonst nicht. In Form von Zeichnungen ja. Aber es gibt nicht zu jedem Bild auch Zeichnungen.

155 **E. R.:** *Auch zu Arbeitsweisen machst du dir keine Notizen.*

A. B.: Es ist wichtig für künstlerisches Schaffen, dass man viel zwischenzeitlich vergisst, glaube ich. Also, mit gutem Gedächtnis sollte man da nicht vorgehen. Um bestimmte Dinge dann auch zu wiederholen, muss man ein schlechtes Gedächtnis haben. Also man muss wach sein und so weiter, aber es würde verhindern, bestimmte Schritte zu machen, wenn man sich an andere, vorangegangene Schritte genau erinnert.

160

E. R.: *Als wir in deinem Atelier vor dem Bild standen, „Ahnenbild 2004“, hast du das mit der Digitalkamera fotografiert. Du hast mir erzählt, dass du dir die Digitalfotos auf dem Computer noch mal verkleinert anguckst, um ihre Wirkung in unterschiedlichen Größen zu kontrollieren.*

165 **A. B.:** Ja. Das ist eine Form von Notiz. Ich gucke sie mir dann in komprimierter Form an, und lerne. Über die Wirkung, über gewisse Dinge. Da kann ich in Ruhe nachdenken, wenn ich am Computer sitze, und die mir da angucke. Oder sehr verkleinert angucke. Als Briefmarkengröße. Das ist sehr wichtig.

170 **E. R.:** *Mich interessiert auch, was neben der Malerei selber passiert. Du schreibst ja auch Gedichte, die im Stil deinen Bildtiteln ähneln.*

A. B.: Ganz wenig. Gedichte schreibe ich ungefähr eins im Jahr. Leider.

E. R.: *Aber immerhin haben deine Bildtitel ja auch etwas poetisches.*

175 **A. B.:** Die Bildtitel haben eine gewisse poetische Ebene, aber ich glaube, alle Bildtitel haben poetische Bezüge, weil es sonst keine Bildtitel wären. Einem Bild einen Titel zu geben, ist per se schon poetisch. Sonst kann man es lassen. Aber meine Titel sind manchmal noch mal darüber hinaus vielleicht ein bisschen überpoetisch. Die Bildtitel müssen aber wirklich etwas wiedergeben, was das Bild einlösen soll, oder muss, oder kann. Also, Witze mache ich zum Beispiel, glaube ich, nie mit einem Bildtitel, sondern der Bezug zum Bild ist durchaus da. Sonst würde ich den Titel nicht geben.

180

E. R.: *Außerdem gab es Projekte, wie die fiktive Firma „Friedens-Siemense & Co.“. Kannst du darüber was erzählen?*

185 **A. B.:** Ja. Die gibt's noch. Lebenslänglich. Das sind nur geistige Konstrukte, die nur punktuell mit Leben oder mit Personen aufgefüllt werden. Es gibt verschiedene Institutionen in meinem Kopf. Eine zum Beispiel ist das „Institut für SDI – Traumforschung“, das ist zusammen mit meinem Kumpel Björn

Dahlem⁵. Und dann gibt es die Firma „Friedens-Siemense & Co.“, die bin zuallererst einfach nur ich. Und eventuell manchmal andere Leute, die gehören da dazu. Thomas Winkler⁶... der ist der Direktor, aber er hat keine Aufgaben. Thomas Groetz⁷ ist jetzt zum Direktor ernannt worden, mal sehen... Und dann gibt's den Verlag, Verlag Heckler und Koch.

190 **E. R.:** *Der auch deine Kataloge verlegt.*

A. B.: Nicht nur meine, auch alle möglichen... es gibt auch andere Verlage, die meine Kataloge machen (lacht). Aber der Verlag ist etwas sehr spezielles. Es ist ein kleiner Verlag, der nur spezielle Sachen rausbringt. Zum Beispiel die „Meise“⁸. Personell besetzt ist der Verlag im Grunde auch nicht, und wenn, dann nur von Thomas Winkler. Den gibt's genauso wenig wie das „Institut für SDI-Traumforschung“.

195

E. R.: *Aus welcher Motivation heraus entsteht so etwas?*

A. B.: Das sind Hilfskonstrukte. Vorstellungen von Aufträgen übergeordneter Art, die man sich selbst erteilt. Ich will sozusagen in höherer Mission unterwegs sein. Dafür brauche ich Hilfsorganisationen. Die werden geschaffen, und eventuell auch mit Leuten besetzt, und gehören dann zu einer gewissen Welt, die Träger dieser höheren Mission ist, wobei die Bilder Zeugnis ablegen. Von dieser himmlischen Mission. Das ist ein und dasselbe wie abstrakte Kunst. Kosmische Darstellungsformen... Unendlichkeit im Weltall. Leben und Tod... Planeten...

200

E. R.: *In der Ausstellung, die jetzt bei Max Hetzler läuft⁹, habe ich eine Art Installation von dir gefunden, nämlich die „Hölderlin-Vitrine“.*

205

A. B.: Ja. Das ist keine Installation von mir, sondern eine Vitrine, die mir die Galerie gestellt hat. Ich habe die nicht gebaut.

E. R.: *Das wollte ich fragen.*

A. B.: Nein, um Gottes Willen. Ich bin in der dritten Dimension nicht tätig. Nur in Dimension eins, zwei, vier, fünf, sechs, sieben, bis nach oben, aber nicht in der dritten.

210

E. R.: *Was passiert denn mit dieser Vitrine, wenn die Ausstellung vorbei ist?*

A. B.: Entweder es findet sich irgendein Trottel, der sie kauft, oder sie wird abgebaut, die Bücher gehen wieder in meine Bibliothek. Oder ich schenke sie dem Max Hetzler. Dann muss er mir aber alle Bücher, die da drin sind, noch mal kaufen.

⁵ Björn Dahlem, freischaffender Künstler, Berlin, Freund des Künstlers

⁶ Thomas Winkler, Berlin, Freund des Künstlers

⁷ Thomas Groetz, Kunsthistoriker, Berlin, Freund des Künstlers

⁸ „Meise“: seit 2003 jährlich im Verlag Heckler und Koch erscheinende Zeitschrift, Hrsg: André Butzer, Maja Körner, Daniel Maier, Thomas Winkler

⁹ „Kommando Friedrich Hölderlin Berlin“, Galerie Max Hetzler Contemporary, 27. 01. 2007 – 17. 03. 2007

215 **E. R.:** *Wenn sie jetzt in den Verkauf geht, oder verschenkt wird, würdest du sie dann auch als ein Kunstwerk von dir betrachten, das auf den Kunstmarkt kommt?*

A. B.: Hmm, nein. Das müsste man dann mal sehen. Es ist auch nicht schlimm, weil es keine Skulptur ist. Ich glaube, das ist es nicht. Man kann sagen, der Künstler hat seine Bücher da reingelegt. Das ist ja nicht viel, nicht? Aber ist auch schon ziemlich viel. Man könnte es sozusagen
220 dulden, dass jemand es als kunstmarktfähiges Objekt betrachtet. Als Kunstobjekt.

E. R.: *Wenn diese Vitrine nach einer gewissen Zeit beginnen würde, sichtbar und stark zu altern, beispielsweise die Comicseiten ausbleichen würden, wäre es für dich akzeptabel, dass Teile davon ersetzt würden?*

A. B.: Ich glaube, gerade bei diesen offenen Comicseiten müsste man akzeptieren, dass sie
225 irgendwann halt zerfallen. Man könnte sie schlecht ersetzen, oder? Das kriegt dann halt Patina. Mehr als ein Ölgemälde, vielleicht. Das ist aber bei Zeichnungen genauso. Die sind gerahmt, und hier, in diesem Fall, haben wir eine Glasvitrine. Also, die Comicseiten könnte man wahrscheinlich schlecht ersetzen.

E. R.: *Man könnte versuchen, dieses spezielle Comic aufzutreiben. Das könnte ich mir, hypothetisch, vorstellen, wenn man das machen wollte.*
230

A. B.: Vielleicht könnte man es dann ersetzen. Durch ein Entsprechendes. Aber das ist nur ein Spezialfall. Solche Dinge gibt es von mir fast nicht, und das gibt es jetzt, und ich finde das okay, und was dann später damit passiert, kann man sich jetzt noch nicht richtig vorstellen, nicht? Ob das dann jemandem so wichtig ist, dieses Ding. Ich hoffe! Ich finde es ja gut, dass du es gesehen hast, weil ich
235 finde, es spielt eine schöne Rolle in der Show.

E. R.: *Es besteht doch auch eine Verbindung zu der Ausstellung?*

A. B.: Ja. So war's gedacht. Und ich wollte mir auch durchaus mal so etwas herausnehmen, punktuell, etwas machen, womit man nicht rechnet, weil es nicht Ölfarbe auf Leinwand ist. Es ist auch keine Skulptur von mir. Aber es ist etwas angewandtes, das der Sache zuträgt. Und da habe ich ein
240 paar Sachen unterstrichen, von Hölderlin. Das kann man sich dann später vielleicht herauslesen, was ich für wichtig gehalten habe, was der Typ zu melden hatte.

E. R.: *Wenn ich jetzt wieder zu den Gemälden komme, möchte ich dem Aufbau folgend bei dem Bildträger beginnen. Ich habe ja von deinen Keilrahmen schon einige gesehen, die sehr stabil sind, eben der Größe entsprechend, und vom Schreiner angefertigt werden. Du hast dich dazu ja auch von einem Restaurator beraten lassen.*
245

A. B.: Es gibt auch billige. Es gibt sehr unterschiedliche. Die sind sehr teuer, von denen du da sprichst. Die benutze ich nicht immer. Nur für größere Bilder, wahrscheinlich schon, immer. Für die ganz Großen. Die sind sehr gut.

E. R.: Du malst ja schon seit einiger Zeit sehr großformatig...

250 **A. B.:** Schon lange, relativ lange, '99 habe ich begonnen mit kontinuierlicher Malerei auf Keilrahmen, und da waren auch schon Bilder dabei, die über 2 Meter 50 groß waren. Und seither eigentlich relativ konstant, aber es gibt auch viele kleine Bilder, oder auch sogenannte Mittelformate. Weil ich insgesamt nicht an diese Größen glaube, in der Form als physische Größe, sondern es geht eher um die Bilddimension. Ein sehr kleines Bild kann eine sehr große Bilddimension haben oder andersrum.

255 *E. R.: Ich wollte eigentlich darauf hinaus, ob du diese sehr stabilen Rahmen, die ja auch sehr teuer sind, schon von Anfang an verwendet hast?*

A. B.: Nein.

E. R.: Das heisst, es gibt auch Bilder von dir in großen Formaten, die normale Keilrahmen haben.

A. B.: Ja, oder schlechtere. Das gibt es schon. Muss man sagen.

260

E. R.: Wo hast du Rahmen gekauft?

A. B.: Damals? Früher, in Hamburg, im Künstlerbedarf.

E. R.: Bei einem Großhandel?

A. B.: Nein, nein, beim Künstlerbedarf. Ein kleinerer, aber der war okay, ich weiß nicht mehr, wie der heisst. Und später in Berlin auch beim Künstlerbedarf, und hier und dort.

265

E. R.: Kaufst du heute auch noch beim Künstlerbedarf?

A. B.: Heute auch, zwischendurch. Alles, wahllos.

E. R.: Und wer fertigt deine Rahmen an?

270 **A. B.:** Diese speziellen? Edgar Reinke¹⁰.

E. R.: Das ist ein Schreiner?

A. B.: Ja, ja.

E. R.: Und nach wessen Entwürfen werden sie angefertigt?

275 **A. B.:** Peter Most¹¹.

E. R.: Du achtest darauf, dass deine Bilder keilbar sind, wie du mir schriebst.

A. B.: Ja.

¹⁰ Edgar Reinke, KärntenerStr. 23, 10827 Berlin, <http://www.edgar-reinke.de>, Stand: 01.05.2007

¹¹ Dipl. Rest. Peter Most, Berlin, <http://www.petermost.de>, Stand: 20.02.2007

280 **E. R.:** *Ich habe schon öfter erlebt, dass Rahmen, die man zum Beispiel bei Boesner oder im Künstlerbedarf kauft, zwar diese Keillöcher haben, aber oftmals so fehlerkonstruiert sind, dass die Keile da gar nicht hineinpassen. Ist dir das auch schon mal passiert?*

A. B.: Keine Ahnung. Ich mache nie selber Keile rein.

E. R.: *Wer macht das?*

285 **A. B.:** Galeristen oder Händler, oder Lagerverwalter, oder Sammler. Ich selber bemühe mich selten um die Details. Gut, wenn es jetzt während des Malens schon ein bisschen arg durchhängt, dann würde ich schon danach gucken, dass da was passiert. Aber da lasse ich dann manchmal auch den Peter Most kommen, der macht das. Der macht das besser als ich, weil der die Spannung ganz gut so einstellt, dass es nicht zu viel ist, nicht zu wenig, von den richtigen Seiten her, und so weiter. Weil es da ein paar Details gibt, die ich nicht unbedingt beachte.

