

Interview von Samuel Gross mit Milan Kunc, 2014

Im Jahr 2014 begab ich mich nach Prag, um eine Einzelausstellung von Milan Kunc vorzubereiten. Er hatte mich eingeladen, mit ihm den Zug zu nehmen, um zu einer Einzelausstellung im Herzen der barocken Altstadt von Olmütz (Olomouc) zu fahren, das 250 Kilometer von der Hauptstadt entfernt ist. Das folgende Gespräch wurde in diesem Zug aufgezeichnet und erstmals in der Zeitschrift FROG 14 (2014) veröffentlicht.

SG: Welche Interessenschwerpunkte hattest du während deines Studiums in Prag?

MK: Ich interessierte mich sehr für den Surrealismus. Der Surrealismus war hier überall. Mir gefielen seine Angriffe auf die bürgerliche Ästhetik. Seine Ästhetik war sehr lebendig und sehr krank. Die Krankheit ist das Gegenteil des sozialistischen Realismus. Als Kommunist ist man verpflichtet, sehr gut in Form zu sein. Gesunde Arbeiter tragen die rote Fahne mit Inbrunst. Ich hatte vier Jahre an der Kunstakademie studiert. Im achten Semester wurde ich jedoch ausgeschlossen. Ich hatte meinen Studiengang schon fast abgeschlossen. Ich fügte mich nicht gut in den Kontext ein. Es gab da Maler des sozialistischen Realismus. Ihre Palette war die von schlechten Sossen: Grau, Hellbraun, Gelb. Die Professoren mussten sich auf dem Grat zwischen Expressionismus und Impressionismus bewegen, doch das massgebliche Hauptthema blieb die Arbeit. Die gesamte Tradition des Katholizismus und der Fantasie wurde vom Kommunismus eingeengt. Der erzwungene Atheismus erlaubte es der Seele nicht, sich auszudrücken. Ich langweilte mich an der Akademie also ernstlich, aber das ist ja normal, als Student langweilt man sich immer. Dieses Problem ist auf allen Kunsthochschulen dasselbe. Die Kunst der Zukunft ist immer mit einer Form von Opposition verbunden.

SG: Du hast deine Studien dann in Düsseldorf fortgesetzt?

MK: Ich bin 1969 aus politischen Gründen nach Deutschland ausgewandert. Im Osten waren die Länder ein wenig schrecklich, von Moskau kontrolliert. Es war wie Theater, eine Art Performance. Ein normaler Mensch konnte dort nicht bleiben. Einzig die Konformen konnten überleben. Ich wollte die Möglichkeit haben, die Welt zu entdecken. Also bin ich am Ende einer Italienreise mit

meinen Eltern nicht nach Hause zurückgekehrt. Ich brauchte ein wenig Unordnung. Im Nachkriegsdeutschland gab es eine Art leichter Unordnung. Ohne irgendeine Ahnung vom westdeutschen Bildungssystem zu haben, erkundigte ich mich bei Mitarbeitern des Goethe-Instituts in Nürnberg, wo ich lebte, nach der besten Kunstschule in Deutschland. Auf ihren Rat hin schickte ich eine Bewerbung an die Akademie in Düsseldorf.

Ich hatte Werke geschaffen, die mit zahlreichen und seltsamen fluoreszierenden Farben gemalt waren. Alles war statisch, jedoch sehr psychedelisch. Ich wurde sogleich in die Schule aufgenommen.

Ich schrieb mich in die Klasse von Professor Manfred Sieler ein. Er war an der Ostfront gewesen. Er war eine merkwürdige, aber sehr herzliche Gestalt, er konnte völlig verrückt werden und anfangen, in den Korridoren Belcanto zu singen. Er hatte tatsächlich eine Stimme wie ein Opernsänger.

In seiner Klasse fertigte ich Serien von Zeichnungen an. Das Leben an der Akademie interessierte mich nicht allzu sehr, jedoch war alles möglich.

