

Götz Valien

Lieber Maler

WIEN – BERLIN

Mein Name ist Götz Valin (Künstlername Valien), 1960 in Kitzbühel geboren und in Salzburg aufgewachsen. 1979 ging ich nach Wien an die TU (Technische Universität) und begann Architektur zu studieren und wurde 1980 an der Hochschule für Angewandte Kunst in der Meisterklasse für Malerei bei Prof. Wolfgang Hutter aufgenommen, der als „Phantastischer Realist“ bekannt war. Diese von einer lockeren Künstlergruppe in den 60ern praktizierte Stilrichtung war oder ist eine weitgehend auf De Chirico, Dali und Magritte zurückgehende Surrealismus-Variante und basierte auf, verkürzt gesagt, altmeisterlichen Techniken, weswegen ich mir da erhoffte, ein malerisches Fundament lernen zu können. 1985 wollte ich das Studium der Kunst im Filmbereich erweitern und siedelte vorläufig nach Berlin über, wo ich aber zwei Mal nicht an der DFFB Berlin angenommen wurde; öfter kann man sich dort nicht bewerben. Dafür begann ich das vorerst unterbrochene Kunststudium durch ein Philosophiestudium zu erweitern. In der Zwischenzeit habe ich meine heutige Frau kennengelernt und wurde Vater, was hieß, ich ging nie mehr zurück nach Wien, um das Abschlussdiplom in Malerei noch zu machen.

1987 fing ich in Berlin wieder neu an zu malen und hatte auch Ausstellungen. Die österreichische Kunstszene lag hinter mir, die Berliner neoexpressive Kunstszene um die Maler vom Moritzplatz war mir zu eindimensional subjektiv. Ich war vollkommen fremd in der Stadt, das eigentliche Ziel war New York und die vorläufige Kompensation dafür fand ich im Amerikahaus, wo ich mir die drei wichtigsten Kunstzeitschriften („Artforum“, „Art in America“, „Art News“) monatlich ausleihen konnte. Gerhard Richter war der einzige deutsche zeitgenössische Künstler damals, der für mich in der ganzen Kunst- und Malereiauffassung der (amerikanischen) Stringenz, Klarheit und Komplexität nahekam.



Götz Valien, American Breakfast, 1988–91, Öl auf Leinwand, 160 × 175 cm

WERNER WERBUNG

Als wir als Familie Anfang 1992 eine größere Wohnung angeboten bekamen, empfahl mir ein Freund, mich bei der Kinoplakatwerkstatt „Werner Werbung“ vorzustellen, was ich kurz nach dem Umzug im März auch tat, um eventuell zwischendurch neben der freien Kunst Geld dazuzuverdienen. „Werner Werbung“ ist in einer Werkstatt in Reinickendorf, einer etwa 200 qm großen Remise in einem Innenhof, ziemlich heruntergewirtschaftet, in der heute noch die Kinoplakate gemalt werden. Ich zeigte auf Fotos Arbeiten von mir, bekam ein Filmplakat in die Hand gedrückt und sollte eine Probefläche von etwa 3 × 2 Meter anfertigen ohne weitere maltechnische Vorgaben oder Anweisungen. Werner Werbung bestand zu der Zeit aus Heinrich Werner, dem 70jährigen Chef, der selbst nur ausnahmsweise noch malte und trotz seiner langen Erfahrung, aus meiner Sicht nicht sonderlich gut malte, sowie aus einem anderen Autodidakten meines Alters, Stefan, der das vorü-

bergehend probierte, aber immer hart um die Wiedererkennbarkeit der darzustellenden Schauspieler rang. Eigentlich gab es neben den zwei Schriftenmalern Rasit Karabas und Gabriele Schroedter und einem Werkstattgehilfen nur noch einen weiteren „echten“ Maler, Kurt Degen, auch schon über 70 Jahre alt, Rentner, der als Kinoplakatmaler ausgebildet war und die besten Großplakate dort malte. Ideell und praktisch konkurrierten die dort tätigen Maler zwischen Verachtung und Neid durch unterschiedliche subjektive Techniken (Malweisen). Jeder machte es nach seiner Überzeugung, so wie er halt konnte und wollte, und musste den Spott und die Häme des Konkurrenten über sich ergehen lassen, manchmal auch das Kompliment.

Als am 26. März 1992 „Hook“ von Steven Spielberg als Blockbuster in vielen Kinos startete, waren vier unterschiedlich große Plakate für vier unterschiedliche Kinos zu malen und wegen des üblichen Zeitdrucks und des Abgabetermins wurde ich die Woche davor das erste Mal als freier „Maler-Söldner“ beauftragt, zumindest das kleinste dieses aufwändigen Motivs zu malen, für die Filmbühne Wien am Kudamm, etwa 4,5 × 2,5 m. Es war nicht nur mein erstes Filmplakat – ich male ja bis heute immer nur den figurativen (realistischen) Teil der Plakate, nicht die Schriften – es war auch eine Situation, in der alle vier „figurativen“ Maler das gleiche Motiv in Malerei umzusetzen hatten und die Unterschiede hätten kaum grösser sein können, sowohl vom Zeitaufwand als auch beim Erscheinungsbild. Ich erwähne das deshalb, weil offensichtlich in der Öffentlichkeit angenommen wird, „Kinoplakatmalerei“ sei etwas anderes als jede andere Malerei, als gäbe es da einen bestimmten Stil oder eine gewisse Technik oder gar eine Vorgangsrichtlinie, einen bestimmten Trick oder so etwas ähnliches – nein, jeder macht das so wie er denkt, dass er zu einem halbwegs erträglichen Ergebnis kommt, wie auch immer das passiert, ist und bleibt bis heute jedes Mal ein subjektives Experiment oder Abenteuer. Nach den „Hook“-Plakaten war klar, wo mein Rang in dieser konkurrierenden Hackordnung war, die anderen Drei hatten ohnehin schon Respekt vor mir, weil ich als einziger auf der Akademie war, diese Aura aber nichts bedeutete, denn auf einer Akademie muss man das auch selbst herausarbeiten, herausfinden, aber das wussten die ja nicht, andererseits hatten die anderen Drei wesentlich mehr Erfahrung in der Sache mit der Größe, dem Zeitdruck und der Spezifik, die richtige Weitenwirkung auf Hauswänden zu erzeugen und trotzdem sah es selten befriedigend aus, außer bei Kurt Degen. Da es zu der Zeit nur noch eine andere Firma aus der DDR gab, die aber bald gegen mich aufgeben sollte, gab es im Westteil Berlins nur noch Werner Werbung in der Kinoplakatbranche und da es noch keine Digital-Drucke als Alternative und Vergleichsrichtwert gab, wurde halt jede Kuriosität an die Kinos gehängt. In dem Rahmen habe ich dann auch hinter vorgehaltener Hand mitbekommen, dass Heinrich Werner seit Jahren schon versuchte Maler von Kunstakademien oder sonstwoher zu rekrutieren und etwa 50 Maler schon getestet hatte, aber es scheiterte immer an irgendwas – entweder an der Größe oder an der Portraitsicherheit oder am Zeitaufwand, an der technischen Umsetzung, am Farbgefühl usw. Niemand konnte es wirklich, was auch insofern kaum verwunderlich war, da zu jener Zeit kaum noch figurativ realistisch gemalt wurde, weil es seit der Nazizeit weitgehend verpönt war und das den Studenten

auch als Studienziel an den Akademien nicht mehr abverlangt wurde. Filmplakate gelten als industrielles Produkt der Werbung, das mit dem figurativen Gemälde noch nicht abgeschlossen ist – da kam ja noch Schrift drauf und Montagen dazu usw., ergo fiel der finanzielle Maßstab so niedrig aus, dass es geradezu peinlich ist, das überhaupt zu nennen. In Abhängigkeit von der Größe verdiente man zwischen 150 – 350 DM pro Motiv. Nun war das für mich ja auch nur ausnahmsweise als bezahltes Sparring für den Moment gedacht. Ich malte eigene Bilder, keineswegs hatte ich vor, mich da irgendwie weiter einzubringen oder zu verpflichten, aber es war ein interessantes Mal-Training.