290

E. R.: *Ich fragte dich ja in dem Schreiben schon nach deiner Vorliebe für aufgespannte textile Bildträger. Du hast mir da geschrieben, dass einmal das geringere Gewicht eine Rolle spielt, im Vergleich zu einer Platte, das ist bei den Großformaten sicherlich wichtig. Aber auch die „Tradition“ sei wichtig.*

295 **A. B.:** Ja, wobei das sicherlich falsch ist. Es gibt ja eine viel ältere Tradition auf Holz. Ich mein halt wahrscheinlich die andere Tradition (lacht). Obwohl, es gibt von mir Bilder auf Holz, aber ganz frühe. So von 1994. Die Dinger werden natürlich wahnsinnig schwer in der Größe.

E. R.: *Diese frühen Bilder auf Holz, sind die dann auch kleiner?*

A. B.: Klein bis sehr klein.

300 **E. R.:** *Was heisst sehr klein?*

A. B.: So (zeigt ca. 30 cm).

E. R.: *Sind die noch bei dir? Oder hast du die verkauft?*

305 **A. B.:** Die sind zum Teil zerstört oder noch bei mir. Aber nicht viele. Verkauft sind die nicht, nein, nein, die verkaufe ich nicht. Manche habe ich später zerstört. Mit Absicht. Ich wollte eine gewisse Reinheit schaffen.

E. R.: *Guido Baudach hat mir von einer Arbeit erzählt, bei der Leinwand auf Holz geklebt ist.*

310 **A. B.:** Leinwand auf Holz? Das kann sein, dass das so ein Stück Nessel ist... Das ist eher der Rahmen, und das haben die auf eine Holzplatte montiert. Hinter Glas. Das kann es sein. Aber es gibt nichts von mir, wo ich selbst ein Stück Stoff auf einem festen Träger montiert hätte. Habe ich nicht gemacht. Er hat, glaube ich, beim Rahmenbauer ein Stück Nessel auf dem Hintergrund drapieren lassen, und das hinter Glas gerahmt.

E. R.: „Drapieren“ bedeutet aber nicht verkleben, oder? Also ist es so fixiert, dass man es wieder runternehmen kann?

315 **A. B.:** Ja, ich glaube, nur punktuell fixiert, wie man eine Zeichnung fixiert. Das Stück müsste es sein, was er da meint.

E. R.: Du hattest mir geschrieben, dass du in Zukunft auf einer starren, festen Platte nicht mehr malen möchtest.

320 **A. B.:** Nein...

E. R.: Auch nicht für Kleinformate?

A. B.: Das wäre per Zufall, nicht geplant. Also, habe ich nicht vor. Ich bin sehr zufrieden mit Keilrahmen und Leinwand.

325 *E. R.: Wie du mir schriebst, liegt das auch an dem speziellen federnden Widerstand beim Malen.*

A. B.: Der ist sicher auch nicht schlecht. Ich habe so ewig nicht mehr auf dem festen Hintergrund gemalt, ich weiß nicht mehr, wie das ist. Aber, ich finde, dieser federnde Nachlass, den die Leinwand liefert, der hat natürlich was. Es schwingt ja was nach. Vielleicht kann man da jetzt noch etwas schönes Geistiges erfinden! Wenn man da nämlich etwas macht, eine Geste... nachher heisst es wieder, ich würde gestisch malen, das mache ich nicht... wenn man eine Geste hinterlässt, oder
330 irgendeine Markierung, dann schwingt die ja in dem Moment auch zeitlich nach... vielleicht hat das ja auch eine geistige Komponente, die wichtig ist. Dass man etwas hinterlässt, das einen Nachhall findet. Das ist etwas anderes, glaube ich, als wenn man irgendwo draufmalt, und man merkt... (klopft auf die Tischplatte). Mein Kumpel, der Hofer, malt auf Holz. Viel und gern. ... Hoffentlich kommt der
335 Holzwurm!

E. R.: (lacht) Gehört für dich zu diesem Nachhall, diesem Federn, auch eine spezielle optische Wirkung, die später der Betrachter erfährt?

A. B.: Durch dieses Aufgespanntsein? Der Betrachter nimmt das sicher unbewusst wahr, dass es
340 nicht auf Holz ist. Sondern erst einmal, dass es auf einem Stoff ist. Man hat es sozusagen mit einem textilen Gegenstand zu tun. Man guckt eigentlich auf eine Textilie. Die durch verschiedene Schichten Malgrund vorbereitet wurde, und dann bemalt wird. Also nimmt man sicher unbewusst eine gewisse Dimension von Wärme, Stoff, Webstruktur wahr... Man nimmt ein gewisses Gewicht wahr, wenn man das sieht, das hat ja mit der wahrgenommenen Schwere des Bildes zu tun. Die Dimension und das
345 Gewicht des Bildes nimmt man ja wahr, wenn man es betrachtet. Also gibt es bestimmte Komponenten, warum dieses Auf- Leinwand- Malen so sinnvoll ist, weil es eine gewisse Leichtigkeit

mitbringt, oder kleine Abweichungen im Gewicht der verschiedenen Stoffe erzielt werden können und man dadurch ganz andere Eindrücke erzielt. Das ist mit Holz sicher ein ganz anderer Eindruck. Weil man immer das Holz wahrnimmt... wohl eher wie ein Stück Wand, oder wie ein Möbel oder sonst etwas. Also, nichts gegen Leute, die auf Holz malen, aber es hat sicher heutzutage einen gewissen rustikalen Sound, der da mittransportiert wird, durch Holz. Und auf Leinwand löst sich das zumindest scheinbar völlig auf, das ist unglaublich neutral. Unglaublich neutral und leicht. Unbestimmt dann auch, in der Deutung. Es ist vielleicht ein medialer Träger, der total unbefleckt sein kann. Unbestimmt. Das heisst, jemand, der heute, 2007, prinzipiell auf Holz malt, will damit etwas sagen. Jemand, der generell auf Leinwand malt, sagt damit erst mal nicht so viel.

E. R.: Du verwendest ja, wie du mir schriebst, qualitätvolle Leinwand, die du in großen Mengen vom Großhändler beziehst..

A. B.: Das mache ich, ja. Da kaufe ich es jetzt, aber das habe ich früher nicht, das ist klar. Ich habe früher auch auf Nessel gemalt.

E. R.: Und bis wann? Kannst du das noch sagen?

A. B.: So ungefähr bis 2001, glaube ich... es gibt immer wieder auch Bilder, die mit Nessel gemalt sind. Wobei das für mich, wie immer, eigentlich vollkommen egal war. Das habe ich einfach so akzeptiert. Es ist auch kein schlechter Stoff, nicht unbedingt. Aber dann habe ich mehr dieses braune Zeug da gekauft.

E. R.: Welchen Vorteil siehst du darin?

A. B.: Es hat eine andere Dimension. Hat ein anderes Feeling. Oder? Es unterscheidet sich schon ziemlich. Würde ich sagen. Wahrscheinlich ist es doch schwerer... Aber nicht alle... Ich weiß auch nicht. Mir erschien das damals als ein Schritt. Das andere Material, das ja offensichtlich billiger ist, zumindest im Künstlerbedarfshandel, hinter mir zu lassen. Um vielleicht auch diese Neutralität zu erreichen. Wenn man irgendwo hinschreibt, irgend jemand hat das und das auf Nessel gemalt, klingt das immer anders, als wenn man sagt, auf Leinwand (lacht).

E. R.: Du meinst, es klingt mehr nach einer gewollten Bedeutung?

A. B.: Nein, auch nicht, das klingt immer so, als ob man halt billiges Material nimmt! Ich glaube, es ist einfach so, dass in unserer Kunstwelt der Begriff „Öl auf Leinwand“ ein feststehender Begriff ist. Während der Begriff „Öl auf Nessel“ ein Nebenbegriff ist. Jetzt kann man natürlich zu jedem Bild, das in Öl auf Nessel gemalt ist, auch sagen „Öl auf Leinwand“. Kategorisch. Stört keinen. Kommt ganz viel vor. Weil es da um eine künstlerische Kategorie geht. Und nicht um die stoffliche Bezeichnung

von dem, was man wirklich verwendet. Aber das hat mir irgendwie mehr zugesagt, auch wie der sich anfühlt, und auf den Kanten rundherum hat man das Braune. Das bräunliche. Das fand ich das Beste.

E. R.: Also, rein optisch, ästhetisch.

385 *A. B.:* Rein anschaulich, ja. Dann hat mir wahrscheinlich irgendjemand erzählt, das sei auch beständiger. Was vielleicht nicht stimmt, keine Ahnung.

E. R.: Gibt es bei der Leinwand bestimmte Produkte, die du bevorzugst, und die du vielleicht auch namentlich kennst?

390 *A. B.:* Es gibt nur wenige, die in diesen Größen erhältlich sind. Im normalen Künstlerbedarf. Da hat man nicht viel Auswahl. Es sind zwei, drei, die kann man nehmen. Wie die heißen, weiß ich nicht.

E. R.: Gibt es außerdem bestimmte Merkmale, auf die du achtest, wenn du Leinwand kaufst? Sicher ist die Auswahl von vorneherein beschränkt.

395 *A. B.:* Ja, eben. Ich kann nur zwei oder drei nehmen, und die nehme ich auch. Die wechsele ich auch. Eines ist ein bisschen gröber, eines ist ein bisschen feiner.

E. R.: Gehst du dafür zum Großhandel?

A. B.: Boesner.

400 *E. R.: Du spannst die Bilder mit dem Tacker auf und lässt dir dabei auch von Assistenten, Freunden von dir, helfen.*

A. B.: Ja. Und dann wird das angemalt, mit Grundierweiß. Fertig gemischt, so gekauft.

E. R.: Wäschst du die Leinwand vor dem Aufspannen?

405 *A. B.:* Nein.

E. R.: Achtest du auf fadengerades Aufspannen, wird die Webrichtung an den Rahmenleisten ausgerichtet?

A. B.: Nein.

410 *E. R.: Verwendest du immer Tacker?*

A. B.: Tacker, ja.

E. R.: Das heisst, es gibt auch keine Bilder, wo Nägel verwendet wurden.

A. B.: Nein. Tacker.

415 **E. R.:** *Du hast mir ja schon von dem industriellen Produkt erzählt, dass du zum Grundieren benutzt.*

A. B.: Das kann man so kaufen, Grundierweiß. Was da drin ist, weiß ich nicht.

E. R.: *Benutzt du immer das gleiche? Da gibt es doch bestimmt viele verschiedene Sorten.*

A. B.: Nein, es gibt viele, aber in den meisten Fällen habe ich, glaube ich, immer dasselbe genommen.

420

E. R.: *Du grundierst deine Leinwände immer, aber unterschiedlich oft, wie du mir schriebst.*

A. B.: Aha, ja. Wenn ich das andere Leute machen lasse, grundieren die zweimal. Wenn ich mir selber auf die schnelle manchmal Leinwand grundieren will, eine kleine oder so, und will damit was machen, dann mache ich es manchmal nur einmal. Weil mir das dann egal ist. Das saugt dann mehr
425 die Farbe weg und hat aber auch einen schönen Effekt. Das kann man durchaus mal machen, aber sonst habe ich keine großen variablen Vorstellungen. Eigentlich, wenn das andere Leute machen, dann geht das zweimal.

E. R.: *Ich hatte dich nach den Funktionen der Grundierung gefragt, die deiner Ansicht nach wichtig
430 sind. Das waren der Schutz der Leinwand, das Einstellen des Glanzgrades, wie du es ja eben auch gesagt hast. Du schriebst mir aber auch von der „Vergleichbarkeit der Werke“. Kannst du mir das erläutern?*

A. B.: Ja. Ich glaube, wenn die so standardmäßig grundiert sind, zweimal, dann sind die ja relativ weiß. Und relativ saugresistent, oder? Da saugt die Leinwand nicht mehr so stark ein, habe ich den
435 Eindruck. Dadurch lenkt man nicht ab. Ja, da gibt es Leute, die malen auf ungrundierten Spezialstoffen oder was weiß ich, oder, wie ich manchmal, so vielleicht einmal grundiert, wo es dann so reinsickert. Dann finde ich, dass das dann schon eine gewisse Vorgabe ist, die man dann sieht. Da denkt man ja, das hat der sich so überlegt. Während, wenn man das wie ich machen lässt, meistens zweimal, entfällt diese Fragestellung. Komplett. Das ist dann einfach so. Es sieht dann so aus, wie's
440 ungefähr aussehen soll. Und die Farbe steht in dem Maße auf der Grundierung drauf, so wie es einigermaßen normal ist.

