



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

so gern wir mehr Malerei in Monopol zeigen würden, so schwer fällt es uns. Nicht, dass die Malerei tot wäre, keineswegs. Doch die wirklichen Erneuerungen, sie finden momentan eher in anderen Genres statt. Die großen Namen liefern dieser Tage verlässlich das, wofür sie berühmt wurden. Was beispielsweise erwarten Sie wirklich von der nächsten Neo-Rauchschau, außer noch mehr perfektes Handwerk und weitere Traumszenarien? Was von der nächsten Luc-Tuymans-Vernissage? Ahmadinedschad in blassem Gelb statt Condoleezza Rice in ausgebleichenem Braun?

Einer der wenigen Maler, die uns immer wieder überraschen, auch auf die Gefahr hin, uns zu verschrecken, ist Albert Oehlen. Schönheit sei für ihn das Ergebnis interessanter Überlegungen, sagt der 55-Jährige in unserem großen Interview (ab Seite 32) – und vielleicht macht ihn genau das zur Ausnahme: Oehlen zeigt, dass ein Pinselstrich nicht nur gut oder schlecht,



sondern auch klug und reflektiert sein kann, dass man in der Malerei nur dann zu etwas Neuem kommt, wenn einem die Geschichte dieses alten Mediums bewusst ist.

Oehlen ist kein Maler, der nach einer Handschrift strebt. Im Gegenteil: Aus seinem Werk spricht ein unentwegtes Ringen, gerade auch gegen die eigenen Erfolge. Immer wieder hat er sich in den vergangenen 30 Jahren Regeln für neue Serien aufgestellt, sich auf eine bestimmte Farbpalette beschränkt oder nur in Grau gemalt, Spiegel in seine Bilder integriert oder Textauszüge, erst gegenständlich, dann abstrakt gemalt.

Das bedeutet Stress. Und Spaß. Beides gehört für Albert Oehlen zusammen. Uns, den Betrachtern, geht es vor seinen Bildern genauso.

Ihr Cornelius Tittel
Chefredakteur

TITEL

„STRESS FINDET STATT...“

...sagt **Albert Oehlen** über seine Bilder. Nur so hat er die Malerei seit über 30 Jahren immer wieder an ihre Grenzen treiben können. *Sebastian Frenzel* traf den Künstler, der zurzeit mit einer Ausstellung in Paris und einer großen Monografie geehrt wird, in seinem Schweizer Atelier. Ihre Themen: Das Schöne im Hässlichen, Punk, das Erbe der Konzeptkunst und der eine Sound, der alle glücklich macht

Won St. Gallen aus ist es noch eine halbe Stunde bis zu Albert Oehlen's Atelier, man nimmt am besten den kleinen Regionalzug, der sich langsam die Appenzeler Hügellagen hinaufschleift bis zu dem kleinen Dorf Bühler. Sie sehen es dann schon, hatte Oehlen geschrieben, und tatsächlich: Zwischen ein paar älteren Höfen und belanglosen Neubauten lehnt sich ein moderner, zweigeschossiger Betonbau an den Hang, ein wunderbar einfacher Kasten,

den sich der Künstler vor drei Jahren von einer befreundeten spanischen Architektin hat bauen lassen.

Albert Oehlen ist guter Dinge: Gerade ist eine große Holzkiste geliefert worden, ein Kuhbild von Malcolm Morley, einem seiner Lieblingsmaler. Im oberen Stockwerk, einem vielleicht 60 Quadratmeter großen Arbeitsraum, stehen zwei alte Ledersofas, eine Musikanlage, und an den Wänden hängen weitere Kunstwerke: Malerei von dem jungen Briten Toby Ziegler, ein „Weave“-Painting von Richard Artschwager, ein fulminantes, großformatiges Gemälde von

Willem de Kooning – und an der gegenüberliegenden Seite Oehlens eigene Werke. Eine Collage, die bereits fertig ist und jetzt noch einige Zeit an der Wand bleibt, um immer wieder neu begutachtet zu werden; eine zweite, an der er noch arbeitet.

