

"Es geht mir nicht darum, 'leckere Malerei' zu machen"

Franziska Uhlig spricht mit René Wirths.

FU:

René, du malst Dinge bzw. Sachen von scheinbarer Simplizität: eine Rolle Toilettenpapier (*Klopapierrolle*, 2005/06) ein *Salatblatt* (2006) in Draufsicht, eine PET-Wasserflasche (*Petflasche*, 2014) aber auch einen *Apfel* (2013) oder einem geflochtenen Korb aus Bast (*Brotkorb*, 2013). Im letzten Jahr entstand ein Selbstporträt (*Selbst*, 2013). Wie kommt es zu dieser Auswahl?

RW:

Ich male, was ich für Wert erkläre, gemalt zu werden. Die Welt ist eine Welt der Dinge; sie bietet mir unendlich viele Optionen, formal-malerisch, grafisch und natürlich auch semantisch-inhaltlich. Letztlich ist meine Auswahl aber Geschmackssache.

FU:

In deinem Atelier begegnen einem nirgends Zeichnungen. Daher als zweites die Frage, wie du die Bilder vorbereitest? Wie siehst du dich in deine Darstellungsobjekte hinein? Überhaupt, wie muss man sich das räumliche und mentale Setting vor dem Bild vorstellen?

RW:

Es gibt tatsächlich kaum Skizzen und Vorzeichnungen. Es gibt auch keine Fotografien der Objekte, die ich malen möchte. Ich verzichte auf jede mediale Vorbereitung. Die stünde der direkten Wahrnehmung der Dinge nur im Wege. Um die geht es mir aber. Ich hole diese Dinge in mein Atelier und lasse sie auf mich wirken. Meine Arbeit besteht zunächst darin, die Dinge so anzusehen, wie sie sind. Ich übertrage sie dann direkt in das Bild. Meistens zeichne ich mit Kohle auf der Leinwand vor. Dann fange ich in der Regel mit relativ dicken Pinseln an, die von Schicht zu Schicht bzw. je tiefer ich in die Oberfläche des Gegenstandes eintauche, immer dünner werden.

FU:

Trotz der Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände wirken deine Bilder auf die Betrachterinnen und Betrachter sehr homogen. Vergleicht man sie, bemerkt

man, dass eigentlich nur das Format bzw. der mit dem Format verbundenen Faktor der Skalierung, mit dem du die Größe des Darzustellenden festlegst, variiert. Es gibt Darstellungen von kleinen Dingen wie einer *Kartoffel* (2014) oder einer *Glühbirne* (2014), die auf ein vergleichsweise großes Format übertragen werden und es gibt dann beispielsweise ein *Motorrad* (2010 oder 2013), das nur wenig größer als lebensgroß erscheint. Warum gibt es kein fixes Konzept der Skalierung, keinen Faktor X, mit dem du die Vergrößerung des Gegenstandes bestimmst? Worauf kommt es dir bei der Transformation bzw. Vergrößerung an?

RW:

Im Großen und Ganzen entscheide ich das intuitiv. Ich will dabei auch gar nicht so streng sein. Eine wichtige Rolle bei der Bildformat- und Maßstabwahl spielen immer wieder die Räume, in denen die Bilder gezeigt werden sollen – so ich sie kenne. Wenn diese groß sind, vergrößere ich die Dinge tendenziell etwas mehr, sind sie kleiner, wird auch der Maßstab eher ein wenig kleiner. Neben dem Ausstellungsraum gibt es natürlich die begrenzende Größe meines Ateliers. Nur das Objekt, das dort hinein passt, ist malbar. Wiederum soll das Bild durch die Tür meines Ateliers und durchs Treppenhaus passen. Ein fixer Faktor würde mich hier zu sehr einschränken. Nicht zuletzt ist es mir aber auch ein Anliegen, dass die Formate der Bilder nicht totalitär-, „übermenschlich“ werden. Sie sollen nicht erschlagen, sondern ein Gegenüber sein.

FU:

Wenn du sagst, du denkst bei der Anlage der Bilder an die Räumlichkeiten, in denen die Arbeiten ausgestellt werden und dir ist wichtig, dass sie für die Betrachterinnen und Betrachter ein Gegenüber sind - welche Erwartungshaltungen und welche Betrachtersituationen spielen bei der Bildkonzeption noch eine Rolle?

