

# Die Harmonie von Struktur und Ordnung

## Herr Krass, wie sind Sie Fotograf geworden?

Krass: Zunächst habe ich in Münster und dann an der Hochschule der Künste Berlin Visuelle Kommunikation studiert; anschließend habe ich dann über 20 Jahre grafisch gearbeitet hauptsächlich in den Bereichen Corporate Identity und Sportsponsoring.

Zur Fotografie bin ich durch ein eher zufälliges Ereignis gekommen: Vor vielen Jahren hatte ich in einem Haus in der Joachimsthaler Straße in Berlin zu tun und entdeckte dort ein Treppenhaus aus den 50er Jahren, das mich sehr beeindruckt hat. Ich hatte eine kleine Kamera dabei und habe das Treppenhaus fotografiert. Das war wie eine Initialzündung. Daraufhin habe ich mich dann gezielt auf die Suche nach weiteren Treppenhäusern gemacht und sie abgelichtet.

Unabhängig davon nahm ich Kontakt zu den Staatlichen Museen zu Berlin auf, um dort einige historische Fotografien aus meinem Besitz schätzen zu lassen. Und zwar zuerst zum 'Museum für Fotografie'. Bei einem Treffen mit Herrn Dr. Ludger Derenthal, dem Leiter des Hauses zeigte ich ihm auch meine Arbeiten. Zwei meiner Motive hat er für die Eröffnungsausstellung des 'Museum für Fotografie' der Staatlichen Museen zu Berlin ausgewählt. Darüber hinaus hat er mich an die Bildagentur Preußischer Kulturbesitz empfohlen. Dadurch waren gleich mehrere Türen geöffnet.

## Gibt es Vorbilder, die Sie geprägt haben?

Krass: Nein, das kann ich nicht sagen. Es gibt vieles, was visuell hängengeblieben ist, aber ich habe mich bemüht, möglichst unbeeinflusst und unabhängig meinen Weg und meine fotografische Handschrift zu entwickeln.

## Gibt es prominente Fotografen, denen Sie sich nahe fühlen, deren Arbeiten Sie beeindruckt haben?

Krass: Ja, es gibt schon welche, die mich sehr faszinieren und beeindrucken, etwa Robert Capra oder Candida Höfer und auch Andreas Gursky oder die Arbeiten von Robert Polidori.

Sie fotografieren am liebsten Architektur.

Krass: Ja, ausschließlich.

Und zwar nur die Architektur. Ihre Bilder sind, wenn ich mich richtig erinnere, zumeist menschenleer.

Krass: Ja, wenn es geht ohne Menschen, und das geht auch oft. Oder ich muss zu Zeiten arbeiten, wenn möglichst niemand unterwegs ist. Ich versuche auch, die Natur aus meinen Arbeiten herauszuhalten. Es sollte sich im Bild nichts Bewegliches befinden. Viele Gebäude – gerade Museen – haben so etwas wie eine 'Seele', da spricht etwas. Das einzufangen, ist es, was mich hauptsächlich reizt.

Herr Malchow, wie war das bei Ihnen?

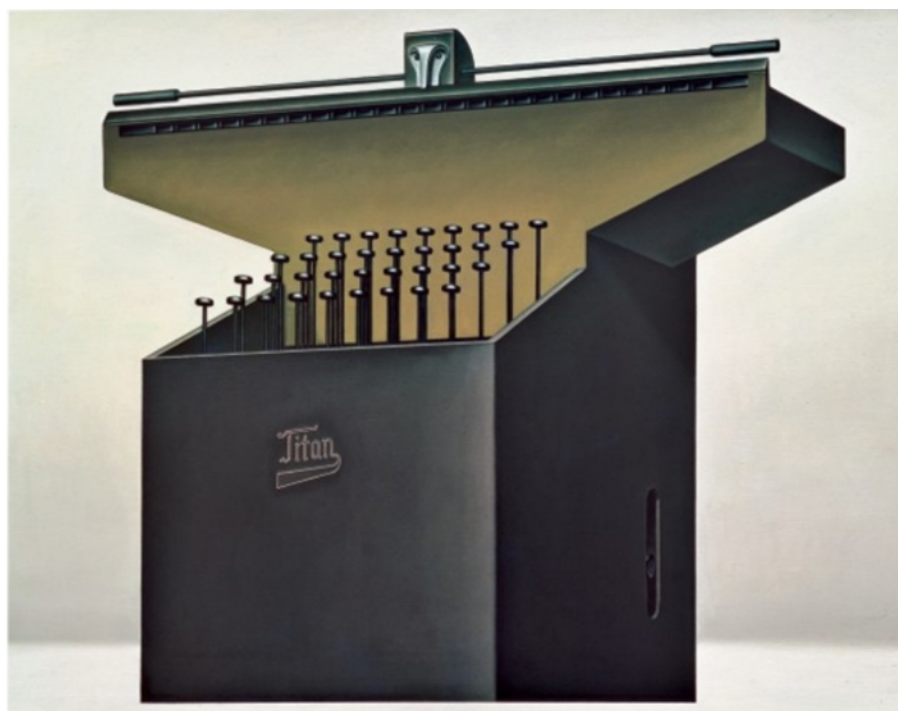
Malchow: Als Kind wollte ich schon Maler werden. Nach der Schule war ich in Düsseldorf an der Kunstakademie und habe da Malerei studiert, mit einem entsprechenden Abschluss als Meisterschüler in der Klasse von Konrad Klapheck.