Götz Valien mit „Paris Bar“ (Variante 1) vor einem „Basic Instinct“-Plakat, Juli 1992. Foto: Rasit Karabas

PARIS BAR (Variante 1)

Die Deutschlandpremiere von „Basic Instinct“ mit Michael Douglas und Sharon Stone war am 21. Mai 1992. Das von mir dazu für die Filmbühne Wien gemalte Filmplakat entstand kurz davor, es war mein drittes Plakat. Im Durchschnitt hängt ein Kinoplatat etwa einen Monat. Es gibt zwei Sätze der Mal-Flächen für die jeweiligen Kinos. Ein Satz hängt, der andere wird immer kurz vor der Arbeit für den neuen Auftrag weiß überrollt als Grundierung für das neue Motiv. Das auf dem Foto zu erkennende „Basic-Instinct“-Plakat hinter der „Paris Bar“ (Variante 1) wartet nach seiner Abhängung auf die erneute Weißung. „Paris Bar“ (Variante 1) kann daher nicht 1991 entstanden sein, wie immer wieder behauptet wird.

Heinrich Werner rief mich Ende Mai 1992 an und bat mich in die Werkstatt zu kommen, er hätte wieder einen Auftrag für mich – sogar einen Spezialauftrag. Er war besonders höflich und aufmerksam und bat mich in das angrenzende kleine Gebäude rüber, in dem das Büro sich befand und hielt mir einen etwa DIN A3 großen Fotoabzug hin. Ich sah das Foto, lachte laut auf, legte es sofort wieder weg und fragte eher entgeistert, was das bedeuten soll, dass da wohl einige schwere Missverständnisse zu klären wären. Werner Werbung steht für Werbung, Kinowerbung, andere Malerei-Arbeiten wie Auftragsarbeiten hatten nichts damit zu tun. Ich bin selbständig, Kino-Werbung als Mal-Sparring war vereinbar für mich mit meiner Identität als freier Künstler, alles andere nicht. Zu spät. Heinrich Werner fing an mich einzulullen mit Schmeicheleien, ich entgegnete, das sei eher eine Strafarbeit oder Gigantomanie, ein ganzes Restaurant mit 18 in ihrer Art völlig unterschiedlichen Bildern in einem Bild wiederzugeben. Nun wurde Heinrich Werner aggressiv drängender und tat auf enttäuscht, geschädigt, verraten und beleidigt, wo er sich doch für mich so ins Zeug legen würde, er sei um mich und den Erhalt meiner Familie besorgt, außerdem sei der Rahmen dafür schon gebaut und die Fläche schon bespannt und grundiert. Ich könne ihn jetzt nicht mehr hängen lassen, das alles wären sonst überflüssige Unkosten, die er – durch die Blume gesagt – eigentlich dann mir aufdrücken müsste. Wir gingen in die Werkstatt rüber, da stand sie tatsächlich, die fast 2×4 m große blütenweiße Leinwand. Aber um was genau soll es denn bei dem Bild gehen, wo lag der Schwerpunkt, weswegen sollte es überhaupt gemalt werden? Geht es um das Restaurant? Wie detailliert sollte man denn auf irgendwas eingehen und all die kaum identifizierbaren Bilderchen? Eine Fotografie dieser Art täuscht zwar vor, alles irgendwie sichtbar erfasst zu haben, weil es ja ein Foto ist, aber wenn man das dann malerisch definieren wollen würde, was genau das alles ist, verschwimmt dieses Alles in eher nicht wirklich zu definierende Stellen, die das Gehirn beim oberflächlichen Blick unbewusst nur ergänzt oder entschuldigt. Aufgeblasen auf 2×4 m wäre es Realgröße.

Ich ging noch mal rüber ins Büro und fragte dann erst, für wen das eigentlich sein sollte. Das könne mir doch egal sein und ginge mich eigentlich nichts an, so die Antwort, aber es ist für die Paris Bar in Charlottenburg. Angeblich sollten die Bilder da an der Wand wieder runter und das Bild wäre das Andenken daran. Und was die dann damit wollten? Es dort aufhängen und montieren als beständige Deko, darum auch diese Maße, sie sind der dafür vorgesehenen Wand entnommen. Wenigstens keine Dealer oder Galeristen, das beruhigte mich zumindest, also fragte ich, wie detailgenau das Ganze denn werden sollte, dass die (von der Paris Bar) doch wohl davon ausgehen würden, dass das so nie gemalt werden könne, bzw., dass es tausende Möglichkeiten für eine malerische Interpretation dieses Motivs gäbe und dass es sich in vernünftigen Grenzen halten müsse, erst recht bei diesem quasi Null-Honorar von 1000 DM, aber Heinrich Werner wich aus, er würde mir schon vertrauen daraus was zu machen.



Von Götz Valien im Juni 1992 angefertigtes Foto der Paris Bar – ohne Blitz – ohne Zusatzlampen

Das etwa DIN A3 große Foto, das von der Paris Bar vorlag, war für mich nur als Layout-Vorlage zu gebrauchen, also dafür, welcher Ausschnitt aus der Paris Bar dargestellt werden sollte. Keine weiteren Angaben von Heinrich Werner, außer der Größe der Leinwand von 212×382 cm. Das Layout Foto war so nicht malbar für mich und welchen Sinn hätte es gehabt, alles nur locker vage anzudeuten (wie ich es heute für ein Kinoplakat machen würde) und die Bilder hinten an der Wand als bunte Flecken vorzutauschen, das nennt man üblicherweise „malerisch“. Die andere Möglichkeit wäre gewesen, das Foto mechanisch Quadratzentimeter für Quadratzentimeter, so wie es aussieht, 1:1, Pixel für Pixel zu übertragen, also die Ästhetik des Fotoabzuges fotorealistisch zu übertragen, absolut unzumutbar als Arbeit – das Foto war eh zu klein dafür – beides hinkte konzeptuell aus meiner Sicht.

Es gab für mich keinen anderen Ausweg als die Flucht nach vorn, bzw. zurück in meine gewohnte Vorgangsweise eines „virtuellen Realismus“. Also ging ich an einem Vormittag zur Paris Bar, ausgerüstet mit der alten Exakta-Kamera meines Vaters. Es war offiziell noch nicht geöffnet und nur Kellner und Köche da, die den Mittagsbetrieb vorbereiteten. Ich erklärte ihnen, dass ich ein Bild von dieser einen, vom Eingang aus links befindlichen Wand zu malen hätte und eben dafür recherchieren müsse. Sie wussten Bescheid, hatten aber anderes zu tun und ließen mich in Ruhe. Es roch nach frischem Essen und Kaffee. Mein Opa und meine Tante hatten ein Berghotel und ein Gasthaus in Kitzbühel, ich bin aufgewachsen mit gebügelten und gestärkten Tischdecken, hatte geradezu ein fetischis-

tisches Verhältnis zu Accessoires wie Servietten, Salzstreuern und Restnikotingetränken, abgesehen davon hatte ich vier Jahre zuvor mein bis dahin aufwändigstes Bild ausgerechnet von einem „virtuell realistisch“ konstruierten übertrieben großen Speisesaal mit schier unendlich vielen Tischen gemalt, also war es schon fast fatalistisch grotesk, dass ausgerechnet ich das Paris Bar-Bild malen sollte, denn von all diesen Dingen wusste ja weder Heinrich Werner noch irgendjemand aus der Paris Bar etwas. Nun, es war ja klar, dass man so ein Bild nicht vor Ort malen kann, es sollte aber hinterher so aussehen. Ich schoss einen Film von etwa 30 Fotos durch und bis die Fotos entwickelt waren, ging ich mein ganzes Kunstgeschichtswissen über alte Meister – Filippo Brunelleschi, Albrecht Dürer, Leonardo – und mögliche ähnliche Fälle eines Interieur-Bildes durch, fand aber keine adäquaten Referenzbeispiele, schon gar nicht im 20ten Jahrhundert.



