

Gespräch zwischen Ellen Tiefenbacher und Leander Kaiser, Jänner 2013

### **Antworten auf Ellens Fragen**

**ET:** Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt bei Ihren Werken aus der Zeit von 1988 bis 2011. Die Grenze ist durch den Text „Storie“ aus dem Ausstellungskatalog „Leander Kaiser – Neue Bilder“ von 1988 gesetzt. Es ist der erste Text, den Sie über Ihr eigenes Werk publiziert haben. Warum haben Sie damals über ihr Werk geschrieben und sehen Sie den Text heute immer noch als bedeutend an?

**LK:** Ich hatte das Bedürfnis nach einer programmatischen Erklärung meiner künstlerischen Position. Ich wusste zwar, dass ich erst an einem Anfang stand, aber dieser Anfang war durch das, was ich in meiner Jugend gemacht hatte, und das, was ich in den Jahren seit 1981 versucht hatte, erarbeitet und gedanklich untermauert. Ich wusste damals auch niemanden, der mir einen adäquaten Text schreiben hätte können. Auch heute noch finde ich, dass er [der Text] das Projekt meiner Malerei ziemlich gut umschreibt. Was ich jetzt etwas blauäugig finde, ist, dass ich der Malerei die Leistung abverlangt habe, die „Wirklichkeit zu rekonstruieren“, da wollte ich die Malerei mit etwas beladen, was mir im theoretischen Denken nicht gelungen war.

**ET:** Der Text wurde dann in erweiterter Form, zwei Jahre später in der Zeitschrift „Vernissage“ veröffentlicht. Was hat sich in Bezug auf den früheren Text in Ihrer Malerei verändert?

**LK:** Da hat sich damals für mich noch nichts verändert gehabt. Ich verstand mich durchaus noch in der Realisierung dieses Projekts.

**ET:** Welche Bedeutung hat der Text und seine Aussagen für ihr aktuelles Werk?

**LK:** Im Ansatz ist der Text nach wie vor eine brauchbare Positionsbestimmung. Aber ich glaube, dass sich in meiner Malerei und in meinem Denken doch viel vollzogen hat, was darüber hinaus geht. Ich denke

heute die Bilder mehr als Gegenwart eines imaginären Raums, in dem sich das Individuelle, das Gesellschaftliche und das Historische begegnen – oder anders ausgedrückt: die Geste, das Konstrukt und die Memoria des Anderen, der menschlichen Möglichkeit, die nicht eingeholt ist in unser heutiges Leben. Doch das ist auch schon angelegt in dem alten Text. Er enthält auch eine Abgrenzung von postmoderner Beliebigkeit. Bei der Bildfindung und Realisierung denke ich aber weder an den alten Text noch an meine neueren Überlegungen. Es ist eher eine eingeübte Fokussierung der Aufmerksamkeit für Stoffe, Figuren und Räume als eine explizite Überlegung, dass dann in etwa heraus kommt, was ich mir programatisch als Ziel gesetzt habe.

**ET:** Ihrer Biografie ist zu entnehmen, dass Sie zwei Jahre lang bei Max Weiler an der Akademie der bildenden Künste studiert haben. Wie stehen Sie zu Max Weiler und in diesem Zusammenhang zur abstrakten Malerei?

**LK:** Es waren nur eineinhalb Jahre, dann hat er mich hinausgeschmissen. Er hielt Anfangs große Stücke auf mich, billigte mir sogar zu, „einen Traum zu haben“, was er sonst nur sich selbst zugebilligt hat. Er wollte nicht akzeptieren, dass mein Traum ein anderer Traum war. Seiner Malerei begegne ich mit großem Respekt, manchmal sogar mit Bewunderung, doch ich selbst wollte auf keinen Fall so oder so ähnlich malen. Ich hielt schon damals die abstrakte Malerei im Grunde für erledigt. In Weilers Traumlandschaften vibrieren die gegenständlichen Assoziationen, er lässt eine vieldeutige Mimesis einer „natura naturans“ erstehen, das Menschenwerk kommt nicht vor. Sie haben etwas unbewusst Illusionäres. Damit reiht er sich in den kosmopolitischen Antihumanismus einer Generation ein, die aus christlich-konservativen Erneuerungsbewegungen kommend dann dem Nazitum erlegen ist. Nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reichs“ waren sie von der ganzen Menschheit enttäuscht. Eigentlich jedoch kann man Weiler nicht wirklich einen abstrakten Maler nennen.