E. R.: *Isolierst du deine Grundierung, oder gibst du Zusätze hinein?*

A. B.: Nein.

445

E. R.: *Ich hatte bei der Ausstellung¹² den Eindruck, dass zwischen Grundierung und Malerei eine durchgehende farbige Schicht liegt. Als wäre das Bild einmal komplett eingetönt.*

¹² Friedens-Siemense (Teil 2), 6.03.-14.04.2007, Galerie Guido W. Baudach, Berlin

A. B.: Bei den neuen Friedens-Siemens- Bildern? Ja ja, doch. Das hat jemand gemacht.

450 **E. R.:** *Das heisst, es kommt auch vor, dass du vor dem Malen eine erste durchgängige Eintönung unterlegst?*

A. B.: Ja, bei dieser Bildergattung der neueren Friedens-Siemens- Bilder hat jemand die Bilder erst zweimal grundiert, weiß, und dann mit Ölfarbe grau angemalt.

E. R.: *Ist das das erste Mal, dass du so etwas machst?*

455 **A. B.:** Nein. Man kann ja jedes Bild einfach mal anmalen! Habe ich aber nicht selber gemacht. Das ist wahnsinnig anstrengend. Erst mal alle sechs grau anmalen! Da vergeht ja eine Woche! Nein, aber ich habe das durchaus selber gemacht, früher. Auch bei früheren Friedens-Siemens-Bildern, die sieben Jahre alt sind, die habe ich auch grau angemalt. Nach der weißen Grundierung. Es gibt aber auch Bilder von mir, die habe ich mal schwarz grundiert. Früher, ich kann mich vage erinnern, vielleicht '99, da habe ich ein Bild gar nicht erst weiß grundiert, sondern mit schwarzer Acrylfarbe, oder mit
460 irgendwas... mit einer Dispersionsfarbe angemalt. Und dann darauf gemalt. In dem Fall von diesen Friedens-Siemens-Bildern war es aber Teil des Konzepts, dass ich wusste, ich will auf so einer grauen Fläche mit Weiß draufmalen. Also hab ich diese graue Ölschicht draufmachen und trocknen lassen. Ich habe erst dann draufgemalt, als die schon recht trocken war. Damit das Weiß da drauf steht, ohne sich mit dem Grau zu verbinden. Das sieht man gleich bei diesen Bildern. Das wirkt,
465 glaube ich, ganz cool.

E. R.: *Woher beziehst du das Grundiermaterial?*

A. B.: Dieses Weiß? Auch beim Künstlerbedarf. Boesner. Oder ich lasse es bringen. Ich versuche das alles so einfach wie möglich zu halten. Nur bestimmte, einfache Details. Es gibt ja viele Leute, die
470 unglaublich viele Formeln haben, allein für ihr Rüstzeug, bevor sie künstlerisch tätig werden. Ich versuche, den Bereich, der vor der eigentlichen künstlerischen Welt steht, so einfach wie möglich zu halten. Aber gut, aus einfachen, guten Materialien. So dass diese Fragen im Vorfeld kaum eine Rolle spielen. Die sind immer ähnlich, und sozusagen zu vernachlässigen. Und irgendjemand hat mir irgendwann mal gesagt, das ist okay so, und dann habe ich darauf vertraut.

475

E. R.: *Wie wird die Grundierung aufgetragen?*

A. B.: Mit dem Pinsel.

E. R.: *Nur mit dem Pinsel, nie mit Rollen?*

A. B.: Nein, nein. Solche Heizkörperpinsel oder was auch immer, aus dem Baumarkt. Ich male ja
480 sowieso nur mit Baumarktpinseln. Ich nehme keine Künstlerpinsel. Ich brauche das nicht. Ich sehe da keinen großen Sinn. Ich wasche Pinsel aber auch nie. Ich schmeiße die immer nur alle weg. Oder ich

kann sie weiterbenutzen, an anderer Stelle. Meist trocknen sie irgendwann ein, dann schmeiße ich sie einfach weg. Wobei man, glaube ich, manche angetrockneten Pinsel, wenn man sie abwäscht, wieder anlösen kann.

485

E. R.: Ich habe im Depot von Guido Baudach kleinere Bilder gesehen, die so aussahen, als hätten sie industriell vorgrundierte Gewebe als Bilderträger. Benutzt du die auch?

A. B.: Ja. Es gibt solche. Für kleine, aber auch für manche so ein bisschen größere. Die lasse ich bei einem Künstlerbedarf machen. Der macht die nach Größe, haut die Keilrahmen zusammen und bespannt sie. Ich rufe an, und der fertigt sie so an, wie ich sie will. Das mache ich manchmal.

490

E. R.: Hast du auch schon Rahmen benutzt, die komplett fertig grundiert und aufgespannt im Künstlerbedarfshandel angeboten werden?

A. B.: Habe ich auch schon benutzt. Jetzt nicht. Kaum mehr.

495

E. R.: Du malst ja sehr gerne mit Ölfarbe...

A. B.: Eigentlich ausschließlich.

E. R.: Ja, inzwischen, aber früher...

A. B.: Früher nicht. Das stimmt. Wobei, ganz am Anfang habe ich ausschließlich mit Ölfarbe gemalt. Ja, so '94, '95. Dann habe ich viel mit Gouache gemacht, aber auf Papier, und dann mit Acryl, und dann viel Acryl auf Leinwand. Ich habe dann aber bereits damals oft die Bilder mit Öl fertig gemalt. So dass ich manche Bilder in Acryl gemalt habe, bis zu einem bestimmten Punkt, habe dann Ölfarbe genommen und habe das Bild fertig gemalt. Und habe dann eigentlich nie wiederum mit Acryl auf Öl draufgemalt. Immer nur drunter. Aber eigentlich habe ich ganz zu Anfang immer nur mit Öl gemalt. Dann, wie gesagt, bisschen ausprobiert, was es alles gibt. Und mit Acryl habe ich sehr wichtige und sehr gute Bilder gemalt. Also, für meine Sache wichtige Bilder. Und da hat es jetzt, glaube ich, keine Rolle gespielt, ob das jetzt Acryl oder Öl ist.

500

505

E. R.: Das war so '99?

A. B.: '99, 2000, die Acrylbilder. Ich habe gern mit Acryl gemalt, und auch gute Effekte erzielt, weil die Farbe natürlich etwas gewisses transportiert. Dieses Plastikhafte. Heute male ich manche Ölbilder, die auch plastikhaften Sound haben, aber das hat oft doch auch mit meiner Erfahrung aus der Acrylmalerei zu tun. Manchmal benutze ich diese Erfahrung, diese Effekte noch im Kopf. Ich glaube schon, dass die Acrylmalerei meine Ergebnisse der darauffolgenden Jahre beeinflusst hat. Oder gewisse Dinge vorweggenommen hat, die ich mit Öl damals hätte noch nicht machen können. Weil ich zu... ungeduldig war. Oder, wie auch immer. Mit dem Acryl lassen sich bestimmte Sachen relativ

515

leicht erzielen, weil sich dieses Medium nicht so gefährlich mischt. Da konnte ich vielleicht bestimmte Klarheiten erzielen. Mit Öl hätte ich schwer gehadert, damals, in dieser ganzen Aufregung. Manchmal benutze ich das noch heute, geistig, weil ich weiß, wie man Farben auf der Leinwand sortiert. Also, die Reinheit der Töne, oder bestimmte, ungemischte Farben nebeneinander zu setzen, und solche Sachen, die kommen aus der Erfahrung Aquarelle, Gouache und Acryl.

E. R.: Dass Farben oft ungemischt, oder nur wenig gemischt auf die Leinwand kommen, nebeneinander gesetzt werden, meine ich beobachtet zu haben.

A. B.: Ja, ja. Das kommt oft vor. Im Grunde kann das jeder machen, wenn er will, nur ist es sehr schwer. Also, ich mische schon auch Farben, aber eher auf der Leinwand, und benutze, wie gesagt, sehr gerne die mir vorgegebene Palette der Industrietöne.

E. R.: Hat das auch was mit der Eleganz zu tun, die vorhin kurz zur Sprache kam?

A. B.: Na ja... ich male ja auch ziemlich viel übereinander. Also, nicht nur nebeneinander, aber auch nebeneinander. Aber, wenn man etwas nebeneinander setzt, muss man genau wissen, was. Ich male übereinander, untereinander, nebeneinander, alles. Es gibt ja auch wahnsinnig viele dreckige Farbpassagen oder so, aber die stehen in Kontrast zu anderen, oder bestimmte Töne finden sich in anderen Tönen wieder, so eine Farbreflexion innerhalb der Töne... solche Dinge kann man machen.

E. R.: Was gefällt dir an dem Medium Ölfarbe, das dich dann auch dazu gebracht hat, wieder darauf zurückzukommen, nachdem du mit Acryl gearbeitet hast?

A. B.: Die Farbe hat im Gegensatz zu Acrylfarbe mehr Gewicht und transportiert stofflich etwas anderes. Ölfarbe, glaube ich, steht viel mehr für Fleisch und Fett und solche Dinge. Acrylfarbe ist mehr mit Plastik konnotiert, was kein Problem ist, aber in der Ölfarbe kann man diesen Plastikeffekt auch haben, plus Fleisch, Fett, Wasser, Nebel, alles mögliche. Ich glaube, dass es halt mehr Varianz hat, und mehr Möglichkeiten bietet. Und es ist schwieriger. Es hat mehr Widerstand als Acrylfarbe, ich glaube, man hat mit mehr Widerstand zu tun, und das ist förderlich. Und außerdem wollte ich halt das Schwierigste machen. Also, bei dem, was ich mache, ist es, glaube ich, relativ schwierig mit Ölfarbe, dass die Töne dann so sind, wie sie sind. Darauf bin ich vielleicht ein bisschen stolz oder so, oder bestimmte Sachen aus der Kunstgeschichte find ich gerade deswegen gut. Was weiß ich, Munch-Bilder, die in Öl gemalt sind, kurz vor seinem Tod, in einer Klarheit, als ob er Wasserfarben verwendet hätte. Solche Dinge haben mich halt begeistert, und ich dachte, das will ich auch. Also war das eine Entscheidung, für die... klassischen Medien. Die Acrylbilder haben eine ziemliche Eindimensionalität manchmal, ich glaube, meine Acrylbilder, die ich gemacht habe, nicht (lacht), aber es gibt viele Acrylbilder, die allein durch die Tatsache, dass sie in Acryl gemalt sind, eine gewisse

550 Eindimensionalität haben. Weil sich das etwas beschränkt. Wenn man in Acryl malt, muss man mit der Beschränkung umgehen, glaube ich.

E. R.: Du schreibst mir auch, ein Vorteil von Ölfarbe sei die Haltbarkeit. Meinst du damit die Stabilität der Malschicht auf dem Bild?

555 **A. B.:** Ja, und zwar habe ich im pastosen Einsatz von Farbtuben bei Acryl gemerkt, da kann das mal brechen. Selbst wenn man die besten hat. Nein, da gibt es so gewisse (unverständlich). Vor allen Dingen, wenn die Bilder vielleicht gerollt werden, oder so. Das passiert bei Öl nicht. Oder kaum. Es gibt sicher auch Probleme, die ich nur alle noch nicht weiß, die ich in den letzten Jahren verursacht habe, aber das ist ein ziemlich elastisches Material.

560 *E. R.: Ja, Acrylfarben schwinden ganz anders beim Trocknen. Da verlieren sie Wasser...*

A. B.: Ja... Aber ich habe sehr gute damals gehabt. Die habe ich alle geklaut... die sind unglaublich teuer. Die habe ich damals alle immer so mitgenommen. Und die sind wahnsinnig gut auch für pastos. Also, die haben einen richtigen Körper. Aber es ist trotzdem im Vergleich was anderes. Man kann mit Ölfarbe ganz andere Varianzen auch in der Dimension haben, und es ist belastbarer, es kommt einem zumindest so vor. Das hängt wahrscheinlich mit diesem Fett - Feeling zusammen.

565

E. R.: Du hast ja gerade schon einmal erwähnt, dass es für dich auch in gewisser Weise ein klassisches Medium ist, und dass auch eine gewisse Herausforderung darin liegt...