Im Taschen Verlag ist soeben eine kolossale Künstlermonografie erschienen. Ein gut neun Kilo schweres, koffergroßes Monumentalwerk, das einen hervorragenden Überblick über Oehlens Laufbahn gibt, von den Anfängen in den späten 70er-Jahren, als er gemein-



sam mit Martin Kippenberger und Werner Büttner in die Kunstwelt trat, bis in die jüngste Gegenwart. Albert Oehlen, 1954 in Krefeld geboren, Studium bei Sigmar Polke an der Hamburger Hochschule für bildende Künste, fing an zu malen, als die Malerei tot war und jeder, der nicht als reaktionär gelten wollte, Konzeptkunst betrieb.

Gegen diese Haltung begehrten nicht nur die Hamburger um Oehlen auf, auch in anderen Städten formierten sich die sogenannten Neuen Wilden, mit durchaus unterschiedlichen Motivationen: Berliner Maler wie Salomé und Helmut Middendorf setzten auf trotzig-spaßige Punkgesten, die Kölner Jiří Dokoupil und Walter Dahn auf ein gegen den Akademismus der Konzeptkunst gerichtetes Intensitätsstreben. Oehlen hingegen betrieb eben darum keine Konzeptkunst, weil er ihre Befunde für richtig empfand, die Kritik am Tafelbild aber nicht von außen her üben wollte. Er trug sie in die Malerei selbst hinein.

Dass er sein Medium genauso infrage stellt wie seine eigenen Routinen, ist vielleicht die deutlichste Konstante in Oehlens Werk. „Scheitern ist ja eigentlich das täglich' Brot“, sagt der 55-Jährige, der selbst sicherlich sein bester und härtester Kritiker ist.

Aus den 660 Seiten seiner Monografie spricht auch die produktive Rastlosigkeit, mit der Oehlen sein Werk seit nunmehr gut 30 Jahren immer weitergetrieben hat: Vom derben Humor und dem bewussten Dilettantismus der Postpunk-Ära zu seinen ersten abstrakten Gemälden in den späten 80er-Jahren, von der Zeit, als er nur mit Grautönen malte (um sich danach mit umso größerer Lust den Farben hinzugeben), bis zu seinen computergestützten Arbeiten, von seinen Baumbildern bis zu seinen neuesten Werken, in denen er Werbeplakate auf Leinwände collagiert.

Oft erlegt sich Oehlen selbst Regeln für seine Kunst auf – sei es, dass er die Palette auf bestimmte Farben beschränkt, nur in Schwarz-Weiß malt, Spiegel in seine Bilder integriert oder den Pinsel durch die Computermaus ersetzt. Ein Spiel, in dem es nicht darum geht, zu gewinnen oder zu verstehen, sondern sich anregen zu lassen und zu etwas Unerwartetem zu kommen. Er betreibe eine Malerei gegen jede Wahrscheinlichkeit, sagt Oehlen und deutet auf die halb fertige Collage an der Wand. „Am Anfang sieht man nur Durcheinander. Das

ist wie in der Musik, Stockhausen klingt ja auch erst nach Chaos. Aber dann erkennt man, dass da eine Ordnung ist.“

Durch ein weites Fenster an der Südseite seines Ateliers strahlt die Sonne auf den Holzfußboden, blickt man hinaus, sieht man ins Tal und dahinter auf die Berge. Wenn nicht hier im ländlichen Idyll, erzählt er, könne er sich eigentlich nur vorstellen, in Los Angeles zu wohnen.

Albert Oehlen, im Herbst 2008 zeigten Sie in der Berliner Galerie Max Hetzler neue Arbeiten. Auf den Gemälden sind spanische Werbeplakate auf die Leinwand collagiert und mit Ölfarbe übermalt. Rainald Goetz hat in seinem Buch „Loslabern“ über den irrwitzigen Stress geschrieben, die diese Bilder aussenden. Ein Stress, von dem er sich angebrüllt und attackiert fühlt. Können Sie das nachvollziehen?

Dass das spanische Werbung ist, ist Zufall und hat keine besondere Bedeutung, und „collagiert“ geht auch etwas zu weit. Sie sind einfach aufgeklebt. Ich kenne die Stelle in Rainalds Buch natürlich, und Rainald hatte mir auch vorher schon berichtet, was für einen Stress diese Bilder auf ihn ausüben. Nun ist das Verbindende zwischen uns ohnehin der Stress, insofern konnte ich von Anfang an nicht sagen, ob das als Kritik gemeint war oder ob das Verstehen bedeutet. Ich giere auch gar nicht danach, zu wissen, ob das jetzt Daumen hoch oder runter bedeutet. Aber die Argumente interessieren mich natürlich, und zwar sehr. Ich denke, er ist für mich einer der nächststehenden Künstlerkollegen. Wenn er von Stress spricht, überrascht mich das gar nicht. Denn der findet statt. Ob ich will oder nicht – meine Bilder sind teilweise sehr anstrengend.

