



Inhaltsverzeichnis

Interview	Seite	2
Lexikon IV: Freiheit	Seite	5
Lexikon III: Nasaheim	Seite	6
Termine + Impressum	Seite	7
Vorwort	Seite	8
Lexikon II: Friedens-Siemense	Seite	9
Lexikon I: Geschichte	Seite	10
Star Work No. 26	Seite	12

Interview

zwischen André Butzer und
Frank-Thorsten Moll im Dezember 2017

4

Frank-Thorsten Moll (FTM): Seit Jahrzehnten sprechen die Kunstkritik und auch Teile der Kunstgeschichte immer wieder vom Ende der Malerei. Maler kommen daher, ohne es zu wollen, in die Rolle, sich dafür rechtfertigen zu müssen, was sie tun. Fühlst du diesen Rechtfertigungsdruck oder geht der komplett an dir vorbei?

André Butzer (AB): Ich habe Malerei immer als Anfang gesehen. Die ganze europäische Malerei ist eine immerwährende Stiftung von Anfang. Es ist das dem Bild innewohnende Prinzip: Ein Bild kann gar nicht vom Ende her gedacht werden, beziehungsweise ein Bild ist nie ein Ende. Da wäre jetzt natürlich sinnvoll zu fragen, was denn ein Bild ist. Offensichtlich ist dieser Bildbegriff heute nicht so einfach zu fassen. Es gibt jede Menge verschiedene Ideen davon und meistens meinen die Leute mit Bild irgendetwas aus dem Internet, etwas aus einer Sprühdose oder aus dem Fotoapparat Kommendes. Oder man denkt bei Bild an etwas, was einen selber betrifft, im Sinne eines Selbstbildes,

welches man finden oder herstellen will.

Das Bild als diejenige tiefe, traurige und vom Anfang kündende Wesensform, die, naja, mehr oder weniger aus dem alten Griechenland seelisch abstammt, ist eine Art Weltraum-Matrix bildnerischen Sehens und eine Zukunft und Leben hervorbringende, unaufhörlich vibrierende, ständig wiederkehrende fruchtbare Seinsform.

FTM: Weißt du noch den Moment, als du zum ersten Mal vor einem Kunstwerk gestanden bist und du merktest, dass du das auch machen willst? Malen! Künstler sein?

AB: Das war mit 14 oder so, eventuell in der Staatsgalerie Stuttgart. Ich sah Georg Baselitz, *Maler mit Segelschiff* — Edvard Munch oder ähnliches und Lucio Fontana. Später in Hamburg in der Kunsthalle sah ich Asger Jorn, *Das Grüne Ballett*. Bis heute mache ich das ganze Ding also quasi zusammengenommen plus Rembrandt, Tizian, Raffael, Cézanne und so weiter, und natürlich Matisse und Paula Modersohn-Becker. Alles zusammen heißt

jetzt so wie ich. Disney auch. Dann aber auch die Vorahnung, dass Kunst nicht Malen ist, sondern irgendwas darüber. Ich nenne es jetzt seit längerem »NASAHEIM«. Die ewige Wiederkunft. Zweites Leben, zweiter Tod, wie auch immer. Farbe, Rhythmus, Proportion, Verhältnismäßigkeit, Erleuchtung, eigenes Licht.

Ich denke in Farbflächen. Also anteilmäßig. Zusammenklang aller Farben. Das ist tragisch, aber immer wieder Geburt. Früchte. Die Matrize bringt das hervor. Also mach ich bloß Genealogie, oder besser, ich mache da mit, man lässt mich mitmachen. Die Kräfte im Bild, die Kräfte im Weltall lassen mich an dieser Schöpfungsschleife mitmachen, eine Endlosschleife, die wunderschön ist. Aber es schmerzt mich auch, ich bin so veranlagt, das heißt, diese Tiefe und der Raum, die Unendlichkeit, aber die Nähe, das Heim, alles schmerzt mich, die Haltlosigkeit. Ich ein Teil dieses Bogens, ich finde Halt. Das Abbild ist die Kategorie dieses Bogens, die sich erneuernde Frequenz. Alles kommt und geht im selben Moment, es ist nicht die Zeit, die schaltet. Es schaltet Zeit aus.