570 **A. B.:** Ja, das ist eine gewisse Meisterschaft. Warum nicht. Im Umgang mit diesem extrem sensiblen Material, das so schnell sozusagen fahrlässig von der Hand gehen kann, und ich glaube, viele Leute scheitern an dem Material. Man sieht das ja so in 99,5 Prozent der Fälle.

E. R.: Hat die Ölfarbe allgemein auch eine inhaltliche Bedeutung?

575 **A. B.:** Ja... Vielleicht so, wie ich es vorhin meinte, mit dem Fleisch. Es gibt vielleicht nicht viele, die gleich im ersten Satz sagen, Ölfarbe setzen sie mit Fleisch gleich. Bei mir ist es so. Ich sehe darin ein körperliches Prinzip, und vielleicht schon per se etwas fleischartiges. Totes Fleisch.. oder... vielleicht gibt's da alles. Aber das muss man dann erst machen, erst mal ist es tot. Ich glaube, die Masse in der Tube ist tot, die Masse auf der Leinwand kann lebendig sein. Und tot!

580 *E. R.: Du schreibst mir, dass du hin und wieder deine Motive auf die Grundierung vorzeichnest, mit Bleistift.*

A. B.: Ja, aber das ist schon länger her... im Moment nicht. Diese flüssigen Bodenbilder... da habe ich oft Bleistiftvorzeichnungen gemacht. Einfach um spielerisch einer Linie folgen zu können, zumindest

scheinbar. Also, um ein zeichnerisches Gerüst anlegen, das optisch auch noch sichtbar bleibt, aber
585 man braucht es nicht unbedingt für die Darstellung. So was hab ich dort öfter probiert, weil man das
im Aquarellmalen auch so macht. Da macht man manchmal solche Bleistiftzeichnungen, füllt dann
gewisse Flächen mit flüssiger Farbe. So etwas habe ich mal gemacht, aber sonst sieht man auf
meinen Bildern keine Bleistifte.

590 **E. R.:** *Du hast auch von Sprühlacken geschrieben, mit denen du vorzeichnest.*

A. B.: Habe ich, ja, aber... das ist auch länger her. Es gibt Bilder, wo man Sprühdosen sieht. Von '99
bis fast jetzt, aber weniger in den letzten paar Jahren und mehr in den früheren Jahren. Das hängt mit
einer gewissen historischen Positionierung zusammen. Also, Sprühlack... gibt's, glaub ich, noch nicht
so lange, vielleicht seit den 60ern, nicht? Also, es gibt jedenfalls bei Matisse keine Sprühdosen! Oder
595 bei Picasso. Sondern es gibt Sprühdosen vielleicht bei Warhol, Polke, Kippenberger... irgendwelchen
amerikanischen Vollidioten... und ich habe das auch oft verwendet. Dadurch, dass ich damals, zu
Beginn meiner Sache in einem gewissen Verhältnis stand, Mitte, Ende der neunziger Jahre, zu
solchen Dingen, habe ich auch Sprühdosen benutzt. Aber in Zusammenhang mit einer ganz anderen
Bildsprache. Also, ich glaube, dass diese Sprühdosensprache bei diesen Positionen, wie ich sie
600 genannt habe, eine gewisse Entmystifizierung der Malerei ist. Indem man sagt, ja, ich darf mal auf
meine Leinwand draufsprühen! Ich habe das, glaube ich, andersrum verwendet. Als unterstützendes
Mittel, um eine ganz klassische Figur-Raum-Konstellation zu dekorieren. Während bei diesen Leuten
die Sprühdose oft so etwas ist wie eine Negation. Bei mir ist es, glaube ich, nicht so gewesen. Aber
ich habe dann eigentlich darauf durchgehend verzichtet im weiteren Verlauf. Das braucht man nicht.
605 Man kann jede dieser Linien auch malen, auch mit dem Pinsel. Es ist immer so etwas blödes Freches
damit verbunden. Ich glaube aber, dass ich bei mir eine andere Frechheit hatte als bei diesen Leuten.
Das heißt also, da denkt dann der Betrachter, Mensch, da war er wieder leger drauf und hat da nen
Kringel hingesprüht. Und dann wirkt das so komisch artifiziell. Oder frech. Bringt aber nichts. Bringt
dem Bild nichts. Bin ich ganz sicher. Deswegen konnte ich eigentlich darauf verzichten. Ich habe es
610 aber verwendet, weil ich mit diesem Kanon zu tun habe.

E. R.: *Waren diese Dinge gemeint, als du mir schriebst: „Andere Kandidaten, die zur Verbesserung
der Bilder munter über die Ölfarbe sprühen und sich täuschen lassen“?*

A. B.: Ja... Täuschen, das habe ich wahrscheinlich gemeint. Es gibt ja Leute, die auf die Ölfarbe
draufsprühen. Das ist dann später wahrscheinlich ein Problem. Kann abblättern, oder was weiß ich.
615 Ist ja egal, in der Kunst geht es ja nicht darum, ein erhaltbares Resultat zu machen, sondern darum,
irgendeine eventuell für den Moment oder für Momente später relevante Aktion zu machen. Wenn
jemand das wirklich will, über Ölfarbe zu sprühen, sein Leben lang, soll er das machen, nur, ich

620 glaube nicht, dass es viel bringt. Man lässt sich täuschen, ich glaube, dass solche additiven Medien Täuschungsmanöver sind, weil sie ablenken. Der Betrachter, wie ich's eben meinte, denkt, ach guck, da oben, mal kurz hingesprüht. Das ist lustig, aber... Ich bin ja ein großer Gegner von Sigmar Polke. Daher kommt das auch. Polke ist einer dieser Lügner. Täuschungsmanöver-Lügner.

E. R.: Nun hattest du ja geschrieben, dass du die Sprühlacke vor allem zum Unterzeichnen genommen hast.

625 **A. B.:** Ja, das habe ich oft benutzt, und zwar, weil man mit dem Sprühlack relativ schnell auf so einer weißen Leinwand Spuren hinterlassen kann. Fast schneller als mit einem Pinsel. Und dann kann man also zum Beispiel, das hab ich ein paar mal gemacht, man hat eine weiße Leinwand und nimmt ein paar Sprühdosen und macht irgendeinen Quatsch, und malt dann da drauf. Dann hat man sich vielleicht auch so ein bisschen den Anfang genommen. Also, man hat eine andere Schrift hinterlassen. Mit der man ein bisschen rummachen kann.

630 (Kurze Pause des Interviews)

E. R.: Du hast ja vorhin schon gesagt, dass du mit den handelsüblichen Baumarktpinseln arbeitest. Gibt es noch andere Werkzeuge, die du benutzt?

A. B.: Finger.

635 *E. R.: Manchmal sieht es ja auch so aus, als hättest du es direkt aus der Tube gedrückt.*

A. B.: Ja ja. Die Tube, Finger und Pinsel. Und manchmal kaufe ich auch ein paar Künstlerpinsel, aber nicht vorsätzlich.

640 *E. R.: Wir haben ja vorhin schon von den verschiedenen Farbauftragungsmöglichkeiten gesprochen. Welche Bildwirkung verbindest du mit einem sehr dünnen und lasierten Auftrag, also, wenn zum Beispiel die Bilder am Boden liegend bemalt worden sind?*

645 **A. B.:** Mit dünner Farbe? Na ja, dünne Farbe wirkt wahrscheinlich flächig... es entsteht eine gewisse Plakativität, aber auch Tiefe, weil es so eine Tiefenwirkung hat, wie Aquarell. Dann kann es außerdem runterlaufen, tropfen, man kann auch Tropfen draufsetzen, die dann stehen bleiben als Tropfen, oder runterlaufende Tropfen. Wie sagt man dazu... Nasen! Und man kann auch mit dünner Farbe super über dicke Farbe drübermalen. Das ist, finde ich, wichtig. Es wäre schlecht, glaube ich... es gibt bestimmte Leute, die bauen ihre Bilder immer gleich auf, das heisst, am Ende steht etwas massenhafteres als am Anfang, also von dünn nach dicker. Das ist sicher eine Methode. Man kann das aber auch immer andersrum machen... und ewig in Zehn-Zentimeter-Schichten malen und dann am Schluss total nass alles anders machen. Also, wie ich, das ist aber dann ein gewisses Glücksspiel. Aber ich habe das auch selber gern, wenn man so etwas sieht. Wenn zum Beispiel über eine pastose Passage etwas dünnes drüber geht. Dann denkt man ja, au, Mensch, das war ja da

650

drunter schon trocken, und der hat dann das dünn drüber gemalt. Es muss aber nicht immer schon trocken gewesen sein, man kann das auch so drüber malen, dass es so aussieht. Kommt drauf an, wie sich's bindet. Also, das habe ich gern, wenn man das permanent auch umdrehen kann und...
655 unorthodox malt. Dünn auf dick, dick auf dünn... mittel auf mittel.

E. R.: *Die pastosen Bereiche sind ja oft sehr bewegt strukturiert.*

A. B.: Ja... Je nachdem, das kommt drauf an, was diese Farbe beschreibt. Aber manchmal gestalte ich sozusagen dickere Stellen auch von der Oberfläche her. Da müssen die entsprechend aussehen,
660 es gibt da eine gewisse Richtung in diesen Flecken. Nach oben, nach unten, die haben ein Schwergewicht, die haben eine gewisse Ausrichtung. Verhalten sich zu anderen Flecken so oder so, zu anderen dünneren Phasen so... also, deswegen gibt es Bewegung in diesen Farbflecken. Aber langsame Bewegung. Ausrichtung. Schwergewichte.

E. R.: *Welche Rolle spielen bewegende Elemente wie Spritzer, Laufspuren, Kleckse?*

Du hattest mir ja schon erzählt, dass du die zum Teil gar nicht so beabsichtigt einsetzt, sondern dass sie oft von selber passieren.

A. B.: Manche passieren, manche mache ich mit Absicht. Halbe halbe. Spritzer... Man kann ja auch dünne Farbe mit Terpentin über dicke Sachen drüberspritzen, oder drüberlaufen lassen, dann bilden
670 die einen Film darüber, und so entstehen solche Sachen. So was mache ich manchmal einfach vom Gefühl her, wie man dem Bild Zutaten gibt. Oder so dickere Sachen, die so draufgepeffert sind. Wie Kaugummis. Das mache ich gern! Das mache ich oft auch sehr bewusst, dass ich mir eine bestimmte Farbe aussuche und dann sage, ich will jetzt da hinten ein paar solche Flecken haben. Da kann man dann welche draufmachen, und ich muss dann überprüfen, ob die okay sind oder nicht, dann kann
675 man sie wieder wegnehmen.

E. R.: *Das heisst, das sind schon auch Dinge, die zum Bildkonzept gehören.*

A. B.: Die gehören da dazu, ja. Nicht immer. Das ist auch wiederum Glück. Es kann auch völlig falsch sitzen. Man kann jetzt irgendwie eine waghalsige Aktion starten, und am Schluss bemerken, dass es dem Bild nichts gebracht hat. Dann muss man es wieder wegnehmen. Oder noch eine waghalsige
680 Aktion starten. Dann ist vielleicht das ganze Bild scheiße! Also, es ist auch Glück. Aber, mit ein bisschen Übung weiß manchmal man schon, was es hervorruft. Zum Beispiel mache ich gern mit gelber Farbe gewisse... so, dass man das so hinwirft. Weil, es ist ja auch so, mit Ölfarbe hell auf dunkel Malen ist eine gewisse Meisterschaft. Also, wie man helle Töne auf dunklen Farben plaziert. Deswegen nehme ich oft manchmal gelb und schmeiß das so einfach aufs Bild. Dann habe ich halt
685 gelbe Sachen auf dem Bild. Gelb auf grün! Oder was weiß ich.

E. R.: Du hast mir auch erzählt, dass du deiner Farbe Leinöl zusetzt.

690 **A. B.:** Ich tue nur, und zwar um möglichst viele andere Sachen auszuschließen, Balsamterpentin und so einen Schluck Leinöl da rein. Warum auch immer, ich weiß es nicht, ich glaube, dieses Leinöl verlangsamt es ein bisschen, macht es so ein bisschen zäher... Also, die Tropfen gehen nicht so schnell runter, das pure Balsamterpentin ist so ein bisschen schneller, dünner. Keine Ahnung, was das für eine Wirkung hat. Mohnöl hab ich schon mal benutzt. Für Bilder auf dem Boden. Das ist ein bisschen anders. So komisch klar und so klebrig. Es ist nicht schlechter, aber... ich hab es nicht weiter verfolgt. War Zufall.