Rainald Goetz sieht in diesen Gemälden auch einen Spiegel der Gegenwart, den Stress der Nuller-Jahre – gerade auch im Kontrast zu den 90er-Jahren und Ihren früheren Werken.

Das kann man so sehen. Was das Gesellschaftliche angeht, dazu kann ich nichts sagen. Aber was meine Bilder betrifft: So sehe ich da gar nicht den Kontrast zu den 90er-Jahren, sondern eher Verbindungslinien. Wobei ich das nicht angestrebt habe und das auch hoffentlich nicht bedeutet, dass ich im Kreis renne, sondern ich denke einfach, da kommt jetzt etwas hoch, so eine Plausibilität.

Was meinen Sie mit Plausibilität?

Na ja, ich folge meinen Ideen. Wenn ich was Neues anfangen will, fang' ich was Neues an. Ob das Ganze im Zusammenhang einer Laufbahn einen Sinn ergibt, kann man ja nicht steuern. Auch der Versuch wäre wahrscheinlich nicht gut für einen. Aber dann sieht man manchmal, dass man doch wieder bei etwas ist, was einen vor 20 Jahren interessiert hat, ohne dahin zurückgekehrt zu sein, sondern auf anderem Wege wieder da vorbeikommend. Der Innenraum zum Beispiel, also der Blick in ein Zimmer, ist für mich genauso schön, wie er es vor 25 Jahren war. Aber ich bin bestimmt nicht jemand, der sich sagt: Um dieses oder jenes Thema kümmere ich mich jetzt die nächsten 20 Jahre.

Aber es macht doch einen Unterschied, ob Sie Werbeplakate auf die Leinwand kleben oder ob Sie abstrakt malen.

Nein, ich sehe da keinen Widerspruch. Das Abstraktmalen geht ja nicht so völlig unschuldig vonstatten. Abstraktmalen als totale Freiheit, das ist so eine naive Vorstellung, und ich find' diese Vorstellung auch lustig, sehr faszinierend. Aber sie ist kaum umzusetzen, außer in selbst auferlegter Dummheit. Wenn man sich die Geschichte der abstrakten Malerei anguckt, sieht man ja sehr schnell, dass bei den interessanteren Künstlern weitere Aspekte hinzukommen. Einige bleiben beim Abreagieren, streben eine bestimmte Ästhetik an oder bleiben bei bestimmten technischen Tricks hängen, die sie einmal für sich entdeckt haben. Aber andere denken halt drüber nach, was da stattfindet – und zwar schon sehr früh

in der Geschichte der abstrakten Malerei. Es ist ja nicht so, dass die damals in den 50er-Jahren naiv gemalt haben, und jetzt kommen die postmodernen Schlaumeier. Die Aufgabe ist deshalb heute auch größer, weil eben einige Künstler wie Willem de Kooning sehr früh methodische Überlegungen anstellten.

Dennoch machen Sie mit Collagen aus Werbeplakaten einen anderen Bezug zur Realwelt auf – ein Pop-Ansatz.

Es erinnert an Pop, ja. Der Zugang zu dem Werbezeugs kam aus so einem Nostalgiegefühl. Ich dachte da an frühe Zappa-Platten, an die Zeit, als sich Konsumkritik, Gesellschaftskritik, antiamerikanische Gefühle auf eine ganz lustige Weise zu einer Stimmung vermischt haben. Als ich 14 war, also 68/69, habe ich in meinem Zim-

„Als ich 14 war, habe ich in meinem Zimmer eine ganze Wand mit Werbung aus dem örtlichen Konsumgeschäft vollgehängt. Das hat mich einerseits Warhol-mäßig an Kunst erinnert, andererseits sollte es aber auch nur unveredelter Trash sein und die Angehörigen provozieren“

mer eine ganze Wand mit Werbung aus dem örtlichen Konsumgeschäft, Edeka oder so was, vollgehängt. Das hat mich einerseits Warhol-mäßig an Kunst erinnert, andererseits sollte es aber auch nur unveredelter Trash sein und die Angehörigen provozieren. Daran hab' ich mich erinnert, und dann stellte ich mir vor, wie es wäre, wenn man einfach mal mit diesem Gefühl arbeitet. Gefühl war etwas, was ich nie in Betracht gezogen hatte bei meinen Bildern. Aber dann dachte ich plötzlich: Wenn du jetzt hier so eine Deutschlandfahne malst, dann entsteht ja ein Gefühl.