FTM: Nach meiner Erfahrung hat das Sprechen über Bilder (im Plural) das Sprechen über das Bild weitestgehend abgelöst. Die einzigen, die fortwährend am Bild oder vielleicht sogar an der Unmöglichkeit des Bildes arbeiten, sind die Maler. Ist das die vornehmste Eigenschaft des Malers, beziehungsweise der Malerin? Die Verteidigung des Singulars gegen den Plural?

Anders formuliert: Ist das Ende der Malerei die Kapitulation vor der Pluralität visueller Erfahrungen, der Gleichzeitigkeit aller Bilder in allen Kanälen? Mich würde einfach interessieren, wie du deine Rolle als Maler im Besonderen und nicht die des Künstlers im Allgemeinen siehst.

AB: Die Malenden sind halt in einer ausweglosen Situation. Das ist aber gut so und richtig. Sie müssen zu dem Platz, an dem die Not am größten ist. Das heißt dorthin wo das Bild als Erbschaft empfangen wird, wie ein gefährliches, wunderbares und Leben hervorbringendes Gut. Dazu brauchen die Malenden viele Bilder, das ist klar. Dabei sind diese alle gleich, sie wiederholen sich aber so, dass alles immer Anfang und nicht skalierbare Einzigartigkeit ist. Jedes Bild ist ein gewaltiger Fehler, »Gott sei Dank«, kann man nur sagen. Es ist nicht leicht solch einen Fehler zu malen.

FTM: Deine Ausstellung im IKOB schlägt eine Brücke von deinen frühen zu deinen späten Werken. Mir kommt es so vor, als hättest du das, was dazwischen malerisch pasierte, bewusst ausgespart, um die Spannung innerhalb der Ausstellung und unter deinen Gemälden zu verstärken. Ist das richtig?

AB: Alles richtig! Es ist eine Ausstellung mit 15 bis 20 Jahren Loch dazwischen. Also sollen wir darüber nachdenken, was da passiert ist. Obwohl ja auch gar nicht klar ist, was ich zuerst gemacht habe, die älteren oder die neueren Bilder. Ich glaub ich bin umgekehrt dahergekommen. Also habe ich mit einem Ende angefangen. Spätjugendlich sozusagen. Ich möchte, dass die Ausstellung das alles in Frage stellt, was die Leute so über Entwicklung und Chronologie denken.

FTM: Geht es dir dabei um die Formulierung einer Leerstelle, die Phantasie, oder weniger pathetisch gesagt, um etwas, das das Nachdenken der Besucherinnen und Besucher provozieren soll?

AB: Nee. Kann ja jeder daheim nachschauen, was ich in der

»Alles kommt und geht im selben Moment, es ist nicht die Zeit, die schaltet. Es schaltet Zeit aus«

Zwischenzeit gemacht habe, in Büchern und im Computer. Es war halt eine Zeit notwendig, um Zugrunde zu gehen. Das sieht man in unserer Show. Ich habe aber noch eine Chance, diesem Grunde zu entkommen. Am Grunde leben geht nämlich nicht. Die Wahrheit des Bildes ist eine sehr fruchtbare Grundlage. Also ein Mutterkuchen, man sagt heute Matrix dazu.

FTM: Was meinst du genau mit der Wahrheit des Bildes? Ist sie eine unumstößliche Wahrheit, die aus den Anfängen der Malerei, sozusagen als menscheitsgeschichtliches Kontinuum, immer mitschwingt, oder ist sie ein wertvolles Gut, das immer neu verhandelt wird? Anders gefragt: Ist »NASAHEIM« der Ort, an dem der Gral dieser Wahrheit aufbewahrt wird, oder der Ort, an dem er konstant renoviert, ergänzt und weitergebaut wird?