Gab es familiäre Prägungen?

Malchow: Ja, mein Vater war selbständiger Malermeister. Wir hatten einen kleinen Handwerksbetrieb, und so habe ich schon früh die Sinnlichkeit von Farbe, von Gestaltung erfahren können. Mein Vater war ein begnadeter Hand-

werker und in der wenigen Freizeit, die er hatte, malte er immer wieder sehr gerne und gut. Im Wohnzimmer – in meiner Kindheit und für viele meiner Generation war das damals ein besonderer Raum, der nicht täglich genutzt wurde – hatte er von bekannten Malern einige Reproduktionen aufgehängt. Ich war fasziniert, dass jetzt dieses Wohnzimmer, frisch renoviert(!), mit Bildern ausgestattet wurde; mein Vater hat mir damals erklärt, was Reproduktionen sind. Als ich das verstanden hatte war ich fasziniert, dass die Werke verstorbener Maler bei uns im Wohnzimmer an der Wand hängen – quasi als „I – Tüpfelchen“, als Veredelung einer Wohnsituation. Und als Kind dachte ich mir ganz naiv: Bilder malen, die dann später als Reproduktionen an der Wand hängen, das ist doch attraktiver, wie als Malermeister Renovierungstätigkeiten zu übernehmen, die nicht dauerhaft existieren und so immer wieder aufs Neue erforderlich werden. Mit anderen Worten: mit einem kindlichem Gespür für Vergänglichkeit und “Ewigkeit“ hatte ich einen Anspruch in mir entdeckt.

Sie haben Konrad Klapheck erwähnt, der ja ganz anders arbeitet als Sie.  
Was von seiner Arbeit hat Sie geprägt?



„Der mütterliche Vater“, 1977  
Öl/Leinwand, 147 x 181 cm  
(VG BILD/KUNST)

Malchow: Im Prinzip gar nichts. Über die Bilder, die ich Anfang der 80er Jahre gemalt habe, bin ich zu ihm gekommen. Ich habe das Studium an der Akademie in Düsseldorf zwei Mal angefangen, jeweils mit dem ersten Semester im Orientierungsbereich, dazwischen lagen ein paar Jahre Pause.

Beim ersten Mal habe ich mich dort nicht wohl gefühlt und die Akademie nach zwei Semestern verlassen. Als ich den zweiten Anlauf machte, hat mir mein Lehrer Peter Kleemann gesagt: „Der Klapheck, der passt zu Dir und Du zu ihm“, und dann habe ich das Gespräch mit Konrad Klapheck gesucht und ihm meine ersten realistisch-gegenständlichen Arbeiten gezeigt. Das waren damals Zapfsäulen, dann Fahrraddetails, die Patina hatten, die Struktur hatten, Verfallsspuren, Memento-Mori als Stichwort. Er sagte zu mir: „Na, Herr Malchow, Sie wissen doch schon, wie’s geht, was wollen Sie denn hier überhaupt?“ Und ich antwortete: „Ja, freut mich, dass Sie das so sagen, aber ich weiß nicht, warum?“ Darauf er: „Ok, dann kommen Sie mal zu mir, Sie müssen ja auch nicht ständig hier sein, sondern Sie setzen sich ja schon so auseinander – Sie sind auf einem guten Weg – und dann kommen Sie einmal die Woche mit ihren Arbeiten und dann diskutieren wir das hier im Curriculum; dann werden wir weitersehen.“ Das waren die Anfänge, was bedeutet, dass die gegenständlichen Bilder meiner ersten Phase unabhängig von Konrad Klapheck entstanden sind, und ich nur der Empfehlung von Peter Kleemann gefolgt bin; so konnte ich mich dann während des Studiums mit der Malerei an sich und selbstverständlich auch mit einer thematischen Orientierung auseinandersetzen.