**ET:** Warum haben Sie sich gegen die abstrakte Malerei entschieden? Und um noch einen Schritt weiter zu gehen, wie stehen Sie zur performativen Kunstszene, zur Performance selbst?

**LK:** Ich habe mein Leben lang immer Menschen angeschaut, neugierig, schüchtern, ängstlich, begierig, und mir Hypothesen gemacht, wie und was sie sind. Eine Malerei ohne die Darstellung von Menschen, Gesten, ohne die Beziehung von autonomer organischer Bewegung und Raum, ohne Handlung war von vornherein nicht mein Interesse.

Dramen, Filme, Tanztheater haben mich immer wieder fasziniert und beeinflusst, Shakespeare und Fellini am meisten. Mit meinem Bruder habe ich 1964 ein Happening in Innsbruck aufgeführt, das erste in Tirol, aber es war eher die Imitation eines Happenings, ohne Konzept. Dann habe ich mich nicht weiter damit befasst. Die Wiener Aktionisten, speziell Mühl und Nitsch, waren mir schon weltanschaulich und politisch ein Gräuel. Später war ich in einem oft verzweifelten Kampf um meine Malerei und habe diese Szene nicht weiter beachtet.

**ET:** Sie stehen der abstrakten Malerei sehr kritisch gegenüber und trotzdem gibt es den Einfluss der amerikanischen Farbfeldmalerei auf ihr Werk. Inwieweit wurde der Umgang mit dem Farbraum in Ihrem Werk, vor allem während des New York Aufenthalts 1997 durch Künstler wie Marc Rothko und Barnett Newman beeinflusst?

**LK:** Die abstrakte Malerei hat für mich zwei Seiten. Auf der einen Seite ist sie eine Antimoderne, ein Bruch mit allen Errungenschaften der Neuzeit, gnostische Weltverneinung plus spirituelle Selbstermächtigung. Das gilt vor allem für die erste Generation der Abstrakten. Auf der anderen Seite ist dieser Bruch der Tradition, den sie manifestiert, auch die Bedingung der Möglichkeit für eine Malerei wie meine. Das Schlimmste an der Abstraktion ist die Fortschreibung des Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts, zuerst in bewusster, dann in bewusstloser Form. In gewissem Grad hat die amerikanische Farbfeldmalerei sich von diesem Symbolismus befreit und radikal neue Fragen gestellt. Was ist ein Bild überhaupt, welche Stellung und welche Macht hat es in einem gesellschaftlichen Raum, der kein Bildprogramm mehr vorgibt, gegenüber den anderen Bilderwelten der Fotografie, der Reklame, des Films usw.

Meine Auseinandersetzung mit den Amerikanern war zunächst in den Achzigerjahren durch Eduard Angeli vermittelt, dann, in New York, habe ich die Erfahrung gemacht, das diese Bilder einen neuen Bildraum schaffen, der zwischen Bildfläche und Betrachter liegt und doch als Tiefe des Bildes zugleich wahrgenommen werden kann, und das habe ich dann auch kultiviert. Wie bei Rothko und Newmann ist das auch bei mir an den Reproduktionen nicht zu sehen, man muss schon Originalen in einem Raum von angemessener Größe begegnen, um das zu spüren.

**ET:** Beim Vergleich Ihres Werks mit dem der Künstlerin Hildegard Stöger gibt es meiner Meinung nach in Raum und Farbe wichtige Parallelen. Würden Sie selbst sagen, dass Sie von Ihr beeinflusst wurden, und wenn ja, wo sehen sie die Berührungspunkte und Unterschiede ihrer Kunst?

**LK:** Hildegard und ich haben parallel miteinander 1980 und 1981 wieder künstlerisch zu arbeiten begonnen und waren seither immer in gegenseitigem Austausch, das ergibt natürlich eine Menge von Beeinflussungen. Vor allem über Farbe habe ich viel von ihr gelernt. Sie hatte auch von Anfang an ein Gefühl für das Material, für die Verbindung der Bildwirklichkeit mit der Art und Weise, Oberflächen zu gestalten, das mir weitgehend gefehlt hat. Gemeinsam ist uns sicher das, was man gerne das „Traumhafte“ nennt, ich meine diese Potenz, mit den inneren Bildern der Betrachter zu kommunizieren. Ihr und mir geht es darum Bilder des Menschseins zu entwerfen. Auch das „Freskenhafte“ – die angeschlagene Erinnerung an alte, von der Zeit bearbeitete Fresken – ist eine Gemeinsamkeit. Während aber Hildegard den Raum in die Fläche ausfaltet, arbeite ich mit Fokussierungen, räumlichen Geometrien und zum Teil realistisch konzipierten Umgebungen. Ich denke primär eher dramatisch, Hildegard eher poetisch.