Zu jenem Zeitpunkt waren Richter und Polke die Ersten in Deutschland, die sich wirklich für die Pop Art interessierten. Richter hatte in Dresden studiert. Er war ein intelligenter Mensch und erstklassiger Maler. Polke war in Schlesien aufgewachsen; ich weiss nicht, was er dort alles sehen konnte. Polke und Richter waren Freunde; sie begründeten das, was sie als „Kapitalistischen Realismus“ bezeichneten. Das war nichts anderes als eine Form von europäischer Pop Art. Sie bildeten gemeinsam eine ästhetische Partei. Die andere Partei war die, die Beuys leitete. Er hatte das Genie Duchamps erkannt. Fluxus war nichts anderes als DADA in einem neuen Gewand. Doch Beuys hatte wirklich sehr gute Einfälle gegen das Establishment. Sein Werk mit dem Fett auf dem Stuhl war zum Totlachen. Die deutschen Bürger sind diese Fett-Ecke auf dem Stuhl. Es ist ein tolles Kunstobjekt, sehr radikal.

SG: Hattest du Kenntnis von der Pop Art, als du noch in Prag warst?

MK: Ich hatte in Prag eine Pop-Art-Ausstellung gesehen, das hatte mich damals überhaupt nicht beeindruckt. Man konnte dort Arbeiten von Warhol sehen: Siebdruckserien von Coca-Cola-Flaschen. Ich weiss nicht, wodurch diese Ausstellung ermöglicht wurde, und auch nicht, was die Kommunisten darüber dachten. Sie hatten sicherlich nichts Störendes darin gesehen, weil sie nichts davon verstanden.

Die Information überwindet immer alle Grenzen, selbst die undurchlässigsten. Später dann, in Deutschland, habe ich natürlich das Ludwig Museum besucht, und dieses Mal war ich an dieser Bewegung durchaus stärker interessiert. Zunächst interessierte mich die Tatsache, dass die Pop Art figurativ war. Ich liebte die sehr heiteren Farben der meisten Werke. Der Zufall bildete anscheinend auch einen wesentlichen Bestandteil. All dies schien mir eine

Verbindung mit dem zu bilden, was ich im Surrealismus erblickte. Tatsächlich haben die Surrealisten alles entdeckt. Die Amerikaner haben einfach nur die Bewegungen strukturiert und ihnen die Mittel gegeben. Amerika hatte den Krieg gewonnen, es fühlte sich verpflichtet, seine Museen mit sehr grossformatigen Leinwänden zu füllen.

Übrigens hatte ich auch die einfache Feststellung gemacht, dass die sowjetische Propaganda und die Pop Art eine verdächtige Verwandtschaft hatten.

SG: Aber hinter der Pop Art steckt doch keine Ideologie.

MK: In der Pop Art gibt es eine Ideologie – die Vorstellung von einer populären Kunst: „That's art, give me a Coke!“

SG: Schliesslich bist du dann nach einiger Zeit der Klasse von Beuys beigetreten.

MK: Eines Tages, als ich meine Zeichnungen im Korridor der Kunstakademie aufhängte, kam ein Mann mit Hut auf mich zu und fragte mich, ob ich in seine Klasse eintreten wolle, nachdem er mich fragte, woher ich kam. Beuys sagte mir, er sei in Prag gewesen und kenne die tschechische Kultur... Man kennt die Legende: sein Unfall, seine Gefangenschaft. Seine Gefangenschaft, die auf gewisse Weise eine Chance für ihn war, da sie es ihm erlaubt hatte, mit einem völlig neuartigen Programm zurückzukommen ... usw. ... Er war also sehr daran interessiert, dass ich mich seiner Klasse anschloss. Hinter seiner Weste und seinem merkwürdigen Hut glaubte er, bereits alles von meiner Arbeit verstanden zu haben. Er war nicht sehr funky, aber interessant. Gewiss, manchmal sang auch er, so wie Sieler – allerdings falsch. Übrigens, wenn man falsch singt, muss man singen.

