

CYRUS OVERBECK

WOMEN, DOGS & ORNAMENTS

GALERIE
BRUNO
KEHREIN



»Women, Dogs and Ornaments«

Zuckersüße schwere leichte Kost für Kunstliebhaber

Die frühen Arbeiten von Cyrus Overbeck waren dominiert von Schwarz und Grautönen und von Monumentalität. Sie handelten von Totenschädeln, manchmal auch von schablonenhaftem Kriegsgerät, die durch ihren sich vor einem als Leere ausweitenden Hintergrund ihre Bedrohlichkeit entfalteten: Jenseits der Textur des Papiers war nichts mehr. Das Leben aus der Sicht von Cyrus Overbeck: Es schien reduziert auf die Monotonie einer Bedrohung und das Leere. Mehr gab es nicht. In der aktuellen Serie tauchen anstelle der Totenschädel Menschen auf. Was sind das für Menschen?

In der aktuellen Serie dominieren die Portraits, meist Gesichtsportraits, seltener Ganzkörperportraits. Kunsthistorisch wurden Portraits eher als geringwertige Kunstgattung angesehen: schien doch das Ziel eines Portraits in erster Linie die Ähnlichkeit mit dem Portraitierten zu sein, so daß sehr wohl die bloße Kunstfertigkeit des Künstlers im Portrait sichtbar wurde, aber umgekehrt kaum Raum für sein Kunstwollen zu bleiben schien. Da viele Portraits Auftragsarbeiten waren und sind, war und ist es üblich, daß der Portraitierte den Inhalt des Bildes wesentlich mitbestimmt. Erst mit der Renaissance und der Aufklärung änderte sich diese Bewertung schrittweise in der abendländischen Welt. Der Mensch wurde als Maß aller Dinge entdeckt und übernahm die Rolle des edelsten Bildgegenstandes. Es wurde nun zu einer besonderen Herausforderung für den Künstler, die Seele des portraitierten Menschen auf der Leinwand abzubilden. Hier

ergab sich viel Interpretationsspielraum, da der Künstler nun auch die Rolle übernahm, Aspekte im Portrait sichtbar zu machen, die dem Portraitierten selbst verborgen waren: Es entstand ein Raum, der dem Künstler die Möglichkeit der Idealisierung und Dämonisierung ebenso öffnete wie seinen Bestrebungen nach realistischer Darstellung und Kunstfertigkeit Rechnung trug. Die Arbeit am Portrait wurde und ist auch heute zur Suche nach der individuellen Wahrheit der Portraitierten geworden. Aber immer noch verrät das Portrait auch etwas über die Interaktion von Maler und Portraitierten.

Cyrus Overbeck bricht kompromißlos mit dieser Tradition. Er will die Interaktion von Künstler und Portraitierten ebenso ausschalten wie selbst eine Interpretation des Portraitierten anbieten. Er hat keinerlei Interesse an einer hyperrealistischen Darstellung, sucht keinen Wettstreit zu naturalistischen Photos, er verschmäht das lebende Vorbild. Er will gerade nicht das Unsichtbare, das Innerste dieser Frauen sichtbar machen, was immer dieses Innerste auch sein mag. Wir sehen seine Portraits, aber Overbeck zeigt uns nur perfekt gearbeitete, aber entleerte Gestalten. Unverkennbar hat er die Technik des Holzschnitts weiterentwickelt: Seine Drucke strahlen eine Individualität, Tiefe, Farbintensität aus, als handele es sich um Lithographien oder Radierungen. Wir sind irritiert angesichts dieser Dichotomie von kunstfertig und künstlerisch-technisch innovativ erstellten Arbeiten, bei denen der Anspruch der Erstellung mit der Leere und Schablonen

nenhaftigkeit der Inhalte kontrastiert. Ja, scheint Overbeck seinen Betrachtern zu sagen: Man kann Portraits so malen und drucken, daß diese den Charakter eines Ornamentes annehmen. Man kann dem Betrachter ein Bild einer Frau anbieten, sogar in der Form eines Portraits, ohne daß ein Charakterbild, ohne daß ein menschlicher empathischer Eindruck zurückbleibt. Was bleibt, ist die Faszination für die Kunst der Herstellung selbst, die eine seltsame Magie erzeugt. Und so schließt sich der Bogen zu den Totenschädeln seiner früheren Serien, die auch nicht mehr erzählen konnten, als daß sie tot sind, aber doch eine magische Anziehungskraft entfaltet und entfalten.

Die Frauen der aktuellen Serie sollen nicht mehr sein als die Abziehbilder einer allgegenwärtigen Kulturindustrie, die wir in der Regel nicht mehr wahrnehmen, weil wir ihr Bestandteil geworden sind. Die geschichtslosen Frauengestalten von Overbeck werden so gerade durch den plakativen künstlerischen Vortrag ihrerseits zu einer Bedrohung. Gleich einem Verführten, der noch mit intellektueller Stimme erläutert, warum er nicht verführbar ist. Die Totenschädel seiner früheren Arbeiten stehen damit den aktuellen Frauenportraits als »Kulturikonen«, die alles zu vereinnahmen drohen, was eigentlich privat sein sollte, in nichts nach. An die Stelle der Textur des Papiers treten nun Ornamente: manchmal als Blumen, manchmal als Sterne, manchmal als Linienführung und Mäander vorgetragen. Oder Menschengesichter, die durch ihre stempelartige Wiederholung selbst zum Ornament wurden. In der aktuellen Reihe haben sich alle Bildelemente in eine vollständige Verselbstständigung hinein weiterentwickelt, die den Anspruch erhebt, Zentrum der Arbeit zu sein. Das Ornament steht für sich und beansprucht für sich die Interpretationshoheit. Es ist im Detail bearbeitet, kein Beiwerk, sondern Hauptanteil. Ähnlich wie manche klassischen Malschulen so viel Aufmerksamkeit auf die Gestaltung der umgebenden Natur legten, daß die zentrale Szene des Bildes dadurch fast in den Hintergrund gerückt wurde. Das Ornament bietet für Overbeck die Referenzfläche für die Inszenierung

