

3

Gespräche über figurative  
Malerei: Alex Winiger



Alex Winiger, geboren am 25. April 1966 in Bülach ZH, in Zürich wohnhaft, studierte an der Schule für Gestaltung Zürich und erhielt 1993 das höhere Lehramt im Zeichnen. Einige Jahre Tätigkeit in Unterricht, Archiven, einer Galerie und einem Museum. Nach einem Unterbruch im Zusammenhang mit der Geburt von zwei Söhnen seit 1998 erneut bildnerisch tätig.

Die Fragen stellte der Kunstmaler Alex Bär. Geboren am 1. Juni 1967 in Zürich, gelernter Gebrauchsgrafiker. Alex Bär studierte Malerei in der Klasse von Werner Mutzenbecher in Basel, danach bei Prof. Arno Rink an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Seit 2002 lebt und arbeitet er in Halle (Saale).

Die Textreihe „Gespräche über figurative Malerei“ wurde von Alex Winiger und Alex Bär 2002 initiiert. Sie bildet die Exposition zu einem Online-Forum zum Thema. Die Texte können über [www.alex-winiger.ch](http://www.alex-winiger.ch) abgerufen werden.

*Was fasziniert Dich am Malen?*

Das Malen als Ausdrucksmittel hat sich mir schrittweise erschlossen. Als ich zehn war, schenkte mir mein Götti eine einfache Fotokamera, eine „Knip-somatic“ also. Ich benutzte sie, wie ein Kind eben eine Fotokamera benutzt, machte Erinnerungsfotos und war erstaunt, dass die Bilder nicht automatisch aussahen wie die Realität. Ich machte in dem Sinne erste bildnerische Erfahrungen.

In dem Alter war ich ziemlich verschlossen, trübsinnig und vergraben in eine innere Welt. Die Fotografie muss mir einen Weg geöffnet haben, mit der äusseren Welt etwas anzufangen. Mit 14 setzte ich mein Erspartes in eine Spiegelreflexausrüstung. Mit 18 konnte ich, wie ich es heute ausdrücken würde, ästhetische Fotos mit handwerklichem Anspruch herstellen. Was mich aber störte an der Fotografie, war die Bindung an die physikalischen Gegebenheiten. Wenn die aufgenommene Situation keine gute Komposition erlaubte, so liess sie sich eben nicht fotografieren. Zudem gab es Bilder, die ich in der äusseren Welt nicht vorfand.

Mit 20 fing ich ein klein wenig an zu zeichnen. Das war zunächst nicht mehr als ein Test. Ich hatte einfach nicht solche Lust, an die Uni studieren zu gehen. Büroarbeit kam damals sowieso nicht in Frage. Also arbeitete ich im Einkaufszentrum und zeichnete in der freien Zeit tote Mücken und dergleichen. Daneben schrieb ich noch. Den finalen Stoss gabst Du mir mit Deiner Insistenz, dran zu bleiben, woraus ich mich zu meinem Erstaunen an der Kunst (Schule für Gestaltung) wiederfand.

Das Malen fiel mir (im Gegensatz zum Zeichnen) nie schwer. Die Grundsätze des Umgangs mit Farbe und Helldunkel begriff ich sofort. Auch die etwas schwerer erarbeitete Abstraktion des Gesehenen hatte ich innert eines Jahres begriffen. Mit einiger Anstrengung konnte ich ein passables Stilleben malen. Es dauerte aber nicht weniger als zehn Jahre, bis ich ein Bild malen konnte, mit einer Konzeption und einem funktionierenden Bildbau.

Es ist auch heute nicht so, dass mir meine Visionen in den Pinsel fliessen. Die entstandenen Bilder schaffen aber, was die Fotos seinerzeit nicht schafften: die Umformung des Gesehenen in emotional getragenen Ausdruck. Ich kann mit Gemälden etwas zeigen, das ich mit keinem anderen Mittel an die Oberfläche brächte.

*Wie würdest Du Deinen Stil benennen?*

Ich male sachlich-zusammenfassend, mit einem Hang zur Betonung der Volumen. Da ich bei grösseren Gemälden ab und zu Fotos verwende, kommt eine fotorealistische Note hinzu. Der fotorealistische Effekt ist nicht angestrebt, oft stelle ich eher die Härten von klaren Formen heraus und fasse im Übrigen Details zu grossen Formen zusammen.