Die Räume der Akademie in Düsseldorf waren sehr schön, aber die Studenten fühlten sich dort ein wenig verloren. Im Grunde liessen die Professoren sie in der Schwebe. Es gab auch Klassen, die von abstrakten Künstlern wie Rupprecht Geiger geleitet wurden. Er war übrigens ein ziemlich rührender Professor, eine Art fluoreszierender Abstrakter. Er malte auf sehr grossformatigen Leinwänden nichts anderes als diese Sonne auf grauem Untergrund. Da war auch Uecker. Er tat nichts anderes, als Nägel einzuschlagen, und zwar ganz wörtlich. Götz verbrachte seine Zeit damit, Leinwände mit Rakeln zu bearbeiten. Das war ziemlich komisch.

Beuys hatte immer sehr viele Studenten, manchmal mehr als 350. Er war wie ein Guru; er korrigierte, während er die Unterlagen der Studenten durchblätterte. Richter war ein wenig anders, wir konnten uns austauschen. Es war eine ziemlich lustige Zeit, es gab das Restaurant von Spoerri, in welchem sich immer alle trafen. Düsseldorf war auch eine sehr langweilige

Stadt. Du weißt, dass es in Prag zahlreiche Hügel und Parks gibt, während Düsseldorf völlig flach ist. Die Autos fahren bei Grün los und halten bei Rot an. Regen, Mercedes-Benz, Audi, Volkswagen – das ist alles. Das sind die Schlüsselworte. Man könnte noch Medikamente hinzufügen, IG Farben. Nach Schubert, Goethe, Beethoven sind Mercedes-Benz, Audi und Volkswagen aufgetaucht. Auch das ist das Nachkriegsdeutschland, muss man sagen.

SG: Welche Form hat deine Arbeit zu jener Zeit angenommen?

MK: Zunächst hatte ich mit dem begonnen, was ich als „Peinlicher Realismus“ betitelte. Du kennst doch diese Serien von Gemälden mit Soldaten, diesen Hund mit Fliege oder dieses Bild mit den Papageien und einem Telefon ...

SG: Woher stammt diese Idee des Peinlichen Realismus?

MK: Ich wollte Formen, Farben und eine Komposition wie in der alten Kunst finden, aber das musste unbedingt auch einen zeitgenössischen Inhalt haben, von daher stammt diese Idee des Peinlichen Realismus.

SG: Das Zeitgenössische ist peinlich?

MK: Das Zeitgenössische ist immer peinlich, immer. Es gibt nichts Peinlicheres, egal, ob man den gegenwärtigen Augenblick liebt oder hasst. Jeder muss Steuern zahlen, seine Abfälle in den Griff bekommen, Zollerklärungen ausfüllen, unter der Kontrolle des Staats sein. All das ist peinlich. In der Arbeit ist man verpflichtet, ernsthaft zu sein. Du musst ernsthaft sein. Das ist vielleicht das Peinlichste.

Ich war prä-Punk. Ich habe Bilder geschaffen, die keiner vor mir gemacht hatte. Ich habe Stalin am Telefon gemalt mit einem brennenden Moskau im Hintergrund. Ich habe dieses Porträt in einen vergoldeten Rahmen gesetzt. Das Gemälde erinnerte an die Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs. Das war eine Form politischer Ästhetik. Richter war schockiert, als er dieses Gemälde sah. Er verstand nicht, wie man Stalin malen konnte. Er fragte mich, ob ich das ernst meinte. Ich habe ihm gesagt, dass ich etwas unvergessliches malen wollte. Richter dachte, ich mache Witze.

Dieses Porträt war nicht monumental, es war sehr bürgerlich. Zu jener Zeit trug ich stets eine Krawatte. Ich wollte in diesem sehr liberalen Deutschland meinerseits wie ein Kleinbürger in Erscheinung treten, in dieser Konsumgesellschaft, in der ich alle Freiheiten hatte.

SG: Waren diese Werke eine Art, die Grenzen dieser Gesellschaft auszutesten?

MK: Ja, gewiss. Im Grunde war das Einzige, was mir wirklich verboten war, der Gebrauch einer militärischen Ästhetik. Es gab keinen Krieg mehr; der kalte Krieg war allerdings allgegenwärtig.