NSU, 160 x 120 cm  
Öl/Leinwand, 1982

Sie kennen sich, Herr Krass und Herr Malchow, seit Ihrer Jugend, das ist ein Anknüpfungspunkt für die Ausstellung. Aber Sie zeigen Ihre Arbeiten ja in einer gemeinsamen Ausstellung, weil die Werke des Malers und die des Fotografen Gemeinsamkeiten aufweisen. Worin sehen Sie die?

Malchow: Ich bin ja kein narrativer Maler im klassischen Sinne. Deshalb haben mich Szenen oder Szenerien nie interessiert; was mich damals faszinierte, das sind die Oberflächen, die Verfallsspuren, das sind die Dinge, die einen Gegenstand, der aus industrieller Fertigung hervorgegangen ist, individualisieren. Das können Kratzer sein, Gebrauchsspuren oder Rost und ähnliches. Um das zu konkretisieren: Früher waren das Zapfsäulen oder Details, Markennamen, Embleme von Fahrrädern. Dann habe ich mich auf den Weg gemacht und geschaut, in welchem Kontext sind diese Gegenstände überhaupt anzusiedeln. So kam ich auf die Stadt, und innerhalb der Stadt habe ich mich dadurch der Architektur genähert, auch wieder mit dem Ziel, Individualspuren zu sichern: architektonische Aufrisse von Gebäuden entstanden. Mit großformatigen Blättern bin ich dort hingegangen und habe sie an Ort und Stelle als Frottage gemalt. So entstanden dann einzigartige Dokumente, die einen architektonischen Bezug hatten, die wiederum Verfallsspuren, Gebrauchsspuren dokumentierten. Ich habe also im klassischen Sinne Spurensicherung betrieben, mich mit dem Ort, an dem ich gearbeitet habe, und natürlich auch mit einem bestimmten Ausschnitt der Örtlichkeit auseinandergesetzt.



Liters, 145 x 120 cm  
Öl/Leinwand, 1983

## Herr Krass, worin besteht aus Ihrer Sicht das Gemeinsame in den Arbeiten?

Krass: Das Gemeinsame sehe ich zuerst in der Anmutung, dem Bildaufbau, der Bildstruktur. In der Architektur – und ebenso in meinen Fotografien – sehe ich zunächst meistens eine Horizontale oder eine Vertikale. Dazu kommt, dass Architektur – besonders in den Fassaden – starke grafische Elemente hat. Es geht mir jetzt nicht um kleine Einzelbauten, sondern um die deutlich grafische Präsenz im urbanen Kontext. Und genau hier sehe ich eine Gemeinsamkeit mit den Bildern von Günter.

Malchow: Ja, die Gemeinsamkeit ist insofern besonders bemerkenswert, weil ich ja erst über einen Prozess von rund 30 Jahren zu der heute aktuellen Bildsprache gekommen bin. Unabhängig von Christian's Fotos habe ich eine Rhythmisierung, eine Struktur in meinen Bildern entwickelt, indem ich die Oberfläche in einer transparent aufgetragenen Farbigkeit gemalt habe. Das wäre mir nicht möglich gewesen, wenn ich damals nicht diese Frottagen vor Ort gemacht hätte mit dem linearen Aufriss oder mit dem Lageplan und der dadurch entstehenden Typisierung eines Gebäudes. Nur durch einen Zufall sind wir – nachdem wir uns jahrzehntelang nicht begegnet sind und uns völlig unabhängig voneinander entwickelt haben – zusammengekommen; ich habe dann seine Fotos gesehen, und er war bei mir im Atelier zu Besuch. Wir haben uns meine Arbeiten auf Papier angeschaut und da war klar, dass diese visuelle Verwandtschaft aus vollkommen unterschiedlichen Entwicklungen heraus vorhanden ist. Christian kommt aus der Abbildlichkeit, aus der Wirklichkeit in seiner fotografischen Sprache, und ich habe eine innere Wirklichkeit, die ich rhythmisiere, die auch rechtwinklig angelegt ist, die einem Erfahrungskontext von kalkuliertem Zufall entspricht und dementsprechend im Finale, in der kompletten Ausführung, wenn das Bild fertig ist, auch eine architektonische Anmutung hat.