**ET:** Die Farbigkeit Ihrer Bilder hat oft etwas von Freskenmalerei. Diese Malweise zeigt sich auch bei den Künstlern wie Balthus und Hildegard Stöger. Wie stehen Sie zu diesen Vergleichen und würden Sie sagen, dass Ihre Malerei durch diese Künstler beeinflusst wurde?

**LK:** Ich habe weder die fettige Ölmalerei, wie sie zum Beispiel die Böckl-Schule praktiziert hat, noch die glatten gefirnissten Oberflächen jemals gemocht. Ich war schon früh von der Freskomalerei der Frührenaissance – nicht nur der Pieros – beeindruckt, dieser Verbindung von Trockenheit und Opulenz der Malerei. Auf die Parallele zu Balthus hat mich zuerst Angeli hingewiesen, ich kannte seltsamerweise bis Ende der Achtzigerjahre nur Landschaften von ihm. Nicht jede Affinität ist eine Beeinflussung, und nicht jede Art der Beeinflussung schafft eine Affinität. Vielleicht habe ich sogar mehr von Pierre Klossowski, dem Bruder von Balthus, denn er hat eine dramatischere, mehr inszenierte Figurensprache, in der es viel mehr um Konflikte geht als bei seinem Bruder.

**ET:** Wie sehen Sie die Gegenüberstellung mit anderen zeitgenössischen, österreichischen Künstler wie Erhard Stöbe, Franz Mölk und Eduard Angeli, zu denen Sie auch freundschaftlich in Kontakt stehen?

**LK:** Franz Mölk war mit mir in der Weilerklasse, er ist dann auch vom Weiler hinausgeschmissen worden. Er hat schon in den Siebzigerjahren die Geste und den Körper vor allem in der Zeichnung zu seinem Thema gemacht und sich in der Folge auch mit der Perspektive, den alten Meistern, Tintoretto insbesondere und der Barockmalerei, auseinandergesetzt. Man könnte bei seinen Figuren an die Warburgschen „Pathosformeln“ denken, die mich auch interessiert haben.

Erhard Stöbe habe ich in den frühen Achtzigerjahren kennengelernt. Seine Gestaltungen mythischer Stoffe waren für mich wichtig, ich habe ja zweimal das Vorwort für einen Katalog von ihm geschrieben. Mitunter hat man eine Ähnlichkeit in seiner und meiner Arbeit gesehen, weil wir uns beide öfter auf die Geschichte der Malerei beziehen und sie zitieren, weil wir ganze, nicht fragmentierte Figuren in Raumsituationen darstellen, und natürlich wegen des Erzählerischen. Manchmal hatte ich das Bedürfnis, mich von ihm abzugrenzen. Meine Art der Bildfindung, des Bildaufbaus, der Narration ist verschieden, stärker abstrahiert und reduziert auf das unbedingt für das Bild Nötige.

Am meisten habe ich von Eduard Angeli gelernt, der es von den österreichischen Malern am besten verstand, Farbe, Licht und Gegenstand in der Einheit einer vibrierenden Materialität zusammenzubringen und den Bildern eine gewisse Monumentalität zu geben. Diese Idee von Malerei verfolge ich immer noch, mit allen Unterschieden zu Angeli, die sich allein schon aus den Problemen der Menschendarstellung ergeben. Angeli war auch mit Hrdlicka befreundet, der mich schon in meiner Jugend – ich hatte seine erste Einzelausstellung in Salzburg 1963 oder 1964 gesehen – stark beeindruckt hat, was bei einigen meiner Federzeichnungen von 1964 und 1965 nicht zu übersehen ist.

**ET:** In diesem Zusammenhang würde ich auch gerne Ihre Stellung zum Wiener Aktionismus hören. Gibt es in dieser Beziehung Berührungspunkte?

**LK:** Peter Weiermair hat diesen Zusammenhang hergestellt. Zum Aktionismus, wie schon gesagt, hatte ich immer ein kritisches Verhältnis, am ehesten hat mir noch Brus etwas gesagt, mit seinen Versuchen, das Verhältnis zwischen Körpersein und Körperhaben aufzureissen, also zu fragen, was das ist, Ich-Selbst als ein Körper zu sein. Diese Spannung habe ich auch gespürt, und sie ist auch immer wieder da in meinen Figuren, die die Balance nicht nur in Raum und Zeit, sondern auch zwischen Ich-Sein und Körper-Sein finden müssen.