AB: Ohne ständige Neuverhandlung, beziehungsweise Austarierung kein Kontinuum. Stiftung des Neuen ist ein In-Akt-Setzen des Kontinuums. NASAHEIM ist nur eine Option, die sich anbieten kann. Da klinken sich Leute wie ich und ganz andere Fans rein und erfahren vom goldenen Kontinuum. Es ist eine schöne Möglichkeit, anzuknüpfen und zusammenzufassen. Obwohl man aber nach N selber ja gar nicht gelangen kann, ist NASAHEIM als Szenario unbeschränkt zugänglich und für alle da. Jeder versteht es und kann davon irgendwie profitieren. Es gibt kein Geheimnis oder etwas Technisches oder Kompliziertes. Es ist die reine Irrationalität und es weist uns Menschen zu solch einer Irrationalität, welche aber voller Gesetz, voller Zuspruch und Zuwendung ist. Es ist brauchbar und als Utopie verheißungsvoll. Es bringt die Menschen zu ihrer eigenen Tätigkeit und

Handlungsfähigkeit, im Sinne einer wahrhaft menschlichen Bewegung und einem Tun, welches dem Maß und der farbigen Verhältnismäßigkeit Rhythmus, Klang und Wiederkehr ermöglicht.

FTM: Du agierst international als ein sehr erfolgreicher deutscher Maler. Der Zusatz »deutsch« begleitet dich ganz selbstverständlich, ohne dass du darum gebeten hast, oder dich dagegen wehren kannst. Hast du Unterschiede in der Reaktion auf deine Malerei festgestellt, sagen wir mal in den USA und in Japan, die mit deiner Herkunft zu tun haben? Wie gehst du mit deiner — nie ganz abzustreifenden Rolle — als Vertreter eines vermeintlich typisch deutschen Stils um? Ich kann mir vorstellen, dass derlei Zuschreibungen dir ein Gräuelpiece sein müssen. Ist das so?

AB: Ich zieh' jetzt um, nach Amerika. Bin dann dort, so wie zuhause auch, der einzige deutsche Expressionist. Vom Vornamen her klingt es ja nach Franzose. Also Matisse, Cézanne und so.

Die Mischung macht's. In Deutschland lobt man meine Sache ja kaum. Ist OK so. Kriege im Ausland eigentlich immer viel Zuspruch.

FTM: Hast du konkrete Erfahrungen mit dem belgischen Publikum gemacht?

AB: Nein.

»Da klinken sich Leute wie ich und ganz andere Fans rein und erfahren dann was vom goldenen Kontinuum«

FTM: Was verbindest du ganz konkret mit belgischer Kunst, beziehungsweise der belgischen Kunstszene?

AB: Nicht so viel. Sorry. Aber ich bin so eingleisig ausgelegt. Ich krieg ja nichts mit.

FTM: Das glaube ich ehrlich gesagt nicht wirklich, aber es spricht aus meiner Sicht sehr für dich, dass du nicht Magritte zu Felde führtest. Der Schutzheilige der belgischen Kunst, kann nämlich als gleichermaßen inspirierend wie erdrückend empfunden werden. Sein von der

Sprache her gedachter Surrealismus ist wie mir scheint zum Menetekel der belgischen Kunst geworden. Es gibt hier kein Sprechen und Denken über Kunst ohne eine Abgrenzung von Magritte oder ein Vergleich mit Magritte. Dasselbe gibt es auch in Deutschland mit der Figur Beuys. Wie gehst du mit solchen historischen Helden um?

AB: Ah ja. Hatte ich vergessen, beziehungsweise geahnt, dass da was war, mit Surrealismus und so. Fällt mir immer schwer, was namentlich zu 'droppen', wenn es mir fremd ist. So zum Beispiel auch Marcel Brothase. Außerdem kennt sich heute doch ein jeder so super aus mit Kunst. Ist ja ein ziemliches Fachwissen geworden und überall wird es ausgebreitet. Mit dem Surrealismus habe ich es echt nicht so. Ist nichts für mich. Und vorausgehende Sprache find' ich mehr als schwierig. Ich lese viel, aber man soll halt nicht Bildende Kunst aus seinem tollen Lesestoff machen.