695 *E. R.: Setzt du denn das Öl jeder Farbe zu?*

A. B.: Ich habe einen Eimer. Einen Terpentintopf, wo ich immer genug Balsamterpentinöl und genug Schluck Leinöl drin habe. Damit male ich das ganze Bild. Ich habe immer nur einen Becher. Keine verschiedenen Töpfe. Weil ich keine Angst davor habe, dass das Terpentin zu dreckig wird.

E. R.: Also, du verwendest Balsamterpentinöl und Leinöl als Mischung.

700 **A. B.:** Ja. Es gibt nur diesen einen Topf. Mit soviel Balsamterpentinöl (zeigt ein bestimmtes Volumen an) und soviel Leinöl (zeigt ein sehr viel kleineres Volumen an). Sonst nichts. Nur den einen, aber nicht verschiedene, weil es egal ist, wenn der nach einer Zeit sehr dreckig wird. Dann benutze ich das so lange, bis es leer ist, und dann fülle ich frisches rein.

705 *E. R.: Bearbeitest du die Bilder manchmal auch nachträglich mechanisch? Kratzen, Schaben, oder dergleichen?*

A. B.: Also, Kratzen kommt manchmal vor, entweder mit den Fingern, meistens immer mit dem Fingernagel, also so (kratzt an der Tischdecke), und mit dem Pinsel, von hinten.

710 *E. R.: Ich habe eine gekratzte Stelle gesehen, bei den Friedens-Siemens- Bildern, die jetzt ausgestellt werden, in einem der großen Augen. Es sieht aus wie ein reflektiertes Fenster, wie man das manchmal bei Comicfiguren sieht.*

A. B.: Ja. Das habe ich öfter. Das mache ich öfter in diese schwarzen Augenfelder rein. So ein Comic, so ein Disneyding. Das kann man gut mit Kratzen machen. Manchmal auch einfach so, mit dem Finger.

715

E. R.: Dann gibt es noch eine Sache von der mir erzählt wurde, bei der es sich vielleicht auch um einen Scherz handelt. Es ging um ein lasiertes Bild, das einen sehr harmonischen oder idyllischen Eindruck machte, da waren mehrere Figuren wie eine Art Familie zusammen abgebildet. Da hieß es,

720 *du hättest diese Art von Bildern „Sonntagsbilder“ genannt, die würden quasi Sonntags zum Entspannen gemalt.*

A. B.: Ja, das habe ich mal so genannt. Diese Sorte von Bildern, dass man die Sonntagsbilder nennt.

E. R.: *Es gibt also mehrere von dieser Sorte...*

725 **A. B.:** Ja ja. Aber die sind natürlich... montags gemalt. Sage ich jetzt mal. Der Begriff ist ein kleiner Scherz. Darüber, dass das Bild leichter sein soll als ein anderes. Und es transportiert trotzdem die Möglichkeit mit, dass es wirklich leichter ist! Auch, wenn man das jetzt jemandem erzählt, der das Bild kaufen soll, dann findet der das erst mal dubios und fragt sich, ob er damit nur leichte Kost erwirbt, oder ob das Bild wirklich gut ist. So habe ich das damals eingesetzt. Derjenige, der das kaufen wollte, war aber gerade deswegen dann besonders angetan.

730 **E. R.:** *Eine andere interessante Sache, auf die ich gestoßen bin, sind bemalte oder beschriftete Spannblätter. Ich habe das im Depot gesehen, bei zwei Bildern.*

A. B.: Alte Bilder, ja?

E. R.: *Ja, die waren alt.*

A. B.: Die habe ich bemalt, manchmal, ja.

735 **E. R.:** *Ja, und auch draufgeschrieben.*

A. B.: Ja, Draufschreiben, das mache ich heute manchmal noch, aber selten. Aber wenn es sein soll, mache ich das. Dann schreibe ich irgendwas drauf. Früher habe ich sie sehr oft auch angemalt. Das war aber nur '99. Dann nie mehr.

740 **E. R.:** *Du sprachst ja vorhin schon davon, dass der Leinwandspannrand, dieser dunklere Stoff, für dich eine Bedeutung hat. Ist der Spannrand etwas, was für dich zum Bild gehört?*

A. B.: Hm. Ja und nein. Beides. Es gehört zu dem Bild in dem Moment, wo man davorsteht und zur Seite gehen kann. Dann kann man den mit wahrnehmen. Deswegen kann man ja auch mal was draufschreiben. Es gehört dann aber trotzdem wiederum nicht dazu, wenn man, streng gefasst, nur die Bildfläche betrachten möchte. Oder, wenn man zum Beispiel mal Abbildungen hat, von einem Werk, da gibt es diese Seiten ja nicht. Und das finde ich auch richtig so, übrigens. Selbst wenn ich jetzt da auf den Seiten ein Meisterwerk draufmalen würde und auf dem eigentlichen Bild nur Quatsch, würde nie das, was auf der Seite drauf wäre, abgebildet werden. Finde ich auch richtig. Das hat keine Bedeutung. Trotzdem kann man das wahrnehmen, in der Ausstellung, oder wenn man das Bild besitzt.

750 **E. R.:** *Wie wäre es, wenn jemand das Bild rahmen würde? Dann wäre das ja nicht mehr zu sehen.*

A. B.: Ja. Das wäre mir, glaube ich, egal.

E. R.: Firnis, oder generell Überzüge gibt es bei deinen Bildern nicht, wie du mir schriebst.

A. B.: Bei den Acrylbildern habe ich manchmal irgendetwas benutzt, irgendeinen Lack oder so etwas.

755 *E. R.: Du weißt aber nicht mehr, was es war?*

A. B.: Nein, so „Schmincke“-mäßig. Klarlack oder so etwas, habe ich draufgesprüht. Dass es manchmal so glänzt... aber nur ein paar mal.

E. R.: Hast du das dann über die gesamte Fläche gesprüht?

A. B.: Nein, nicht unbedingt.

760 *E. R.: Partuell, um bestimmte Stellen hervorzuheben.*

A. B.: Ja, ja. ... Eher so per Zufall. Daran kann ich mich erinnern. Das einzige Mal, wo ich sozusagen bewusst etwas unsichtbares auf das Bild, über bestehende Farben aufgetragen hätte.

E. R.: Welche Wirkung verbindest du mit dem Einsatz von Firnissen?

765 **A. B.:** Ich verbinde für das, was ich mache, damit gar nichts. Weil ich es nicht mache. Aber ich würde damit nichts positives verbinden.

E. R.: Aber etwas negatives?

770 **A. B.:** Ja. Etwas erstickendes, etwas konservierendes, etwas, das die Sache abschließt in einer Form, in der sie nicht abgeschlossen sein soll. Es ist ja auch wieder so ein geistiges Problem. Man kann nicht etwas malen, und dann, sozusagen um es zu schützen, einen Film drüber legen. Finde ich falsch. Dann sollte man es hinter Glas rahmen. Kann man ja auch machen. Man kann ja mal ein Ölbild hinter Glas rahmen. Von mir aus! Ich mache es nicht, aber wenn es jemand will, kann er das machen. Aber eben so einen unsichtbaren Film drüberzulegen, das schließt das Bild ab, in einer falschen Form. Ich glaube auch, dass es es sozusagen tötet.

775 *E. R.: Hat das etwas mit dem Begriff der „Nacktheit“ zu tun, von dem du mir geschrieben hast?*

780 **A. B.:** Mit der Nacktheit meinte ich eher das Prinzip „Rahmen“. Es gibt viele Künstler, die ihre Werke permanent selbst rahmen. Sozusagen vorinszenieren. Die geben dem Werk eine Inszenierung mit auf den Weg. Das mache ich nicht. Weil keiner weiß, wie das Bild in den nächsten tausend Jahren inszeniert wird. Also, das meinte ich mit diesem Begriff „Nacktheit“. Da habe ich nicht an die Firnisse gedacht. Also, die Firnisse... ich habe schon seit Jahren nicht mehr daran gedacht, was das überhaupt bedeutet, aber, ich glaube, dass das nichts Gutes ist.

E. R.: Du hast mir geschrieben, dass du die Rückseite immer signierst.

A. B.: Die sind eigentlich durchweg signiert, ja.

785 *E. R.: Und die Vorderseite nicht durchweg?*

A. B.: Nicht durchweg, nein.

E. R.: Gibt es sonstige Bearbeitungen auf der Rückseite?

790 **A. B.:** Gab es, viele, ich habe das früher viel gemacht. Oft habe ich das gemacht, um mir den
Bildträger als Objekt anzueignen. Vor dem Malen auf der eigentlichen Bildfläche habe ich hinten
draufgezeichnet, oder Notizen gemacht. Mache ich aber fast nicht mehr. Schon lange nicht mehr.
Habe ich damals gebraucht, um sozusagen die Angst zu verlieren, vor diesem Bildträger. Und das
macht auch Spaß, natürlich. Wenn man jetzt zum Beispiel hinten den Keilrahmen beschriftet. Wenn
man was zu sagen hat, meine ich, warum nicht. Aber irgendwie mache ich es fast nicht mehr.
795 Zwischendurch male mal ich hinten was drauf.

E. R.: Ich habe von einer Aktion gehört, wo du Munch-Postkarten hinten aufgebracht hast.

A. B.: Postkarten habe ich aufgetackert. Auf die Keilrahmen. Das mache ich manchmal. Also, heute
jetzt, da kann ich mich nicht mehr erinnern, aber 2003 oder so, da habe ich es mal gemacht. Von
Munch, „Der Schrei“. Solche Sachen habe ich gemacht, ja.

800

*E. R.: Du hattest geschrieben, dass es dir egal wäre, wenn das Bild einen Rückseitenschutz kriegen
würde, also jemand beispielsweise eine Platte hinten befestigen würde, so dass diese Sachen
abgedeckt wären.*

A. B.: Genau. Das ist einfach so. Das ist nichts, was wirklich vorsätzlich ausgestellt werden soll. Es
805 wäre jetzt aber so, wenn jemand so ein Bild hat, und er mag das, was da hinten drauf ist, und er
möchte das zeigen oder sehen, und er hängt das Bild an die Wand und von hinten hat er es verglast,
dann sollte man demjenigen durchaus dieses Vergnügen lassen, wäre auch möglich. Wenn aber
einer sagt, darum geht es ihm nicht, er hat dieses Bild und jeder weiß, es geht nur um dieses Bild,
das Bild folgt einer gewissen Definition der Fläche, und eben nicht, was hinten drauf ist, da ist das
810 durchaus das gültige Modell. Weil es mir ja persönlich auch hauptsächlich um dieses Bild, das
eigentliche Bild, geht.

*E. R.: Ich fragte dich ja nach positiven oder negativen Erfahrungen mit Materialien. Du antwortetest,
du bejahst alle Materialien.*

815 **A. B.:** Damit meinte ich, glaube ich, dass ich alles gut finde, was ich kaufe. Dass ich das gleichwertig
einsetze. Dass ich mir da nicht groß Gedanken mache, was da die Wertigkeit ist, und diese
Materialien gleichberechtigt einsetze. Billige Farben, teure Farben...

820 **E. R.:** *Kannst du mir anhand eines Beispiels etwas über Veränderungen deiner Malweise im Laufe der Zeit erzählen? In welcher Weise wäre zum Beispiel der erste Friedens-Siemens von 2000 mit den ganz neuen, die gerade ausgestellt werden, vergleichbar?*

A. B.: Von der normalen Vorgehensweise her sind sie relativ vergleichbar. Nur, dass das eine in Acryl gemalt war und die jetzt in Öl gemalt sind. Aber es wurde genau nach dem selben Schichtenmodell vorgegangen. Wie wir es vorhin hatten. Jemand malt das Bild grau an, ich male dann mit Weiß drauf.
825 Und dann kommen die Augen. Und so weiter. Die sind genau gleich aufgebaut. Das habe ich auch mit Absicht so gemacht. Mit dieser grauen angelegten Fläche. Das habe ich die letzten Jahre nicht mehr gemacht. Das heisst, ich male eigentlich immer auf Weiß. Wie heisst das, Primamalerei. Und wenn man das auf das Grau macht, ist das anders. Da malt man ja schon in den Raum hinein. In den grauen Raum, der eine gewisse Dimension hat... Und so habe ich das diesmal extra wieder gemacht.
830 Um genau daran anzuknüpfen, wie ich es damals gemacht habe. Wobei ich die heute eigentlich anders machen könnte, direkt auf Weiß. Die würden nur anders aussehen.