**ET:** Wie stehen Sie zur „pittura colta“ und zur neuen Figuration in den Sechzigerjahren? Besteht eine Verbindung zu den Werken der Gruppe „Wirklichkeiten“ in Österreich, zu den Künstlern Wolfgang Herzig, Robert Zeppel-Sperl, Franz Ringel, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz und auch Martha Jungwirth? Stehen diese Künstler in Beziehung zu Ihrer Malerei?

**LK:** Die „Neue Figuration“ – also Leute wie Adami, Antes, Arroyo usw. – war für mich auf der Akademie eine Ermutigung: da gibt es irgendwo Gleichgesinnte, die die menschlichen Angelegenheiten der Gegenwart in die Malerei bringen wollen. Sie sind alle an abstrusen Stilisierungen und ihren Manierismen gescheitert. Eine Parallele dazu waren in Österreich die

„Wirklichkeiten“, ein Label, unter dem Otto Breicha diese Künstler promotet hat. Mit Zeppel war ich zeitweise befreundet, mit Ringel gut bekannt. Peter Pongratz war der Assistent von Max Weiler. Ringel und Pongratz haben mich zu ein paar Versuchen in ihre Richtung angeregt, das war eine Sackgasse. Wolfgang Herzig ist mir als Maler am nächsten, er hat in den Siebzigerjahren eine hohe Malkultur entwickelt, zu der seine Wiener Bassena-Thematik in einer grotesken Spannung stand. Die „pittura colta“, als ihr Hauptvertreter gilt Carlo Maria Mariani, habe ich im Kreis um die von Arnaldo Romani Brizzi geleitete Galerie „Il Polittico“ kennengelernt, ich habe dort eine Ausstellung mit österreichischen Künstlern initiiert (Stöbe, Mölk, Alicia Sancha und mir) und dann auch noch eine große Ausstellung mit dem gesamten Programm der Galerie im Palais Porcia in Wien. Die interessanteste Künstlerin aus diesem Kreis ist für mich Paola Gandolfi, die sich allerdings von den anachronistischen Tendenzen – sie wollten die gute alte Malerei des 19. Jahrhunderts wieder aufleben lassen wie der spätere De Chirico – am weitesten entfernt hat.

**ET:** Sie haben 1979 das Studium der Philosophie an der Universität Wien mit der Dissertation „Zum Problem des Allgemeinen in der Hegelschen Ästhetik“ abgeschlossen. Brigitte Borchhardt-Birbaumer schreibt 1996 in der Wiener Zeitung von Ihnen als „pictor doctus“<sup>1</sup>, als einen „Philosophen-Künstler“<sup>2</sup>.

Spielen philosophische Überlegungen Ihrer Meinung nach in Ihrem Werk eine Rolle und wenn ja, wie weit geht diese Verschmelzung?

**LK:**

Ich habe nicht den Eindruck, dass ich direkt philosophische Reflexionen in meine Malerei hineinbringe oder gar Ideen male. Einen philosophischen Geist kann man schon sehen in dem Versuch, in jedem Bild eine präzise Dialektik von Inhalt und Form zu realisieren und das Bild zur Erkenntnis des in ihm Thematisierten werden zu lassen: Was das ist und aus welchem Grund es ist?,

---

<sup>1</sup> Borchhardt-Birbaumer 1996.

<sup>2</sup> Borchhardt-Birbaumer 1996.

beantworten die Bilder letztlich bei aller Klarheit mehrdeutig. Ich komme in die Situation, meine Bilder genauso wie andere deuten zu müssen, und meine Deutungen können von Fall zu Fall divergieren. Das philosophische Denken hat mir geholfen, meine eigene Position zu entwickeln und zu verteidigen, und noch mehr dazu, die Welt, in der ich lebe und arbeite, zu verstehen. Das mag in meine Malerei einfließen, aber es lässt sich für mich nicht genau festmachen. Ich arbeite nicht konzeptuell.

**ET:** Bei den Interpretationen zu Ihrer Malerei stößt man immer wieder auf Begriffe wie symbolisch, rätselhaft, vieldeutig, allegorisch, gleichnishaft und ähnliche. Können Sie diese Interpretationen teilen oder denken Sie, es wird oft im Bezug auf Ihre Malerei zuviel von Symbolik gesprochen?