Eine Emotion statt einer Aussage?

Einen sachlichen Gedanken zu dem Thema zu malen wäre ja dumm. Also wenn man da einen Satz draus bilden würde. Und wenn man diesen Satz nicht haben will, dann ist es

halt die Aufgabe, das Bild so zu malen, dass er nicht zustande kommt. Wer will, kann da natürlich immer einen Satz draus bilden, so was wie: Die Scheiße regnet auf Deutschland. Weil da jetzt Tropfen sind und was Braunes. Aber ob das das Niveau ist...

Wobei: Wenn man sich so umschaute in der Kunst, kommt das gar nicht so selten vor.

Nee, genau, das kommt leider sehr oft vor. Aber jedenfalls: deshalb die Werbung. Weil sie so schön nervig ist, weil ich das Gefühl hab', dass sie gerade momentan wieder so nervig ist, wie sie es in der Zwischenzeit nicht war. So eine Schlecker-Werbung von heute – ich hab' den Eindruck, die haben da schon einen bestimmten Stolz, wie schlecht das ist. Das ist ja ultrabrutal: eine einfache Auflistung von Produkten. Schlecker ist am coolsten, hab' ich aber noch nicht verwendet.

Werbeplakate haben Sie erstmals in den Werken verwendet, die 2007 bei Thomas Dane in London gezeigt wurden. Da waren auf den Bildern auch noch Parolen von der Technoband Scooter drauf, so was wie „Is everybody on the floor?“

Scooter haben mich von Anfang an umgehauen in ihrer Direktheit. Es ist natürlich leicht, darüber abzulachen, aber unterm Strich muss man sagen, dass die da was Tolles in die Welt gesetzt haben. Das ist jetzt keine Band, die ich mir oft anhöre bei der Arbeit. Aber die sind eben auch so schön anstrengend. Was mich an denen fasziniert hat: dass sie, gerade auch mit Blick darauf, was sich sonst so getan hat in der Musikwelt, eine Auflösung des Mediums, wie wir es kennen, praktizieren. Das ist auch etwas, wovon Rainald immer geredet hat, als er

„Scooter haben mich von Anfang an umgehauen in ihrer Direktheit... Da hab' ich dann den Gedanken gehabt: Wäre es möglich, so was in ein Bild zu bringen?“

„Das ist doch das Interessante an der Kunst überhaupt: Dass man irgendwie mit seinem Material etwas macht, das zu etwas Schönerem führt, auf einem Weg, der noch nicht beschränkt war“

noch in seinem Technorausgang war. Er hat immer davon geträumt, dass es den einen Sound gibt, der Menschen glücklich macht. Das klingt lustig, und da ist ja offensichtlich was dran. So wie für mich als Jugendlichen das Anhauen einer E-Gitarre so einen emotionalen Effekt hatte, die Verheißung: Gleich geht's los, wir werden rocken! Und da sind Scooter halt Pioniere, weil sie alles bis auf das Nötigste entschlackt haben. Auch die Parolen, die ja immer nur Anfänge von irgendwas sind, Aufforderungen zu irgendwas, das, abgesehen davon, dass es sinnlos ist, eh schon stattfindet oder nie kommen wird... Da hab' ich dann den Gedanken gehabt: Wäre es möglich, so was in ein Bild zu bringen?

Also so einen stumpfen Sound in das Medium der Malerei zu tragen?

Nein, den hab' ich sowieso drin. Ich meine die Direktheit. Starke Symbole auf unterstem Niveau, wo keiner sich traut, ernsthaft drüber nachzudenken. Deutschländer Würste – in control! Aaagrrhh! Weil ich mich sehr schnell von der Vorstellung, etwas aussagen zu können, verabschiedet habe, wollte ich wenigstens Emotion ins Bild bringen. Und bei Scooter habe ich einen Ansatz erkannt, den ich in Malerei übersetzen kann. Praktischerweise brauche ich nur Textfetzen von denen ins Bild zu malen.