E. R.: *Und worin, würdest du sagen, liegen die Unterschiede zwischen den Sachen, die du am Anfang gemalt hast und denen, die du jetzt malst?*

835 **A. B.:** Ja, frühen die sind naturgemäß stärker an gewissen Vorbildern orientiert. Auch von der Vorgehensweise. Weil man sich als Anfänger formal eher absichern muss. Durch das Vorgehen, man muss man eine gewisse Sicherheit haben, dass man überhaupt zu einem Ergebnis kommt. Das verliert man automatisch, indem man ein paar Jahre weitermacht, und setzt gewisse Dinge anders ein, für die man vorher Umwege gebraucht hätte. So was gibt es durchaus. Aber trotzdem versuche
840 ich immer wieder, das zu malen, was ich nicht kann. Das heisst also, nicht immer nur das zu reproduzieren, was man schon kann. Eine gewisse Handwerklichkeit oder Handfertigkeit zu reproduzieren, ist nicht mein Ziel, ich versuche, das zu malen, was ich noch nicht kann. Ich kann bestimmte Dinge sehr gut, und könnte damit vielleicht auch relativ erfolgreich sein. Aber die mache ich nicht. Sagen wir mal, die Friedens-Siemens-Ausstellung wäre eher eine Ausstellung von Bildern,
845 wie ich sie malen kann. Diese Bilder haben innerhalb von meinem kleinen Werk bereits halben Klassikerstatus. Während andere Bilder, die ich male, nun wirklich offensichtlich Probleme sind... und das sind die Dinge, die ich noch nicht malen kann.

E. R.: *Kannst du mir da ein Beispiel nennen?*

A. B.: Ja. Die Ausstellung bei Max Hetzler, im September 2006¹³, da sind bestimmte Bilder, die ich
850 auch quasi fortsetze, diese Serie. Das ist eine gewisse Bildergattung, in die alle anderen Bilder einfließen, die ich habe, also auch die Monochromen und so, die fließen da ein und werden dort zu

¹³ „Recent Paintings“, Max Hetzler Contemporary, Berlin, 08.09.-14.10.2006

etwas Universellem verarbeitet. Und das sind Dinge, die ich eigentlich noch nicht kann. Weil man sozusagen erst mal hundert Prozent ins Unbekannte malt. Und diese Bildersorte ist etwas zukünftiges, da mache ich jetzt weiter, während die Friedens-Siemens-Bilder, die ich jetzt noch mal gemacht habe, noch so etwas wie ein Innehalten waren. Mal kurz Durchatmen. Und sich sozusagen auf das Eigentliche besinnen, um das komplett zu verlassen. Also, die Rückversicherung dessen, was man wirklich kann. Um das dann aber von alleine zu lassen. Eigentlich auch ein Kontrollverlust. Das meine ich mit „das malen, was man nicht kann“. Weil Kunst, und das ist wiederum ein Modell für Kunst überhaupt, Kunst ist das, was man nicht kann. Sonst würde man es ja können. Das ist nicht von mir, es ist schon eine alte Erkenntnis, aber viele wissen es nicht. (lacht)

E. R.: Nicht nur beim Vorbereiten setzt du Assistenten ein, sondern manchmal auch beim Malen, wie du mir erzählt hast.

A. B.: Selten. Beim eigentlichen künstlerischen Tätigsein gibt es auch manchmal Helfer, aber selten. Es ist keine Methode von mir. Ja, es gibt Maler, die sozusagen methodisch fremde Hände benutzen, um zu ihrem wie auch immer gearteten hybriden Ergebnis zu kommen, das die Hybridität aus diesen fremden Händen erlangt. Bei mir ist das nicht der Fall, ich benutze manchmal welche, aber wirklich nur nach Laune, oder wenn das besonders gut gemeint ist. Bei mir geht es nicht darum, dass in dem Bild lesbar wird, dass fremde Hände tätig waren. Das führt ja zu so einer gewissen Diskussion über Autorenschaft. Das gibt es bei mir nicht. Ich glaube, dass diese Diskussion um Autorenschaft bei mir keine Rolle spielt. Es ist ein Über-Autor, der sowieso zugange ist, und der darf durchaus eine Handschrift haben. Das bin aber vielleicht trotzdem nicht ich. Während diese Leute, die verschiedene Hände benutzen, diese verschiedenen Hände thematisieren als verschiedene Autoren. Die sind langweilig. Also gibt es eine gewisse Hilfe bei mir nur so, die bringt das gesamte Ding voran.

875

E. R.: Du schriebst auch von „künstlerischer Beratung“ und von „Experimenten“.

A. B.: Dass ich Leute habe, die mich beraten? Ja. Es gibt durchaus Leute, die sich mit mir unterhalten... Aber nur wenige, die mir nahe stehen, und denen ich dann auch eventuell glaube.

E. R.: Die Mehrheit der Bilder aber entstehen, schriebst du, ohne Anwesenheit von anderen.

880

A. B.: Ja ja. Bestimmt 99,9 Prozent.

E. R.: Die Farbe ist ja oft sehr dick und pastos. Kommt es vor, dass Bilder nach der Fertigstellung schon nach kurzer Zeit aus dem Atelier kommen, auch wenn sie noch nicht getrocknet sind?

A. B.: Kommt schon mal vor, ja.

885

E. R.: Ich habe bei Guido Baudach im Depot diese Transportecken gesehen, mit denen man immer zwei Bilder mit Abstand aneinander schrauben kann. Wie lange verwendest du die schon?

890 *A. B.: Ich verwende sie gar nicht. Transportfirmen und Galerien verwenden sie. Ich gebe nur die Vorgabe, und die ist dann halt irgendwann bekannt. Dass Bilder bei mir nur abgeholt werden dürfen, wenn die Leute entweder Transportkisten oder Transportecken mitbringen. Alles weitere ist mir egal. Also, das ist eine gewisse Vorgabe. Man kann keine Bilder einfach so mitnehmen, oder sie verpacken, das geht halt nicht.*

E. R.: Du hast sie auch nie verpackt?

895 *A. B.: Am liebsten ist es mir, wenn man sie unverpackt transportiert. Nur mit diesem Abstand. Was soll da noch extra Plastik drumherum... das bisschen Staub, was da hin kommt, macht ja nichts. Finde ich. Also, ich sage immer zu den Leuten, Verpacken - forget it, Hauptsache, es berührt nicht.*

900 *E. R.: Ich hatte dich nach einer Äußerung gefragt, die du in einem Interview gemacht hast, zur Präsentation deiner Bilder. Du hattest da scherzhaft gesagt, deine Bilder dürften keinesfalls im Wohnzimmer aufgehängt werden. In diesem Zusammenhang schriebst du mir, dass dir eigentlich alle Umgebungen für deine Bilder passend erscheinen.*

A. B.: Ja. Würde ich schon sagen. Wohnzimmer kann sehr gut sein.

E. R.: Heisst das, der Raum, in dem das Bild präsentiert wird, spielt eine untergeordnete Rolle?

905 *A. B.: Ja. Hauptsache, man kann es gut sehen, und es kommt cool (lacht). Gut, es sollte nicht im Regen hängen und der Raum sollte einen ausgeglichenen Feuchtigkeitshaushalt haben.*

E. R.: Aber bezogen auf die Präsentation...

A. B.: Ist es mir wurscht.

E. R.: Rahmen, schreibst du mir, findest du eher langweilig.

910 *A. B.: Ja. Manche Gemälde kriegen so eine Schattenfuge. Das macht der Galerist, wenn er denkt, er hat Lust dazu, aber... (macht eine abwertende Geste). Das kann auch gut aussehen, durchaus. Aber es hat mit mir nichts zu tun.*

E. R.: Bei Zeichnungen ist es ja üblich.

915 *A. B.: Bei Zeichnungen sowieso. Da werde ich auch gefragt, wie man sie am besten rahmt, aber da habe ich wenig spezielle Wünsche.*

E. R.: Deine Bilder sind ja häufig sehr groß. Würdest du sagen, dass sie eher auf Fernwirkung konzipiert sind, oder ist auch die Nähe wichtig?

920 **A. B.:** Sie sind konzipiert auf Nahwirkung und Fernwirkung. Ich gucke sie mir ja auch von nah und von fern an. Und ich kann sie ja auch nur dann weggeben, wenn ich denke, sie sind von ferne gut und von nahem gut. Es gibt Bilder, die einem von nahem wahnsinnig gut erscheinen, aber von ferne zu schwach sind. Oder andersrum. Also sind sie nicht fertig. Das muss man langsam prüfen.

925 **E. R.:** *Wir kommen jetzt zu den Fragen, die Alterung und Schäden behandeln. Die Fragen, die ich hier stelle, werden jetzt oft recht hypothetisch sein.*

Du schriebs mir, dass du Benutzungsspuren, rückseitige Beschriftungen von anderer Hand oder Verschmutzungen nicht besonders störend findest, Staubentfernung sein allenfalls nötig.

A. B.: Ja.

930 **E. R.:** *Verschmutzungen können ja recht weitreichend sein. Flecken zum Beispiel könnte man ja auch darunter verstehen.*

A. B.: Ja, das ist nicht so gut. Das sollte man durchaus beheben.

E. R.: *Könnte das schon in Richtung eines Schadens gehen?*

A. B.: Wahrscheinlich schon. Kann ich mir vorstellen. Ich habe es jetzt noch nicht so richtig erlebt.

935 **E. R.:** *Wie stehst du zu Bohrstellen im Keilrahmen?*

A. B.: Finde ich okay.

940 **E. R.:** *Acrylfarbe ist ja unabhängig von der Alterung in Verbindung mit Wärme recht druckempfindlich. Das ist eine Materialeigenschaft. So könnten zum Beispiel Fingerabdrücke entstehen, wenn man mit der richtigen Körpertemperatur und einem gewissen Druck anfasst.*

A. B.: Ja, die Leute sollen nicht unbedingt aufs Bild fassen! Dafür haben wir ja den Rand. ... Kommt darauf an, wie ich das sehen würde, und wenn es nicht stören würde, wäre es mir dann egal, aber wenn es mich stört, dann würde es mich stören, das muss man von Fall zu Fall sehen. Aber generell sollen die Leute nicht mit den Fingern auf die Bilder fassen. Das ist nicht unbedingt nötig, finde ich.

945

E. R.: *Auf die Frage, was du als Schaden bezeichnen würdest, schriebs du mir unter anderem „Bild verändert (eigene Beiträge)“. Kannst du mir das noch einmal erklären?*

A. B.: ... (lacht, ratlose Geste)... Keine Ahnung. Ja, wenn ich vielleicht irgendwo noch was gemacht habe, was ich nicht wollte, oder... Vielleicht so. „Eigene Beiträge“, klingt aber gut.

950

E. R.: *Löcher im Bild oder Fehlstellen in der Farbe zählst du auch als Schäden. Würdest du sagen, dass so etwas ergänzt werden soll?*

A. B.: Ja... ich finde, das kann man... das sollte aber am besten ich machen. So lange ich lebe. Also, ich meine, wenn jetzt bei einem pastosen Bild ein Stück Farbe weggeht, ist es vielleicht schon am besten, ich mache es. So lange es geht. Ich würde es schon jedem zutrauen, der Profi ist, der kann
955 so einen Fleck dann nachmachen, und man merkt es nicht mehr. Aber so lange es möglich ist, oder ich bin in der Nähe, könnte ich es schon selber machen. Das habe ich schon ein paar mal, ist schon passiert, also, nicht oft, aber zwei, drei mal nach einem Transport ist so etwas runtergekommen, ein Stück, wo Farbe ausgefallen ist...Und dann rufen die von der Galerie mich an und sagen, du, da ist
960 ein bisschen was runtergefallen, kannst du es angucken. Dann gucke ich es an, und entweder, ich sage, es ist egal, wir lassen es so, oder ich nehme ein Stück Farbe und tue wieder was drauf. Dann ist es, solange es hier in Berlin ist, schon besser, ich mache es. Aber generell würde ich jedem Profi zutrauen, das zu machen. Und warum auch nicht. Aber es gibt durchaus Fälle, wo ich sage, selbst wenn da jetzt ein Riesenbatzen runterfällt, das Bild ist immer noch gleich gut. Man kann es auch
965 einfach weglassen. Das habe ich auch schon gemacht. Da habe ich gesagt, lassen wir es so. Hat keiner bemerkt.