**LK:** Sie wissen ja schon, dass ich eine Aversion gegen diese Ausdrücke habe. Erstens glaube ich, dass ich in den gelungenen Bildern alles möglichst klar sage. Es gibt keine Mystifikationen und absichtlichen Verrätselungen. Zweitens ist es ja so, dass menschliches Handeln immer auch symbolisierend ist, jede Geste ist eine symbolisierende Handlung. Symbolistisch wäre, wenn man den Figuren, um sie zu charakterisieren, symbolische Attribute beigäbe, oder sie selbst als Symbolisierungen für etwas, für das sie Zeichen-Körper sind, auffassen würde. Die meisten Handlungen, Haltungen und Gesten bei mir sind selbstreflektiv, Momente der Zurückwendung aus dem alltäglichen Sich-Verhalten-Müssen auf sich selbst. Ihre Bewusstheit von sich, ihrem Körper, ihrer Situation und ihrer Umgebung, das suche ich, in die Figuren hinein zu malen, auch ihre Bewusstlosigkeit darüber.

Man kann Bilder mit Recht als totale Allegorese, als Bedeutungszusammenhang, interpretieren, aber nicht jeder Betrachter ist ein Panofsky. Wenn einer schnurstracks die Bedeutung erschließen will, ohne sich Zeit für die Anschauung und die daraus erwachsende Anmutung von Sinn zu nehmen, bleiben die Bilder für ihn fremd und rätselhaft. Da schaue ich schon darauf, dass die Deuterei zunächst einmal dementiert wird; ich stelle das Bild in die Ruhe zwischen den grassierenden Deutungsversuchen.

Ich denke auch, dass viele Menschen verlernt oder nie gelernt haben, andere Menschen anzuschauen und durch Sehen zu verstehen, dann hängen sie sich



lieber eine Landschaft oder ein abstraktes Bild an die Wand. Die große Malerei war dagegen auch immer eine Menschenkunde.

**ET:** Wie stehen Sie dazu wenn man in den Interpretationen von mythologischen Gehalten spricht?

**LK:** Mythen, welcher der alten Völker auch immer, waren bei mir nie Ausgangspunkt der Bildfindung. Manchmal komme ich darauf, dass mein Thema etwas mit einem Mythos zu tun hat, dann male ich das hinein oder erinnere daran bei der Titelgebung. Der Mythos, „die Ordnung des Seinendes zum Kosmos“, die Archè oder „der Sturm der aus dem Paradies bläst“ – mit Walter Benjamin zu sprechen – ist irgendwo im Hintergrund des imaginären Bildraumes, ein Licht das von hinten aus der Vergangenheit kommt.

**ET:** Es gibt in Ihrem Werk nicht nur mythische Bezüge, es gibt auch einen religiösen Gehalt, wie man beispielsweise bei den zwei Fassungen von „Die Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ sehen kann. Was für eine Rolle spielt die Religion in Ihrem Werk?

**LK:** Der Atheismus überzeugter Sozialisten hat ein christliches Fundament. Nicht nur die Idee der Gleichheit aller Menschen, wie Nietzsche meint, spielt da eine Rolle, sondern vor allem die Idee der Menschwerdung des Menschen. Dazu muss die Gesellschaft sich menschlich einrichten. Außerdem gibt es die anthropologische Vision einer Universalität des Menschen, die jeder Einzelne verwirklichen können soll, ich nenne das die Renaissance-Romantik von Marx und Engels. Für den Kommunisten, der ich auch einmal war, ist der gesellschaftliche Fortschritt eine messianische Zeitachse, gerichtet auf eine Zukunft, in der die Menschen mit Bewusstsein ihre gesellschaftlichen Lebensbedingungen gestalten.

In meiner Jugend habe ich mich mehr mit dem Alten Testament beschäftigt, eine Lektüre, die erschreckt und fasziniert, vor ein paar Jahren habe ich begonnen, mich näher mit christlicher Theologie zu beschäftigen und den Evangelien. Ich bin durchaus Atheist geblieben, eben in dieser spezifisch europäischen Ausprägung, deren Fundament unter anderem auch die

Erfahrung des Christentums ist. Ich respektiere das religiöse Denken und Fühlen als eine Form des Denkens, ich kann die katholische Kirche ohne Schaum vor dem Mund betrachten, aber sie bleibt doch ein ziemlich reaktionärer und sadistische Verein.