Wieso haben Sie sich von der Vorstellung, etwas aussagen zu können, verabschiedet?

Als ich noch gegenständlich gemalt habe, ging es darum: Wie kann man etwas heroisieren? Da haben wir banale Gegenstände in die Mitte des Bildes gesetzt, und dann stellte man irgendwann fest: Viel mehr als Ironie kommt dabei nicht raus. Dann kam die Gegenprobe dazu: Kann man etwas in die Pfanne hauen? Und dann stellte man erst mal fest, dass das genau gleich aussieht und dass man immer auch ein Stück von sich selbst in die Pfanne haut, wenn man mit Verachtung malt. Daraus kriegte ich dann so eine Haltung, dass Symbole eh nichts bedeuten und dass das, wenn ich Unfug damit treibe, eher aufklärerisch ist und natürlich wahnsinnigen Spaß macht. Daher die brisanten Themen. Da hätte ich in eine Richtung wie Jonathan Meese gehen müssen. In der Art, mit Pathos umzugehen und alles aufzulösen. Das hab' ich aber nicht gemacht, weil ich nicht der

Typ dafür bin. Und dann war ich eigentlich auch ganz erleichtert, dass der Kelch an mir vorbeigegangen ist.

Jetzt sind Sie von Scooter zu Meese gekommen. Ist Meese so was wie Scooter für die bildende Kunst?

Interessanter Gedanke, da muss ich kurz drüber nachdenken. Also ich sehe beim Meese eine gerechte Sache, ich bin ja unendlich dankbar für diesen Künstler. Er kommt mir vor wie so ein Erlöser, als ob er all das Böse, das Lästige, das Dumme in einem tollen Feuerwerk verbrennt und einen irgendwie befreit von diesem ganzen Inhaltselement. Weil er ja nur Schindluder treibt mit den ganzen Bedeutungsboesewichtern. Und das ist dann auch nicht so anders als Scooter.

Aber er dürfte mittlerweile fast genauso viele Fans haben, ist überpräsent.

„Die Debatten um gegenständlich oder ungegenständlich halte ich für abgeschlossen. Meine Werke haben keinerlei Abbildcharakter. Sie sind reine Artefakte“

Klar, aber ich bin mir sicher, dass er weiß, was er tut. Das ist für den Kunstmarkt sicher eine Zumutung, aber wenn er sich als Künstler diese Freiheit nimmt, dann ist das doch ganz toll.

Was glauben Sie, wie sich sein Werk entwickeln wird?

Manchmal gibt es ja Entwicklungen, wo jeder sagt: Das ist jetzt katastrophal. Aber man muss sich fragen: Ist es das überhaupt? Es wird ja immer die Nase gerümpft. Vielleicht ist das aber gerade gut und völlig konsequent. Es kann doch sein, dass die Rechnung aufgeht und es sich dann auflöst, weil es wahr geworden ist. Dann ist es geschafft, und dann steht der, der es gemacht hat, zwar nicht mehr wie ein Held da, aber vielleicht ist er noch viel größer, weil er wirklich etwas verändert hat. Alle malen wie er, und keiner kennt mehr seinen Namen. Krebber

oder Picasso zum Beispiel. Vielleicht landet der Meese in Hollywood, oder er macht eine lustige Sekte. Es muss ja nicht immer auf der Biennale in Venedig enden.

Kommen wir zu Ihren Anfängen in den 80ern mit Kippenberger und Büttner. Diedrich Diederichsen hat das Aufkommen der wilden Malerei mit der Entwicklung der Musik verglichen: Der Punk konzentrierte sich mit den drei Akkorden auf die simpelste und traditionellste Struktur, genau wie die Künstler, die von Konzeptkunst nichts mehr wissen wollten, sondern zum elementaren Medium der Malerei zurückkehrten.