Da ich fast immer nach Natur bzw. nach Anschauung arbeite, nenne ich mich manchmal Naturalist, im Wissen um den pejorativen Klang des Begriffs. Aber ich sage ja auch immer wieder, ich sei kein Künstler. Vielleicht stimmt es, und sonst mag es mir als Koketterie verziehen werden.

*Wie stehst Du zum Begriff „Realismus“ und wo würdest Du Dich eventuell davon auch distanzieren?*

Realismus ist ein schwieriger Begriff. Er wird gerne programmatisch verwendet und steht nicht ausschliesslich für gegenständliche Bildnerie. Ich verwende ihm kaum und habe mich dagegen für den Begriff der Figuration entschieden. Er beschreibt jenseits der Absicht die Kategorie, in die diese Malerei gehört. Leider ist er sonst nicht besonders aussagekräftig. Es findet sich auch unter diesem Schirm so allerlei, von Softerotik bis zu Kalenderbildli. Mit dem Stichwort Na-

turalismus bin ich vielleicht doch nicht ganz daneben. Wohlverstanden, jenseits des Diskurses des 19. Jahrhunderts.

*Du hast auch schon mal von „Pop“ gesprochen. Inwiefern kann das für Dich ein brauchbarer Begriff sein?*

Pop heisst volkstümlich. Es scheint, ich hätte mit meinen Bildern eine solche Taste angeschlagen. Die Resonanz ist breit und klassenunspecific. Natürlich drückt der Verwandte vom Land sein Gefallen anders aus als der Arbeitskollege von der Hochschule. Die Essenz ist jedoch, dass sich die Bilder voraussetzungslos erschliessen.

Populärbildnerie könnte im negativen Sinne ein Bildschaffen sein, das sich einem Diskurs entzöge. Das wäre ein Mangel an Qualität, das Zeichen einer Bildnerie, die nicht gedeutet werden kann - die stumm ist. Oder dasjenige einer ideologisierten, affirmativ „ans Herz des Volkes“ gerichteten Bildnerie.

Das, was gemeinhin als Popkunst bezeichnet wird, hat während meines Werdegangs eine gewisse Rolle gespielt.

*Warum interessiert Dich das Reale und das real Gesehene und Erlebte als Ausgangsbasis für Dein Arbeiten?*

Nur auf der Basis der Anschauung habe ich es je geschafft, brauchbare Bilder zu malen, mit wenigen Ausnahmen. Die Anschauung ist für mich der Garten Eden, die unendliche Fülle, der ständige Anreiz. Obwohl ich sie einem strengen Regime unterwerfe, spricht die Kraft der Welt und des Lebens durch die Bilder. Es gibt welche, die mir völlig verselbständigt entgegentreten. Das Neudorf-Bild ist so eines. Ich liebe das Bild. Es wirkt auf mich wie ein Naturereignis.

*Warum bist Du - wenigstens zur Zeit - gänzlich von der rein abstrakten Malerei abgekommen?*

Ich könnte in den Worten Achternbuschs erwidern: „Ich bin kaum noch jung, und sehe nichts als Anfang.“ Das Ungegenständliche findet zurzeit seinen Platz vor allem in den Wandgemäldeentwürfen. In den aktuellen Leinwänden machen solche Elemente keinen Sinn.

*Widerspiegelt diese Sichtweise (Deiner Malerei) eine prinzipielle weltanschauliche Haltung?*

Sofern wir die „naturalistische“ Sichtweise mit Diesseitigkeit assoziieren wollen. Das Gegenstück, die Orientierung am Geistigen, ist mir zwar gewiss nicht fremd. Visuell habe ich aber gerne das Greifbare. Noch mehr als in der Gegenständlichkeit drückt sich das wahrscheinlich in meiner Behandlung der Volumen und der Oberflächen aus. In letzter Zeit hat zusätzlich die Liebe zu Details von mir Besitz ergriffen.