Götz Valien, Alpenrestaurant, 1988, Acryl auf Leinwand, 155 × 200 cm

Ausgerechnet die „Neuen Wilden“ der neoexpressionistischen Bewegung standen ja gerade der realistischen Malerei oppositionell, geradezu feindlich gegenüber und Kippenberger und Albert Oehlen waren radikale Hauptvertreter des „Bad Painting“. Also was sollte das bedeuten, aus ausgerechnet dieser ideologischen Ecke so ein Bild in Auftrag zu geben und darin auch noch die Bilder dieser Malergruppe abzumalen? Sollte das etwa einen Vorführ-

effekt des Scheiterns zeigen, um einer Lächerlichkeit preisgegeben zu werden, so eine Art Kunstpranger, um daran hängend sogar von den Auftraggebern und dem Publikum der Paris Bar verspottet zu werden? Es könnte aber auch (m)eine konzeptionelle Meta-Kritik auf den Neo-Expressionismus werden, der sich 1992 ohnehin längst schon wieder erledigt hatte. Nach dem Besuch in der Paris Bar musste es für mich nun gleichermaßen um die Übersetzung jener kuratierten Petersburger Hängung gehen, bestehend aus kleinen Fotos, Fotocollagen, Zeichnungen, Fotos von Skulpturen bzw. Installationen bis hin zum Filmplakat, und DAS eingebettet in die simulierte Räumlichkeit des Restaurants – das ganze Arrangement synthetisiert zu einem Metabild, das gleichzeitig Trompe l'œil-Bild, Abbild, Dokumentation, und eigenes Malereistatement sein würde. Dafür galt es eine eigene Maltechnik (Malsyntax) zu erfinden, um eine homogene Synthese zwischen der Analytik der Bilderwand und der perspektivisch rekonstruierten Stimmung, Atmosphäre und dem Licht des gesamten Restaurants zu erzeugen. Irgendwas zwischen Hopper, Vermeer, Brunelleschi und Leonardos Abendmahl. Ein gewisses „oppositionelles Fachpublikum“ war mir wenigstens sicher in der Paris Bar.

Malerei an sich ist immer abstrakt und das Neu-Erarbeiten nach einer realen Situation ist in erster Linie, in meiner Art zu malen, die Gratwanderung zwischen der Offensichtlichkeit der Farbaufträge, Farbkonsistenzen, Pinselspuren, Farbschichten – lasierend, halbdeckend oder deckend – wie ein visuelles Ballett (visuelle Symphonie) der Strukturen zu setzen und gleichzeitig die illusionistische Wirkung langsam zum Schweben zu bringen, als befände man sich in dem Restaurant mit dieser Ausstellung und obwohl es „nur“ malerische Setzung amorpher Farbmaterie ist, sollte diese Setzung so transparent werden in ihrer Spezifik, quasi durch Durchsichtigkeit die Malerei vergessen lassen, dass schon fast nur noch der Geruch des Restaurants am Vormittag wahrnehmbar wird oder eben ein abstrahiertes illusionistisches Trompe l'œil-Bild, das den Ausschnitt des Layout-Fotos zeigt, und so hyper-naturalistisch ist, als würde man das erleben können.

KONSTRUKTION UND MALEREI

Ich habe das Layout-Foto mit einem Episkop projiziert und ganz leicht mit Zeichenkohle die großen Blöcke angedeutet – also grob die Bilderrahmen, die Wandkanten, die Sitzbank, den Block der weißen Tischdecken, die kaum voneinander kontrastierten, ganz vage die Stuhllehnen, die sich zu schwarz gegen das Weiß abhoben, die Stuhlbeine verschwanden im Schatten, nicht zu gebrauchen und nur eine einzelne Reihe der Karos der Bodenfliesen als Größeneinheit, weil der Ausschnitt des Projektors nie das ganze Foto projizieren konnte, immer nur Teile des Motivs. Kohle ist nur Pigment (Pulver) auf den Kuppen der Leinwand, kann man wegblasen, das alles ist nur zur groben Orientierung auf der weißen Leinwand.

Nun ging die eigentliche Konstruktionsarbeit los. Ich legte einen Fluchtpunkt fest – es handelt sich um eine Zentralperspektive mit nur einem Fluchtpunkt – begann die Wandkanten in den rechten Winkel zum Bildträger zu zeichnen, und die Tische auszurichten und zu definieren. Die Tische bestehen nicht nur aus den sich perspektivisch ergebenden Oberflächenrauten, man muss quasi den ganzen dreidimensional simulierten Korpus konstruieren mit Linien, weil sonst die Längen der Tischbeine nicht mit den Längen der Stuhlbeine korrelieren würde perspektivisch, dann würde das Eine oder Andere weiter vorne zu stehen scheinen, statisch kippen oder fliegen. Man musste imaginäre Ebenen einziehen, auch das Verhältnis von Sitzflächen der Stühle zu Tischoberflächen muss einen klar definierten Abstand halten im Proportionsverhältnis, durchgezogen durch das ganze Restaurant. Bei der Konstruktionszeichnung ist präzise vorzugehen, damit es hinterher selbstverständlich „normal“ wirkt. So ist eben auch der Stuhl vorne links falsch geworden, wie auch die Serviette vorne rechts, man muss sich vorstellen, man hat nicht nur die später zu malenden Striche vor Augen, man hat einen Dschungel an Linien, der nichts Eindeutiges identifizieren lässt, die Leinwand ist fast schwarz, sieht eher nach Giacometti aus und verschmiert sich dementsprechend, erst wenn alles hoffentlich durchkonstruiert ist, werden die wenigen sichtbaren Linien betont und die sehr vielen „unsichtbaren“ Konstruktionslinien wieder entfernt, aber wehe, man hat da einen Sehefehler drin, dann bräuchte man diese Linien alle wieder, um geometrisch zurückzurechnen. Noch gibt es keine Schattierungen in diesem Zustand, somit ist alles nur verwirrend. Vom Aufbau und der Technik sollte es wie ein Renaissancegemälde werden – straight und aufklärend durchsichtig.

Der karierte Boden musste völlig neu „verlegt“ werden, weil am Foto zu viel im schwarzen Schatten verschwand, an einer solchen Schachbrett-Struktur sähe man sofort die Unregelmäßigkeiten, denn die Spitzen der angrenzenden Fliesen müssen auch gerade Sichtachsen bilden und haben zwei weitere Fluchtpunkte. Wenn das richtig gemacht wird sieht es nur normal realistisch, in die Tiefeweisend, aus, bei jeder schludriger Nachlässigkeit sofort falsch. Die Stuhl- und Tischbeine sollten dann perspektivisch so „am Fliesen-Boden stehen“, dass es virtuell natürlich erscheint. Tische sind etwa 70-80cm hoch, Stuhlflächen etwa 45-50cm – man spürt instinktiv die Proportionen, 8:5 entspricht dem goldenen Schnitt, weil sie sich an den menschlichen Körpergrößen orientieren. Das alles war notwendig an architektonisch-konstruktiver Arbeit, weil die dekonstruktivistisch-analytische Detailgenauigkeit der diversen Bilder sonst absurd gewirkt hätte im Gegensatz zum ganzen Restaurant, das war meine konzeptionelle Entscheidung eines analysierenden „virtuellen Realismus“.

Selbst die Bilderrahmen an der Wand bzw. die Abstände dazwischen mussten leicht gestreckt (verschoben) werden, damit die Gesamthängung Kippenbergers ohne zu großes Loch proportional in den Wandbereich eingegliedert wirken konnte, denn links wäre sonst noch das Fenster im Bild und rechts Elemente, die nicht mit drauf sein sollten. Projektoren verziehen alles, es entstehen andere Proportionen und Krümmungen, ab den Halb-

Dunkelbereichen ist nichts mehr sichtbar. Die perspektivisch verzerrten Bilder rechts sind alle rekonstruiert und auf den Fluchtpunkt ausgerichtet worden. All das musste so gemacht werden, weil das Bild eine architektonische zentralperspektivische Grundstruktur hat, inklusive der rechtwinkligen Bilderrahmen, wäre das eine organische Struktur wie Wald oder Wiese würde das vielleicht eine nicht so tragende Rolle spielen.

Nach der Konstruktion der gesamten Innenarchitektur mussten die Accessoires und Details genauso nach perspektivischen und axonometrischen Gesetzen neu drapiert, ausgerichtet und gestaltet werden. Servietten sollten sich perspektivisch verjüngen und vor der Sitzfläche der Stühle, hinter dem Besteck, mittig dazu wirken, Aschenbecher und Salzstreuer waren in eine definierte Mitte des Tisches zu platzieren, das sind alles dreidimensional simulierte Körper, die zuerst als durchsichtige Liniengerüste stimmen sollten. Wieder meine konzeptionellen Entscheidungen. Die Bilder sind ganz vage einzeln vorprojiziert, die wollte ich quasi im Duktus der jeweiligen Arbeit simulieren, dazu waren ausschließlich meine Fotos nützlich, weil ich nur da das sah, was ich auch vor Ort in der Paris Bar gesehen habe. Auf dem Layoutfoto hatten die kleinsten Bilder gerade mal Briefmarkengröße.