E. R.: Kannst du mir beschreiben, wie du das gemacht hast, wenn du Fehlstellen ergänzt hast?

A. B.: Ich muss da hingehen, gucke nach, wo die Spur ist, die runtergefallen ist. ...

970 *E. R.: Ich stelle mit jetzt einen scharfen Bruch vor, wo die Farbe im trockenen Zustand herausgefallen ist.*

A. B.: Nein, nein! Nass, also, pastos, feucht! Getrocknete Farbe bricht ja nicht ab. Ist mir noch nie passiert. Damit habe ich keine Erfahrungen. Nur frisch gemalte Bilder. Ich male ein frisches Bild, das hat eine pastose Stelle, und dieses Bild wird drei Tage später abgeholt. Und auf dem Transport bekommt es Vibrationen, und ein Stück schwere Farbe fällt ab... wie Sahne. Dann liegt die unten im
975 Transportrahmen. Ich gehe dann hin, verfolge die Spur, die der Fleck sogar eventuell übers Bild gezogen hat, der kann ja eine Spur hinterlassen, und ich gucke genau, wo der Fleck hergekommen ist. Dann entscheide ich, ob die Spur okay ist, oder ob der Fleck, so wie er ist, noch okay ist. Und wenn dem nicht so wäre, dann würde ich auf den Fleck noch mal was drauf malen. Das sollte dann
980 schon ich machen. Wenn es so direkt zeitlich beieinander liegt. Ob getrocknete pastose Farbe runterfällt, weiß ich nicht. Ist noch nie passiert. Ich glaube auch nicht, dass es passiert, habe ich nicht den Eindruck. Also, ich kann mir gut vorstellen, dass das ein Restaurator kann, genauso wie ich. Könnte ich mir gut vorstellen.

985 *E. R.: Alterungs- oder maltechnisch bedingte Veränderungen findest du, wie du schriebst, akzeptabel.*

A. B.: Ja.

E. R.: Hast du bei deinen Bildern schon derartige Beobachtungen gemacht?

990 **A. B.:** Wenig. Wenig. Also, ich bemerke manchmal bei Bildern, die ich nach einer gewissen Zeit wiedersehe, dass da gewisse pastose Passagen anders wegtrocknen, als man es vorausahnt. Das habe ich aber bisher immer akzeptiert. Aber ich bin mir natürlich durchaus bewusst, dass es die Chance gibt, dass sich bestimmte Sachen anders entwickeln, als man denkt. Da müsste man dann, falls wirklich etwas gravierendes passieren würde, von Fall zu Fall entscheiden, ob das okay ist. Aber ich glaube, bisher war das alles okay. Manchmal gibt es so etwas, dass sich etwas zusammenzieht, oder dass noch mal etwas anders läuft... lauter solche Sachen gibt es ja. Die würde ich eigentlich alle
995 okay finden, außer, sie würde ein wichtiges Detail in den Schatten stellen. Das wäre schlecht.

E. R.: Kannst du dir einen solchen Fall vorstellen, wo die Ausdruckskraft des Bildes in deinen Augen gravierend gestört wäre?

1000 **A. B.:** Weiß ich nicht. Ich kann mir schon vorstellen, dass so etwas mal passiert, aber es ist bisher nicht passiert. Ich glaube, die gesamte Ausdruckskraft des Bildes kann im Grunde, nachdem es aus dem Atelier raus ist, nicht mehr verändert werden. Selbst bei irgendwelchen gravierenderen Schäden. Kann ich mir nicht vorstellen. Aber man sollte immer dafür sorgen, dass es nicht weiter Schaden nimmt. Das finde ich das Wichtige. Dass etwas gestoppt wird, was das Bild eventuell wirklich kaputt machen würde. So, jetzt könnte man wieder so lässig sein und sagen, egal, ist doch egal, wenn das Bild kaputtgeht, okay, aber, das muss nicht sein. Ich finde es schon okay, wenn die Bilder erhalten
1005 bleiben.

E. R.: Ich habe mir ein paar Dinge überlegt, bei denen ich mir, hypothetisch gesehen, vorstellen könnte, dass sie bei deinen Bildern durch Alterung eintreten könnten. Dazu würde ich gerne deine Meinung hören.

1010 **A. B.:** Ja?

E. R.: Zum einen könnten Sprungnetze entstehen, verschiedene Krakelees, die sich an verschiedenen Stellen im Bild durch den unterschiedlichen Farbauftrag auch unterschiedlich ausprägen könnten.

1015 **A. B.:** Ah, ja, "Krakelees"... Ich glaube, das kenne ich von Bildern, ja. Ich habe es bei mir so gut wie noch nie gesehen.

E. R.: In der Regel kommt es bei fast allen Ölbildern nach einer gewissen Zeitspanne vor.

1020 **A. B.:** Ich glaube, bei mir kommt es nicht (lacht). Aber wenn, dann finde ich das, glaube ich, auch in Ordnung. Solange es nicht abfällt, finde ich das durchaus legitim. Es gehört dann einfach auch ein bisschen dazu, und das wegzuretuschieben fände ich dann auch ein bisschen kosmetisch. Ich glaube, man darf nicht kosmetisch sein. Ich will so was natürlich nicht erzeugen, vorsätzlich.

E. R.: Wir hatten ja von Patina auch schon gesprochen, und du hast mir geschrieben, dass du künstlich eingebaute Patina langweilig findest.

1025 **A. B.:** Ja, man sollte Patina nicht mit auf den Weg schicken. Patina ist ja sowieso da. Die ist ja bereits da, während man es macht, und im weiteren Verlauf. Das heisst, man sollte damit nicht unbedingt umgehen, noch bevor es letztlich soweit ist. Ich inszeniere keine Patina. Was weiß ich, ich könnte ja solche Krakelees schon mit einbauen. Oder einen alten Rahmen drumherum zimmern. Oder Spinnweben draufkleben. Das gibt es ja alles! Ist ja auch okay, und das funktioniert ja auch, für diese Leute. Zumindest für den Moment. Das Problem ist dann nur, wenn man bereits vorsätzlich Patina
1030 integriert, hat man in fünfzig Jahren die fünfzigfache Menge von dem, was man schon selber mit hineinbringt. Das finde ich, glaube ich, sinnlos. Aber es ist, wie gesagt, in der Kunst alles möglich. Ich will auch jedem das lassen, was er für richtig hält. Bei mir soll es da nicht drum gehen. Ich finde das nicht richtig, dass man so einen Zeitfaktor mit inszeniert, genauso wie mit diesen inszenierten Rahmen, so dass man die Sache schon als bereits gesehen etabliert. Das ist ja eigentlich, was mit
1035 Patina verbunden ist. Patina sagt ja aus, dass das Bild bereits gesehen wurde, bevor ich es jetzt sehe. Ein zeitlicher Mechanismus... das finde ich nicht gut.

E. R.: Farbveränderungen können sich ebenfalls vielfältig und sehr unterschiedlich einstellen.

1040 (kurze Unterbrechung des Interviews)

E. R.: Bei deinen Bildern liegt ja häufig die Grundierung frei. Die kann im Laufe der Zeit leicht vergrauen, dadurch, dass sie Staub besser einbindet als die Ölfarbe.

A. B.: Ich glaube, das finde ich... wird so etwas behoben?

1045 *E. R.: Das könnte ich mir eventuell in Fällen, wo der Staub nicht stark eingebunden ist, schon vorstellen.*

A. B.: Es nimmt ein bisschen was von der Leuchtkraft weg, aber vielleicht ist das nicht schlimm (lacht). Also, ich finde es kein Problem, und wenn es eine Methode geben soll, wo es sinnvoll erscheint, dass zu beheben, dann soll man es auch beheben. Also, mir wäre es recht, es würde so
1050 viel Leuchtkraft wie möglich auf Dauer erhalten.

E. R.: Es könnten sich Deformationen im Bildträger entwickeln. Zum einen durch die unterschiedlichen Schichtdicken der aufgetragenen Farbe, die unterschiedliche Spannungen im

- 1055 *Gefüge hervorrufen können, aber auch durch das Gewicht besonders schwerer pastoser Stellen. Die Leinwand verliert im Alter immer mehr an Elastizität und kann sich dann zu Beulen verformen.*
- A. B.:** Na ja. Ja, gut, man kann ja mit diesen Dellen, falls sie entstehen, nicht unbedingt lange leben, weil das sonst kaputt geht, oder? Wenn es Wege gibt, dann soll man das beheben.
- E. R.:** *Würden die Beulen dich in ästhetischer Hinsicht stören? Abgesehen von konservatorischen Überlegungen?*
- 1060 **A. B.:** Ach so. Nein, das würde mich nicht so arg stören.
- E. R.:** *Seit wann kennst du Peter Most?*
- A. B.:** Seit 2001. Er hat sich mir damals als Spezialist für Ölmalerei vorgestellt. Für zeitgenössische Kunst, und für pastose Ölmalerei speziell. So haben wir uns kennengelernt. Dann habe ich ihn öfter
- 1065 gebraucht, mal so, für kleinere Fragen.
- E. R.:** *Hast du dich vorher schon beraten lassen?*
- A. B.:** (Schüttelt den Kopf)
- E. R.:** *Und bist du sonst schon mit Restauratoren in Kontakt gekommen?*
- A. B.:** (Schüttelt den Kopf) Das war ein Zufall. Er ist ein Kumpel.
- 1070 **E. R.:** *Allerdings schriebst du mir ja, dass du von einem Werk weißt, „Vater mit Mohn“, was in der Bundeskunstsammlung restauriert wurde. Weißt du, worum es da ging?*
- A. B.:** Ja. Und zwar war da folgendes. Das Bild habe ich auf vorgrundierter Leinwand auf dem Boden gemalt. Unaufgespannt. Das heisst, für das Aufspannen auf den Keilrahmen hätte man ein bisschen
- 1075 mehr Seitenstoff benötigt. Dafür hat dann der Peter Most Anknüpfungen gemacht. Also, Stoff angeklebt. Mit einem bestimmten Kleber. Und dann hat er das Bild aufgespannt. So wurde das Bild an diese Fuzzis verkauft, und nach einer Weile hat sich der Kleber wieder ein bisschen gelöst. Dann haben die mich gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, dass man das enger aufspannt, ohne diesen Anknüpfungsstoff. Dass sozusagen ein bisschen von dem weißen Rand, also, das Bild ist so weit
- 1080 bemalt und dann kommt ein weißer Rand, und dann geht's erst rum. Ob man den verkleinern könnte. Irgendwie so etwas haben die da machen wollen. Also, ich hatte damit eigentlich im Grunde nichts zu tun. Weder mit dem Kleben, noch mit der Aktion, die die dann in der Sammlung vorgenommen haben.
- E. R.:** *Haben die das gemacht?*
- A. B.:** Ich habe irgendeiner Version zugestimmt, glaube ich. Kann mich aber nicht erinnern, welcher.
- 1085 Weil ich es unerheblich fand. Und ich glaube, dass es gut aussieht.

E. R.: Auf die Frage, wie weit Konservierungsmaßnahmen für dich gehen dürfen, hast du mir geschrieben: „So weit wie jeder will und kann, gute Bedingungen schaden nicht, schlechte können schaden, müssen aber nicht.“ Meintest du damit die Klimasituation?

1090 **A. B.:** Ja, vielleicht muss das nicht unbedingt dadurch kaputtgehen, nur weil es nicht ganz so toll gelagert wird oder so... Zum Beispiel, ich habe den ganzen Winter hier in dem Atelier gemalt¹⁴, bei Kälte, Nässe, Wind und so weiter. Ich glaube, es war nicht so schlimm. Es kann sein, dass ein paar Defizite dabei herauskommen, wenn die dann nachher im Trockenen sind, dass sich das verändert, die Spannung und solche Dinge. Habe ich bisher kaum schlechte Meldungen gehört, ich habe jetzt gerade von einer Meldung gehört, jemandes Leinwand sei irgendwie so schlaff. Die war bei mir im Atelier total straff, wegen der Feuchtigkeit. Also hat sich das da in dem Fall ein bisschen blöd zurückgebildet, jetzt muss derjenige was tun, damit das wieder straff ist. Da hat man durch so eine etwas schlechtere Bedingung durchaus mal so ein Ergebnis. Ich finde das aber für das Kunstwerk selber relativ unerheblich, Hauptsache, es wird erhalten.

1100 *E. R.: Wir unterhielten uns ja auch schon einmal über Edvard Munch und seine...*

A. B.: ...Rosskur. Wäre nicht mein Ding, ich habe es dieses Jahr fast erlebt. Aber nicht mit Absicht. Ich dachte nur, okay, das geht schon. Es hat auch geklappt, ich glaube, das hat alles gut geklappt.

1105 *E. R.: Wenn man sich nun eines deiner großen Bilder vorstellt, das aber auf einen der eher schlechteren Keilrahmen gespannt ist, wenn der aus irgendwelchen Schadensgründen nicht mehr in der Lage wäre, das Bild stabil zu tragen...*

A. B.: Ja, ob man das neu aufspannt auf einen besseren? Klar. Wenn so was nötig sein sollte, dann könnte ich mir das vorstellen. Man sollte aber trotzdem dann so nah wie möglich an das Maß heran, das war, um da nicht zu sehr einen anderen Ausdruck... dass es nicht so schwer wird, was weiß ich, keine 20 cm-dicken Rahmen stattdessen.