seiner Kulturikonen: die »women« sind nicht mehr Frauen aus Fleisch und Blut, sondern Frauen, die wie Frauen wirken sollen. Seine Frauen erscheinen reduziert, zugespitzt und erweitert zugleich auf eine einzige Wirkung: in ihrer zuckersüßen Konsumierbarkeit haben wir sie als Bildeindruck bereits aufgenommen, verschluckt, ehe uns der Bissen im Hals stecken bleibt. Schneller kann man auf ein Bild nicht »hereinfallen«. Allenfalls vergleichbar der Arbeit von Timm Ulrichs, die aus dem Satz besteht: Lesen Sie diesen Satz nicht zu Ende! Diese Bilder von Frauen, die durch das Ornament kommentiert und überhöht sind, stehen den Totenschädeln in ihrer nachhaltigen Wirkung in nichts nach. Overbeck präzisiert seine Idee weiter: Die leere Kulturikone, die durch unendliche Replizierung schon lange verbrauchte Frauengestalt, die Teil unserer Sehgewohnheiten und Teil unserer Verführbarkeit durch die Kulturindustrie geworden ist, wird nicht nur durch das Ornament im Hintergrund überhöht und erhalten, sondern auch durch ein »Gegenornament« im Vordergrund: die Hunde. Diese »dogs« sind sofort mit Assoziationen belegt: in England gezüchtet, wo sie selbst Stiere und ganze Kuhherden zusammenhalten können. Geliebt, weil sie ungebändigte Kraft, Vitalität und Gefahr ausstrahlen und doch sogar als Schoßhund geeignet scheinen. Im Schoß der Frau platziert scheinen sie bereit, diese zu verteidigen und – den Stieren und Kuhherden vergleichbar – zu kontrollieren. Aber auch Overbecks Hund will nicht den Eindruck eines lebendigen Hundes hinterlassen. Es ist eine Hundeschablone. Und die Frau, die es zu verteidigen gilt, gibt es nicht. Es sind Replikationen von Replikationen von Replikationen.

Der Hund verteidigt nichts mehr. Und doch ist durch die kompositorische Anordnung eine ornamentale Verteidigungsstruktur aufgebaut. Was verteidigt der Hund? Die Unschuld der Frau? Ein Bildverbot? Ist es der Appell, die Bildikonen der Kulturindustrie abzuschütteln? Zu dem Bildverbot früher Kulturen zurückzukehren, um die Achtung vor dem Leben wiederzuentdecken, um die Ehrfurcht vor der Natur und dem Schicksal

wieder wahrzunehmen und uns nicht in oberflächlichen Bildinhalten – die gleichzusetzen mit unseren Lebensinhalten wären – zu verlieren. Diese Überlegungen sind angedeutet, aber nicht von Overbeck künstlerisch ausgeführt. Er verzichtet auf jegliche vordergründig aggressive Geste, sogar die Farbgebung mißbraucht er nicht zu diesem Zweck. Je weniger es zu Inhalten zu sagen gibt, desto mehr wird die Verteidigung zum Selbstzweck. Sie wird dadurch sogar noch wichtiger, als wenn sie ein Mittel für einen einsehbaren und erkennbaren Zweck wäre. So hat der Hund, die Verteidigung, dieselbe ornamentale Gewalt wie die Frauen und die Ornamente. Es gibt keine Geschichten mit Gegenwart und Vergangenheit, mit Vorher und Nachher, Vordergrund und Hintergrund. Alles geht ineinander über: Formal gleichrangig spielen die Frauen, die Ornamente und die Hunde ihre Rolle, die immer eine Hauptrolle ist. Schaut mich an, folgt mir nach, ich führe euch nirgendwo hin.

Als wir auf dem Rückweg waren, kam die Frage auf, was das denn soll: eine bis an die Zähne bewaffnete Verteidigungskultur, die unsere Werte bewahren und bewachen soll! Aber was sind das für Werte, wenn sie sich beim näheren Hinsehen als Leere erweisen? Und das alles vor dem Hintergrund einer durch das Ornament zitierten großen Kultur des Abend- und Morgenlandes, mit dem alles anfang, was wir sind?

Vielleicht zitiert Cyrus Overbeck seine Sozialisierung: Aus Persien kommend und in aktiver Auseinandersetzung mit der deutschen wie der US-amerikanischen Kultur scheint ihm vielleicht das Ornament als etwas, das auf unsere Möglichkeit des kultivierten Lebens verweist. In Persien und Griechenland kultiviert, aber schon am Anfang des Menschwerdens Ausdruck eines Kunstvollens, bildet das Ornament den Hintergrund, vor dem wir leben.

So wahrgenommen kann das Ornament bei Overbeck als ein Hoffnungsträger interpretiert werden. Wo liegen die Ornamente unserer Kultur und auf was verweisen sie? Jenseits der Abziehbilder unserer Kulturindustrie? Welche In-



»Der kleine Wächter«
Öl auf Leinwand, 160 × 120 cm, 2012

halte sind uns heute so wichtig, daß sie es wert sind, verteidigt zu werden? Warum verteidigen wir mit großem Aufwand und erheblichen Kosten Totenschädel und leere Kulturikonen, die wir für scheinbare Inhalte unseres selbstbestimmten Lebens halten? So etwas scheint uns Overbeck fragen zu wollen. Wir verteidigen eine Kriegs- und Kulturindustrie, die uns nur ein Stück falsches Lebens zurückgeben kann! Und das darf nicht genug sein. Das darf nicht alles gewesen sein.

Women, Dogs and Ornaments. Und das Ornament als Hoffnungsträger. Es ist schwer zu entscheiden, ob die zuckersüße Grausamkeit dieser aktuellen Serie Overbecks oder die unmittelbare Bedrängung durch die – fast schon musealen – plakativen Totenschädel vor einer leeren Papier-textur seiner früheren Serien schwerer zu ertragen sind.