Ist das so? Wenn ich Ihre Fotos sehe, Herr Krass, dann habe ich den Eindruck, daß sie die urbane, die architektonische Realität nur insofern interessiert, daß sie grafische Strukturen aufweist. Sie sind ja nicht der klassische Architekturfotograf, der bemüht ist, das Gebäude als Ort von sozialen und ökonomischen Funktionen abzubilden, als historisches Phänomen etc.; für Sie geht es vor allem um das ästhetische, ja: grafische Erscheinungsbild.

Krass: Ja, das ist richtig. Dazu kommt: Ich bilde ja nur das ab, was ein Anderer bereits geschaffen hat. Ich zeige das bereits Existente aus meinem Blickwinkel, suche, das typische hervorzuheben, zu betonen. Also: Ich nutze oder – wenn Sie so wollen: – zweitverwerte die Arbeit eines Anderen.

Die herausragende Architekturfotografin Sigrid Neubert etwa hat sehr schön beschrieben, wie lange sie mit den Architekten geredet hat, um zu erfahren, was sie denken, was sie ausdrücken wollten, wie sie mit dem Licht umgegangen sind und so weiter; das ist ein interessanter und auch sicherlich spannender Weg, nur: Meiner ist da anders. Ich gehe vollkommen 'ahnungslos' von solchen Erwägungen an meine Arbeit. Ich gehe durch die Stadt, sehe eine Struktur, sehe eine Fassade und – bin fasziniert.

Sie verstehen sich nicht als Interpret des Architekten.

Krass: Nein, überhaupt nicht.

Entscheidend ist: Dieses Gebäude weist eine gewisse Struktur auf.

Krass: Ja.

Und die lässt sich als Grafik ablichten.

Krass: Genau. Und ich erlaube es mir eben auch, dieses Gebäude aus seinem

lokalen Bezug herauszulösen und das als Ausschnitt singulär darzustellen. Es verliert seinen Kontext, aber auf einem Foto, wenn es derart isoliert ist, erhält es eine ganz andere Wichtigkeit, auch somit eine gesteigerte Prominenz.

Deswegen arbeiten Sie häufig auch mit Schwarz-Weiß-Fotos?

Krass: Nein. Ich arbeite gar nicht so viel in schwarz-weiß. Was mir allerdings wichtig war/ ist, ist dass es kein direktes Sonnenlicht auf meinen Bildern gibt. Ich entdecke aber zunehmend, dass sich Gebäude im Licht noch mal viel stärker verändern als ich es dachte. Denken Sie an das Bauhaus-Gebäude in Weimar, das einstige Studentenwohnheim mit den vielen kleinen Balkonen. Wenn die Sonne darauf scheint, bilden sich ihre Formen nochmal als Schattenspiel auf der Fassade ab. So schafft das Sonnenlicht eine zusätzliche grafische Struktur; mich stört es nicht, wenn Teile der Fassaden-Grafik dann verschattet sind. Aber je ruhiger, je klarer die Aufnahme-Bedingungen dann sind, vom Licht und vom Wetter her, umso stärker tritt die architektonische Struktur heraus.

Sie beide, Herr Malchow und Herr Krass, sind Ästhetiker, wichtig ist Ihnen die Schönheit des Bildes – richtig?

Malchow: Was meinen Sie damit?

Sie möchten Beide Schönes schaffen, hinter dem schönen Werk stehen keine irgendwie gearteten Botschaften. Christian Krass fertigt nicht Bilder, die von Fluch und Elend oder Glanz und Gloria der Architektur oder des Städtebaus künden – das mögen andere tun, die sich kritisch mit Urbanität auseinandersetzen. Er komponiert aus dem Vorgefundenen die Grafik. Diese Art von Komposition sehe ich auch bei Ihnen, Herr Malchow. Im Zentrum steht für sie Beide der ästhetische Eindruck und nicht das Vermitteln von Botschaften.



Malchow: Also, Botschafter in diesem Sinne bin ich ganz bestimmt nicht. Es ist eine Konzentration, eine Reflektion im Tun durch Farbe. Ich male die Felder nicht aus, sondern ziehe mit Pinseln unterschiedlicher Breite die Spuren, lege sie übereinander, verbinde aus einem inneren Gefühl heraus dadurch die einzelnen Bahnen größtenteils rechtwinkelig bzw. parallel und verdichte insofern durch den malerischen Prozess zu einem Geflecht. Das wird dann immer enger, und wenn der Farbrhythmus angelegt ist, dann wird das Ganze noch durch parallel verlaufende Silberlinien zusätzlich organisiert. Die silberne Farbe schafft je nach Lichteinfall einen entsprechenden Glanz. Wenn wenig Licht da ist, ist er grau, bei starkem Lichteinfall strahlen die Linien natürlich und es kommt eine Tiefenwirkung hinzu.