Meinen eigenen Malstil definiere ich seit 1988 als „virtuellen Realismus“, was damals zwar keiner verstand in seiner Dialektik, es hieß immer, entweder realistisch oder virtuell, beides geht nicht. Virtualität war als Begriff noch nicht greifbar im Sprachgebrauch, aber es war die malerisch thematisierte Vorwegnahme des digitalen Bausatzsystems. „Virtueller Realismus“ basiert auf Konstruktivität, die zum einen bestehen bleiben sollte und sich selbst dekonstruktivistisch thematisiert und gleichzeitig die zusammengebauten Elemente malerisch und licht-stimmungsmäßig so verschmelzen, dass ein „realistischer“ Eindruck entsteht. Man könnte auch sagen, ein abstraktes Röntgenbild einer Illusion, das die Gegenständlichkeit ihrer Illusion entlarvt und als stimmungsvolle Illusion ad absurdum führt. Edward Hoppers „Realismus“ war dafür vorbildlich, bei ihm wirkte es deshalb so magisch realistisch, weil er sein Elemente-Konglomerat so malte, als würde er es „impressionistisch“ in der Realität abgemalt haben – Irrtum. So funktioniert unser Kognitivsystem im Gehirn – deshalb werden im Traum Bilder anders als mit dem Auge wahrgenommen, erst recht anders als fotografiert. Ein aus der Imagination konstruiertes oder rekonstruiertes Bild ist dem Traum näher. Das und das Licht ist auch das Suggestive an der „Paris Bar“, das Rezipienten so sehr in seinen Sog zieht und als Klischee zum Kopieren verleitet.

Meine Malerei bzw. meine Entscheidung einer Malsyntax für die „Paris Bar“ bezog sich auch auf die Technik der Lasur-Malerei. Dispersionsfarben, Acrylfarben und Gouache sind wasserlöslich, was gänzlich anders zu verarbeiten ist als etwa Öl. Ich wollte die maximale Transparenz aus Diskursgründen genauso wie aus lichttechnischen Motiven heraus. Lasur-Malerei heißt zwar nicht, dass alles nur lasiert ist, hauchdünn, dünn, halblasierend, aber es ist die Addition, Subtraktion, Multiplikation und Division von farbigen Lichtschichten, die zum Weiß des Untergrundes bricht und von unten her zurückreflektiert.

Selten ist dann die, für den betrachtenden Rezipienten wirkende Farbe, auch die, die „draufgeschmiert“ ist, da bewusst entweder komplementär gebrochen wird oder verdoppelt oder verfälscht, ähnlich wie in der Musik die Kontrapunktierung. Dazu muss freilich die Konstruktion perfekt sein, und vor allem, die Hilfslinien müssen unsichtbar werden, gerade in den weißen Tischdecken, man würde alles immer durch die Schichten durchsehen, außer bei Pechschwarz deckend.

Bei wasserlöslichen Dispersions- und Gouache Farben ist jede Sekunde entscheidend, wie dünn oder halb-dünn die Farbe auf der Palette vom Pinsel aufgenommen wird und wie aufgetragen und verteilt, und zwar mit jeder Farbaufnahme immer wieder, mit jeder Bewegung. Es ist quasi sofort unwiderruflich trocken und nicht revidierbar, da zählt neben der eigenen Tagesbefindlichkeit und der Arbeitswerkzeuge (Pinsel und auch speziell abgemalte Pinsel, Lappen und Finger) selbst das Wetter, ob es heller oder bewölchter ist, wärmer oder kälter. Und wenn man halbwegs richtig (in meiner Art zu malen) vorgeht, das heißt stringent in der Sache, konzentriert wie ein Zen-Mönch und empathisch träumend, sich in die reale Situation der Gegebenheit hineinimaginierend, so dass das „Handwerk“ quasi zur spirituellen Medialität wird, gibt es immer noch malerei-eigene Kriterien der Farb- und Konsistenzkorrelationen, die das ganze Bild erst zu einer atmenden Einheit zusammenklingen lassen. Man darf nie vergessen, dass auch ich als Maler nie das fertige Bild vor Augen habe, jede weitere Farbsetzung verändert immer alles – zum Guten oder zum Schlechten hin, und muss ständig mit kalkuliert und austariert werden.

Nicht nur dieses blau-grüne Taucherfoto und die rosa Stellen des Bildes sind Elemente im Gesamtbild, die zu stark ohne Kontrapunktierungen nur im oberen Teil des Bildes vorhanden waren und im Gesamtbild herausstechen würden, all diese Farb- und Kontrast-Ausbalancierungen sollten unter anderem im schattigen Teil des Weiß der Tischdecken, im Boden und den Accessoires ausbalanciert werden, so wurden Stück für Stück Kontrapunktierungen gesetzt. Auf allen Fotos, meinen und dem Layout-Foto gibt es keine Blautöne im Restaurantbereich, aber es ist dieses Blau, das erstens komplementär zur ocker-orangen nikotinvergilbten Wand notwendig war und zweitens ein warmes Licht vortäuscht, da es als Schatten von Weiß normalerweise nur entsteht, wenn warmes gelb-oranges Licht da wäre. Mein Bild besticht ja unbewusst, aber bewusst gestaltet, durch dieses Fluidum der gesättigten Lichtstimmung des milden morgendlichen Vormittags, der die schon eingedeckten Tische auf den Betrieb von Kulinarik und Geselligkeit vorbereitet und die Chaospuren der letzten Nacht beseitigt hat, in der Kippi gerade noch gefeiert haben könnte oder gleich wieder feiern würde. Man schweift in Gedanken und Emotionen in Kippenbergers Universum zwischen Kunst und feiern in der Paris Bar, das durch Abwesenheit aufgeladen und Lichtführung romantisiert wird, wie bei Caspar David Friedrich oder Edward Hopper. Hopper war Meister darin, das „Davor“ und das „Danach“ einer dargestellten Situation imaginär zu evozieren im Kopf. Das unterscheidet mein Bild gänzlich vom Foto bei fast gleicher Abbildhaftigkeit und auch gänzlich von den Epigonen dieses Bildes, die nur platt-paralysiert die Konstruktion kopieren.

„Paris Bar“ (Variante 1) ist also durch und durch eine subjektive Interpretation der Restaurantsituation meinerseits, die auch ganz anders sein könnte, wenn ein anderer Künstler mit anderen Strategien, Händen, Betonungen und Ausführungen es gemacht hätte. Es geht in der ganzen Debatte immer um das von mir erschaffene stimmungsvolle Gemälde eines Raumes mit Bildern, die kuratierte Ausstellung ist nur ein Teil des Bild-Motivs, inhaltlich wie formal, könnten das auch andere Bilder sein. Das wird mit der kuratorischen Urheberschaft der Ausstellung verwechselt, die Kippenberger zuzuordnen ist. Dieses Gemälde ist als „Gemälde“ deshalb so prägnant, weil es Kippenbergers Ausstellung diverser Künstler und Kunststile malerisch umsetzt und diese Parameter offen zur Schau stellt, aber eben als Malerei über Malerei. In einem anderen Medium wie der Fotografie (der fotografischen Dokumentation davon) sind diese Parameter gar nicht vorhanden. Das heißt auch, durch mich wird es zu dem gemacht, mit jedem einzelnen Pinselstrich in der Summe, nicht etwa durch Kippenberger, keine Ahnung was er und seine Assistenten zur gleichen Zeit gemacht haben, vielleicht noch bessere Kunst? Richtigerweise müssten die Bilder aus meiner Sicht „PARIS BAR – Götz Valien (nach einer Idee von Kippenberger)“ oder „PARIS BAR – Götz Valien (Kippenbergers Bildinstallation zeigend)“ heißen.