Ich denk' gar nicht, dass Baselitz oder Förg Deutsche sind. Das, was beide haben halbwegs retten können, ist ein internationales oder zumindest alteuropäisches, im besten Falle venezianisches Element. Ich sage immer expressives Element dazu. Ist aber irreführend. Alle denken dann, das meint automatisch lebhafter Duktus oder wilde Malerei und sowas. Aber Mondrian ist auch so. Dieses Element ist die eigentliche Erbschaft oder das oben erwähnte Kontinuum, seither also nach-cézannistisch begriffen.

Lexikon IV: Freiheit

Ganz zu Beginn hat Butzer »[s]eine Leinwände mit Themen kontaminiert, die nicht in sie hineingehören.« Diese Kontamination war »die Legitimation für [s]eine Absicht, sie vor aller Augen für den Rest [s]eines Lebens wieder zu reinigen.« Obgleich es ihm scheint, als vollende er etwas, »was andere begonnen haben. Das sind historische, traditionelle Linien, die ganz weit in die Vergangenheit reichen und hoffentlich ebenso weit in die Zukunft weisen.« Es kommt ihm dabei sogar »manchmal so vor«, als hätte er »mit dem Ende angefangen und male seitdem dem Anfang zu«. Dieser Anfang ist für ihn »das vollständige, das ganze Bild«, das er mit den N-Bildern erreicht.

In diesen findet er ein Gleichnis für die menschliche Existenz. Seine Bildfigur ist eine Daseinsfigur. Eine Figur, in der sich gleichnishaft das menschliche Dasein enthüllt und offenbart. Eine erschütterte, doch unumstößliche Figur, die keine Erfahrung preisgibt und in Freude und Trauer, Andenken und Ahnung, Schmerz, Besorgnis und Tod, Hoffnung und Leben eine mit sich ausgesöhnte Existenz ausspricht.

Ohne dass sich die N-Bilder »zurückverwandeln könnte[n] in irdische Bilder. Indem sie auf sich selbst und auf die Welt verzichten, indem sie zum wahren bildnerischen Verzicht werden, finden sie erst wirklich ihren Ort in der Welt. Und wir müssen lernen, was es heißt, dass die Bilder keine Welt mehr sind. Warum sind sie trotzdem Teil der Welt? Sie sind doch das, was uns erst betrifft.« Einfach und hell in sich gegründet zeigen die N-Bilder, wie auch wir uns immer wieder von neuem aufrichten und inmitten der Fülle des Gewesenen und des Künftigen lernen können, unsere eigenen, menschlichen Möglichkeiten umso entschlossener zu ergreifen.

Für Butzer »ist das Freiheit«: »Ich glaube, dass man genau dort hin muss, weil man dort erst Freisein erfährt. Vorher bildet man sich ›Freiheit‹ ein, sie wird einem sozusagen suggeriert, jedoch ›wirkliche‹ Freiheit, wenn es die gäbe, wäre etwas ganz Schlimmes, das man halt aushalten muss. Da bin ich jetzt angelangt.«

Lexikon III: Nasaheim

»Kunst ist etwas sich Auflösendes, etwas, das die Erde verlassen will und sich dem Himmel zuwenden möchte«. Butzer entwöhnt sich des Irdischen und begibt sich »dahin, wo der Anfang ist. Der Anfang ist das vollständige, das ganze Bild«. Nachdem er alle Erfahrungen zugelassen hat, durch sie hindurchgegangen ist und der volle Bezug von Leben und Tod malerisch in seinen Bildfiguren aufscheint, sucht er nach einer »heimatlichen Welt«, einem geborgenen Aufenthalt. Diese Heimat aber hat diesseits keinen Ort. Sie ist eine Erfindung, »überall und nirgends« zugleich hat sie allein im Bild Bestand. Jedoch gerade in dieser selbstbewussten Fiktion begründet er sein eigenes Bildverständnis. »Mit N, das auch eine irrationale Zahl ist, fängt das an«, da, wo sämtliche Widersprüche ineinander übergehen, sich durchdringen und gegenseitig tragen, da »beginnt N«. Ein neues Maß, das er überall ersehnt und dennoch »nirgends als innen« weiß.