*Soll für Dich die Malerei gesellschaftlich eingreifen?*

Ich bin nicht sicher, ob es in der Natur der Kunst liegt, dem Künstler zu gehorchen. Voraussetzung zu einer gesellschaftlichen Wirkung ist bestimmt die Durchdringung von Werk, Rahmenbedingungen und künstlerischem Willen. Selbst unter unter solchen Voraussetzungen leidet der künstlerische Ausdruck vermutlich, wird er einem Imperativ unterworfen. Was der Künstler nicht „in sich“ hat, wird er auch nicht ausdrücken können. Ist er aber in gesellschaftliche Auseinandersetzungen einbezogen, so kann sich dies in der Malerei selbstverständlich äussern.

*Wie privat ist Malerei? Was kann Malerei bewirken?*

Wie jede Kunst zeigt künstlerische Malerei das Privateste in Verschränkung mit dem Allgemeinsten. Das Privateste ist das konventionell, das heisst im gesellschaftlichen Umgang nicht mehr sagbare. Zugleich wird dieses Privateste im Moment des Ausdrucks vergesellschaftet, nämlich jedem und jeder zugänglich gemacht in der lesbaren Form des Kunstwerks. In meinem Verständnis ist Kunst die extreme Form der Offenbarung verborgener (psychischer) Wahrheit. Wenn Malerei künstlerisch ist, spricht sie sozusagen direkt an den Betrachter, ohne Voraussetzung, damit klassen- und kulturübergreifend. Damit will ich nicht sagen, es gäbe keine kulturelle Auffächerung. Selbstverständlich erschliesst sich mir eine indische Miniatur aus dem 18. Jahrhundert nicht ohne Weiteres. Aber sie muss den Schlüssel zum Verständnis in sich tragen.

*Wie entwickelst Du Deine Themen? Was interessiert Dich daran?*

Über die vergangenen sechs Jahre, während denen ich diese Art Malerei betrieb, kristallisierten sich ohne bewusste Beschränkung eine Handvoll The-



Neudorf Oerlikon, 2003, Gouache auf Karton, 19x28 cm



Alice's Fenster, 1999, Öl auf Baumwolle, 90x135 cm

men aus. Da ich an den grösseren Arbeiten durchschnittlich während zwei Jahren arbeite, ist am Ende jeweils das Konzept entweder ausgereizt oder eine Neuformulierung bereits umrissen. Nehmen wir „Alices Fenster“: Ich hatte vor, eine weitere Arbeit anzuschliessen. Als ich das Bild endlich zuende geführt hatte, drängte es mich zu „leichteren“ Arbeiten nach direkter Anschauung, besonders Portraits. Viele dieser Portraits sind wieder vor eine Fenstersituation arrangiert. Die neuste Arbeit rückt nun stilistisch wieder in die Nähe der ersten Fensterarbeit (Spiegelungen, hoher Naturalismus). Aus dem Fensterthema ist ein „Figur mit Fenster“-Thema geworden.



Matte zum Hof, 2002, Gouache auf Karton, 21,5x31 cm

Manchmal sind die Ansätze mehr inhaltlicher Art. Die Muri-Reihe war so angelegt. Sie hat sich nun aber zweigeteilt in eine Schiene „Bestandesaufnahme vor Ort“ - kleinformatische Skizzen des Gebäudes und seiner Umgebung - sowie in zwei Gemälde nach Fotos, die ich anlässlich eines Besuchs des Hofes mit meinem Vater und meinen Söhnen aufgenommen hatte. Es handelt sich um Besichtigungssituationen, in denen immer die Dreiergruppe vor dem Gebäude vorkommt. Sie fügen sich ein in eine Reihe von Darstellungen meines Vaters und meiner Söhne, die mit dem Muri-Konzept nichts zu tun haben.

„Muri“ war zunächst eher als Erinnerungsarbeit gedacht. Ich wollte den Ort sonntäglicher Verwandtschaftstreffen meiner Kindheit portraituren. Es hat mich wenig gedrängt, auf diesen ursprünglichen Strang zurück zu kommen, wahrscheinlich ist er zu wenig ausgereift.

Wie privat sind Deine Bildinhalte?

Ich mache mir keine Illusionen. Das Thema Agglomeration ist nicht erst seit gestern modisch. Auch mit meiner Art, Akte „brut“ zu malen, liege ich kaum neben dem Trend. Die Privatheit, verstanden als Individualität, hält sich also in Grenzen. Es bleibt mir keine Chance, als mich malerisch zu bewähren.