Der monetäre Wert dafür wurde natürlich durch den Mythos des Namens Kippenberger in diese schwindeligen Höhen getrieben, aber auch umgekehrt der Mythos Kippenberger, weil die komplette Leistung und Qualität im Gemälde als Gemälde liegt und ausgerechnet DASS es Kippenberger fälschlicherweise zugeschrieben wird, in der Art und Weise der malerischen Einschreibung, die Kippenberger als Gemälde zwar ganz allgemein bei einem Maler in Auftrag gegeben hat, aus ersichtlichen Gründen einer diskursiven Impotenz des Fotos, aber damit nicht zwangsläufig seine Schöpfung am Gemälde wird, auch nicht geistige Schöpfung in der konkreten Sache sein kann, denn ein Foto der Ausstellung existiert ja, wäre aber künstlerisch vollkommen uninteressant, nie in der Weise diskursfähig, außer als Dokumentation oder Sentimentalität. Der Wunschtraum des Malers Kippenberger, ein gemaltes Bild der Situation zu erhalten, wo jede weitere diskursive Komplexität zum Foto durch meine Malerei erst zustande kommt, hat keinen Schöpfungshöhen-Anspruch für Kippenberger, außer als Wunschtraum. Die Frage ist doch berechtigt, warum wollte der Maler Kippenberger diese Ausstellung in der Paris Bar gemalt haben, was zum einen eine totale Frechheit an Herausforderung und Arbeitsaufwand war, und zum anderen jeder künstlerische Mehrwert dann beim Maler und dem Gemalten liegt, die Authentizität seiner Ausstellung bestenfalls entstellen könnte – nicht einmal die Abstände der Bilder seiner kuratierten Hängung stimmten, auch das musste auf das Format angepasst neu konstruiert werden – in diesem Sinne „umgehängt“. Die Antwort liegt auf der Hand, weil traditionellerweise eher ein Gemälde museal die Ver-Ewigung von – egal welchem Motiv – garantieren kann, das wissen wir trotz technischer Errungenschaften und genau das wollte sich Kippenberger als Künstler und Hardcore-Verfechter des „Bad Paintings“ malerisch erswindeln. Dann ist aber auch die „Geburt der Venus“ nicht von Botticelli, sondern eigentlich von Lorenzo di Pierfrancesco de Medici beauftragt für die Villa di Castello und die Decke der sixtinischen Kapelle nicht von Michelangelo sondern von Papst Julius II usw ...

Natürlich bin ich auch empathisch in die Geschichte eingestiegen, als ich die Bilder von links nach rechts „abgemalt“ habe, aber was heißt denn ab-malen? Man versetzt sich in diesen Maler und versucht die Pinselstriche weitgehend pantomimisch noch mal nachzuvollziehen, den Duktus. Aber das Gehirn des Malers träumt, die Hand macht. Diese Bilder erzählen Geschichten in sich und zueinander, wie ein Comic unterschiedlicher „Zeichner“. Vielleicht bin ich darin tiefer eingetaucht, als Kippenberger es selber je tat, ich hatte die Aufgabe sie zu „scannen“, sie mit Farbe, mit Herz und Gehirn zu durchdringen. Er hat nur mal hingeguckt, die Bilder waren doch nicht von ihm, ich sah, dass unterschiedliche Künstler diese Geschichten erzählen. Ganz physisch auf der Leinwand wurde es aber durch meine Nacherzählung und Erfahrung damit auf allen Ebenen der emotionalen Psyche, umgesetzt in Malerei, das ist „meine“ Erzählung davon, schön, wenn ich ihm damit aus der Seele gesprochen habe. Sein kuratorisches Werk, so man das so nennen will, ist real in der Paris Bar gewesen und wurde mit einem „objektiven Foto“ von Lepkowski festgehalten. Mein Gemälde schildert schon eine erweiterte Geschichte dazu, auch als Rache zur Falsifizierung des expressionistischen „Bad Paintings“ an Komplexitäts-Potenzial. Ich male nicht so, weil ich blöde bin und mir zu viel Arbeit mache, wenn’s auch einfacher ginge, um Komplexität zu erzeugen, sondern weil es eine vernünftige stringente Notwendigkeit einer komplexen malerischen Erzählweise ist. Die Auktion hat mir dann recht gegeben: Das Bild ist meta-komplex, weil es SO gemacht ist, weil es mit Geist gemacht ist. Wenn sich jemand wirklich für Kippis Malerei oder Geschichten interessieren sollte, dann sollten sie das Foto ansehen, nicht meine erfundene Tagträumerei in Struktur und Farbe.

Der Stuhl vorne links war eindeutig mit zu kurzer Lehne rekonstruiert, wie ein Kinderstuhl, wie auch die Servietten vorne rechts. Ich muss das natürlich irgendwann in der Hitze des Gefechts auch bemerkt haben, aber zu spät. In meiner Malart – lasierende Schichten die einander ergänzen – war es unmöglich (oder mit zu viel Arbeit verbunden), den Stuhl wieder weiß zu übermalen und an der Stelle all diese Schichten wieder an die umgebenden Schichten anzugleichen, also dachte ich, bei dem im Grunde verschwindend geringen Honorar für diese Arbeit ist das nur gerecht und Pech für die Paris Bar-Kritiker. Wenigstens – denke ich heute – dient das als Beweis meiner aktiv gestaltenden Konstruktionsarbeit an dem Bild, auch wenn es als Fehler oder Manko meiner Konstruktionsfähigkeiten daherkommt. Dieser Stuhl fungiert nicht nur als Beweis meiner Urheberschaft sondern auch als „Wasserzeichen“ dafür, denn die Restaurantsituation wurde noch oft nachgeahmt auch von renommierten Künstler*innen wie Daniel Richter oder Johanna Dumet, mit anderen Bildern an der Wand. Das beweist eigentlich nur, dass sie alle von meinem Bild abgemalt haben und nicht von dem Foto der Paris Bar, denn der Stuhl ist immer der gleiche falsche Stuhl in jeder dieser Variationen und ich frage mich immer wieder, wieso das niemandem auffällt und er oder sie das nie korrigiert haben. Womöglich ist das sogar deren Hommage oder Referenz an Kippenberger. Also wer ist hier der „Abmaler“? Alle anderen!

Ich setzte meine Signatur „VALIEN“ in ein Stuhlbein und als mir klar wurde, in welcher Höhe dieses Bild vermutlich hängen würde in einer Gaststätte, dachte ich, das könnte dann ja jeder in einem unbemerkten Moment vor Ort auch machen. Gut, es sollte zwar noch ein Firnis drüber kommen, aber sicher ist sicher, also setzte ich, soweit ich mich erinnern kann, meinen Namen auch noch oben in diese hölzerne Box und irgendwo oben in einen Bilderrahmen rein, falls jemand auf die kriminelle Idee kommen sollte, meine Signatur doch noch schnell wieder zu eliminieren.

PARIS BAR (Variante 2)

Den Sommer 1992 über ließ ich mich kaum sehen bei Werner Werbung, es gab ja drei Maler da, die sollten sich um die Aufträge kümmern, die für die Kinos zu erledigen waren, ich hatte ja jetzt erst recht eine Sonderstellung und gehörte auch nicht offiziell zur Truppe. Ich habe mir nicht einmal angesehen, wie das Bild nun wirkt in der Paris Bar, ich war mir aus bestimmten Gründen nicht sicher, ob meine Arbeit nicht auch verachtet wurde wegen des hyperanalysierenden Naturalismus der eingeschriebenen Diskurse und dass das, falls mal jemand wirklich was verstanden hätte, auch als ironischer Affront gegen den Expressionismus gewertet hätte werden können. Was ist die Steigerung von „Bad Painting“? „Bad-bad Painting? Das war meine Rache, und Kippenberger und Würthle mussten es ansehen und begannen es offensichtlich zu lieben.

Ich switchte danach ins Literarische und schrieb ein Drehbuch in mehreren Fassungen und hoffte dadurch einen direkten Einstieg als Filmregisseur zu bekommen, was aber auch schleppend voran ging, denn die Mühlen der Redaktionen beim Fernsehen arbeiten langsam, und das behandelte Thema war brenzlich, weswegen sich die öffentlich-rechtlichen Sender dann doch fürchteten, das von mir verfilmen zu lassen. Ich exmatrikulierte mich von der FU, ich wollte ja nicht Philosophieprofessor werden, inzwischen hatte ich auch meine relativ dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung als Österreicher in Berlin. Meine eigene Malerei beschäftigte sich gerade mit der Dekonstruktion der Abstraktheit.