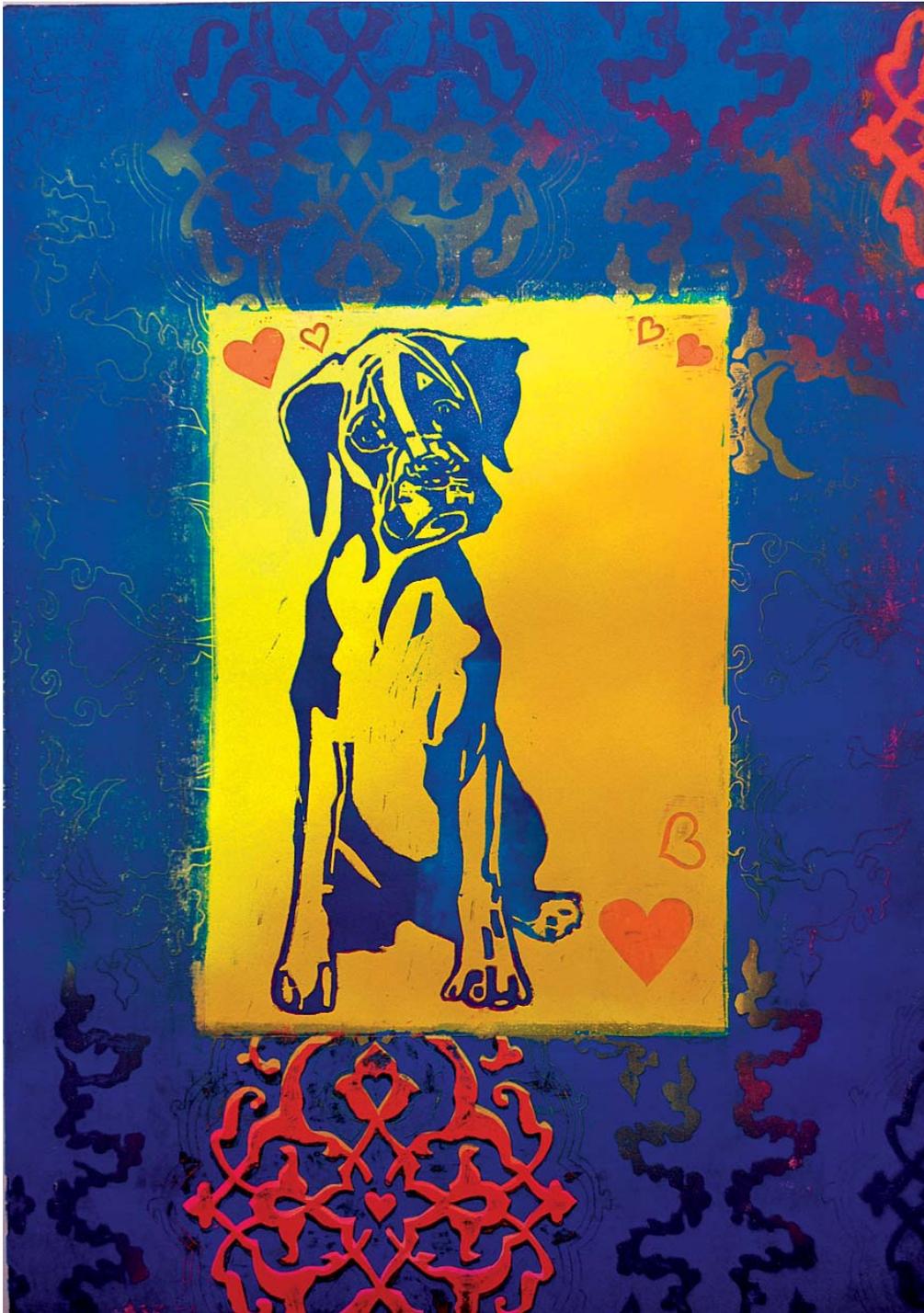
Christian Vahl



»Donna«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Grace«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Jungfer Wächter«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Kelly«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 x 77 cm
2012



»Mary Lou«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Vivian«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Bella«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Kleiner Nachtwächter«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



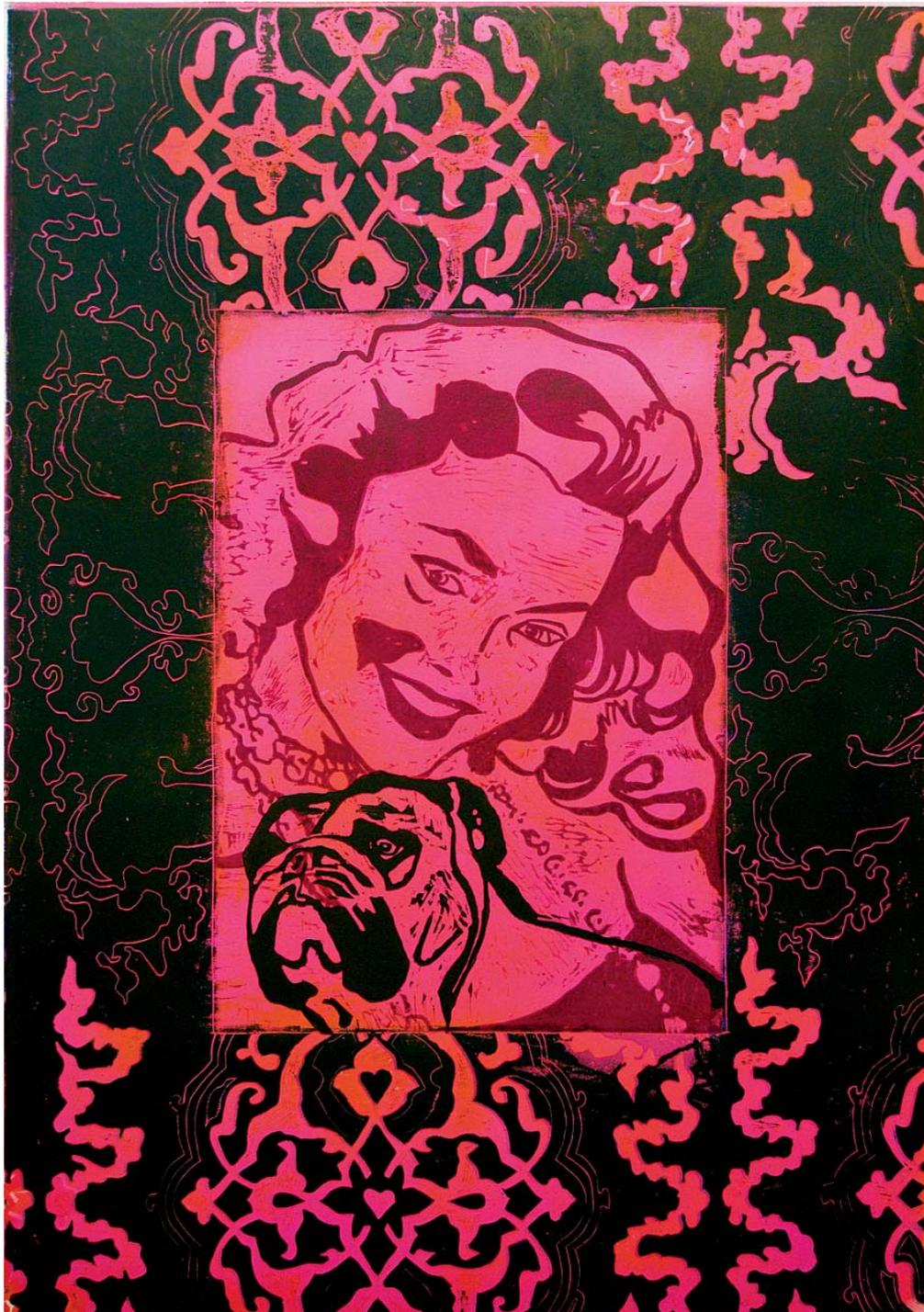
»Josephine«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Cécilie«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 x 77 cm
2012



»Monica«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



»Daisy«
Farbholzschnitt
Auflage 300
112 × 77 cm
2012



Eske Nannen (Mitte) im Gespräch mit Cyrus Overbeck (links), Prof. Christian Vahl (2. v. links, Forschungsschwerpunkt Medienkonvergenz, Uni Mainz), und Dr. Frank Schmidt (rechts, Direktor der Kunsthalle Emden). Im Vordergrund die großformatigen Holzschnitte der aktuellen Serie des Künstlers.