Das Porträt ist für Dich eine wichtige Bildgattung. Was reizt Dich daran besonders?

Ich male gerne mit einem Gegenüber. An der Staffelei droht ja immer ein wenig die Vereinsamung. Kommt hinzu, dass eine Manie von mir darin besteht, Leute anzustarren. Portraitmalen ist eine gesellschaftlich sanktionierte Art, das zu tun.

Natürlich gibt es bildnerische Gründe. Der Körper als Architektur bzw. das Gesicht sind formal von allen Gegenständen am Schwersten zu begreifen. Der malerische Eingriff muss nahe an der Beurteilung des Ausdrucks geschehen. Rein formal ist da fast nichts zu machen.

Nach welchen Kriterien wählst Du die Modelle aus?

Ihr Ausdruck muss mich interessieren, und sie müssen verfügbar sein. Eine Kandidatin für ein Portrait, das ich gerne ins Profil rücken möchte, hat wasserklare Augen, eine markante, etwas gekrümmte Nase und sonst feine Züge in einem bleichen Gesicht. Wie einem Holbein oder Van Eyck entstiegen, wundervoll. Dafür müsste ich fast anfangen, auf Tafel zu malen.

Wie wichtig ist beim weiblichen Akt der erotische Antrieb?

Wenn der Reiz fehlt, wird der Akt akademisch. Der Unterschied zur Schulsituation ist ja, dass ich das Modell für dieses mein Bild auswähle. In einer kürzlichen Auftragsarbeit merkte ich, wie zentral gerade dieser Punkt ist. Die Erotik kann unangenehm sein, wenn sie mich nichts angeht.

Peinlich ist, wenn die Erotik den Maler blendet. Einen Freund hat ein Bild von mir einmal zur Frage veranlasst, ob ich ein geiles oder ein gutes Gemälde malen wolle. Dem würde ich entgegen: die Erotik darf spürbar sein, das Bild muss aber formal absolut bewältigt sein. Im Zweifelsfall gehe ich darin noch weiter als in anderen Gemälden, was den Akten eine gewisse Strenge verleiht. Das haben nicht alle Betrachter gern, ist mir aber lieber, wenn es mir damit gelingt, aus der Gefahrenzone Kitsch heraus zu kommen.

Kann es sein, dass Du der „Schönheit“ als zentralem Stoff nicht traust? Wäre Dir das zuwenig in die Tiefe gegangen?

Nun, es gibt natürlich nichts Schöneres als das Schöne. Es fragt sich nur, ob man den Zugang dazu findet im Malen, und wie. Ich muss durch das Banale, Alltägliche und Hässliche hindurch. Ich bin immer froh, dass die Betrachter meine unteren Malschichten nicht sehen. Du dagegen entwirfst und stilisierst die Schönheit, was zwangsläufig zu einer formbetonten, von der Anschauung abgehobeneren Äusserung führen muss. Wir sind in der Wahl des Wegs nicht frei. Auch in der Wahl des Gegenstands nicht. Bei mir steht sicher nicht die Schönheit als Auswahlkriterium im Vordergrund, sondern die Identifikation. Natürlich kommt es vor, dass mich die Schönheit der Situation oder eines Menschen zu



Sabine, 2000-2003, Öl auf Baumwolle, 50x40 cm

einem Bild bewegt. Normalerweise ist aber die Schönheit eher als Ausdruck des Bildes angestrebt und nicht Ausgangspunkt. Die Landschaft oder der Körper werden im Bildzusammenhang zum Schönen transzendiert. Dabei spielt die Lebendigkeit und Kraft der Malerei selber keine geringe Rolle.

Im Übrigen würde ich aus der Hässlichkeit des Motivs sicher keinen Kult machen. Ich bin ja, wie Du weisst, ein grosser Bewunderer der „Femme à l'Ecritoire“ von Vallotton oder des „Mädchens mit dem Perlenohrring“ von Vermeer, der Magdalena von Piero di Cosimo usw.

Um Deine Frage aufzunehmen: was meint bei Dir die Frauengestalt?

Ich typisiere die Frauengestalt nicht, da ich ja in dem Sinne nicht archetypisch male. Die Frau ist eben die Frau, im Gegensatz zum Mann, dargestellt aus meiner (Männer-)Sicht. Eine Spezialität dieser Sicht ist, dass ich gerne auch die Grenzbereiche aufsuche, wo die Frau nicht mehr eindeutig weiblich oder der Mann nicht mehr klar männlich sind. Im Grunde ist das höchst alltäglich. Aber eben: keine Idealformen, zu Deinem Leidwesen.