Und dann kam die Rache der Paris Bar-Kunstszene – ausgerechnet als Weihnachtspräsent – und Heinrich Werner wollte erst recht keine Diskussionen mehr darüber, denn ich hatte „A“ gesagt, wenn auch erzwungen und erschlichen, also musste ich auch „B“ sagen – und diesmal sollte es auch noch quasi über Nacht schon fertig gewesen sein. Die Vorlage war einfach mein Bild abfotografiert, wie es da hing in der Paris Bar mit leicht unterschiedlichen Stühlen darunter. Herzlichen Dank auch, fluchte ich, so ist das, wenn man jemandem den kleinen Finger reicht, dafür sollte es diesmal 2000 DM geben, war ja auch noch mehr und noch größer. Wie konnte es nur dazu kommen, dass ich gerade mit komplexer Qualität meinen eigenen Strick knöpfte!? Deren Postulat des „Bad Paintings“ ist dann wohl auch wie Wasser predigen, aber gediegenen Wein trinken.

Als Kippenberger nun 1993 im Centre Pompidou eine große Retrospektive machen durfte, wollte er wohl auch dieses Bild dabei haben, aber Michel Würthle war offensichtlich nicht bereit „sein“ Bild dafür rauszurücken. Dann sollte eben noch eines her, leicht unterschiedlich und dann sogar noch eine Umdrehung absurder, nämlich als „Bilder im Bild“, und das würdevoll gemalt, und es funktionierte ja auch ganz einfach mit einem Layout -Foto und einer Größenangabe für die Leinwand, fast wie heute eine Bestellung im Netz.



„Paris Bar“ (Variante 2) – Januar 1993 – Atelier Werner Werbung. Foto: Götz Valien

Nun wusste ich ja wie es zu machen sei, nahm natürlich für die ganzen Details wieder meine eigenen Fotos. Diesmal konnte ich mehr projizieren, da mein erstes Bild die ganzen Elemente deutlich definierte, man sieht auch an der Krümmung der Sichtachse des Bodenmusters die Verzerrung von Foto und Projektor. Das einzige Problem war nun mein eigener virtueller „Trompe l'oeil-Hyper-Naturalismus“ von „Paris Bar“ (Variante 1), der zu präsent war in seinem Tiefen-Illusionismus und diesen galt es gegen die neuen Stühle auszuspielen. Also malte ich das erste Bild im Bild etwas lockerer und die neuen Stühle und Tische dazu etwas präziser, damit es nicht nur wie eine Collage zweier unabhängiger Bilder wirkt, die einfach nur zusammengeklebt wurden. Ist das gelungen?

Den verkehrten Stuhl projizierte ich genauso wie ich ihn damals falsch gemacht hatte, für diesen Preis und diese Demütigung keine Extras mehr, eher Hohn für deren Blindheit,

aber als ich zum Albert Oehlen-Bild in der Mitte der Wand vordrang, bemerkte ich mit einem kleinen Schlag im Herzen, dass ich beim ersten Bild vergessen hatte, die rosa Sprühpunkte in die dafür vorgesehenen Felder zu sprühen, im neuen Layout Foto waren sie natürlich auch nicht drauf, offensichtlich hat das noch nicht mal wer bemerkt. Ging wohl als „meine“ künstlerische Freiheit durch, nur – was nun? Zwar konnte ich mir schnell erklären, wie es zu dem Fehler kam, ich hatte ja das erste Bild mit Pinseln gemalt und wollte erst zum Schluss noch mal die Spritzpistole dafür laden mit Pink – wurde dann aber in der Hektik der „Besitzübernahmen“ wohl vergessen. Aber es ist aus meiner Konzeption ein triftiger inhaltlicher und formaler Fehler, wofür eine Grundsatz-Entscheidung zu fällen war ... In die Paris Bar gehen und ankündigen, die rosa Punkte noch ins Bild zu spritzen vor Ort? Oder bei beiden Bildern den Albert Oehlen entstellt sein lassen?



Albert Oehlen-Bild, Recherche-Foto von Götze Valien 1992

Nun hatte ich ja bei „Paris Bar“ (Variante 1) auch noch den Stuhl offensichtlich für jedermann erkennbar falsch konstruiert, an den perspektivischen Größenverhältnissen der Servietten stimmte auch was nicht, die Farben, mit denen ich malte waren von der Lichtbeständigkeit Schrott vom Baumarktregal – der Grund diesen (meinen) Diskurs noch mal weiter um die eigene Achse zu drehen war eine göttliche Fügung, die mir nun als Option sperrangelweit offenstand.

Ich beschloss, natürlich mussten die rosa Punkte rein, dafür male ich das Bild als „Artists Proof“ noch einmal. Das „Paris Bar“ (Variante 2) war in Rekordzeit fertig, ich nahm die 2000 DM, es waren die ersten Wochen im Januar 1993 und ich gab Heinrich Werner nun mit aller Deutlichkeit zu verstehen, dass ich nur noch Kinoplakate malen wollte.

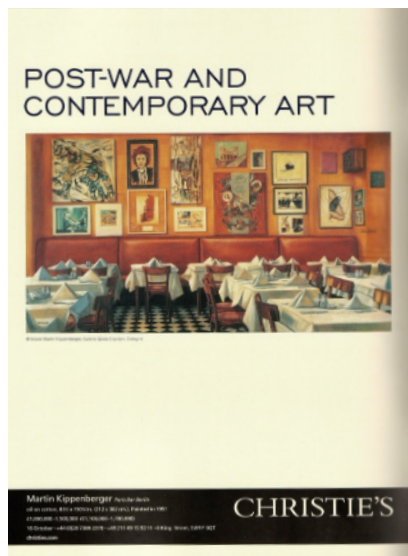
Tatsächlich wusste ich zu dem Zeitpunkt nicht, warum das zweite Bild dann auch noch dringend gemalt werden musste, mir wurde nicht gesagt, dass es ins Centre Pompidou kommen sollte, allerdings glaube ich mit Sicherheit, dass Heinrich Werner auch nichts davon wusste, er hätte es eh nicht geglaubt oder verstanden, was das bedeuten würde und wenn doch, dann hätte er inzwischen das zig-fache an Geld dafür verlangt, denn das war das einzige was ihn daran interessierte. Natürlich hat Kippenberger bei dem Spottpreis und den Bedingungen, dass Heinrich Werner keine weiteren Ansprüche dafür einforderte noch mal zugegriffen, ein Fabergé-Ei quasi zum Restrampenpreis. Ich wurde zwar missbraucht, betrogen und verleumdet, aber meine Signaturen waren die stillen Wächter der Wahrheit, was könnte mir denn schon passieren. An die Bildrechte dachte ich noch nicht, war ja auch noch kein Netz und Google in Sicht. Heinrich Werner lebte nicht mehr lange und verstarb, Kurt Degen verstarb, wie überraschenderweise auch Kippenberger, alle fast zur selben Zeit (1996-97). Erst dann ging ich das erste Mal in die Paris Bar und sah mir das Bild vor Ort an, es wurde natürlich zu deren Gallionsfigur, wo das zweite war, davon hatte ich jahrzehntelang keine Ahnung.

KANN ES IM FALSCHEN ETWAS RICHTIGES GEBEN?

Eigentlich hatte ich dieses ganze Dilemma völlig verdrängt und vergessen, meine Signaturen waren drin, früher oder später würden diese Bomben schon platzen, irgendwann kommt alles ans Licht, ich hatte jedenfalls genug Spannenderes zu tun. Zwar arbeitete ich immer noch als Selbständiger mit Werner Werbung, die Umstände wurden unter der Führung des Sohnes, der gar nicht figurativ, nur Schriften malen konnte, fast unerträglich, ich blieb als einziger und letzter Maler übrig und wurde Kaiser im Reich aller Kinoplakatemaler, weltweit, keiner konnte mir mehr folgen, das würde eben gar nicht gehen, denn es gibt Schallgrenzen in der Malerei, an physisch-körperlichen Bedingungen, an Techniken und an psychischen Verfassungen und ich schwebte direkt mit optimaler Geschwindigkeit balancierend auf dieser Wellenlänge. Auch dieser Eintrag ins Guinness Buch der Rekorde wäre mir sicher, ich habe zig-tausend Quadratmeter Fotorealismus bzw. meine subjektiven Varianten davon in mittlerweile über 3000 Plakaten realisiert, alle Hollywood-Diven und Superstars portraitiert, die größten davon waren $8,5 \times 13$ m und dokumentierte malerisch eine ganze Epoche Film- und damit gesellschaftspolitische Kultur- und Zeitgeschichte. Das gab mir die künstlerische Freiheit alle meine Konzepte und Diskurse durchzuspielen und vom Kunstmarkt und der Kunstszene unabhängig zu bleiben, in Berlin stets ein Außenseiter, trotzdem hatte ich auch Erfolg mit meinen Bildern, in den Nuller-Jahren sogar in Berlin und Miami und New York mit „loop – Raum für aktuelle Kunst“ von Rüdiger Lange.