Es war bei mir nicht so, dass ich analog zum Drei-Akkord-Punk Bilder machen wollte. Und überhaupt – man sagt so leicht Punk, aber was meint man damit: The Clash oder Wire? Das war für mich Wire natürlich, und als die Pop Group kam, konnten mir die Adverts gestohlen bleiben. Der Grund, in die Malerei zu gehen, war für mich der im Material liegende Anspruch, das Zentrum der Kunst zu sein. Wobei es mir nicht darum ging, dass ich sage, was das Zentrum der Kunst ist, sondern ich wollte dahin, wo das Medium selbst sagt: Ich bin's. Ich sah mich nicht im Widerspruch zur Konzeptkunst. Sondern mehr als Vollstrecker von deren Ideen.

In dem Sinne, dass Sie Konzeptualisierbarkeit gerade in das Medium einbrachten, das als reaktionär und quasi unreflektiert galt – die Malerei?

Die Befunde der Konzeptkunst, ihre Vorbehalte gegenüber dem Tafelbild und so weiter, empfand ich als richtig. Ich habe diese Geschichten im Kopf und trage die ja auch ins Bild, aber ich gehe eben nicht didaktisch vor. Ich will nicht vorführen, was ich weiß, sondern es einfach anwenden.

Also nichts aussagen, keine Ideen illustrieren?

Als wir noch politisch agitiert waren, gab es ja die Forderung: Man muss politische Kunst machen! Aber wenn man ein bisschen gucken kann, hat man es ja schnell über, und da gehen einem auch George Grosz und Otto Dix auf die Nerven, das müssten ja die großen Helden sein. Auch Heartfield und

so was. Lustiger ist da schon Immendorff. Auch viel radikaler. Das agitierende oder auch nur erklärende Potenzial seiner Bilder ist ja gleich null. Auf malerischer Ebene ist das aber die radikalste Verweigerung jedes Genusses. Reines Programm. Sobald die Figuren erkennbar sind und auf ihren Stühlen sitzen, ist der Auftrag erledigt. Damit hat er mit fürchterlicher Konsequenz alle traditionellen Zugangsmöglichkeiten eliminiert. Ganz im Sinne politischer Konzeptkunst. Echter Kulturbolschewismus. Das Geilste ist, dass keiner das merkt.



„Der Grund, in die Malerei zu gehen, war für mich der im Material liegende Anspruch, das Zentrum der Kunst zu sein. Ich wollte dahin, wo das Medium selbst sagt: Ich bin's“

„Selbstportrait mit Totenschädel“, 1983, Öl auf Holz, 155 x 106 cm

Ende der 80er hörten Sie auf, figürlich zu malen, und begannen mit Ihren abstrakten Bildern. Wie kam es zu diesem Bruch?

Es war an der Zeit, etwas Neues zu machen. Das Ergebnis von meinen frühen Experimenten war ja, dass ich an nichts mehr geglaubt habe. Und plötzlich stellt man fest: Es gibt doch etwas, das man mit spitzen Fingern anfassend mal benutzen kann, und das tut dann seine Wirkung. Das Abstraktmalen, das war vorher jahrelang als Wunschgedanke da, und ich musste dann nur warten, bis ich bereit war. Das kam mit meinem Umzug nach Spanien 1988. Dort hab' ich ein halbes Jahr lang erst mal ganz üble Experimente gemacht, ganz unangenehmes Zeug, und irgendwann machte es klick. Ich fand das auch einfach lustig, dass ich dann dieselbe Entwicklung mache wie die Kunstgeschichte 50 Jahre vorher, vom Figürlichen zum Abstrakten gehe. Dann hatten meine Bilder auch keine Titel mehr, das war ein klarer Bruch, keine Witze mehr.

Sie haben für Ihre abstrakten Bilder den Begriff „postgegenständlich“ erfunden. Was haben Sie damit gemeint?

Der Begriff sollte aussagen, dass mich die Debatten um gegenständlich oder ungegenständlich nicht länger interessieren, dass ich sie für abgeschlossen halte. Meine Werke haben keinerlei Abbildcharakter. Auch wenn ich jetzt Plakate in die Bilder integriere, dann ja nicht, weil diese sich in irgendeiner Form auf reale Gegenstände beziehen, sondern weil sie mich als formale Elemente interessieren. Meine Bilder sind reine Artefakte.