**ET:** Ich habe in meiner Arbeit einige Beispiele gezeigt, wo Sie die Kunstgeschichte dezidiert zitieren, wie in den Bildern „Tanzende Frauen“ (nach Ambrogio Lorenzetti) oder auch „Nachdenken über Piero“ wo schon der Titel den Hinweis gibt, dass es sich um ein Zitat aus einem Werk von Piero della Francesco handelt.

Warum sind Ihnen diese kunsthistorischen Zitate so wichtig?

**LK:** Es muss nicht von vornherein wichtig sein, wenn mir die Begierde kommt, ein Motiv oder eine Form der alten Malerei in die Gegenwart meiner Malerei zu transportieren. Es ist von Nutzen: weil ich dadurch lerne, mein Repertoire erweitere und überprüfe; und es beweist als Bild die Tragfähigkeit von Bildgedanken. Ich male das zunächst, weil es mir nicht aus dem Kopf gegangen ist. Es ist zugleich eine Erinnerung an die überzeitliche Gegenwart von Bildern, wenn man so will, ein Versuch, ihre heutige Wahrheit herauszudestillieren, und eine Kommunikation mit dem Urheber dieser Bilder. Für den Betrachter soll es ein Hinweis sein, dass meine Bilder als Bestandteil der „poesia universalis“ der Malerei zu sehen sind, dass alle meine Bilder etwas bewusst „Intertextuelles“ haben, wie man das in der Literatur nennt. Es ist eine Stellungnahme gegen den Wahn voraussetzungsloser Originalität, die aus der Singularität einer persönlichen Eigenart entspringt, und gegen den „Provinzialismus der Zeit“, wie T.S.Eliot das Verhaftetsein in einer Welt der Lebenden, der die Toten nichts angehen, für die die Geschichte nur eine Reihe vergangener, gescheiterter Projekte darstellt, genannt hat.

**ET:** Ist es ihnen wichtig, dass der Betrachter erkennt, dass eine Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte vorhanden ist, oder geht es ihnen dabei um etwas ganz anderes?

**LK:** Nun eigentlich geht es nicht um Kunstgeschichte sondern um die Geschichte und die Präsenz der Bilder, um bestimmte Themen und um die dem Material der Malerei einverlebten Gestaltungsmöglichkeiten. Die Erinnerung an frühere Gestaltungen ist nicht Selbstzweck, sondern ein Moment der gesamten Bildformulierung. Dieses Moment ist – keineswegs immer – für mich wichtig, um den Bildern sozusagen ein Wissen um das Bezugssystem, in dem sie stehen, mitzugeben. Dieses Wissen kann vom Betrachter aktiviert werden, soll aber weder die Hauptsache noch der Schlüssel für die Lesbarkeit des Bildes sein. Kunstgeschichtler neigen von Haus aus dazu, jene Verweise etwas zu wichtig zu nehmen, und gehen damit leicht an der Sache vorbei: nämlich sich vom Bild „ins Bild setzen zu lassen“. Die Lesbarkeit meiner Bilder bedarf nicht der Kunstgeschichte. Viel bedeutender ist ja die menschliche Situation, die Geste, die Handlung im Verhältnis zur Struktur des Raumes; und es sind immer heutige Menschen mit wenigen Ausnahmen, die bei mir figurieren. Sogar Adam und Eva auf dem Bild „Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ sind heutige Menschen, weil Masaccio auch der erste war, der moderne, weder antike noch mittelalterliche Menschen gemalt hat. Die Menschen Giotto's gehören noch dem Mittelalter an, obwohl seine Malerei schon darüber hinaus geht.

**ET:** Sie haben Ihre künstlerischen Anfänge hauptsächlich mit dem Zeichnen gemacht. Wie diese Arbeit gezeigt hat, sind für viele Ölbilder Zeichnungen als Entwürfe vorhanden. Welche Rolle spielt die Zeichnung heute für Sie?

Ist das Zeichnen ein Bestandteil Ihres Arbeitsprozess?

**LK:** Erstens: Übung, Erprobung und Hilfsmittel zur Lösung von Gestaltungsproblemen. Zweites: Ich notiere Bildideen fast immer in Zeichnungen, die ich solange variere, bis eine brauchbare Arbeitsskizze für die Übertragung auf die Leinwand entstanden ist. Drittens: Setze ich mich manchmal hin und zeichne um zu zeichnen, wobei gewöhnlich nicht viel rauskommt.

Ich habe jetzt schon länger keine Zeichnungen ausgestellt, ich sehe in ihnen nicht die gültigen Resultate meiner Arbeit.