Wo liegt für Dich der Zusammenhang zwischen Inhalt und Form?

Das kann ich schwer beantworten, da mir sowohl inhaltlich wie formal nur eine schmale Bandbreite zur Verfügung steht. Grundsätzlich meine ich, müssen Inhalt und Form im einzelnen Bild eine untrennbare Einheit eingehen, wenn es zum Kunstwerk werden soll. Ausdruck bzw. Wirkung müssen sowohl vom Inhalt wie von der Form getragen sein. Das heisst, dass ich das Bild nicht vom Inhalt oder von der Form her entwerfen kann. Beides muss in der Bildidee schon enthalten sein. Der Ursprung des Bildes liegt gewissermassen in der biblischen Urflut, wo Dunkel und Licht noch nicht geschieden sind. Über den urtümlichen Beweggrund, der zur Scheidung führt, kann es demnach auch kein Bewusstsein geben.

Natürlich ist im Alltag des Bildschaffens der prinzipielle Umstand der Entstehung eskortiert von allerlei praktischen Erwägungen. Die Tagesschau über das Geschehen im Irak kann ebenso den Anstoss geben zu einer Bildidee wie die Begegnung mit Gengas „Sposalizi di Santa Caterina“ im Museum.

Wie ist das Verhältnis von Anschauung und Abstraktion?

Wenn ich mich an die Darstellung einer Situation setze, beginne ich zunächst mit einer grosszügigen Zusammenfassung des Gesehenen, um den Reichtum der Erscheinung einigermaßen in den Griff zu kriegen. Mit diesem Vorgang sind oft die Komposition, das Helldunkel, die grobe farbliche Verteilung bereits gesetzt. Die weitere Ausführung misst sich am Eindruck, den die Anschauung der Situation vermittelt. Die Abstraktion muss auf die Höhe dieses Eindrucks kommen. Zu keinem Zeitpunkt aber male ich etwas ab. Die Erscheinungen werden vom allerersten Malstrich an überformt.

Mit welchen Mitteln versuchst Du das Gesehene und Erlebte zu verdichten?

Meine Mittel heissen Schichtung und Straffung. Auf die Farbtiefe muss ich nicht eingehen, da mache ich nichts anderes als jeder andere Maler. Formen ziehe ich gern an bis zur äussersten Spannung. Manchmal überdrehe ich eine Form, lasse beispielsweise eine Negativform sich „einfressen“, ganz nach dem Grundsatz, dass jede Eigenwilligkeit der Form, die das Bild aushält, ihm gut tut. Wir sind uns da ja einig.

An welchem Punkt „erfindest“ Du die Form und misstraut dem Gesehenen?

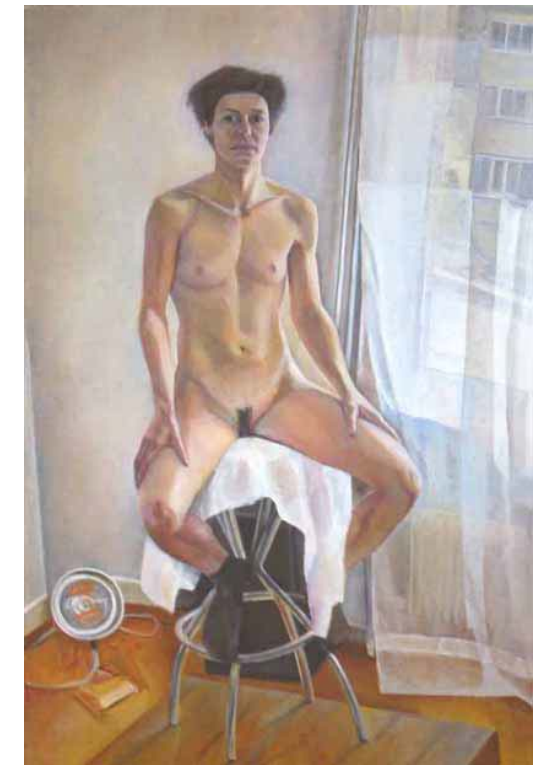
Es ist schon wahr, dass das Gesehene noch lange kein Bild macht. Ich halte mich dennoch gerne lange an die Anschauung. Das „Misstrauen“, wie Du es nennst, darf aber ruhig als Grundsatz gelten. Ich arbeite nach der 3-Monate-Regel: nach Abschluss der Arbeit stelle ich das Bild weg. Nach einigen Monaten sollte es für sich wirken, und Probleme sollten dann zum Vorschein kommen.