Man kann in Ihrem Werk diese Entwicklung vom Bad Painting hin zu so etwas wie Schönheit sehen, aber beide Elemente treten ja auch immer wieder in Erscheinung oder in Konflikt zueinander. In Ihren neusten Bildern, die momentan in Paris gezeigt werden, kommen Werbecollagen nur mehr am Rand vor, die Bilder sind entschlackter. Als würden Sie Ordnung und Chaos, Abstraktion und Figuration, Angriff und Diskretion immer wieder neu durchspielen und dosieren.

Ich bin der Überzeugung, dass ich Schönheit nicht auf direktem Wege erreichen kann, sondern das kann nur das Ergebnis

sein von Überlegungen. Sonst wären wir wieder bei dem Grundsound, der Glück erzeugt – an den ich aber nicht glaube. Das ist doch das Interessante an der Kunst überhaupt: dass man irgendwie mit seinem Material etwas macht, das zu etwas Schönen führt, auf einem Weg, der noch nicht beschritten war. Das heißt arbeiten mit etwas, das unwahrscheinlich ist, wo der Vorgänger gesagt hätte: Das kannst du nicht machen. Dass man erst mal einen Schritt in Richtung Hässlichkeit macht und dann wie auch immer da hinkommt, wo es schön ist. Aber der Weg dahin, der soll einen halt doch ein bisschen überraschen.

Schönheit bleibt letztlich etwas Unergründliches?

Wenn man was nicht voraussehen kann, ist das deshalb ja nicht unergründlich.

Mit wem sprechen Sie über Ihre Bilder?

Früher sehr viel mit Kippenberger. Als wir in Spanien und zuvor auch in Wien zusammengewohnt haben, das war eine sehr intensive Zeit. Auch wenn man abends ausgegangen ist, hat man immer noch über die Arbeiten geredet. So Ideen geäußert: Was hältst du davon? Müsste man nicht mal? Du willst doch nicht etwa so was machen, in die Nähe von dem oder jenem kommen? Oder man hat einfach zum anderen gesagt: Das find ich doof.

Harte Kritik?

Ja natürlich. Aber es ist ja auch so: Wenn man aus der Kunsthochschule kommt, wird man relativ bald allein gelassen, und dann werden einem bestimmte Leute nicht mehr sagen, was sie nicht für so gelungen halten. Da ist man doch dankbar für diejenigen, die einen kritisieren. Das werden immer weniger, man kann froh sein, wenn man noch ein paar Kollegen hat, mit denen man offen reden kann.

Wer wäre das heute?

Rainald Goetz. Daniel Richter ist sicherlich einer, mit dem ich sehr gut reden kann.

Im Taschen Verlag ist soeben eine große Monografie zu Ihrem Werk erschienen. Wie ist es für Sie, auf Ihre eigenen Arbeiten zurückzuschauen?

Es gibt immer so eine Phase, die ich doof finde. Aber diese Phase rückt so hinter mir



„Conrad Veidt“, 2007, Öl und Papier auf Leinwand, 230 x 190 cm. Rechts: „More Fire and Ice“, 2001, Inkjet Print und Mischtechnik auf Leinwand, 350 x 340 cm

her. Es ist eigentlich immer das, was man vor ein paar Jahren gemacht hat. Die ganz neuen Arbeiten findet man toll, mit den älteren hat man seinen Frieden geschlossen, aber was dazwischen liegt, ist manchmal problematisch.

Scheitern Sie oft?

O ja. Das ist ja fast das täglich' Brot.

Haben Sie Spaß beim Arbeiten oder Stress?

Beides. Es ist natürlich so, dass bei dieser Art, wie ich arbeite, das Bild hässlich ist, solange es noch nicht fertig ist. Das nervt einen, weil das Bild dann sagt: Du bist dumm, du kannst nicht malen! Das ist das Erste, was ich höre, wenn ich ins Studio komme, weil da ja die unfertigen Bilder stehen, und die gucken einen ganz böse an.

Hans Werner Holzwarth (Hrsg.): „Albert Oehlen“, Taschen Verlag, 660 Seiten, 750 Euro. Limitierte Auflage von 1000 nummerierten, signierten Exemplaren. Im Taschen Verlag ist außerdem eine auf 100 Exemplare limitierte Art-Edition erschienen, jedes vom Künstler signiert und mit einem Originalkunstwerk versehen. Aktuelle Ausstellung: „Réalité abstraite“, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, bis 3. Januar