RW:

Ich bin immer der erste Betrachter meiner Bilder. Als sozial geprägtes Wesen sind meine Bewertungskriterien ebenso sozial geprägt. Und so betrachte ich die Betrachterinnen und Betrachter meiner Bilder ohnehin immer im Spiegel meiner selbst. Kurz: ich erwarte vor allem von mir selbst, dass ich meinen Kriterien gerecht werde.

FU:

Ich möchte als nächstes auf die Ansicht zu sprechen kommen, die in deinen Bildern dominiert. Das strenge Profil und die Draufsicht justieren die Betrachterinnen und Betrachter zusammen mit der Größe der Formate eher mitten im Raum. Jedenfalls verpflichten sie zu einer gewissen Distanz, obgleich die Nahsicht eine Fülle von Entdeckungen auf der Oberfläche des Bildes bereit hält. Auch wirken die Bilder durch die Strenge des Profils wie die Exponate eines Sammlungsschranks. Man bekommt das Gefühl, die Dinge sind dadurch dem Singulären und Narrativen entwunden. Nicht der einzelne *Blumenkohl* (2013/14) oder die konkret ausgewählte *Glühbirne* werden erzählt, sondern etwas über diese Dinge Hinausweisendes?

RW:

Da stimme ich dir nur zum Teil zu. Wenn überhaupt etwas erzählt wird, dann betrifft das wohl weniger das Ding, als vielmehr das Bild. Das Ding ist einfach da, man kann und braucht es gar nicht erzählen. Aber dass es da ist, das ist das Phänomen! Darum geht es mir: im Malen auf dieses kleine, ganz weltliche Ding zu zeigen, um mich darüber zu vergewissern, dass auch ich da bin. Was die Ansicht anbelangt: Sobald ich eine Entscheidung treffen würde, die vom strengen und zugleich sehr einfachen Profil oder von der Totalen abweicht, eröffnet das Raum für Interpretationen über subjektive Blickwinkel, Perspektiven etc. Interpretationen, die ich gar nicht möchte. Jede Abweichung würde neue Fragen aufwerfen. Das strenge Vollprofil erlaubt es mir, bei jedem noch so unterschiedlichen Gegenstand immer wieder die gleiche komplexe Frage zu stellen, die jeden einzelnen Gegenstand gleichermaßen betrifft: eben die Frage nach seiner und im Spiegel dessen unserer eigenen Existenz. So entsteht eine ganze Reihe verschiedener und über diese Metaebene doch vergleichbarer Bilder, auch eine Art Archiv gemalter Dinge.

FU:

Dann fiel mir an der Situation vor dem Bild, die du dir schaffst, auf, dass sich da improvisierte Gestelle stapeln, auf denen du die Dinge in Augenhöhe platzierst. Du suchst sie zum Malen nicht in ihrem alltäglichen Ordnung des Gebrauchs auf, sondern separierst und isolierst sie. So sehr hier nützliche Aspekte im Vordergrund stehen – man sie besser beobachten kann – frage ich mich dennoch, ob man es

hier nicht mit einer ähnlichen Konstellation zu tun hat, wie mit jener, von der du mir im Zusammenhang mit einer frühen Porträtserie erzählt hast: an bestimmten, vorher fest verabredeten Tagen jemanden aus deiner näheren Umgebung zu malen, wobei es dir um das Gespräch und die Begegnung mit der jeweiligen Person ging. Das Malen gab lediglich das Setting hierfür ab. Daher nochmals meine Frage, inwiefern das improvisierte Gestell konstitutiv für das Bild ist? Inwiefern es auch beim Malen von Dingen – wie beim Gespräch bei der Porträtserie – etwas gibt, das über den Akt der Übertragung hinausweist?

RW:

Das Malen hat nicht nur die Funktion der reinen Arbeit und der Ergebnisproduktion. Es ist Teil meines Lebenskonzeptes. Dazu gehören für mich die Familie, meine Freunde und meine Hobbies ebenso wie die fast klosterähnliche einsame Atelierarbeit. Alles bedingt und befruchtet sich gegenseitig. Mir geht es beim Malen von Dingen aus der äußeren Welt um innere Prozesse, um Prozesse, in denen ich Ruhe, Kraft und Raum für Reflexionen gewinne, Prozesse, von denen ich in vielen anderen Lebenssituationen profitiere. Solange ich aus diesen Malprozessen etwas herausziehen kann, male ich. Das – wie nanntest Du es? – Setting, also die temporäre Installation, die ich bisweilen benötige, um das Objekt in angenehmer, rückschöndender Reichweite zu platzieren, ist ganz pragmatisch. Eventuelle interessante ästhetische Aspekte entstehen völlig unbeabsichtigt und die Installation verschwindet nach dem Malprozess auch wieder, in der Regel undokumentiert. Ich blende alles andere aus, wenn ich das Ding auf einem solchen Gestell statt in seiner alltäglichen Ordnung betrachte. Das ist ein Teil dieser inneren Prozesse. Bei Porträts von Menschen kommt eine völlig andere Art von Präsenz dazu.

FU:

Gibt es in deiner Arbeit so gesehen nicht eigentlich Berührungspunkte mit der Strategie der Reportage? Zwar sucht der/die Reporter/in in der Reportage immobile Konstellationen bzw. Situationen auf, beschreibt und dokumentiert sie, während du dir umgekehrt die Dinge aufgrund ihres warenförmigen Charakters und ihrer hohen Mobilität ins Atelier holen kannst. Aber die Art und Weise, wie

du sie hier in einen installativen Rahmen der nahen Begegnung einspannst und mit welcher Intensität du dann berichtest, was sich auf ihrer Oberfläche abzeichnet, das würde ich gerade auch mit Blick auf deinen stark zurückgenommenen Malgestus als eher neutralen Bericht auffassen. Verzichtest du deswegen auf technisch vermittelnde Medien? Du könntest dir ja alle diese Dinge wie Hans-Peter Feldmann *1 Pfund Erdbeeren* (2005) im Medium fotografischer Reproduktion in dein Atelier holen, die Fotografie als Übersetzung der Dinge akzeptieren!

RW:

Mir ist es gerade in einer so wahnsinnig multimedialen Welt ein ganz persönliches Anliegen, mich auf die direkte Wahrnehmung der dinglichen Welt als solcher und durch meine eigenen Sinnesorgane zu konzentrieren. Diese Form der Betrachtung ist für mich eine Art Urwahrnehmung. Ich tue das nicht, um mich von anderen Positionen bewusst abzugrenzen, sondern schlicht, weil ich Welt so wahrnehmen will, auch und insbesondere in dieser Intensität. Man kann das Reportage nennen, ich würde eher Dokumentation sagen. Vier, fünf Jahrzehnte zuvor wäre diese Herangehensweise nichts Besonderes gewesen. Heute – so mein Eindruck – verlernen wir zunehmend dieses konzentrierte unmittelbare Betrachten der realen Welt. Wir müssen es ganz bewusst tun. Ich bin sicher, es ist auch wichtig für unsere Selbstwahrnehmung. Meine Bilder werden deswegen oft für fotorealistisch gehalten, weil sich kaum noch einer vorstellen kann, dass man sich die Mühe macht, selber so genau hinzuschauen wenn es doch einfacher geht, einen scheinbar ähnlichen Effekt zu erzielen. Dabei geht es mir weder um die Mühe noch um den Effekt. Das wäre langweilig! Es geht um das leidenschaftliche Hinsehen. Das gilt übrigens auch im übertragenen Sinne.

FU:

Das ist eine Einladung, die Aufmerksamkeit auf deine Auswahl der dinglichen Welt, von der du sagst, sie als Welt so wahrnehmen zu wollen, zu lenken. Toilettenpapier, Wasserflaschen, Glühbirnen u.ä. könnte man in die Kategorie der übersehenen Dinge einordnen, der Dinge, auf die man im Alltagsgeschehen kaum achtet, obgleich sie uns ständig umgeben. Du wählst solche, kaum anachronistischen Gegenstände aus, aber auch solche, die man ausschließlich an

Orten wie z.B. Flohmärkten findet. Das Motorrad oder die Schallplatte (*Single*, 2012) etwa. Versucht man zu denken, welche Art Gegenstände in deinen Bildern nicht vorkommen, sind es Gegenstände mit einer besonderen optischen Oppulenz. Auch gewinnt man den Eindruck, es geht dir bei der Auswahl der Dinge um eine ganz bestimmte Form von Zeitlichkeit.

RW:

Ich suche Bilder für Zeitlosigkeit, die unabhängig von Zeitgeist und aktuellen Diskursen wahrgenommen werden können.