Ein Morgengespräch mit Cyrus Overbeck

16 Fragen und 16 Antworten

Cyrus Overbeck und Christian Vahl

1) *Christian Vahl: Es ist Morgen, Du hast wieder einmal die ganze Nacht gearbeitet. Was hast Du eigentlich gemacht, und magst Du mir etwas zu Deinen Arbeiten sagen?*



»Es geht etwas aus von meinen Arbeiten, das wirkt.«

Cyrus Overbeck: Jetzt bin ich müde. Ich habe die Nacht lang mit Holzschnitten gearbeitet und gedruckt. Ich habe versucht, dem auf Anonymität und Replikation zielenden Medium »Holzschnitt« Individualität und Expressivität zu geben. Es sind Arbeiten aus der Serie »women, dogs and ornaments«. Wenn ich etwas zu den Inhalten sagen könnte, würde ich nicht hier stehen und drucken, würde ich nicht die Motive auf 2 x 2 Meter große Leinwände in Öl bringen müssen. Vielleicht hat es etwas damit zu tun, daß ich persische

Wurzeln habe. In den aktuellen Arbeiten ist ein wirklicher Zauber eingewoben. In der persischen Kultur und auch in der jüdischen Überlieferung ist ein »Bilderverbot« für Gottheiten tief verwurzelt. Ornamente treten an die Stelle dessen, von dem man sich kein Bild machen darf. Ich bin vertieft in diese Ornamente. Es war immer eine Leistung des Künstlers, die Kluft zwischen Bild und Abgebildetem zu überbrücken. Im Altertum wurde dem Künstler ja auch die Fähigkeit zugeschrieben, unsichtbare Geister an sichtbare Gegenstände zu binden. Darauf beruht die magische Wirkung vieler Kunstwerke, sowohl in der christlichen als auch in der außerchristlichen oder heidnischen Kultur. Und diese magische Wirkung der Arbeiten spüre ich auch in meinen Arbeiten, bei mir und bei anderen. Es geht etwas aus von meinen Arbeiten, das wirkt. Mehr kann ich nicht sagen.

2) *C. V.: Eine Deiner Arbeitsstätten ist in Ostfriesland. Du hast in einer Reihe von Interviews auf die besondere Faszination der ostfriesischen Landschaft hingewiesen, die Dich inspiriert und einen Kontrast gibt zu New York oder Duisburg. Haben die Arbeiten einen Ostfrieslandbezug?*

C. O.: Die aktuellen Arbeiten haben keinen Ostfrieslandbezug. Müssen sie ja auch nicht. Ich frage umgekehrt: warum sollten sie? Wenn man die Nordsee erlebt, gesehen, gerochen und gehört hat, ist man von diesem Erlebnis geprägt. Das bedeutet aber nicht, daß ich nun auf immer in Ostfriesland leben muß. Karl Jaspers hat es von Ostfriesland nach Heidelberg und Basel verschlagen, Georg von der Vring ist in Ostfriesland gebo-



»Das bedeutet nicht, daß ich nun auf immer in Ostfriesland leben muß.«

ren, war wie ich Lehrer an einer ostfriesischen Schule und hat seinen Lebensabend in München verbracht. Raziwill kam nach Dangast, erblindete dort und blieb in Dangast bis an sein Lebensende. Ich mag Ostfriesland, bin davon geprägt und bin selbst neugierig auf meinen weiteren Lebensweg, der aber nicht nur von mir, sondern auch von der Kunst bestimmt werden wird.

3) C. V.: *In Deinem Atelier hängt eine Leinwand, die Du über viele Monate hinweg in Deinem Fenster ausgestellt hast. Diese Leinwand enthält den folgenden Text: ... Magst Du etwas dazu sagen?*



»Mein Schweigen wäre ein Form zu lügen gewesen.«

C. O.: Viele Künstler haben sich in der Vergangenheit und Gegenwart immer wieder gezielt des Stilmittels des »Manifestes« bedient. Das gilt für Dichter, Sänger und bildende Künstler gleichermaßen. Nicht nur Günter Grass nahm kürzlich Stellung. Auch der später ermordete Victor Jara, der sich in Chile gegen das menschenverachtende Regime von Pinochet stellte, tat das in Form eines Liedes mit dem Titel »Manifesto«, das mit den Worten beginnt: »Ich singe nicht, um zu singen, auch nicht, weil ich eine schöne Stimme habe ...«. Ein Manifest wird gehört, wenn es eine Botschaft hat. Mit meinem Manifest beziehe ich eine klare öffentliche Position, wie es für einen Künstler richtig ist, der nicht erwarten kann, daß er die Medien hinter sich hat. Mein Medium ist die Kunst mit all ihren Ausdrucksmöglichkeiten. Mein Medium ist die Leinwand. Eine unscheinbare weiße Leinwand mit schwarzer Schrift, in einem Atelierfenster ausgestellt, nimmt Stellung und antwortet auf eine Pressekampagne, die in zigtausendmal vervielfältigten Exemplaren der lokalen Zeitung verbreitet wurde. Mein Schweigen wäre eine Lüge gewesen. So war es richtig.