**ET:** Wie sieht der Arbeitsprozess aus?

**LK:** Ich gehe, wie schon gesagt, meist von einer Entwurfszeichnung aus, die ich dann oft im Lauf der Arbeit mit anderen visuellen Informationen ergänze, anderen Zeichnungen von mir, Fotos aus Zeitungen, eher selten verwende ich Fotos, die ich selbst gemacht habe, schließlich Abbildungen von Kunstwerken. Einiges kommt im Prozess dazu, einiges fällt wieder weg. Ich habe in der Regel 20 bis 30 unfertige Bilder im Atelier und arbeite an einer Gruppe, die ich sichtbar aufgestellt habe, die anderen, die warten müssen, stehen verkehrt zur Wand. Praktisch nie arbeite ich durchgehend an einem Bild von Anfang bis zur Fertigstellung. Mitunter dauert es Jahre, bis ich mit einem Bild zu Ende komme. Dann wird ein Bild mit den vielen Schichten, in denen Bleiweiß ist, ziemlich schwer. Ich verbringe viel Zeit mit dem Anschauen der Bilder, ich male oft ziemlich schnell, wenn ich weiß, was zu tun ist. Es gibt aber auch Zeiten, wo ich mit einem Bild kämpfen muss oder recht lang an einer Schwierigkeit herumarbeite. Wenn ein Bild fertig ist, kann ich es ohne innere Unruhe betrachten, sonst arbeitet es in mir weiter.

**ET:** Als Ideen und Vorlagen für Ihre Bilder dienen Ihnen des öfteren Fotografien aus Zeitungen oder auch aus dem persönlichen Besitz. Wie stehen Sie zum Medium der Fotografie?

**LK:** Hypothetisch ist die Welt in der Fotografie mimetisch verdoppelt. Wo sie als inszenierte und mit verschiedenen Verfahren bearbeitete Fotografie ganz davon abgeht, landet sie leicht im Kunstgewerbe und beim Ornament. Ich schätze an der Malerei das Absichtsvolle, diese Präsenz der Intention des Urhebers in allen Elementen, an der Fotografie eher das Absichtslose. Natürlich braucht ein guter Fotograf künstlerische Fähigkeiten und hat seinen Blick für das, was er abbilden will, und weiß, wie er das machen kann, das spielt schon immer herein, aber es ist eigentlich nicht *im Bild*. Wenn Fotos in erster Linie den Stil des Fotokünstlers demonstrieren, sind sie für mich uninteressant.

**ET:** Bei den Figuren Ihrer Malerei geht es oft nicht nur um die Darstellung der Person selbst, sondern vielmehr um die Handlung die sie ausübt. Wie wichtig ist Ihnen diese Aktion und die daraus entstehende Geste?

**LK:** Meine Figuren sind ja grundsätzlich Bildakteure, sozusagen die von mir engagierten Schauspieler, die auf der Bühne des Bildes eine Rolle spielen sollen. Ich suche sie aus oder erfinde sie nach der Eignung für diese Rolle. Natürlich sollen sie auch eine persönliche Präsenz haben. Sonst würde die Handlung, die fast immer nur eine Geste oder eine Folge von Gesten ist, ihre menschliche Relevanz verlieren, und man könnte auch Gliederpuppen exerzieren lassen wie Oskar Schlemmer. Die Geste ist ja das, worin der Körper welthaft wird, der Körper in eine Situation übergeht, ein Verhalten zu etwas, in dem eine Haltung sichtbar wird. Umgekehrt sind die Gesten für die Lesbarkeit des Bildes nötig, wenn wir auch heute im Alltag nicht mehr den Gestenreichtum früherer Zeiten haben. Doch jeder Blick kann eine Geste sein. Das Gestische berührt sich mit vielen Handlungsformen wie Kampf, Ritual, akrobatischen und sportlichen Übungen, dem Tanz und dem Spiel, auch dem Liebesspiel. Was ich darstelle, ist nie eine Erzählung, aus der ich den „Fruchtbaren Augenblick“ im Lessing’schen Sinne nehme, sondern eine Handlungsform, das kann auch einfach „Auf-einem-Baum-Sitzen“, „Auf-dem-Boden-Kauern“, „Auf-einem-Stuhl-Schaukeln“ usw. sein.

**ET:** Wenn Ihre Figuren interpretiert werden, fallen oft die Worte schwebend, gesichtslos, traumhaft oder auch nichtindividuell. In diesem Zusammenhang, wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?