DIE AUKTION

Es war am 23. September 2009, ich war mit meiner Frau auf der Eröffnung des „Art-Forum“, der internationalen Kunstmesse in Berlin, am Messegelände. Gleich beim Einlass bekam man ein Gratisexemplar der Sonderausgabe zum Kunstherbst der Kunstzeitschrift „Monopol“ in die Hand gedrückt, Wowereit hielt gerade seine hymnische Ansprache an sich selbst, die Veranstaltung und die Wichtigkeit Berlins als Kunststandort, in der großen Eingangshalle war das erlauchte Vernissagen-Publikum dicht gedrängt, als wir auch stehen blieben und ich beiläufig die erste Seite aufschlug und mir gleich die Abbildung von „Paris Bar“ (Variante 1) ins Auge sprang, wie ein zu langer vergifteter Rosendorn.



Anzeige in der MONOPOL-Sonderbeilage zum Art Forum Berlin, 1992



Auktionskatalog

Bis dahin hatte ich mir nicht nur keine Gedanken mehr darüber gemacht, noch weniger darüber, dass das ganze Gemälde schamlos Kippenberger urheberrechtlich zugesprochen werden könnte – ich hatte ja nicht mal mitbekommen, dass es nicht mehr in der Paris Bar hängt. Kann man Urheberschaft überhaupt verlieren oder aberkannt bekommen? Ich würde sogar soweit spekulieren, dass Kippenberger gar nicht – auch hinten nicht signiert haben dürfte, denn selbst wenn Kippenberger bei der Montage von Werner Werbung in der Paris Bar dabei gewesen sein sollte, hätte er vor Heinrich Werners Augen da vor Ort signieren müssen mit Farben oder Stiften, diese Dreistigkeit und Respektlosigkeit, die Arbeit eines anderen vor dessen Augen zu enteignen, traue ich selbst Kippenberger nicht zu. Und dann hing das Bild fest verankert im Lokal, man holt so ein Riesenbild nicht mehr so einfach mal zwischendurch von der Wand, würde ich denken. Michel Würthle wusste, dass das Bild nicht von Kippenberger war. Aber wer weiß, meine Signatur war immerhin vorne unter dem Firnis dreimal drauf und fünf Jahre später, 1997, verstarb Kippenberger. Es waren noch etwa drei Wochen bis zur Auktion am 16. Oktober 2009, was tun?

Im Juni 2009 hatte sich eine Journalistin bei mir gemeldet, Nora Reinhardt, sie wolle gerne einen Beitrag über mich schreiben für den „Spiegel“. Das war nichts Ungewöhnliches, es waren all die Jahre ständig Anfragen, die ich meistens absagte, da es weder mir noch der Sache der Kinoplakatmalerei etwas brachte und eigentlich nur lästig war. Außerdem war's nur mein Nebenjob. Aber im „Spiegel“ hatte ich noch nie einen Artikel, wobei die Journalistin gleich korrigierte, sie wäre da bisher nur Praktikantin gewesen und würde eben gerne einen eigenen Artikel unterbringen, so es die aktuelleren politischen Situationen zulassen würden, sobald Platz dafür frei wäre. Sie wollte die Tage darauf sowieso von Hamburg nach Berlin kommen, ob ich sie empfangen würde. Ich briefte sie und sie saß brav einen ganzen Tag bei mir beim Malen, was ich sonst noch nie so zugelassen habe. Sie war dann die Tage darauf noch in meinem Atelier und meinte dann, nun würde sie wohl genug Informationen über mich haben. Noch einmal warnte sie mich, dass es eben nicht in ihrer Macht läge einen Bericht über mich auf den Kulturseiten unterzubringen, weil aktuelleres immer vor geht, aber früher oder später würde es schon klappen, abgesehen davon, dass sie den Artikel eh erst mal verfassen müsse. Wir versprachen einander in Kontakt zu bleiben. Der Artikel verschob sich ständig, aber eigentlich war's mir egal – bis zum 23. September 2009.

Ich wusste, ich habe noch irgendwo das Foto, das Kurt Degen gemacht hatte, während ich „Paris Bar“ (Variante 1) malte, aber nach 17 Jahren und einem Umzug dazwischen wäre es fatal, es nicht mehr zu finden, denn dieses Foto sprach mehr als tausend Worte. Ich fand es, scannte es zusammen mit der Seite aus der Monopolausgabe ein und schrieb nur eine minimalistisch knappe Mail an Frau Reinhardt, ich wollte nichts manipulieren – „Der Witz zum Kunstherbst – es war 1992 und gewöhnliche Dispersionsfarben auf Baumwolle. Liebe Grüße, Götz“.



Juni 1992 – Paris Bar (Variante 1) – Work in Progress – Valien (veröffentlicht in „Der Spiegel“, 44/2009, S. 169). Foto: Kurt Degen

Eine Woche war es totenstill, hatte die Journalistin die Mail nicht bekommen? Ich rief bei ihr an und hakte nach, als sie mich entsetzt fragte, was das bedeuten sollte. Ich entgegnete – „wonach sieht es denn aus?“ Sie gestand, die ganze Redaktion des Spiegels stehe schon Kopf, denn wenn das wahr wäre, wäre das ein Mega-Skandal. Ich bestätigte ihr, dass ich das natürlich gemalt hatte, 1992, die Situation des Ateliers bei Werner Werbung kannte sie ja inzwischen. Nun war für die Spiegel-Redaktion nur noch die Frage offen, ob man diese Bombe vor der Auktion in London platzen lassen würde oder eben danach. Ich meinte, das wäre eine Entscheidung des „Spiegels“. Die Auktion war an einem Freitag, „Der Spiegel“ hat am Donnerstagabend Redaktionsschluss. Sie rief mich am Freitag den 16. Oktober früh abends aus London an, war extrem aufgeregt, weil sie da hingeschickt wurde, die zu versteigernden Bilder von Kippenberger zu begutachten und der Auktion beizuwohnen. Es waren vier „Kippenberger“ zur Auktion vorgesehen und sie schilderte mir den Kampf live gegen die Christie's Mitarbeiterinnen, die Verdacht schöpften und genervt waren, weil Nora mit der Nase und dem Handy den Gemälden zu nahe kam. Nora bat mich zu erinnern, wo eine Signatur von mir sein könnte und hatte Probleme sie zu finden, ein Foto mit dem Handy davon zu machen schien auch nicht so leicht für sie, sie wurde observiert und schon fast rausgeworfen. Nora lenkte die Mitarbeiterinnen ab und stellte Fragen – unangenehme Fragen wie – warum auf den kleineren offensichtlich völlig anders gemalten Bildern „MK“ mit einem Kreis drumherum als Signatur Kippenbergers draufstand und nicht auf dem Paris Bar-Bild, abgesehen davon, dass es wohl für jedermann sichtbar sein würde, dass die zwei Malstile konträr verschieden sind. Die Kunst-Spezialistinnen von Christie's rechtfertigten das mit der umfassenden Genialität Kippenbergers viele Stile zu beherrschen.

Am nächsten Tag, Samstag den 17. Oktober 2009 war der neue Auktionsrekord für einen „Kippenberger“ in den meisten Zeitungen und auch im Fernsehen, offensichtlich haben sich zwei (drei?) Bieter von 1,1 Millionen auf 2,5 Millionen hochgeboten und den ganzen Saal in Aufruhr versetzt, während ein anderes Bild von Kippenberger gar nicht erst verkauft wurde. Der „Spiegel“ kam erst eine Woche später raus, aber ab dessen Erscheinung lief mein Telefon heiß. Es war wie ein Tsunami, alle wollten Interviews, bei Christie's war Alarmstufe rot und Köpfe sollten rollen, Kunstsachverständige und Kuratoren meldeten sich zu Wort. Am meisten bereue ich nicht geistesgegenwärtig genug reagiert zu haben, als z.B. ein Autor für die Online-Ausgabe der Zeitschrift „Art“ noch vor der Auktion einen langen Artikel im Netz veröffentlichte, in dem er blumig beschrieb, wie Kippenberger sich ein halbes Jahr in Klausur zurückgezogen habe, um dieses, sein Meisterwerk zu schaffen. Irgendwie haben die von „Art“ das geschafft diesen Münchhausenbericht wieder aus dem Netz zu bekommen. Nach der ersten Schock-Welle drehte sich aber plötzlich alles gegen mich – der Wortlaut der Interviews wurde so verdreht, dass ich letztlich wie ein Hochstapler dand, der gar nicht existieren dürfe und verhöhnt wurde dafür, dass er nicht nur so blöde war so wenig Geld zu nehmen, dass er eh nur ein Assistent, eine Art „Handwerker“ wie ein hirnamputierter „Abmaler“ war, nur ein „Kinoplakatmaler“, sie ließen nichts aus an demütigenden Verleumdungen und Rufmorden, außer der Wahrheit.