Ich habe immer viel gearbeitet, gerne und mit viel Spaß. Ich habe Collagen angefertigt, Schablonen ausgeschnitten, wie zum Beispiel das Logo von Coca Cola, aber bereichert durch Sichel und Hammer. Diese Schablonen habe ich dann überall verwendet, auf Objekte oder Leinwand getupft.. Das war mein Markenzeichen! Ich habe versucht, mich ausserhalb der Konfrontation zwischen Beuys und Richter zu profilieren. Ich wollte meinen eigenen Stil finden, meine eigene, ein wenig am Rande befindliche Position. Es ist immer gut, am Rande zu stehen, außerhalb vom Mainstream.

SG: Wie wurden deine militärischen Werke wahrgenommen?

MK: Du musst bedenken, dass ich diese Soldaten oft in meinem Schlafzimmer aufgehängt hatte. Ich musste diese Werke sehen, für deren Ausführung ich so lange Zeit gebraucht hatte. Ich verbesserte sie ständig.

SG: Was sagten deine Freundinnen ...?

MK: Sie empfanden manchmal so etwas wie Abscheu.

Ich bin mehr als zwanzig Mal umgezogen, manchmal in besetzte Häuser, manchmal in Abbruchhäuser, aber noch im guten Zustand... Aber schliesslich, als ich auf der Suche nach einer günstigen Wohnung war, stiess ich auf eine, deren letzte Mieterin, eine alte Dame, gerade erst verstorben war. Ich fragte, ob ich die Möbel und alles, was sich dort befand, in ebendiesem Zustand belassen dürfte. Ich lebte also so, als ob ich bei dieser alten Frau aufgenommen worden wäre. Ich habe in diesen Räumlichkeiten meine Werke aufgehängt und ausgeführt – auf der Tapete.

Das war der perfekte Rahmen für meine Ost Pop Werke.

SG: In jener Ost-Pop-Zeit wirst du dir vor allem diese Transparente ausdenken, die wie Transparente für einen Aufmarsch gemalt sind?

MK: Ja, die meisten tragen auf der Rückseite ein Tarnmotiv, das ist eine Art Metapher für die Realität; auf der Vorderseite sind Konsumgüter, aber mit Sichel und Hammer aufgemalt und auf der Rückseite militärische Motive mit der Camouflage. Ich habe diese Schilder zwar oft allein in der Stadt herumgetragen, doch ich habe auch Performances mit Freunden gemacht. Zum Beispiel gingen wir 1978 in Wuppertal in die Fussgängerzone von

Friedrich Engels Geburtsstadt und defilierten mit den Schildern. Dieser Samstag war wie alle Samstage: dem gewöhnlichen Einkaufen gewidmet. Die Passanten waren ein wenig aufgebracht. Der Manager des nächsten McDonald's, ein Amerikaner, war völlig hysterisch. Die Polizei kam. Das war komisch, das war Pop. Ich wollte mit diesen Elementen des Ost Pop (einer merkwürdigen Verbindung von Kapitalismus und Kommunismus) zum Ausdruck bringen, dass der Kommerz und die Ideologie sich in Liebe vereint hätten.

SG: Du hast mir gesagt, dass deine Werke flacher geworden waren, als du dich für einige Zeit in New York niedergelassen hattest.

MK: Ich habe den Begriff des Pop Surrealismus in New York im East Village verwendet. Dieser Begriff entsprach für mich der Zeit, die auf Ost Pop und auf den Peinlichen Realismus folgte. In jener Zeit des Pop Surrealismus waren meine Werke sehr sorgfältig gemalt, mit zahlreichen Details und verschiedenartigen Ebenen der Psychologie und Interpretation. Sie hatten einen sehr manieristischen Tonfall. Ich malte mit sehr leuchtenden Farben. Ich wurde damals stark von Walt Disney und Botero angezogen. Der feine Pinselstrich war bei mir großgeschrieben. Das war sehr sanft und glänzend. Ich verwendete fluoreszierende Malfarbe. Die Qualität meiner Gemälde schockierte damals einige meiner Freunde.

