

Welt erzeugen

Andreas Waldmeier im Gespräch mit Daniel Kurjaković

Zürich, Januar 2016

Daniel Kurjaković (DK): Die Rahmung, die Hängung, Verhältnisse in der Fläche und Aufteilungen der Fläche, Grundierungen und Überlagerungen, auch ein vielfältiges Vokabular von Gesten; verschiedene Arten, mit dem Pinsel umzugehen, zudem Auflösung der Materie oder das Fragilwerden von Farbe – all dies sind sprachliche Parameter von Malerei. – Ist «Sprachlichkeit» wichtig für deine Arbeit?

Andreas Waldmeier (AW): Ja, ich würde meine Malerei als sprachlich beschreiben, also als Medium. Für mich ist sie eine Art von Untersuchung der Möglichkeiten und Begrenzungen von Sprache.

Natürlich gibt es immer diesen geschichtlichen Hintergrund der Malerei, und das spielt hinein. Ich versuche, mich nicht dagegen zu wehren oder dagegenschwimmen. Dadurch ereignen sich die ganze Zeit Auf- und Entladungen.

DK: Auch wenn deine Malerei durchaus einen konstruierten, gedachten Anschein macht, stellt sich für die Betrachter_innen zugleich das Gefühl ein, sie strebt zuweilen zu einem Punkt hin, wo plötzlich alles gleichsam «von alleine läuft». Es ist nicht einfach zu beschreiben, wie diese Momente des Kippens, des Umschlags vonstatten gehen.

AW: Ja, es ist schwierig. In der Produktion selber kann man ja nicht fassen, was alles hineinspielt. Aber trotzdem sind es ganz klare, gesetzte Entscheidungen; Entscheidungen, die aus Entscheidungen hervorgehen.

DK: Kannst du das anhand der Arbeit Kreise (2015) konkretisieren? (s. Abb. 5)

AW: Erste Entscheidungen sind die Wahl des Formats und wie ich die Grundierung setze. Beides skizziere ich zuvor auf dem Computer und führe es erst danach aus. Dann folgt die Entscheidung zur Begrenzung für eine bestimmte Art der Farbe und des Auftrags auf der Leinwand. Auf diesen ersten Farbauftritt reagiere ich dann wiederum mit denselben Mitteln oder Begrenzungen.

Schwierig war für mich, als ich begonnen habe zu malen, nicht der Verführung nachzugeben zu projizieren. Denn für mich ist es im Prozess viel reizvoller, mich als Person möglichst rauszunehmen.

DK: «Nicht projizieren», was verstehst du darunter?

AW: Ich meine: Mich auf die Mittel zu begrenzen – meinen Körper, den Pinsel und den Farbauftrag. Die Malerei besteht eigentlich nur aus verschiedenen Arten von Farbaufträgen; das, was dann als «Bildlichkeit» erscheint, entsteht durch die Abstossung, also das Ambivalente von Dingen, die stilistisch nicht nebeneinander existieren dürften. Lediglich dadurch bildet sich im Prozess eine figurative Malerei.

Sobald wir Beziehungen wahrnehmen, entstehen im Gehirn automatisch Systeme für eine Kodierung der Wahrnehmung. Wir wollen Sinn sehen; wir produzieren ihn, ob wir wollen oder nicht. Wenn es mir gelingt, mich so weit rauszunehmen, dass es eine Oberfläche gibt für den Betrachter, passiert diese Figuration automatisch. Das siehst du bei den kleinen One-Line Drawings (s. Abb. 7). Wenn ich es schaffe, nicht zu «malen», entsteht automatisch eine Offenheit, die unsere Betrachtung in Figuration verwandelt. Da hat die Malerei ein Potenzial, das noch nicht ausgeschöpft ist; dass es diese Oberfläche geben kann, die unsere Produktion von «Welt» spiegelt – und uns im besten Fall wahrnehmen lässt, dass wir Welt produzieren.

Ein Farbauftritt wird bei mir wochenlang durchgearbeitet, damit er letztlich stillsteht; damit das Bild ein prekäres Gleichgewicht einnimmt. Interessant ist, was die Betrachter_innen damit machen. Das ist es, was mich interessiert, und nicht das Bild an sich.

DK: Sagst du damit, Malerei funktioniert für dich im Idealfall so, als würde sie unser Verhalten der Welt gegenüber aufzeigen? Ist Malerei ein Instrument, um Aspekte dieser Welterzeugung zu zeigen?