Wird das Bild manchmal - kurzzeitig im eigentlichen Entstehungsprozess - auch zum praktisch reinen (abstrakten) Kompositionsproblem?

Im Grunde ist es das ständig. Ich sehe eigentlich nie etwas anderes als Form. Etwas abweichen von dieser Sichtweise würde ich allerdings beim Akt- und Portraitmalen. Die Klaue und das Schielen, die wir bei unserer „Farbfleckmalerei“ an der Schule grosszügig in Kauf nahmen, würde ich mir heute nicht mehr durchgehen lassen. Die vollständige Überformung des menschlichen Körpers zur „reinen“ Malerei kann unschön sein.

Wie weit kannst Du die Fotografie für die Malerei nutzen?

Der Einsatz der Fotografie für die Malerei war für mich ein Mittel der Eman-



Bi, 2000-2003, Öl auf Baumwolle, 150x100 cm



Rheinufer bei Diessenhofen, 2002, Gouache auf Karton, 22x31 cm

zipation von der Schule. Nach Fotos zu malen war dort verpönt. Mir gelang es damit, sehr schnell in Bildformen vorzustossen, die ich anders nicht hätte bewältigen können. Zugleich zwang mich diese Arbeitsweise umgehend zu einer „eigenen“ Abstraktion. Bei aller Komplexität soll das Bild ja am Schluss plausibel und einfach wirken, wie Vermeers „Mädchen“. In vier, fünf Gemälden arbeitete ich dieses Problem ab, was mir später besonders in den kleinen Gouachen eine Gewissheit gab, die ich nun nicht mehr ständig in Frage stellen musste.

Heute ziehe ich das Arbeiten nach Natur demjenigen nach Fotos wo immer möglich vor. Die Sinnlichkeit der realen Situation „schenkt“ manches Bildelement, das in der freien Bilderfindung oder der Umsetzung einer Vorlage hart erarbeitet werden muss. In Zukunft könnte vermehrt noch die Arbeit nach Studien hinzutreten, wie in den Wandgemälden und einzelnen Leinwänden.

*Wie wichtig ist Dir das Festhalten an der ursprünglich angestrebten Absicht, bezogen auf die Bildwirkung?*

Es gibt sozusagen „statische“ Elemente, die man besser während der Arbeit nicht ausbaut. Das müssen nicht unbedingt kompositorische Grundelemente sein. Die Bildidee muss intakt bleiben. Ich muss im Grundsatz wissen, was ich sagen will, und womit. Verlasse ich die Bildidee, kann ich geradeso gut ein neues Bild beginnen.

Unter Umständen zeigt es sich aber während der Arbeit, dass die Bildidee zu komplex war und entflochten werden muss. Bei meiner Arbeitsweise kommt das allerdings kaum vor. In der Konkretisierung einer Stimmung kann sich jedoch eine Verschiebung schon einmal aufdrängen, zum Beispiel wenn sich zeigt, dass in der ursprünglich geplanten Form die Kühle der Farben nicht angemessen wirkt, oder dass sich der Bildraum nicht entfalten kann.

*Wieweit nutzt Du den „Zufall“ in Deiner Malerei?*

Wenig. Natürlich gibt es das Moment der Überraschung, wenn zum Beispiel eine Untermalung grafisch verblüffend wirkt, oder wenn eine reine Farbe im Bild sehr mächtig wirkt. Da aber solche Effekte selten konform sind mit dem Ausdruck des Ganzen, lassen sie sich meist nicht aufrecht halten.

Die Beobachtung des Prozesses, das heisst der sich entfaltenden Wirkungen während der Arbeit, ist eine Bedingung, ohne die sich der Fortgang nicht steuern lässt. Diese Wirkungen zähle ich nicht zu den Zufällen.