Das heißt, es sind schon Bildnisse von einer sehr ruhigen, stillen, leisen Konzentration durch den Malprozess. Und ich weiß nie, wohin das Ganze führt, wenn bestimmte Rhythmen angelegt sind. Dann muss ich lange schauen und überlegen, wie ich wo, an welcher Stelle, mit welcher Farbe weitermachen kann, weil die lasierenden Farben Zwischentöne erzeugen, die natürlich auch mal unstimmig sein können. Insofern soll das Ganze – und da folge ich Ihnen – eine Ästhetik haben, die aus einer Vielfalt von differenzierten Farbklingen besteht und die auch im kleinen Detail Möglichkeiten der Zuordnung spiegelt.

Wie in der Architektur, wo Fenstersimse und Lisenen, Vorsprünge, Trauflinien und Türöffnungen die Fassade gliedern, in ungleichen Stärken wie verschiedene Pinselstärken.

Malchow: Das ist diese Gemeinsamkeit von meinen und von Christians Arbeiten, ja – in der visuellen Darbietung, der Darstellung des Ganzen. Nur der Prozess, der kommt bei mir von innen. Und: ich habe niemals ein Bild gemalt, das auf eines seiner Fotos eingeht.

Als wir uns daran machten für die Ausstellung Fotos von Christian und Bilder

von mir zuzuordnen, da war es eine helle Freude für uns zu sehen mit welcher Selbstverständlichkeit die Zuordnung möglich war; das war unglaublich, das hat so viel Spaß gemacht, dass man aus dem Fundus seiner Fotos und aus dem Fundus meiner Papierarbeiten heraus Werke miteinander kombinieren kann.

Als ich die Frage nach der Ästhetik stellte, hatte ich den Eindruck, dass Sie sich zunächst gegen diesen Begriff gewehrt, ihn aber am Schluss akzeptiert haben.

Malchow: Völlig richtig.

Der Vorhalt der Ästhetik ist in diesen Zeiten zuweilen wie ein Vorwurf zu verstehen, und wer als Künstler den Anspruch erhebt, als Ästhet zu arbeiten, setzt sich diesem Vorwurf aus, dem Vorwurf, nicht als Botschafter, also im weitesten Sinn nicht „politisch“ tätig zu sein.

Malchow: Dieser Vorwurf ist mir bekannt, doch vermag ich Ihnen in Bezug auf meine Malerei nicht folgen. Dass das Ergebnis dieser Reflektion, dieses Handlungs- und Malprozesses, am Ende ästhetisch erscheinen darf und auch gerne soll, damit bin ich einverstanden. Aber eine Ästhetik um ihrer selbst willen zu schaffen, ist nicht die Leitlinie und nicht das Ziel.

Krass: Dieses Problem habe ich ja glücklicherweise weit weniger, weil ich ja vorhandene Ästhetik abbilde. Ein Beispiel: Es gibt am Rande des Berliner Alexanderplatz das – wie es in der „Süddeutschen Zeitung“ hieß – „hässlichste Haus Deutschlands“, ein Wohn- und Geschäftshaus an der Memhardstraße 2 – 8, ein grauer Betonklotz. Auch mir gelingt es nicht, das „ästhetisch“ abzubilden. Wenn ich mich dem nähere – ich will jetzt nicht sagen, die Kamera sträubt sich, aber ich spüre eine deutliche Sperrigkeit; allein die Fassade fasst sich rau an und ist barsch abweisend. Ganz anders dagegen die frühere Kongreßhalle, die heute als „Haus der Kulturen der Welt“ firmiert: Das ist ein wunderbar eitles

Gebäude mit einem vorgelagerten Teich, in dem es sich noch zusätzlich spiegeln kann, wie architektonischer Narziss.

Das heißt, die Frage der Ästhetik / Nicht-Ästhetik eines Gebäudes, das ich fotografiere, stelle ich mir im Prozess des Fotografierens gar nicht. Ich bin dann auch gedanklich mit ganz anderen Fragen beschäftigt, mit der Suche nach dem Standort, dem Blickwinkel und den Perspektiven. Besonders aber mit der Komposition des Bildes. Letztlich sehe ich aber erst in der Ruhe am Bildschirm, was ich wie fotografiert habe.