4) C. V.: *In der gewählten Form des Manifestes nimmst Du in Kauf, daß eine Position gegen »Die Grünen« daraus gelesen werden kann. Ist das so intendiert oder nimmst Du diese Interpretation in Kauf?*



»Vielleicht bringe ich so nicht nur die Kunst voran, sondern auch die Grünen.«

C. O.: Ich habe nichts gegen »Die Grünen«, ich habe nichts gegen Straßenlaternen, ich habe nichts gegen Positionslichter an Kuttern, nichts gegen Sonnenblumen und Libellen und nichts gegen politische Parteien. Aber ich war schon seit langem der Überzeugung, daß »Die Grünen« als Partei – auch nachdem sie sich schon seit so langer Zeit für »politikfähig« halten – das Defizit haben, daß sie keine parteispezifische, gewachsene Moral entwickeln konnten. Die SPD steht nicht nur nach meinem Verständnis für Frieden und soziale Gerechtigkeit, auch die CDU steht für Frieden und ein christliches, wertkonservatives Weltbild, die Liberalen für Freiheit und eine wohl am ehesten utilitaristische Ethik usw. »Die Grünen« sind eine historisch junge Bewegung, die sich als Partei organisieren mußte, um Politik gestalten zu können. Dadurch, daß man gegen Atomenergie und gegen das Waldsterben ist, hat man aber noch keine eigene Moralvorstellung entwickelt, die in kritischen Situationen Leitlinie und Orientierung bieten kann. Merkwürdigerweise fühlen sich viele »Grüne« dennoch schon allein dadurch moralisch überlegen, daß sie »Grüne« sind. Das Fehlen (oder die allenfalls atavistische Ausprägung) moralischer Vorstellungen und bindender parteispezifischer moralischer Werte ist nach meinem Verständnis eines der ungelösten Kardinalprobleme der »Grünen«. Respekt vor der Natur ist dann kein moralischer Wert, wenn in entscheidenden Situationen der Respekt vor der Selbstbestimmung des einzelnen Menschen fehlt. Die erste – auch in der Stimmtonalität erschreckende – aggressive deutsche Kriegsphilosophie nach 1945 stammt von einem »grünen« Außenminister, von Joschka Fischer. Für viele war das überraschend. Das war aber für mich kein Zufall. Jetzt habe ich selbst erfahren, wie es ist, wenn »Grüne« einen ebenso durchsichtigen wie persönlich verletzenden Krieg gegen einen Künstler führen, wenn sie sich davon Stimmen im Wahlkampf versprechen. Mein Manifest ist notwendig gewesen. Es spricht nicht nur an, daß diese Art von Christenverfolgung Künstlern gegenüber (wie allen anderen Menschen auch) verwerflich ist und nicht hingenommen werden darf. Mein Manifest hält den »Grünen« aus Esens einen Spiegel vor, der diese große moralische Leerstelle sinnlich erlebbar macht. An der sprechenden Leinwand kam niemand vorbei. Eine Partei ohne bin-

dende Moral hat noch umfangreiche moralische Basisarbeit zu leisten, die über das Freiheitsbedürfnis wilder Wale, atmender brasilianischer Bäume und einem »Zurück zur Natur« weit hinausgeht. Ein Künstler ist ein Katalysator. Vielleicht bringe ich so nicht nur die Kunst voran, sondern auch »Die Grünen«.

5) C. V.: *Welche Rolle spielt die Universität Deiner Meinung nach auf dem Weg, die Kunst voranzubringen?*



„Man ist als Künstler ständig bedroht von akademischer Exkommunikation.“

C. O.: Das ist schwer zu beantworten. Ich bin mir nicht sicher, ob in Deutschland an den Universitäten die besten Künstler lehren. In anderen Ländern mag das anders sein. Ich habe selbst an der Universität Duisburg Erfahrungen in der Rolle des Lehrers gesammelt. Ich kann aus dieser Zeit berichten über Intrigen und Eifersüchteleien, die einem Außenstehenden gar nicht zu vermitteln sind. Es gibt auch in der Kunst Seilschaften und einen Machtapparat, der sich nicht an künstlerischer Qualität orientiert. Man ist als Künstler an der Universität beständig bedroht von akademischer Exkommunikation, wenn man sich nicht konform verhält. Ich habe unter diesen Arbeitsbedingungen sehr gelitten und festgestellt, daß ich so nicht arbeiten, nicht einmal lehren kann. Und es gibt hinreichend Beispiele, die zeigen, daß akademische Kunst nicht notwendig zu Qualität und künstlerischer Anerkennung führt. Selbst nach vielen Jahren des Wohlverhaltens droht

einem Universitätskünstler die Exkommunikation als ein überraschender Akt von akademischer Willkür. Ich will aber nicht undankbar scheinen. Dieses Erlebnis gehört zu meiner Biographie dazu, und ich bleibe trotz allem dankbar für meine Erfahrungen an der Universität und sehe mich in Demut vor meinen Lehrern. In meinem Zyklus »Fluß der Asche« habe ich bewußt das Braun von Joseph Beuys verwendet und habe mit seinen Druckern gearbeitet. Das ist auch eine Art, Wertschätzung und Zugehörigkeit zu zeigen. Ich mag aber keine verängstigten Kunststudenten mehr. Ich habe zu viele davon gesehen. Ich wünsche mir, daß es heute in der akademischen Kunst anders aussieht.

6) C. V.: *Auf Deiner Internetseite nennst Du Deine Kunstrichtung »narrativen Realismus«. Was meint für Dich Realismus, und was meint in diesem Zusammenhang »narrativ«?*



»Ich bin ja kein Naturalist ...«

C. O.: Ich bin ja kein Naturalist, der sich zum Ziel setzt, Tiere, Pflanzen und Menschen so zu malen oder zu drucken, daß man sie mit der Natur verwechselt. Ich bin ein einfacher Realist. Für mich heißt das, daß ich eine Kunst vertrete, die sich die Aufgabe stellt, die Wirklichkeit zu erforschen und sie erzählend darzustellen. Es ist eine andere Art zu erzählen, als die, die ein Fernsehfilm oder ein Buch verwendet. Denk ein-