SG: Das war vielleicht so, weil das Schlüsselwort der Zeit doch lautete, sich von den Einschränkungen zu befreien?

MK: Ja, aber ich habe niemals gedacht, dass ich mich von irgendetwas befreien müsse, egal was es auch immer sei. Für mich liegt die Freiheit in den Details, in einer Erforschung des Klassizismus. Ich liebe diese von der Maltradition auferlegte Disziplin. Ich glaube an den Wert der Originalität. Die Kunst ist verpflichtet, eine Art Magnet zu sein, damit das Publikum sie immer und immer wieder sehen will.

Manche meiner Werke sind den Leuten wirklich auf die Nerven gegangen. Ich verstehe immer noch nicht, weshalb. Ich bin manchmal zynisch – oder jedenfalls sarkastisch, aber das ist nicht schlimm. Ich male alles immer ernsthaft. Ich bin oft auch sanft und nett.

Schau dir diesen Katalog einer meiner Ausstellungen in New York an, wir befinden uns mitten in den 80er Jahren, ich malte damals wie die alten Meister, in erster Linie Porträts und Vanitasmotive. Denkst du, dass man lacht, wenn man manche meiner Werke sieht?

SG: Ich denke, dass einige deiner Werke mit der Tradition der Kurzgeschichten und des schwarzen Humors verwandt sind.

MK: Das ist wahr, denn ich wollte nicht analytisch sein, sondern vielmehr Synthesen bilden. Ich wollte auch NORMAL bleiben. (Milan Kunc und seine Freunde Peter Angermann und Jan Knap hatten im Jahr 1979 eine Gruppe gegründet, die sie NORMAL nannten. Einer der Punkte ihres Manifestes lautete: „NORMAL makes only one picture, not thousands, out of one idea.“) Ich denke, dass ein Kunstwerk einen Teil der Realität enthalten sollte, wie jenen, den die Vanitasmotive ausdrücken.

SG: Hattest du niemals Angst vor dem Begriff des Dekorativen, wie manche deiner Freunde von damals?

MK: Nein, ich halte die dekorativen Künste für sehr progressiv. Die dekorativen Künste erlauben die Rückkehr der Ästhetik.

Man hat mir häufig gesagt, dass das, was ich mache, Kitsch sei. Ich habe hierzu folgendes Statement erfunden: „Wer meine Werke für Kitsch hält, ist ein Schwächling.“

Die Frage von low art und high art überlebt, selbst wenn kein Grund mehr besteht, heute diese Unterscheidung zu treffen. Das Publikum hat immer den Eindruck, die Dinge voneinander trennen zu müssen. Das 20. Jahrhundert hat einen enormen Bereich des Möglichen und der Persönlichkeiten eröffnet, doch trotz des Ausmasses der Entwicklungen haben sich die Dinge nicht wirklich verändert.

Ich bin ein klassischer Künstler, ich male auf eine elegante Weise. Ich kümmere mich kaum darum, was das Publikum sagt. Ich male die Metaphern der Realität unserer Zeit. Die Werbung und das Fernsehen sind Kitsch, nicht aber meine Werke.

Ich bin ein Künstler, ein Erfinder. Ich will Meisterwerke schaffen. Ich denke, wenn man ein Künstler nach amerikanischem Vorbild ist, also Assistenten hat, die die Werke in sehr grossen, eleganten Ateliers produzieren, dann ist das Kitsch.

De Chirico liebe ich sehr. Ich finde, die Tatsache, dass er sich so ernst nimmt, macht ihn sehr komisch und sympathisch. Er hat sich als Soldat und als Ritter mit einem Schwert gemalt. Das ist sehr komisch. Ich denke, dass die Ironie für Künstler ein unentbehrliches Element ist.

Ich habe ein weiteres Statement: „Ein Künstler hat die Pflicht, immer enthusiastisch zu sein“.