Wohn-Geschäftshaus  
Karl-Liebknecht-Strasse Berlin



Kongresshalle Berlin (Haus der Kulturen der Welt), Dachkonstruktion

Aber Sie fotografieren ja nicht nur das Äußere von Gebäuden, sondern auch das Innere, etwa in Museen. Auch da scheint mir die Haltung vorrangig die zu sein, alles schön erscheinen zu lassen, als ästhetisch gelungene Situation zu zeigen. Sie sind Beide an dem schönen Ereignis interessiert und – so zumindest mein Eindruck – Sie spielen auch damit.

Krass: Das ist natürlich bei Architektur, zumindest für mich, relativ leicht, und es bereitet mir natürlich Freude, ein Bild zu komponieren oder zu bestimmen, welchen Ausschnitt aus einem Gebäude ich für eine Fotografie auswähle. Früher habe ich gern, zumal bei Innenaufnahmen von Museen, darauf geachtet, das in Zentrum der Komposition etwas passiert. Heute habe ich einen, ich formuliere es mal so: einen fatalen Hang zur Symmetrie entwickelt.

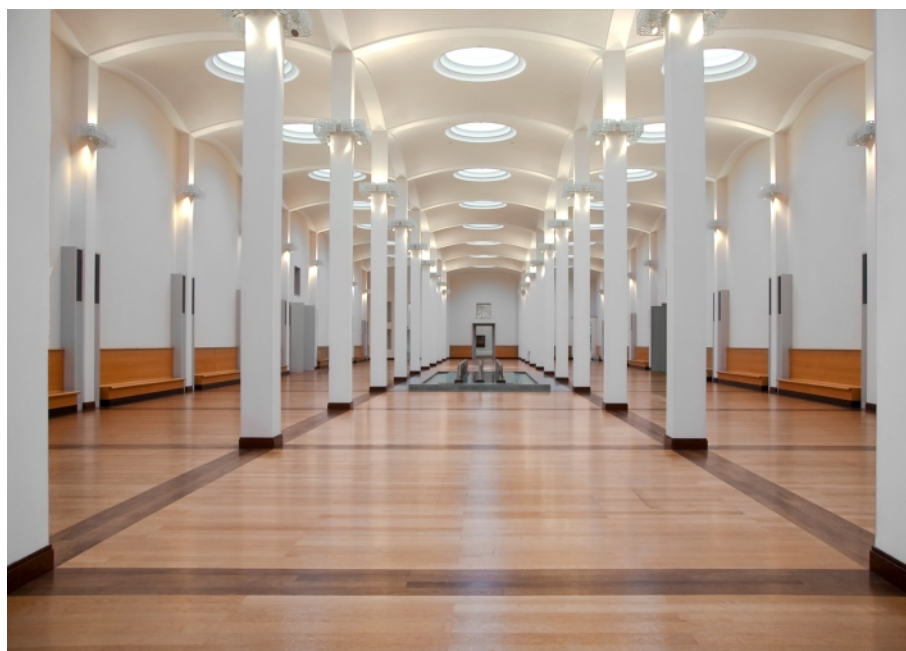
Symmetrien finden sich übrigens auch in den Bildern von Günter Malchow.

Krass: Ja, sicher. Für mich hat Symmetrie immer auch etwas Beruhigendes, weil Harmonisches. Und ja, natürlich komponiere ich diese Bilder, zunächst im Sucher der Kamera und später auch am Computer, denn da werden die Bildausschnitte final festgelegt.

Malchow: Zum Thema Symmetrie: Meine Bilder sind nicht symmetrisch. Sie haben eine Balance, im besten Fall eine Harmonie, aber sie sind a-rhythmisch – und trotzdem hat man das Gefühl, dass sie einen wohl geordneten Rhythmus haben. Diesen Rhythmus kann ich aber nicht nach Rezept oder gar nach welcher Formel auch immer erzeugen, sondern es ist eine experimentelle Zeitreise, in der ich durch die Farbbahnen versuche, dieses innere Gefühl und diese innere Vorstellung auf dem Blatt mit den gezogenen Farbbahnen zu malen. Und wenn dieses Geflecht da ist und die Farben stimmen, dann kommt der rationale Einsatz, dann allerdings wird gemessen, in welchem Abstand, in welcher Stärke die silbernen Linien mit Hilfe eines Lineals aufgetragen werden. Das ist so etwas

wie ein Zusatz, ein Korrektiv der gefundenen, entwickelten Malerei. Und so verweben sich hier emotionale und rationale Aspekte: Das Gefühl, das ich in den Farbbahnen ausdrücke, wird ergänzt, überarbeitet durch das rationale Element, wenn ich die silbernen Linien auftrage, die das Ganze dann eben auch in einer bestimmten Transzendenz und Dreidimensionalität optisch erscheinen lassen. Lassen sich diese Bilder und die Fotos vergleichen mit der minimal music eines Philip Glass?