**LK:** Gesichtslos meint offenbar, dass die Gesichtszüge nicht oder nur andeutend ausgeführt sind. Die Figuren sind mehr oder weniger individualisiert, in den letzten Jahren eher mehr. Es gibt zwei Gründe, warum die Individualisierung nicht zu weit gehen darf. Einmal könnte sie sich vor das Bildgeschehen im Ganzen drängen, das physiognomische Detail, absonderlicher Körperbau oder Kleidung könnte die ganze Sache anekdotisch werden lassen. Und zum anderen soll die Figur Modellcharakter für das innere Bild des Betrachters haben, also ungefähr in der Schwebelage zwischen der

malerischen Fixierung meiner Vorstellung und dem eigenen Vorstellungsvermögen des Rezipienten sein. Das ist es dann, was die Figuren „traumhaft“ erscheinen lässt. Dass die Figuren schweben, in dem Sinn, dass sie keinen Boden unter den Füßen haben, kommt schon vor, öfters jedoch ist es ein naturalistisches Mißverständnis, wenn sich zum Beispiel eine Figur in einem blauen Bildraum befindet, dann sehen das manche so, als hätte es die ganze Malerei des 20. Jahrhunderts nicht gegeben. Eine Ursache ist wohl auch, dass ich zwar Schatten und Lichtzonen male, aber seltener einen Schlagschatten. Meine Figuren sind Wesen, die zwischen der Vorstellung und der Realität angesiedelt sind, oder dazwischen changieren, also sind sie einerseits bis in die Psychologie realistisch konzipiert, andererseits wieder als Bewohner eines imaginären Raumes dargestellt.

**ET:** Um Ihren Umgang mit der Geste der Figuren darzustellen, beziehe ich mich in der Arbeit auf das Bild „Greifen nach unten“. Können Sie die Meinung von Thomas Trummer, dass es sich beim Thema der Geste um ein Gestaltungsprinzip handelt, teilen?

**LK:** Ich glaube, das habe ich schon gesagt. Der Fall, der anhand von „Greifen nach unten“ im Belvedere Katalog besprochen wird, ist die große Geste. Das berühmteste Beispiel ist der Christus Michelangelos auf dem Jüngsten Gericht in der Sixtina. Oswald Oberhuber hat einmal gesagt, dass die große Geste kein Gegenstand des bildnerischen Denkens sei. Überhaupt besteht die Moderne des 20. Jahrhunderts, wenn man sie als konsequente Entwicklung von Cézanne über den Kubismus und die Abstraktion zum Minimalismus und zur Konzeptkunst interpretiert, aus einem Haufen von Verboten und von Sachen, die man zu vermeiden hat. Am Ende steht das „reine Objekt“ und die „Idee als solche“, eine Sackgasse. Das ist jetzt Vergangenheit. Um zurückzukommen: Die große Geste beherrscht, bestimmt die Gliederung des Raumes, die kleinen Gesten stehen bei mir ja oft der Macht des Raumes, der Strukturen etwas hilflos gegenüber. Das ist ein realistischer Zug.

**ET:** Das Triptychon „Die Überlebenden“ ist das letzte Werk, über das ich in meiner Arbeit schreibe. Wie lange haben Sie an dem Ölbild gearbeitet?

**LK:** An den „Überlebenden“ habe ich vier Jahre immer wieder gearbeitet. Ich schätze, dass ich insgesamt etwas mehr als ein halbes Jahr auf sie verwendet habe.

**ET:** Wenn Sie näher auf das Werk eingehen, und Bezug auf die frühere, etwas kleinere Fassung „Garten der Lüste I – BESLAN“ nehmen, inwiefern haben sie sich weiterentwickelt? Schließt das Triptychon „Die Überlebenden“ für Sie eine Ihrer Schaffensperiode ab?

**LK:** Mit den „Überlebenden“, „Intermezzo“ von 2010 und „Canto“ von 2012 bin ich jedenfalls Altlasten – Bilder die nicht und nicht fertig werden wollten – los geworden. Ich habe noch zu wenig Abstand, um eine Weiterentwicklung genau konstatieren zu können. Insgesamt sehe ich, dass die Bilder seit etwa 2008, 2009 vielleicht noch konzentrierter geworden sind als früher, inhaltlich präziser und doch lockerer in mancher Hinsicht, zum Beispiel was die Bewegung der Figuren anlangt. Jedenfalls habe ich mit den „Überlebenden“ einen steilen Berg bezwungen, und von da an kann es nur mehr bergab gehen.