mal an Ornamente. Jeder kennt Ornamente, und jeder hat seine Erfahrungen mit Ornamenten. Viele Menschen sind auf Perserteppichen herumgelaufen. Das sind reine ornamentale Kunstwerke, in Handarbeit streng kodifiziert erstellt. Und man erinnert sich unwillkürlich, daß einem diese Teppiche Halt gegeben haben, Behagen gespendet haben, daß sie schön und kostbar waren und Teil unserer Kultur sind. Sogar vor Autositze haben manche Autofahrer ihre ornamentalen Teppiche gelegt, die dem Industrieprodukt Auto etwas Menschliches und Behagliches geben. Denk einfach mal an die Bilder venezianischer Häuser. Denk an all die Tapeten, die unsere Räume umgeben. Denk an die Stoffmuster auf Stuhlbezügen. Auch der Kleiderstoff enthält Ornamente. Wohin wir auch schauen: Wir leben in einer reichhaltig verzierten Welt. Ornamente sind fast so eine Art Himmel, unter dem wir leben dürfen. Es ist kein Himmel, der von Gott gemacht wurde, sondern ein Himmel, den sich Menschen im Laufe der Jahrhunderte selbst geschaffen haben. Nicht nur für einen Perser war und ist es verboten, Gott zu malen. An die Stelle tritt das Ornament. Wenn in meinen aktuellen Arbeiten im Holzschnitt, in der Radierung, im Ölbild das Ornament auftaucht, beginnt damit meine Erzählung. Und ich lasse den Betrachter ja nicht einmal raten. Als Realist habe ich nichts dagegen, das Ornament auch Ornament zu nennen. Ich verschleierte nichts. Ich sage nicht etwa: Das Ornament ist für mich Träger von Transzendenz und Ewigkeit. Nein, das Ornament ist das Ornament. Denn philosophischer Kauderwelsch würde hier nur stören. Ich sage: Hier ist das Ornament, und mit ihm beginnt die Geschichte des Schauens meiner Arbeiten. Die Erzählung beginnt.

7) C. V.: *Und gibt es spezielle Aspekte über die »women« zu berichten, die man kennen müßte?*

C. O.: Nein, überhaupt nichts. Es macht Freude, sie zu malen. Die Haut auf Leinwand zu bringen ist eine Herausforderung. Die Form in Holz zu schnitzen eine Schöpfung. Über Frauen kann Dir doch jeder Mann und jede Frau tagelang erzählen. Und wiederum biete ich dem Betrachter nicht eine kubistisch zerstückelte Frau an, sondern jeder erkennt sofort: Das Gemalte, das Gedruckte ist eine Frau. Man muß sich einlassen. Das gedruckte Ornament kann zum Bilderrahmen



»... biete ich dem Betrachter nicht eine kubistisch zerstückelte Frau an ...«
(Detail aus dem Zyklus: Women, Dogs and Ornaments«

werden. Was wird hier eingerahmt? Was ist das für eine Frau? Was erzählt sie? Oder ist es doch kein Rahmen, sondern ein Ornament? Und warum eine Ornamentdarstellung für so eine Frau? Und so weiter. Schon bist Du mitten in der Erzählung.

8) C. V.: *Nach Hunden wage ich Dich gar nicht mehr zu fragen ...*

C. O.: Stimmt. Ich muß nicht wirklich über Hunde sprechen. Hunde sind nicht nur in der Kunstge-



23 »Ich persönlich male Hähne lieber als Hunde.«

schichte omnipräsent, sie können auch als Ornament auftauchen. Aber es sind Hunde, die als lebendige Wesen konkrete Funktionen haben. Sie sind aus gutem Grund vertrautester Begleiter des Menschen. Man traut Hunden viel zu, vertraut ihnen vieles an. Und so geht die Geschichte weiter. Ich persönlich male Hähne lieber als Hunde. Aber in diese Serie passen kunstgeschichtlich nur Hunde.

9) C.V.: *Seit Deinen frühen Arbeiten beschäftigst Du Dich damit, wie der Kunstbetrieb, dem Du selbst angehörst und den Du unterhältst, und die von den Massenmedien unterhaltene Kulturindustrie Menschen erreicht und verändert. Auch davon sind Anklänge in »women, dogs and ornaments« zu spüren.*



»Ich erziehe eher unaufdringlich, ich will die Freiheit meiner Mitmenschen vermehren.«

C.O.: Das stimmt und das soll so sein. Das ist ja gleichzeitig auch der rote Faden zwischen meinen früheren Arbeiten und den aktuellen Arbeiten. Zu unserer Wirklichkeit heute gehört nun einmal das schwer in Worte zu fassende Spannungsverhältnis einer übermächtigen Kulturindustrie, die uns Menschen erzieht und prägt, weil wir alle – als Instinktmängelwesen, wie es Arnold Gehlen sagte – kulturanfällig und kulturabhängig sind. Wenn uns nicht mehr Künstler und Menschen, die andere Menschen lieben, kulturell erziehen, sondern eine an dem wirtschaftlichen Erfolg orientierte Kulturindustrie, kann das Sorgen schaffen. Das

hat Auswirkungen. Der Krieg gegen andere Menschen ist heute ein mediales Kulturindustrieprodukt wie die große Liebe auf den Kinoleinwänden. Wie auch die Wiederholungen der großen Kriege und der großen Lieben am heimischen Küchentisch. Als Künstler bin ich Bestandteil der kulturellen Selbstentwicklung meiner Gesellschaft. Und indem ich weitergebe, was ich sehe, erziehe ich auch. Ich kann diese Verantwortung nicht ablegen. Ich erziehe hoffentlich unaufdringlich, ich will die Freiheit meiner Mitmenschen vermehren, ihr soziales Bewußtsein ansprechen, der Liebe und dem Frieden dienen.

10) C. V.: *Das klingt ja fast so, als ob Du eine Botschaft loswerden möchtest.*



»Ich halte fest, was kein Photo festhalten kann. Darum ringe ich.«

C. O.: Ach, mein Gott, diese Begriffe! Ich bin kein Botschafter, ich bin Künstler. Ich habe auch keine Botschaft, woher sollte ich die nehmen? Ich erzähle, was ich sehe, und ich kämpfe täglich von neuem darum, richtig zu sehen. Ich versuche es festzuhalten, so gut ich kann. Ich halte fest, was kein Photo darstellen kann. Darum ringe ich. Und unabhängig davon, ob an meinen Produkten Interesse besteht oder nicht, so erzähle ich in »Fluß der Asche« oder in »Liebe, Glaube, Tod und Hoffnung« und jetzt in »women, dogs and ornaments« eigentlich immer eine ähnliche Geschichte. Am Anfang einer neuen Reihe kommt es mir

wie etwas ganz Neues vor. Und am Ende sehe ich, wie sich das Geschaffene einreihet, in meine grundsätzlichen Fragen, in meine Wirklichkeit. Und Wirklichkeit ist, was ich als Wirklichkeit in der Kunst vorstelle. Da ist nichts Relativistisches drinnen. Meine Bilder und Drucke sagen ja gerade nicht, man kann »a« denken, aber »b« ist auch richtig, und »c« finde ich genauso gut. Meine Arbeiten sagen immer: »So ist es! Das ist die Situation«. Mehr kann ich nicht. Und mehr sagen muß ich auch nicht. Ich bin Künstler. Mich relativieren müssen die anderen, wenn sie es wollen.