Krass: Na ja, das hängt vom Moment, vom Kontext ab. Wenn ich beispielsweise in Museen arbeite, da entstehen doch oftmals – um im musikalischen Vergleich zu bleiben – Wagner-Räume. Dann donnert die Opulenz durch's Bild, was man dann auch hinterher in der Aufnahme 'hört'. Das liegt dann nicht an mir, denn das sind einfach die Vorgaben, die da sind. Aber letztendlich haben Sie natürlich Recht, es hat schon was von Philip Glass. Das liegt natürlich auch an der Architektur; ich fotografiere ja kaum Gebäude, die vor 1900 entstanden sind, mich fasziniert primär die Architektur der Moderne mit ihrer kühlen, kargen Ästhetik.



Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Neues Grünes Gewölbe



Staatliche Museen zu Berlin, Neues Museum

Malchow: Ja, auch ich bin da nicht kompetent, aber ich erinnere mich an die hervorragende Ausstellung „Vom Klang der Bilder“ in der Staatsgalerie in Stuttgart im Jahr 1985 mit dem Katalog von Karin von Maur, die die Zusammenhänge von Bildender Kunst und Musik im 20. Jahrhundert reflektierte. Meine Bilder haben schon etwas von Farb-Klängen, die man auch musikalisch interpretieren könnte. Welche Musik ihnen zuzuordnen wäre, kann ich so gar nicht sagen.



Es sind farbliche Klangteppiche oder Klangstoffe. Wie in gewebten Textilien üblich gehen auch bei mir in den Farbfeldern Kette und Schuss ineinander über; sie sind auch räumlich zu sehen, da entstehen unterschiedlichste Zuordnungspunkte. Die Farbklänge sollten im Ergebnis schon harmonisch sein. Wenn man sich das dann dreidimensional vorstellt oder eben als Klangbilder, dann wäre es sicherlich ein interessanter Weg, Komponisten zu befragen, welche Klänge dazu passend wären.

Krass: Da ist noch der interessante Aspekt, dass die Bilder von Günter durch die übereinanderliegenden Schichten eine Tiefe haben, die es zumindest bei vielen Fotos von mir, die für die Ausstellung auch zusammengestellt worden sind, nicht unbedingt gibt. Man hat eine Plastizität durch einen Vorsprung, einen Erker oder Fenstersims in den Bildern, aber letztendlich ist es so, daß man optisch vor eine Fassade fährt. Diese fotografische Wand ist undurchdringlich, es gibt also keinen Hinweis darauf, was dahinter sein mag. Aber je länger man vor Günters Bildern steht, desto mehr wird das Auge Schicht für Schicht in eine Tiefe gezogen. Bei mir ist dagegen da, wo die Kamera an die Fassade stößt das Ende.

Malchow: Deine Bilder, die sind fest, die haben eine undurchdringliche Oberfläche.

Krass: Steine, Beton, Glas, etc.

Malchow: Ja, sie wirken fast wie ein schützender Neoprenanzug, bei mir ist dagegen mehr Durchlässigkeit, eine Luzidität, eine Transparenz da, die ahnen lässt, dass das Bild von unten nach oben aufgebaut wurde, das ist auch ablesbar, aber man kann teilweise nicht erkennen, in welcher Reihenfolge die Farben übereinander lasiert wurden. Das Farbgefüge erzeugt durch diese andere, in die Tiefe gehende Räumlichkeit, eine völlig andere Sinnlichkeit als die Fotos.

Zwei Begriffe sind mir, als ich Ihre Arbeiten durchgesehen habe, eingefallen, wiederum zwei Begriffe, die landläufig eher als negativ, als abwertend gelten und die ich aber ganz anders meine. Die Arbeiten wirken einförmig, gleichförmig, die Gleichförmigkeit spielt eine große Rolle. Wenn wir jetzt das Pejorative, also das Abschätzige, aus diesen beiden Begriffen herausnehmen: Können Sie das akzeptieren?

Krass: Ja.

Malchow: Auf jeden Fall. Übrigens: Noch bei meinem Studium in Düsseldorf, waren Begriffe wie „eindeutig“, „einförmig“ und „einfach“ positiv besetzt, und für mich sind sie es bis heute.