Von dort her, aus seinem Innersten, dem eigenen Geheimnis entwirft Butzer das kosmisch ferne »NASAHEIM« (2001). Mit hellen, groß aufgezogenen Augen und einem Kopf von nahezu planetarischen, erdgleichen Ausmaßen erscheint ein Friedens-Siemens im Bild. Wie aus einem orangerot lodernden Flammengrund hebt er sich empor in einen klaren blauen Himmel. Aufmerksam richtet er den Blick auf ein kleines ›Etwas‹, das vor ihm schwebt. Beide Arme streckt er mit zitternd gespreizten Händen aus, um es zu ergreifen. Doch offenkundig entwischt es ihm.

Findet nach Butzer, dem die eigene Malerei als »kosmische Darstellung von einer anderen Welt« vorschwebt, das gesamte Bildgeschehen in Nasaheim statt, oder symbolisiert das sich in himmlische Bläue entziehende Etwas die Maßgabe jenes geheimnisvollen Orts? Was ist, wofür steht »Nasaheim« oder »N«? »›NASA‹ ist das extrem Ferne. Das, was in weiter Entfernung stattfindet, in unserer Vorstellung«, jenseits der Welt. Hinzu kommt »›Heim‹«, also »etwas sehr Nahes, Warmes« oder Menschliches. Irdisches und Außerirdisches. Bereits als zusammengesetzte Wortschöpfung drückt Butzer mit ›Nasa-Heim‹ einen ausgeglichenen Zustand aus und benennt einen ›unbetasteten‹ Ort, an dem alles Erlittene gestillt und ausgetragen endet. Dafür steht N.

Termine

Öffentliche Führung mit Miriam Elebe:

Mittwoch, 24. Januar und 7. Februar 2018, jeweils 18 Uhr

Direktorenführung mit Frank-Thorsten Moll:

Sonntag, 4. März, 15 Uhr

MUSEUMSPÄDAGOGIK

Führungen und museumspädagogische Angebote können bei Miriam Elebe erfragt werden: m.elebe@ikob.be, +32 87 56 01 10

ÖFFNUNGSZEITEN

Mittwoch bis Sonntag von 13 bis 18 Uhr

EINTRITT

Freiwillig auf Spendenbasis, Empfehlung: 6 €

Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre sowie Mitglieder haben freien Eintritt.

Freier Eintritt an jedem ersten Mittwoch sowie an jedem ersten Sonntag im Monat.

Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft, dem Service général du Patrimoine culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, der Provinz Lüttich und ihres Kulturdienstes sowie der Euregio Maas-Rhein.



TEAM

Serge Cloot, Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll, Ingrid Mossoux, Nadja Vogel



IMPRESSUM

Redaktion und Texte: Jean-Michel Botquin, Friedemann Hoerner, Christian Malycha, Frank-Thorsten Moll

Lektorat: Miriam Elebe

Gestaltung und Satz: Kasper Zwaaneveld für possible.is

IKOB — Museum für Zeitgenössische Kunst
Rotenberg 12b
4700 Eupen, Belgien
+32 87 56 01 10
info@ikob.be
www.ikob.be



Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art

Ein Vorwort zur Ausstellung

In seiner ersten Einzelausstellung in Belgien zeigt der bekannte deutsche Maler André Butzer, der 1973 in Stuttgart geboren wurde und in Hamburg die berühmt-berüchtigte Künstlergruppe *Akademie Isotrop* mitbegründete, einen Überblick über die letzten Jahrzehnte seines noch jungen Schaffens.