Etwa einen Monat danach meldete sich eine Journalistin von der Berliner Morgenpost, Gisela Sonnenburg, die sogar bei mir zu Hause war davor und fragte mich, ob ich noch mal mit ihr reden würde. Sie hatte mich besonders heftig verrissen, obwohl alles auf Lügen basierend, scheinbar mit meinen eigenen Worten erklärt war, aber man ist ohnmächtig gegen schon veröffentlichte Verleumdungen, sie sind bereits in die Köpfe der Leser*innen eingebrannt. Sie wollte sich nicht nur entschuldigen, sie wollte mir auch erklären, wie es zu der Verdrehung kam und noch mal für eine andere Zeitung einen Artikel schreiben. Der ursprüngliche Artikel im „Spiegel“ war ja über vier Seiten lang und einfach nur schildernd, was gab es danach noch für andere Zeitungen zu sagen? (Nora Reinhardt hat für ihren Artikel im „Spiegel“ einen „Henri Nannen-Preis“ gewonnen.) Aber das Beil der medial manipulierenden Volksmeinung konnte noch geschliffen werden und wurde auch gefällt. Frau Sonnenburg gestand mir ihr Dilemma, dass sie einen ganz anderen Artikel geschrieben hätte, der Chefredakteur aber wortwörtlich, mit einem Rotstift ausgerüstet, meinte – „wir sind Pro-Kippenberger, wir machen den Kerl fertig“ und alles ins Gegenteil verkehrte. So muss es wohl überall gewesen sein, man erkennt ja dann auch, wer von wem abschreibt. Rechtsanwälte bedrängten mich, sie sahen einen medial begleiteten Jahrhundert-Kampf im Urheberrecht vor sich und boten sich mir und der Sache an. Auf Grund berühmter Beispiele (Michael Jackson usw.) wusste ich, wenn ich mich jetzt auch noch juristisch in den Kampf begeben würde, würde ich als Künstler noch lächerlicher gemacht werden von der Presse, würde also noch mehr das Gegenteil von dem erzeugen, um was es eigentlich geht, nämlich, Kunst. Ich traute niemandem mehr, denn alle wollten nur noch mehr Öl ins Feuer gießen aus deren Eigennutz heraus und mich am Pranger grillen sehen, dabei hatte ich ursprünglich nur aufklärend erwähnt, dass das Bild kein Kippenberger Gemälde sei. Es geht um eine Sache in der Kunst und ich war so sehr im Weg, um den Mythos Kippenberger aufrecht zu erhalten, der ja gerade durch dieses Bild in glorreiche Ewigkeit zementiert schien, dass mein Kopf dabei zu rollen hatte. Damit hatte ich nicht gerechnet. Verkehrte Welt! Da fiel mir wieder meine Vorskizze für die korrigierte Version von „Paris Bar“ (Variante 1) ein – spätestens jetzt war die Zeit gekommen dieses Bild fertig zu malen und damit würde sich der Kampf um die Sache innerhalb der Sache mit dessen Mittel und Waffen austragen.

“PARIS BAR” (Variante 3) – THE “ARTISTS PROOF”



„Paris Bar“ (Variante 3) – 1993-2010 – Acryl/Baumwolle, 281 × 281 cm – korrigierte Version von „Paris Bar“ (Variante 1), 1992

In „Paris Bar“ (Variante 3) ist alles, was mich störte, korrigiert. Ich benutzte dieses Mal lichtbeständigere hochwertigere Acrylfarben statt gewöhnlicher Wandfarbe vom Baumarkt. Projektoren verzerren, also wieder konstruieren. Auch Laien sehen, wie das Pink im Albert Oehlen in der Mitte mit dem Pink des monochromen kleinen Bildes neben der Holzbox korreliert, wie das Türkis der Taucher sich in den Schatten der Tischdecken, die diesmal noch duftiger wurden, und den Fliesen im Halbdunkel unter den Tischen ergänzte, wie auch die Korrektur des Stuhles vorne links und die Größen der Servietten vorne rechts. Die Stühle und die Bank sind bei allen drei Versionen heller als original in der Paris Bar, fast schwarz erschien mir zu brutal und undefiniert. Insgesamt habe ich die Bilder an der Wand noch präziser ausformuliert, denn mein konzeptioneller Ansatz war immer auch die malerische Dokumentation der Ausstellung in diesem Lokal mit einem Schwerpunkt auf analytisch sezierender Wahrheit (Glaubwürdigkeit). Ich hatte nie vor Kippenbergers Ausstellung oder der Paris Bar mit mangelndem Respekt entgegenzutreten, im Gegenteil, und es liegt nicht in meinem Bereich zu kritisieren, ob das nun eine wichtige Jahrhundert-Ausstellung war oder nur eine improvisierte Spontan-Aktion, weder die Art der Hängung noch die Auswahl der Bilder, aber ohne mein hyper-realistisches Bild, nur auf dem Foto, wäre das längst vergessen. Mein Auftrag war von Anfang an – wie für Leonardo die „Mona Lisa“ oder das „Abendmahl“, wie für Michelangelo die Sixtinische Kapelle – wie der Künstler im Film „Der Kontrakt des Zeichners“ von Peter Greenaway – dieses Restaurant mit Bildern an der Wand malerisch zu verewigen, und das ist hiermit mit „Paris Bar“ (Variante 3) verifizierend geschehen und abgeschlossen.

„Paris Bar“ (Variante 3) hing als Leihgabe zwischen 2010 und 2012 bei Wolfram Weimer in dessen Villa am Tegernsee und war Oktober 2012 in der Kunsthalle „Brennabor“ in Brandenburg an der Havel Teil der Valien-Ausstellung „BE-LIEVE“, die von Rüdiger Lange kuratiert wurde, in Zusammenarbeit mit „loop – Raum für aktuelle Kunst“.

„Lieber Maler male mir ...“ war 1981 eine durch Titel und Kontingent abgezielte Konzeptausstellung in der NGBK Berlin, nicht mehr und nicht weniger. Ich habe nie mit Kippenberger kommuniziert, auch nicht über Dritte, ich habe nie was unterschrieben, außer auf den Bildern. „Lieber Maler male mir ...“ ist als Kunsthändler-Geschäftssystem konsistent, die Bilder sind gekauft und können dementsprechend weiter-verkauft werden, die Urheberschaft aber kann das nicht betreffen, die ist nicht übertragbar.

Jedes der drei Paris Bar-Bilder hat seine Existenzberechtigung, das dritte mindestens so viel wie das erste, weil es ja das Bild ist, das das erste motiv-inhaltlich hätte sein sollen und im zweiten weitgehend inhaltlich dargestellt ist. „Paris Bar“ (Variante 3) ist das Bild, das Kippenberger eigentlich in Auftrag gegeben hat, auch das Gemälde seines Freundes Albert Oehlen sollte richtig sein (ich steh auf Oehlen) und das ist in dem Bild erfüllt und so soll es in die Nachwelt eingehen. Das tut „Paris Bar“ (Variante 1) keinen Abbruch, es ist ja trotzdem ein grandioses Gemälde.

Liebe Grüße vom Lieben Maler
Götz Valien, V-Alien, Val*in, Valincelli (Götz Valin)

Januar 2022

*Dieser Text ist entstanden aus Anlass der Ausstellung „Lieber Maler“
im Haus am Lützowplatz, Berlin (28. Januar – 27. März 2022)*

HaL

Haus am Lützowplatz (HaL)
Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Tel +49 30 261 38 05
www.hal-berlin.de