11) C. V.: *Damit haben Deine Arbeiten aber nur einen sehr individuellen Ansatz. Deine Sichtweise ist eine von vielen, und daraus ließe sich eine gewisse Beliebigkeit ableiten. Ist das so?*



»Die Vorstellung der Beliebigkeit quält mich.«

C. O.: Nein, überhaupt nicht. Die Vorstellung der Beliebigkeit quält mich. Ich entwickle meine künstlerischen Methoden weiter, wie ein Wissenschaftler seine Erkenntnisse erweitert. Da ist für Beliebigkeit kein Raum. Ich bin darüber hinaus ja nicht einmal damit zufrieden, daß ich nur die von mir verwendeten künstlerischen Methoden weiterentwickle und voranbringe. Ich habe tatsächlich den Anspruch, Wirklichkeit darzustellen. Ich habe den Anspruch, mehr zu sehen und wahrzunehmen als andere. Vielleicht gibt es viele

Wirklichkeiten. Wahrscheinlich sogar. Ich will sie sehen und darstellen. Vielleicht wandeln sich die Wirklichkeitsformen, die ein Künstler sieht, sogar im Verlauf seines Künstlerlebens. Ich bin davon überzeugt, daß es eine Vielfalt von Glaubensvarianten, Wirklichkeitsvarianten, Denkvarianten, Rationalismusvarianten, Emotionalismusvarianten, Religionsvarianten, Philosophievervarianten usw. gibt, die alle ihre Berechtigung haben.

12) C. V.: *Hat das Auswirkungen auf die Rezeption Deiner Arbeiten? Oder mußt Du Dich in Deinen Arbeiten an dem orientieren, was der Markt erwartet?*



»Ich habe Totenköpfe und Asche gemalt. Jetzt male ich Ornamente, Frauen und Hunde.«

C. O.: Das habe ich noch nie gemacht, das kann ich auch gar nicht. Das wäre Langeweile, und Langeweile tötet die künstlerische Intuition. Ich gebe meinen Einsatz. Aber dann muß ich die Situation hinnehmen, wie sie ist. Ich schaffe Arbeiten. Manchmal haben meine Bilder keine Freunde, keine Verteidiger, keine Abnehmer und keine Käufer. Das passiert. Das bedeutet aber nicht, daß die Bilder nicht richtig sind. Ich vertraue auf meine Kunst. Umgekehrt bedeutet es nicht, daß der Verkaufserfolg von Bildern dafür spricht, daß die Inhalte richtig sind oder besser als die Inhalte nicht verkaufter Arbeiten. Ich bin Künstler, und die Wirklichkeit ist das, was ich als Künstler als Wirklichkeit sehen

und darstellen kann. Das ist meine Erzählung. Ich habe Totenköpfe und Asche gemalt. Jetzt male ich Frauen, Hunde und Ornamente. Die Kraft ist die gleiche. Ich opfere dafür Lebenszeit. Und ich werde so lange weitermachen, bis sich das Thema für mich erschöpft hat, auch wenn es keinen Interessenten oder Liebhaber fände.

13) C. V.: *Du verwehrt Dich zwar dagegen, Deine eigenen Arbeiten zu interpretieren. Aber Deine theoretischen Grundlagen jenseits der aktuellen Arbeiten können mit vielen Kunsthistorikern mithalten.*



»Man muß wirklich nicht dumm oder beschädigt sein, um Künstler zu sein.« (Cyrus Overbeck im Gespräch mit Eske Nannen, Kunsthalle Emden, 2012)

C. O.: Man muß wirklich nicht dumm oder beschädigt sein, um Künstler zu sein. Ich wußte, seit ich 14 Jahre alt war, daß es meine Berufung ist, Künstler zu sein. Es gab nichts anderes. Kunst war für mich etwas Großes, so wichtig und so bedeutsam wie eine Religion und auch so ehrfurchtgebietend. Natürlich hatten große Künstler für mich auch den Charakter von Wahrheitsstiftern, Priestern, Gallionsfiguren und Vorbildern. Für mich war es ein erstes und wichtiges Initiationsritual, daß ich im Alter von 22 Jahren mein erstes großes Buch herausgeben konnte, das sich dem Leben eines anderen, eines anderen Künstlers unterordnete: Otto Pankok. Ich wohnte in seinem Haus,

lebte mit seinen Bildern, lebte mit seinen Angehörigen. Ich war in der Kunst angekommen. Ich hatte studiert: Theologie und Germanistik. Ich spürte, daß mir die Sprache nicht ausreichte, um das zu sagen, was ich zum Ausdruck bringen wollte und mußte. Ich folge einer Berufung. Das versuche ich, anderen zu erklären. Aber ich interpretiere mich nicht selbst.

14) C. V.: *Ich zitiere jetzt einmal Kris und Kurz, die sich wissenschaftlich mit der Typisierung von Künstlern, die ja ihrerseits ein Problem darstellt, auseinandergesetzt haben. Sie schreiben: »Das akademische Schulhaupt steht neben dem revolutionären Neuerer, der Künstler als Universalgenie oder als Edelmann neben dem Einsamen und Verkannten ...« Sie stellen weiterhin fest, daß es diese Vielfalt von sozialen Erwartungen und Bildern ist, die das Künstlerbild im Künstlervolk selbst bestimmen, »... dem der gefeierte Liebling von Fürst und Land ebenso angehört wie der Bohemien mit dem Schlapphut, der in Montmartre, Schwabing oder Greenwich Village, an den Toren der Gemeinschaft, seiner Vorstellung vom Genie nachlebt«. Was sagst Du dazu?*



»Und ich trinke gerne persischen Kaffee.«

C. O.: Die Tatsache, daß Du heute diese Photos von mir machen darfst, die am Ende nur einen alltäglichen Menschen zeigen werden, ist vielleicht schon eine Antwort. Ich spiele nicht Künstler, der sich einen Schlapp-

hut aufsetzt, um überall als ein solcher erkannt zu werden. Ich bin Künstler. Sonst ist gar nichts Besonderes an mir. Ich bin im Leben eher langweilig, bin nicht täglich im Theater oder auf Vernissagen, arbeite viel, esse vor allem gerne, koche gerne und bewirte meine Freunde, vor allem schlafe ich gerne und bin auch gerne müde, so wie jetzt. Und ich trinke gerne persischen Kaffee. Meine Künstlerpersönlichkeit, wenn es sie überhaupt gibt, finde ich völlig uninteressant. Vielleicht hat aber Benedetto Croce etwas richtiges festgestellt, als er sagte, daß nicht die empirische Person des Künstlers, sondern nur die ästhetische Interesse verdiene. Daß sich also niemand für den Künstler als Alltagsmensch interessieren sollte, wohl aber für den Künstler als Schöpfer eines Kunstwerkes. Die nicht auszurotende Vorstellung des Künstlers als Kulturheros, die im klassischen Altertum ihren Ursprung hat, bedient zwar Eitelkeitsbedürfnisse, aber sie lenkt von den Arbeiten ab. Damit habe ich nun aber wirklich gar nichts zu tun.