AW: Meine Malerei lebt von den Differenzen. Das ständige Unterscheiden, das permanente Neuverhandeln, ohne von einem Dogma ins nächste zu stürzen. Und gleichzeitig soll sie nicht an Bedeutung oder Substanz verlieren. Wie hält man diese Freiheit aus, ohne dass man einfach stürzt? Eigentlich leben wir in einer Zeit, die Differenzierung ermöglichen würde, und trotzdem haben wir die Tendenz, auf Rezepte zurückzugreifen. Für mich stellt sich die Frage, ob Bilder so etwas wie eine Haltung vermitteln können, in der Prozesse beginnen und fort dauern.

DK: In deiner Arbeit Kreise geht es stark um diese Spannung zwischen möglichst grossen Gegensätzen. Zugleich ist der Versuch sichtbar, die Gegensätze, selbst wenn nur in prekärer Weise, zu stabilisieren. Auch wenn zum Beispiel die drei Kreis-Formen der Grundierung sehr präsent sind, stellst du sie als Maler sofort wieder in Frage. Im Vergleich dazu scheinst du bei den weissen Quadraten 2, 3 und 4 gleichsam einen Schritt zurück zu machen. Die Reduktion ist zunächst auf der Ebene der Farbigkeit augenfällig: Du arbeitest mit verschiedenen Tonalitäten von Weiss. Dann auch auf der Ebene des gestischen Codes, der klar eine figurative Dimension vermeidet. Es ist, als würdest du da ein kleineres Detail untersuchen wollen.

AW: Das Format meiner Arbeiten hat zentral zu tun mit der Körpergrösse und der Position des Körpers im Raum, wie auch mit dessen Bewegung vor den Bildern beziehungsweise vor den Objekten. Wenn das, wie bei den Quadraten, lediglich eine Fläche von einem Quadratmeter einnimmt, wird das viel fassbarer. Die ersten nichtfigurlichen Bilder waren alle komplett weiss grundiert, weil ich nur diesen kleinstmöglichen Versatz haben wollte — dieses Kleinstmögliche, damit überhaupt etwas abbildbar ist.

Das Titanoxid-Pigment wird übrigens von Hand angerieben mit wechselnden Anteilen von Öl; deshalb gibt es diese tonalen Unterschiede.

DK: Du arbeitest mit unterschiedlichen Formaten: das grosse Polyptychon, die Mittelformate und die Zeichnungen. Zwischen ihnen gibt es eine dynamische Beziehung, so als würde man rein- und rauszoomen, eine Betrachtungsweise von teleskopischen und mikroskopischen Bewegungen. Das vergleichsweise Mikroskopische sieht man gut bei den One-Line Drawings (s. Abb. 7). Du machst diese Handzeichnungen auf dem iPhone; die Linien entstehen durch die Berührungen deiner Fingerspitze. Wenn man die Kreise, die Quadrate und die One-Line Drawings nebeneinander stellt, geben sie Hinweise auf dieses Spiel mit Dimension und Proportion, immer im Verhältnis zum Körper. Man könnte fast sagen, die One-Line Drawings sind der Ort der Hand, die Quadrate der Ort des frontal davor positionierten Körpers, und Kreise der Ort, wo der Körper in Bewegung versetzt wird.

AW: Was für mich eine Rolle spielt, ist das gesamte Dispositiv. Es sind jedes Mal nur Aspekte, tangentialen Annäherungen an das, was man früher in der Malerei einmal Wahrheit

genannt hat. Natürlich ist klar: Sobald ich meinen körperlichen Raum auf die Hand eingrenze, erzeugt das andere Wirkungen, als wenn ich mit ganzem Körpereinsatz arbeite. In der abstrakten Malerei spielt dieses Teleskopisch-Mikroskopische sowieso immer eine Rolle. Durch die Einebnung des Strichs bei den One-Line Drawings, die das Zeichenprogramm vornimmt, tritt das Körperliche weiter in den Hintergrund, und nur die Bewegung der Hand bleibt.

Sobald das Körperliche eine grössere Rolle spielt, spielt die Fläche – der Raum – auch eine grössere Rolle, sowie die Produktion von Raum in der Bewegung des Körpers in der Zeit. Diese Gleichzeitigkeit der Produktion ist für mich das, was wir «Welt» nennen. Diese Haltung, dieses Aushalten, dieser Flux sind der Antrieb, Bilder zu machen; umgekehrt ist es mir egal, eigentlich völlig egal, ob ich «schöne Bilder» mache.