Also, ein Aspekt meiner Malerei ist nun auch die Einfachheit mit dem Rechten Winkel, mit parallel verlaufenden Bahnen senkrecht, waagrecht. Aber, die Komplexität und das Nicht-Einfache, das liegt in dieser kleinteiligen Nuancierung, Differenzierung der Farbigkeit. Meine Bilder werden auf den zweiten Blick, sozusagen einige Stellen hinter dem Komma, äußerst komplex. Das ist der große Unterschied zum ersten Eindruck einer „Eindeutigkeit“.

Ja, das habe ich auch wahrgenommen, aber sie wirken auf den ersten Blick einförmig und gleichförmig. Aber sowohl in Ihren Bildern wie in den Fotos von Christian Krass gibt es – wie ich meine – immer wieder auch wohlkalkulierte Störungen. Es gibt eine ganze Reihe von Bildern von Christian, in denen er zum Beispiel eine Fassade, eine Fensterfront fotografiert hat; auf manchen allerdings ist eines der Fenster geöffnet – er hätte auf den Moment warten können, wenn die Fläche geschlossen ist, er hätte dieses Fenster auch in der Nachbearbeitung schließen können, aber er läßt diese „Störung“ im Bild. Und so wirkt das Tableau auch wie ein Augenzwinkern.



Es gibt diese „Störung“ auch in den Arbeiten von Ihnen, Herr Malchow. Sie haben an einer Stelle unseres Gesprächs von „kalkuliertem Zufall“ gesprochen. Ich sehe auch bei Ihnen kleine optische Stolperstellen; bei Ihnen sind sie kalkuliert, bewusst eingebaut.

Krass / Malchow: Nicken zustimmend

Es hat natürlich auch etwas ungewollt Komisches, es wirkt wie ein Augenzwinkern. Die Störung betont den Rhythmus: Indem der Rhythmus gesprengt wird, wird er deutlich.

Krass: Ja, ich lasse die Störung zu. Ich habe da wirklich länger mit mir gerungen. Geholfen hat mir dabei neulich noch eine Diskussion, als ich für die „Stiftung Preußische Schlösser und Gärten“ fotografiert habe. Nun sind ja Schlösser oftmals sehr ästhetisch kalkulierte, inszenierte Räume – in diesem Fall hingen sichtbar Feuerlöscher an der Wand! Der Wunsch des Auftraggebers war, die Feuerlöscher weg zu retuschieren. Das ist machbar, aber das Ding ist ja nun mal da, ist sinnvoll. Die Besucher sehen es genauso wie auch ein Wegeleitsystem. Ich habe mich dann doch entschlossen, die Dinge, so wie man sie vorfindet, im Bild zu lassen.

Noch ein Beispiel: Wir waren kürzlich an dem wunderschönen Bau „Sapphire“ von Daniel Liebeskind in der Berliner Chausseestraße. An der makellosen Metallfassade hängt unten ein gelb-blaues Edeka-Schild; das durfte am Eingangsbereich des Supermarkts angebracht werden. Wenn man die Fassade betrachtet, ist das tatsächlich eine Störung der ansonsten ebenmäßigen Flächen. Aber es ist da, gehört dazu. Also bilde ich es mit ab. Fertig aus.

Malchow: In der Disharmonie kann natürlich auch eine Balance entstehen, aber da sind dann Störfaktoren enthalten. Aber ich möchte nochmal betonen, dass ich jede einzelne Pinselbahn ganz bewusst steuere, dementsprechend langsam

arbeite, Schicht für Schicht aufbaue und mich dann nach der durchgeführten Entscheidung überraschen lasse, ob es eben farblich und vom Rhythmus her so funktioniert. Und irgendwann kommen dann die kleineren Interventionen oder auch die – wie soll ich sagen: diese Überlegungen, wie kann ich das, was jetzt schon angelegt ist, in eine A-Rhythmik bringen, dass ich damit wieder gezwungen werde, darauf aufzubauen und neu zu reagieren. Also, es ist ein ganz spannender Prozess und eine große Herausforderung, innerhalb der Konzentration, die da von Nöten ist, ohne ein genaues Ergebnis zu haben, mich doch dahin zu begeben und dahin zu steuern. Und das ist, glaube ich, damit auch ein Malprozess, der mir so vor Jahren noch gar nicht gelungen wäre. Jedes Blatt, was ich beginne, ist eine neue Reise, eine Farbreise, eine Verflechtungs-, eine Verdichtungsreise, und nicht jede Arbeit gelingt, und das bedeutet auch, dass hinterher zerstört wird, was dem kritischen Blick nicht standhalten kann.

Meinem kritischen Blick.