In den in schlichtes Weiß getauchten Ausstellungsräumen des IKOB-Museums erleben die Besucherinnen und Besucher höchst gegensätzliche Gemälde: Abstrakte farbige Bilder wechseln sich in lockerer Hängung mit in schwarzweiß gehaltenen Bildern ab. Bunte Farbwelten prallen auf schwarze Flächen. Es sind genau diese malerischen Extreme, mit denen Butzer zu einem der erfolgreichsten Maler seiner Generation wurde. Lärm und Stille, Farbexzess und Konzentration der Fläche, Kunstgeschichte und Comic — über derlei Gegensätze stolpert man zu Hauf in seinen Bildwelten. Während sich die schwarzweißen Bilder dem Blick zunächst zu entziehen scheinen, springen einem bei den farbigen Malereien die kreisend bunten Gestalten, die an Comics oder Kinderzeichnungen erinnern, sofort ins Auge. Der Maler, der in Rangsdorf vor den Toren Berlins lebt, und sich malerisch als Erbe des deutschen Expressionismus ansieht, hat dafür ganz konkrete Vorbilder, die von Friedrich Hölderlin über Edvard Munch bis zu Walt Disney reichen. Es wäre jedoch vorschnell zu denken, dass die bunten Bilder sich ganz einfach konsumieren ließen, während die nur vordergründig monochrom wirkenden Bilder auf Ruhe, Zeit und Kontemplation abzielen. Für Butzer sind beide Werkgruppen Teil desselben Kampfes. Man könnte auch sagen, sie sprechen dieselbe Sprache mit unterschiedlichen Dialekten. Immer geht es ihm um die Malerei selbst und die Frage, was die Malerei heute noch auszudrücken vermag. Wortschöpfungen wie Nasaheim, Friedens-Siemense und »N«-Bilder sind mehr als das, mehr als nur Wort. Sie bezeichnen Welten, Universen, Utopien und Visionen, die Butzer gleichzeitig Anfang und Ziel der Malerei sind.

Zentrales Argument dieser Ausstellung ist jedoch die Auslassung — sowohl die malerische als auch die erzählerische Lücke, die sich in seinen Werken und der Auswahl der ausgestellten Bilder manifestieren. Es sind gerade diese Lücken, die den Besucherinnen und Besuchern dieser Ausstellung die eigene Produktion von Phantasie erlauben und Raum für Spekulationen schaffen. Letztlich muss man diese Lücken auch einfach aushalten.

Die Ausstellung ist zudem der Auftakt für das neue Jahresthema im IKOB. Bildete 2017 noch das politische Thema Ressentiment den roten Faden, der die Besucherinnen und Besucher durch das IKOB-Jahr begleitete, wird 2018 das Jahr des Pragmatismus und der Selbstorganisation. Also denjenigen Eigenschaften und Fähigkeiten die Individuen, Gruppen und Nationen nicht nur in Krisenzeiten auszeichnen und zu Handlungsfähigkeit bemächtigen. Butzer, der international von vielen erfolgreich agierenden Galerien vertreten ist, und Jahr für Jahr an unzähligen Museumsausstellungen teilnimmt, schuf ein sehr ungewöhnliches System der Autarkie, das ihm erlaubt, alle Prozesse der Ausstellungsplanung und der Vermarktung in seinen eigenen Händen zu halten. Dies ist ihm wichtig, eventuell weil sich ansonsten ein Apparat an Assistentinnen und Assistenten zwischen sich und seine Bilder schieben würde. Dies gilt es auf alle Fälle zu vermeiden, damit die Kunst auch immer Kunst sein kann und als sinnstiftendes und nicht rein kapitalstiftendes Moment von Zeitgenossenschaft gelebt werden kann.

Mein Dank geht an das Team des IKOB, das wie immer hervorragende Arbeit geleistet hat, an Dr. Thomas Buchsteiner, der den Kontakt zu André Butzer (wieder-)herstellte, an Dr. Christian Malycha für die kollegiale Unterstützung sowie Matthias Hübner von possible. is und Kasper Zwaaneveld, die für die Grafik verantwortlich zeichnen. Der größte Dank gilt jedoch André Butzer, der diese Ausstellung erst möglich machte.

Frank-Thorsten Moll

Lexikon II: Friedens-Siemense

An einem Ort, der »Liebe« heißt, erscheint der »Friedens-Siemens« (2000). Es ist ein imaginärer Ort der Träume, der bezeichnenderweise »in Schutzflorida« liegt, als wäre die Walt Disney World samt und sonders aus Orlando, Florida geradewegs ins »All« verrückt worden, wo schon »Sonne« und »Mond« warten. Links der Bildmitte befindet sich die Figur, bloß deutlich gefasst oder auszumachen ist sie nicht. Wie der umgebende Farbgrund löst sie sich luftig auf und breitet sich sanft auf der Bildfläche aus. Um sie herum bleibt keine Farbe, kein Wort, kein Ding auf dem anderen und mehr denn eine gewusste ist es eine geahnte, eine eigentlich unmögliche Figur, die hier ins Dasein kommt.