*Was unternimmst Du, wenn „nichts mehr geht“? Mit welchen „Methoden“ versuchst Du in solchen Situationen die Blockade zu überwinden?*

Manchmal kann die Rückbesinnung auf die Ausgangslage helfen, in meinem Fall auf die Anschauung. Zuweilen hilft die oben beschriebene 3-Monate-Regel. Radikale Umbauaktionen helfen bei meinen Bildern in der Regel nicht viel, da sie das Ursprungskonzept zu sehr aus dem Lot bringen würden. Da ich aber stets an mehreren Gemälden gleichzeitig arbeite, stellt sich mir das Problem selten akut. Die Erkenntnis kann sich durchaus während der Arbeit an einem anderen Bild einstellen.

*Wieweit kann sich der Bildaufbau (z.B. in Bezug auf die Helldunkel-Komposition) während der Arbeit grundsätzlich noch ändern?*

Ich verhalte mich da konservativ. Früher habe ich sogar vorgängige Tonwertstudien gemacht, in der Meinung, ein Problem so bereits vom Tisch zu haben. Leider hat es sich gezeigt, dass sich eine solche Komposition in der farbigen Umsetzung oft nicht halten lässt. Es gehört auch zu den bitteren Erfahrungen der Malerei, dass Probleme des Bildbaus gelöst werden müssen, auch wenn dabei manche schöne Errungenschaft geopfert werden muss.

*Ist Dir die Helldunkel-Kontrastwirkung (als zentrales Gestaltungsmittel) zu barock?*

Ganz und gar nicht, ich habe weder etwas gegen Kontraste noch etwas gegen Barock. Manchmal nutze ich Kontraste exzessiv. Das ist etwas Schönes an der Malerei, dass man darin viel weiter gehen kann als in der Fotografie: Schatten absaufen und Lichter ausfressen lassen.

*Welche Kontrastwirkung steht für Dich als bildnerisches Mittel im Zentrum?*

Die Gegenlichtsituation wäre früher meine typische Wahl gewesen. Heute habe ich auch „graue“ Bilder. Reizvoll scheint mir immer wieder das Konzept des „Unmöglichen“: eine mittige Teilung, eine unharmonische Farbkomposition etc. Gerade von Picasso kann man ja viel lernen in der Hinsicht.

*Das Wandbild interessiert Dich sehr. Was ist daran „interessanter“ als am Tafelbild?*

Das „Mural“ lebt von seinem Träger. Die Sinnlichkeit der Mauer ist ein mächtiges Mittel. Dagegen ist das, was wir auf der Leinwand an Taktilität erzeugen, schnell einmal Mimikry.

Normalerweise zwingt die Ausdehnung der Wand zu einer Auffächerung der Komposition, die nun auch von verschiedenen Standpunkten aus und in Teilspektiven funktionieren muss. Dafür verliert das Diktat der Gesamtwirkung etwas an Gewicht, da das Gemälde ja bei Weitem nicht so überschaubar ist wie ein Tafelbild.

Das Wandgemälde fördert das Erzählerische (dadurch, dass es in Sequenzen gelesen wird) und das Ornamentale (durch die Fernwirkung, die Formen zusammenfallen lässt, sowie durch den architektonischen Kontext).

Ich vertrete die Idee, ein Mural solle auf die Materialität der Wand und den architektonischen Kontext explizit Bezug nehmen. Da gibt es natürlich auch andere Positionen, denken wir an das Trompe l'oeil.

*Ich weiss, dass Du Malerei auch als Rezipient genießt. Warum aber sind bei Dir im Atelier kaum Bildbände vorzufinden?*

Dahinter steckt die Entscheidung, meinen Haushalt leicht zu halten und nichts zu sammeln. Mein „imaginäres Museum“ führe ich im Skizzenbuch und in den Bookmarks meines Browsers. Es ist aber wahr, dass ich in den Gemälden kaum je explizit auf andere Werke Bezug nehme. Da gibt es noch Potential.



Arbeitsstisch mit Teekanne, 2004, Eitempera und Öl auf Baumwolle, 50x65 cm



Le Cheminée, 2004, Gouache auf Karton, 21x29 cm



Constellation imaginaire de personnes à Ch., 2003, Siikat auf Mauerputz, 365x1035 cm (Ausschnitt)