E. R.: Kannst du dir vorstellen, was es für eine Wirkung hätte, wenn eines deiner Bilder auf eine neue Leinwand oder eine starre Platte geklebt würden?

1115 **A. B.:** Das wäre schon ein Unterschied, ja. Kann ich mir nicht... man nimmt das schon anders wahr. Oder? Also, bevor man es wegschmeißt, kann man es machen.

E. R.: Zum Thema Restaurierungsmaßnahmen hattest du mir geschrieben: „So weit es die Professionellen können und es mit sich vereinbaren können. Sie sollen das Werk in seiner Aura

¹⁴Gemeint ist André Butzers Atelier, das er seit Juni 2006 nutzt und bis April 2007 ungedämmt und nicht klimatisiert war.

erhalten, verstehen, schätzen, und so lang wie möglich erhalten, es aber nicht firmen.“ Du schriebst
1120 von Professionellen, also wäre es dir schon wichtig, dass es ein professioneller Restaurator macht.

A. B.: Eine restaurierende Maßnahme? Das sollte schon jemand machen, der es kann. Würde ich schon sagen. Oder ich.

E. R.: Möchtest du beim Auftreten eines Schadens informiert werden, oder Einblick ins
1125 Restaurierungskonzept haben?

A. B.: Nicht unbedingt. Nur, wenn es etwas... ist.

E. R.: Was könntest du dir da vorstellen?

A. B.: Na ja, wenn es halt etwas Gravierendes ist. Ich kenne das ja von Peter Most. Der macht
bestimmte Bilderpassagen neu, ohne dass die Künstler damit zu tun haben. Weil es ja ein gewisses
1130 Grundvertrauen geben muss. Ich kann ihm ja jetzt nicht auf die Finger schauen. Irgendwo von mir hat
zum Beispiel mal irgendjemand ein Loch reingemacht. Das hat er geflickt und wieder so gemacht,
dass man es nicht sieht. Habe ich nie gesehen.

E. R.: Und wenn es darum geht, ein Konservierungs- oder Restaurierungskonzept zu entwickeln?

A. B.: Ja, dann kann man mich durchaus hinzuziehen. Wenn derjenige das braucht. Also, ich würde
1135 jetzt nicht darauf bestehen. Sobald es aus meinen Händen ist, bin ich ja auch nicht mehr unbedingt
Eigentümer. Das ist so eine Frage, da müssen der Eigentümer und der Restaurator wissen, ob sie
das brauchen.

E. R.: Reproduktionen im Falle eines Totalverlusts hast du verneint.

A. B.: Kann man nicht.

E. R.: Würdest du sagen, dass eine Serie, wie zum Beispiel „Frau vor dem N- Haus,“ auf jeden Fall
zusammengehört?

A. B.: Diese gehört zusammen, ja.

E. R.: Was, wenn davon ein Blatt verloren ginge?

A. B.: Dann würde eines fehlen. Mehr nicht. Dann müsste man die anderen deswegen nicht
wegschmeißen. Würde ich mal sagen.

E. R.: Und das wäre auch nicht reproduzierbar.

A. B.: (Schüttelt den Kopf) Die sind in einem Katalog reproduziert, da hat man sie alle. Wenn welche
1150 fehlen, kann man sagen, guck, das und das gehört eigentlich dazu, das war's.

E. R.: Wir sind am Ende der Fragen zu den Gemälden angelangt. Ich habe jetzt auch noch einen Fragenkatalog zu den Papierarbeiten.

- 1155 *Welche Wirkung verbindest du mit Papier als Bildträger, im Vergleich zum aufgespannten Gemälde?*
A. B.: Papier benutze ich eigentlich ausschließlich für Wasserfarben, Aquarelle, oder Bleistiftzeichnungen. Es ist ein leichteres Medium, für das Medium Zeichnung. Malerei nur im beschränkten Sinne.
- 1160 *E. R.: Wie entstehen Ideen für Papierarbeiten? Oder ist das ähnlich wie bei den Gemälden?*
A. B.: (Nickt) Wobei, auf Papier ist es notizenhafter. Sporadischer, beiläufiger, schneller, informativer, oder solche Dinge.
- E. R.: Gibt es für Drucke im Vorfeld Konzepte?*
- 1165 **A. B.:** Für Druckgraphik? Da habe ich durchaus vorher ein Konzept. Druckgraphik ist etwas serielles, also muss ich vorher eine gewisse Serialität festlegen.
E. R.: Gibt es dafür auch Entwürfe?
A. B.: Nein.
- 1170 *E. R.: Arbeitest du beim Drucken mit Assistenten oder sonstiger Hilfe von außen...*
A. B.: Ja, ja.
E. R.: ..mit .Betrieben vielleicht?
A. B.: Nein. Bei mir im Atelier, aber mit Hilfe.
E. R.: Wer hilft dir dabei? Ist das ein Drucker?
- 1175 **A. B.:** Nein. Da hilft mir jemand, der druckt alle. Drucken tue ich so wenig wie möglich. Ich schnitze.
E. R.: Gibst du da Hinweise, oder Anweisungen?
A. B.: Ja. Und zwar drucken wir immer mit einer Bierflasche. So zum Rollen. Das ist die einzige Anweisung. Und dass es nicht immer ganz gerade sein muss. Bei mir liegen die Drucke immer leicht schief auf dem Papier. Dadurch ergibt sich so ein Spiel. Also, man darf es nicht mit Absicht schief machen, aber man darf es auch nicht mit Absicht gerade machen. Also gibt es durchaus Anweisungen, für denjenigen, der mit mir die Drucke macht.
- 1180 *E. R.: Hast du zum Papier selber spezielle Vorstellungen, was die Beschaffenheit angeht?*
A. B.: Nein, da benutze ich verschiedene Papiere, aber für so eine Druckserie legt man das vielleicht vorher fest. Sonst, zum Zeichnen kann man alles nehmen.
- 1185 *E. R.: Wenn du es festlegst, hast du da bestimmte Kriterien?*

- A. B.:** Für die Drucke? Ja, eine gewisse Schwere, Gewicht, Farbe... da muss man schon genau gucken.
- Ob das ein bisschen gelblicher sein soll, so etwas kann man sich durchaus überlegen, aber... es sollte nicht im Vordergrund stehen.
- 1190 **E. R.:** *Wählst du auch Papiere aus, die schon verfärbt sind, oder achtest du darauf, dass sie im Gegenteil besonders alterungsstabil sind?*
- A. B.:** Achte ich nicht drauf, aber ich nehme nicht mit Absicht patinöses Papier. Ergibt sich aus der anderen Sache.
- 1195 **E. R.:** *Die Frage woher du das Papier beziehst, beantwortet sich fast von selbst, wenn du sagst, du nimmst zum Zeichnen alles...*
- A. B.:** Ja, genau. Entweder vom Künstlerbedarf, oder Büro, oder... Kinder...
- 1200 **E. R.:** *Zeichnest oder druckst du auch auf Pappe?*
- A. B.:** Nein. Vielleicht gibt's mal eine Zeichnung, aber... kaum.
- E. R.:** *Mit welchen Farbmaterialien arbeitest du?*
- A. B.:** Bleistift, Buntstift, Kohle. Früher habe ich Filzstifte und solche Sachen benutzt, nachher aber nicht mehr. Eigentlich zeichne ich hauptsächlich mit Bleistift. Und dann erst mit Buntstiften, und dann vielleicht mal mit Kugelschreiber, oder mal mit einem Kohlestift. Aquarell, Gouache, klar. So, das war's.
- 1205 Ich achte auf keine Marken.
- 1210 **E. R.:** *Gibt es Auswahlkriterien bezüglich der Stabilität bei den Stiften, die du verwendest?*
- A. B.:** Hmm, nein.
- E. R.:** *Verwendest du Fixative oder sonstige Überzüge?*
- A. B.:** Nein. Das wäre genauso... Würde ich nicht machen, nein.
- 1215 **E. R.:** *Welche Druckstöcke verwendest du?*
- A. B.:** Das ist Linoldruck. Ganz normal.
- E. R.:** *Kommen auch andere Drucktechniken vor?*
- A. B.:** Nein, im Moment nicht. Vielleicht will ich ja mal Holzschnitte machen, aber... später.
- 1220 **E. R.:** *Und bisher gab es auch noch nichts anderes.*

A. B.: Nein. Farben benutze ich eigentlich mit Vorliebe von Schmincke solche wasserlöslichen Linoldruckfarben. Das ist mehr so für den Kindergarten, glaube ich, ja? Die sind gut.

E. R.: *Welchen Eindruck soll ein Druck vermitteln?*

1225 **A. B.:** So ein Druck ist eher ein Begleitprodukt. Von etwas viel Verheißungsvollerem. Also, es legt eher Zeugnis ab von etwas anderem. Ich glaube, Druckgraphik ist etwas, was nur einen Hinweis gibt. Also, es ist nichts minderwertiges, aber, ein Druck ist etwas auf eine Ebene Hinabgezogenes. Oder Hinaufgezogenes. Also, es ist etwas Vereinheitlichendes. Bei mir ist das eher so etwas wie ein Zeuge. Ja. Es ist was extrem flächiges.

1230 **E. R.:** *In der Ausstellung „Kommando Friedrich Hölderlin“ hängt ja ein Druck, wo auch „Kommando Friedrich Hölderlin“ draufsteht.*

A. B.: Ja. Ein Unikat. Das ist ein Ausstellungsplakat.

E. R.: *Ist das ein Beispiel, für das was du meinst?*

1235 **A. B.:** Ja, ja, durchaus. Richtig. Das kann in der Hierarchie durchaus gleichbedeutend sein wie ein Ölgemälde. Aber es übernimmt eine andere Funktion in dieser Mitteilungs... welt. Es teilt von Etwas mit.

E. R.: *Bearbeitest du Drucke auch noch hinterher?*

A. B.: (Schüttelt den Kopf).

1240

E. R.: *Wie sollen Papierarbeiten deiner Ansicht nach präsentiert werden?*

1245 **A. B.:** Papierwerke werden eigentlich gerahmt. Schlicht, aber gut. Bei der Hängung bin ich, wenn es so sein soll, dabei, wenn es meine Ausstellung ist, sonst nicht. Wenn in einer Einzelausstellung von mir Zeichnungen gezeigt werden, dann bin ich dabei, auch wenn die Zeichnungen aufgehängt werden. Aber sonst nicht. Ich bin eigentlich nur bei Einzelausstellungen, sowieso, sonst komme ich gar nicht.

E. R.: *Wie stehst du zu alterungsbedingten Veränderungen bei Papierarbeiten, also beispielsweise Vergilben oder Verfärben des Papiers...*

1250 **A. B.:** Ist so.

E. R.: *Ausbleichen oder Veränderungen der Farbe...*

A. B.: Da kann man nichts machen. Muss vielleicht, wie auch sonst, dann von Fall zu Fall entschieden werden, ob jemand was machen kann.

- 1255 **E. R.:** *Was ist mit Abnutzungsspuren? Die können sich bei Papier ja oftmals viel gravierender auswirken als bei Gemälden.*
- A. B.:** Aber wenn sie gerahmt sind, nicht. Die, die gezeigt werden sind immer gerahmt. Es gibt sicherlich in irgendwelchen Galerien Archive, wo vielleicht ein paar Blätter in der Schublade liegen, das gibt es. Dann ist derjenige dafür verantwortlich, wenn es kaputt ist.
- 1260 **E. R.:** *Was sagst du zu Spuren wie Knicken, Rissen, Fingerabdrücken...*
- A. B.:** Wenn die von mir sind, ist es okay.
- E. R.:** *Wenn sie später passieren?*
- A. B.:** Kann durchaus ein Problem sein.
- 1265 **E. R.:** *Hast du schon Fälle erlebt, die du als Schaden bezeichnen würdest?*
- A. B.:** Nein. Ich habe aber schon erlebt, dass zum Beispiel der Guido irgendeine Zeichnung für schadhaft empfand, und ich nicht. War irgendein Loch oder was. Da sagte er, das kann er nicht verkaufen.
- E. R.:** *Ein Nadelloch, oder... ?*
- 1270 **A. B.:** Nein, durchgemalt oder so. In der Mitte, ein kleines...
- E. R.:** *Durch das Malen selber entstanden?*
- A. B.:** Ja. Das hielt er für nicht verkäuflich. Da habe ich mich gewundert. (lacht)
- E. R.:** *So. Also, ich bin jetzt am Ende meiner Fragen angelangt. Ich möchte mich bedanken...*
- 1275 **A. B.:** Nein, ich bedanke mich.
(Ende des aufgezeichneten Interviews)