Das Bild zeigt keinen Tiefenraum, sondern ist zu einer dichten, farbig zusammengehaltenen Fläche geworden. Nachdem die Welt etwa als »Amerikanische Leibesübung« endgültig verloren ging, sammeln sich die einzelnen Elemente nun an diesem anders gearteten Ort um den Friedens-Siemens, sind innig auf ihn bezogen und in ausgreifenden Schwüngen mit ihm verbunden. Der dissonante Widerstreit der Welt ist gewandelt, alles an seinem Platz und das Bildganze bei aller Gegensätzlichkeit ausgewogen. Unerwartet herrscht inmitten allem Streitenden Versöhnung. Eingeschrieben oder eingebrannt sind der Figur die Namenszüge internationaler Großkonzerne, »VW«, »Sony«, »Bosch« oder »IBM«. Offen stellt sie ihre industrielle Prägung aus, sogar ins Vielfache gesteigert, da es immer noch mehr »IBMs«, »International Business Machines« gibt. Dazu kommen Embleme wie Rauten mit prangendem Wasserstoff-»H«, Diagonalkreuze, aufgetürmte Ovale und platinenartige Schaltplatten, alle Arten von Erfrischungsgetränken, einfache »Limonade«, aber auch »Sinalco« und diverse »Mezzomixe« oder »Mirindas«, vergleichsweise alltägliche Lebensmittel wie »Rindsfleisch«, »Karotten« oder »Bohnen«, die in der Nähe einer blaugepunkteten Raute allerdings ebenso blau wirken, sowie zahlreiche kleinere Formen mit einem »H« darauf, die an Pillen, Tabletten oder sonstige Beruhigungsmittel erinnern. Auf einer dieser Formen steht »N«, Symbol für Unendlichkeit, eine unbestimmbare, unnatürliche und irrationale Zahl.

Lexikon I: Geschichte

Butzer stellt sich dem 20. Jahrhundert, das sich vor ihm zwischen zwei einander zuwiderlaufenden Polen aufspannt: Massenkonsum und Massenvernichtung. Zu einem immensen Bogen verschmelzen alles Schöne und alle Schrecken, Freude und Trauer, Hoffnung und Verzweiflung, Aufbau und Zerstörung, Fortschritt und Zusammenbruch, Selbstbestimmung und Unterwerfung. Untrennbar verbunden sind, zumal aus deutscher Sicht, die Annehmlichkeiten des Wirtschaftswunders mit den bestialisch kalkulierten Gräueltaten in den nationalsozialistischen Lagern. In der Totalität ihrer Entgegensetzung sind industrielles Leben und Sterben, die Fabrikation von Waren und Leichen eins und das Jahrhundert hält sich zwischen Genuss und Leid, zwischen Atombombe und ›neuer‹ Technik, zwischen Europa und Amerika.

Eine unwirkliche Situation, in der Butzer 1999 in die eigene künstlerische Existenz findet. Vor allem ist es unmöglich geworden, an die ›schönen Formeln‹ der Vergangenheit anzuknüpfen, als sei nichts gewesen. Eine vorindustrielle, in vermeintlicher Unschuld idealisierte Welt gibt es nicht mehr. Hinter die Errungenschaften, die zugleich die Verheerungen des 20. Jahrhunderts sind, kommt man nicht mehr zurück. Die Geschichte ist kontaminiert. Und mit ihr die Menschen. Damit muss man fertig werden, sich hineinbegeben, sich aussetzen und es dann durchstehen.

12

André Butzer

17.01.—

Le Bulletin
No. 5
Januar 2018

André Butzer wurde 1973 in Stuttgart geboren, im Alter von 20 begann er zu malen. Von 1996 bis 2000 war er Mitglied der in Hamburg ansässigen *Akademie Isotrop*, einer Gruppe avantgardistischer Künstler, der auch Jonathan Meese angehörte. 2006 zog er mit seiner Familie nach Rangsdorf bei Berlin und richtete Wohnung und Atelier in einem Teil der ehemaligen Bucker Flugzeugbau-Werke ein.