15) C. V.: *Immer wieder kommt es vor, daß Du Leinwände, die auch im öffentlichen Raum ausgestellt waren und dort Akzeptanz und Beachtung gefunden haben, übermalst. Steht das nicht im Widerspruch dazu, daß jede Deiner Arbeiten eine unverwechselbare, von Dir erfahrene Wirklichkeit erzählt und somit Bestand haben sollte?*



»Manchmal ist es gut, wenn es keine Bilder gibt.«
(Detail eines Holzschnittes aus der Serie: Women, Dogs and Ornaments.«

C. O.: Ich übermale die Arbeiten ja nicht, weil sie nicht gut sind. Mit wie vielen Menschen muß eine Arbeit von mir »gesprochen« haben, ehe sie eine kleine Spur in unserer unendlichen Welt hinterlassen kann? Ich weiß es nicht. Manche meiner Arbeiten landen noch mit feuchtem Öl oder direkt aus der Druckpresse beim Sammler oder Liebhaber. Sie sind dann auch weg. Ich weiß nicht, wie sie dann wirken, was dann passiert. In Mainz hat eine Helena-Version sechs Monate lang aus einem großen Galeriefenster auf die Rheinallee und ihre Besucher geblickt. Nachts war sie angestrahlt. Sechs Monate sind eine lange Zeit. Ich hatte Dich damals gebeten, das Bild zu beschreiben. Als ich Deinen Text hatte, habe ich das Bild, das zugleich Titelbild einer Ausstellung war, mit Vergnügen und ohne Trauer übermalt. Es hatte für mich seinen Auftrag erfüllt, unter der neuen Farbe lebt es weiter. Ich weiß nicht, wie meine Arbeiten wirken. Manchmal müssen 10.000 Menschen ein Kunstwerk aufgenommen haben, bis es zum Symbol einer Massenbewegung wird. Manchmal werden Kunstwerke erst wichtig im kulturellen Wandel als Opfer der Zerstörung und Bilderstürmer. Auch die Wiedervereinigung Deutschlands war begleitet von einem kulturell glattgebügelten »Bildersturm«. Die Geschichte zeigt umgekehrt, daß sogar Künstler, von denen gar keine Werke mehr erhalten sind, bis heute Bestand haben können: Zeuxis und Apelles aus der hellenistischen Zeit sind bis heute der Inbegriff für große Künstler aus dieser Epoche, da ihr Wirken in Künstlerbiographien gut belegt worden ist, obwohl man von ihrem künstlerischen Schaffen überhaupt keine Vorstellung hat. Manchmal ist es gut, wenn es keine Bilder gibt.

16) C. V.: *Manifeste und übermalte Arbeiten. Eine letzte Frage: Wo siehst Du Deinen Ort in der Kunst?*

C. O.: Das ist ohne Augenzwinkern nicht zu beantworten. Aber was ich glaube, ist folgendes: Kunst schafft Verbindungen zwischen Menschen. Als ich 17 war, wohnte ich in Dornum in einem Haus ohne Kunst. Ich bin dann mit dem Fahrrad nach Emden ins Museum gefahren und habe dort gefunden, was ich suchte: Kunst, die mich ansprach, und Kunst, die auch Kontakte zu anderen Menschen schuf. Es stimmt, daß der Kunst- und Künstlerbegriff von Menschen, die



»Das ist ohne Augenzwinkern nicht zu beantworten.«

selbst nicht Künstler sind, etwas inflationär verwendet wird. Man darf nie vergessen, daß vom klassischen Griechentum bis in die Renaissance hinein die Bildhauerei, die Architektur und die Malerei bloßes Handwerk waren. Auch Platon spricht von Architekten, Bildhauern und Schustern als Handwerkern. Auch im Mittelalter bleibt die Malerei noch unter den Gilden, während manche mittelalterliche Universitäten Musik und Poesie unter die liberalen Künste aufnehmen. Der Überlieferung nach ist Giotto der erste Maler und Architekt, dessen Kunst man den gleichen Rang wie der Musik und Poesie zugestand. Das ist die Tradition, in der wir Künstler stehen. Wir können unser Handwerk voranbringen, wie ich es mit der Holzschnittkunst im Rahmen des aktuellen Zyklus »women, dogs and ornaments« versuche. Wir können als Realisten von unserer Wirklichkeit erzählen und das Genre, in dem wir arbeiten, so vollkommen zu gestalten versuchen, wie es in unseren Kräften steht. Wenn wir das alles ernsthaft betreiben, können wir die Hoffnung haben, die Kunstgeschichte ein paar Zentimeter voranzubringen. Ob das gelingt, müssen und werden aber andere entscheiden.

C. V.: *Ich danke Dir für dieses Gespräch und die ehrlichen, offenen Antworten. Die persönlichen Fragen zielten – wie Du es wolltest – auf Deine ästhetische Künstlerpersönlichkeit und nicht auf die biographische Persönlichkeit.*



Arbeiten in Museen und Sammlungen

Museum Mülheim an der Ruhr/Alte Post; B'nai B'rith Museum, Washington D.C. (USA); Kunstsammlung der Stadt Köln; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg; Spendhaus Reutlingen; Kunsthalle Emden / Stiftung Henri und Eske Nannen; Sammlung Buhr, Bonn; Sammlung van Almsick, Gronau; Stadtmuseum Düsseldorf; Staatliche Graphische Sammlung München; Sammlung Brüggemann, Duisburg; Privatsammlung Dr. Doris König, Duisburg; Städtische Galerie Karlsruhe.

Herstellung: Grupello Verlag Düsseldorf · ISBN 978-3-89978-177-9

Bildrechte: Cyrus Overbeck · Galerie Bruno Kehrein · Fotos der Holzschnitte: Thilo Köpsel
Galerie Bruno Kehrein · Schwerinstraße 55 · 40476 Düsseldorf · Tel.: 0211-498 10 10