Deutsche
Ausgabe

04.03.

Als seine Vorbilder nennt er italienische Renaissance-maler ebenso wie Friedrich Hölderlin, Edvard Munch, Henri Matisse und Walt Disney. Butzer ist bisher unter verschiedenen Namen in der Öffentlichkeit aufgetreten — so bezeichnet er sich selbst als *N-Hölderlin*, *Henry Butzer* oder *Calvin Cohn*.

Kreischend bunte Gestalten, die an Comics oder Kinderzeichnungen erinnern, springen bei seinen um das Jahr 2000

herum gemalten Bildern ins Auge, während sich seine in Schwarz und Weiß gehaltenen Werke der letzten Jahre dem Blick zu entziehen scheinen. Für Butzer sprechen beide Werkgruppen — so wie auch die in anderen Schaffensphasen entstandenen Bilder — dieselbe Sprache mit unterschiedlichen Dialekten: Immer geht es ihm um die Malerei selbst und die Frage, was die Malerei heute noch auszudrücken vermag.

2018

IKOB — Museum
für Zeitgenössische
Kunst

Star Work No. 26

Heiliger Matthias von Jeremias Geißelbrunn (1595—1660), fotografiert wie Dimitris Alexandrou von Errikos Andreou
Sophie Langohr

Aus der Serie *Glorious Bodies*, 2013—2014,
Zwei digitale Schwarzweiß-fotografien,
je 33 × 45 cm

14



DE

Sophie Langohr nutzt alle Kunstgriffe der professionellen Studiofotografie, um den Glanz und die Berühmtheit von aktuellen Models und Stars auf die von Jeremias Geißelbrunn um das Jahr 1640 herum geschaffenen Skulpturen zu übertragen — auf die Bildschnitzereien, die ursprünglich für die Minoritenkirche in Köln bestimmt waren und heute auf den Konsolen in der Sankt Nikolaus-Kirche in Eupen platziert sind. Jetzt sind es Heilige, die

als Apostel-Ikonen für eine unerwartete zweite Ewigkeit Pose stehen. [. . .]

Der Heilige Matthias, introvertiert und finster, müsste sich nur noch eine lebendige Tote auf die Schulter tätowieren lassen oder einen dornen-gekrönten Christuskopf auf den Arm, um dem griechischen Model Dimitris Alexandrou ganz zu gleichen.

Jean-Michel Botquin



1



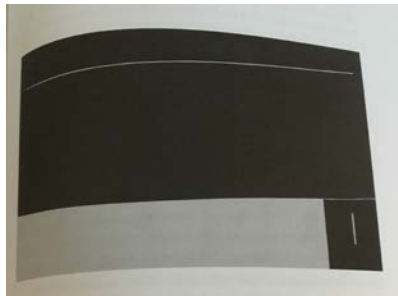
2



3



4



5



6



7



9



10



8



11



12

- 1 *Schutztod (Teil 1)*, 1999, Acryl und Lack auf Leinwand, 165 × 200 cm
- 2 *Mörder*, 1999, Acryl und Lack auf Leinwand, 210 × 150 cm
- 3 *Friedens-Siemens-I*, 2000 Acryl und Lack auf Leinwand, 230 × 165 cm
- 4 *Ohne Titel*, 2011, Acryl auf Leinwand, 150 × 210 cm
- 5 *Ohne Titel*, 2013, Öl auf Leinwand, 200 × 310 cm
- 6 *Ohne Titel*, 2014, Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm
- 7 *Ohne Titel*, 2014, Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm
- 8 *Ohne Titel*, 2014-2015, Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm
- 9 *Ohne Titel*, 2015, Öl auf Leinwand, 300 × 190 cm
- 10 *Ohne Titel (Eupen)*, 2017, Acryl auf Leinwand, 240 × 300 cm
- 11 *Ohne Titel*, 2017, Acryl auf Leinwand, 210 × 150 cm
- 12 *Ohne Titel*, 2017, Acryl auf Leinwand, 300 × 170 cm