FU:

Aber dich interessieren auch nostalgische Momente, etwa bei dem Motorrad oder der Schallplatte?

RW:

Durchaus! In einer gewissen Nostalgie spüre ich mein Älterwerden. Dabei trauere ich nicht vergangener Zeit hinterher; ich erinnere mich einfach. Nostalgische Gegenstände, wie die Motorräder, die auch etwas Fetischhaftes haben, sind per se zeitlos, gerade weil sie schon abgesehnet worden sind, quasi museal. Wenn ich sie male, eigne ich sie mir an. Das Hinschauen hat auch etwas mit Lust zu tun.

FU:

Neben dem nostalgischen Blick sind die sonst ausgewählten Dinge solche, die es in der Welt der industriellen Produktion gibt, die ständig gebraucht werden und zugleich völlig unspektakulär sind.

RW:

Ja, selbst das *Salatblatt* oder der *Blumenkohl* sind solche Produkte, hier der Agrarindustrie. Es geht mir beim Aussuchen der Gegenstände eher nicht darum, ein Porträt dieser Dinge herzustellen, sondern darum, eine vitale Perspektive zu finden auf das, was uns so alltäglich umgibt und gerade deswegen paradoxerweise aus unserem Fokus rückt. Scheinbar unspektakulären Dinge können in sehr aufregende Bilder übersetzt werden.

FU:

Mit dem Porträt fiel ein wichtiger Stichpunkt. Es scheint die Trennlinie zwischen einer stilllebenartigen Perspektive auf individuelle Dinge und deiner Perspektive

auf die konkrete Kartoffel, die konkrete Wasserflasche oder auf dich im Selbstporträt zu sein.

RW:

Wie gesagt: mir liegt in der Regel nicht an einem Porträtieren der Dinge, weil es mir nicht so sehr um das Ding an sich, sondern um die Prozesse des Malens und das Bild selbst geht. Zum Beispiel bei der *Klopapierrolle*: Diese unendlichen immer gleichen Windungen des Papiers – das plastisch zu erfassen, das nötige Abstrahieren, um es überhaupt in Malerei umsetzen zu können. Dazu brauche ich eine Vision von dem Bild, sonst könnte ich mir diese ewigen Wiederholungen gar nicht antun. Ich gehe dabei Schritt für Schritt voran und versuche auszublenden, wie lange die Prozesse mitunter dauern, was nicht immer klappt. Ob es sich um industriell hergestellte Gegenstände handelt oder nicht, spielt für mich bei der Auswahl, wenn überhaupt, eine sekundäre Rolle. Ich bin mir aber über die kunsthistorischen Bezüge, die hier und da entstehen, bewusst und spiele auch gerne damit. Hin und wieder male ich tatsächlich das Porträt eines Menschen. In diesem Fall suche ich dann die Gegenwart dieser Person. Das war bei meiner Mutter so, die starb, kurz nach dem das Porträt fertig war. Beim Selbstporträt steht im Grunde eine Frage an mich selbst im Vordergrund: Wie sehe ich mich im Kontext meiner Bilder?

FU:

Wir haben beiläufig bereits die Tatsache gestreift, dass deinen Bildern eine gewisse optische Opulenz fehlt, so wie sie die Pop Art benutzt. In deiner Palette sind oftmals die Töne mit Weiß und Grau abgemischt. Das ungemein Raumgreifende, das du den Dingen in ihrer Wirklichkeit als Bild, als Dargestelltes verleihst, wird durch die Weißabtönungen, mit denen du das Bild durchsetzt, an die Leinwand beziehungsweise an die Wand und damit an den Grund zurückgebunden. Auch unterscheidest du dich stark von realistischen Positionen etwa der Giorgio Morandis, Franz Gertschs oder Gerhard Richters, weil du keine weitere Farbigekeit einführst, um die Leinwand und damit den Grund vergessen zu machen. Du stattest diese Zone nicht mit Erzählung aus. Deine Farben wirken bei dir eher ein wenig trocken und man sieht keinen Firnis.

RW:

Es geht mir nicht vordergründig darum ‚leckere Malerei‘ zu machen. Es glänzt bei mir nicht, und wenn irgend etwas glänzt, dann wegen metallischer Reflexionen oder sonstiger Lichtpunkte in der Darstellung. Das Malen und das Beobachten sind engstens miteinander verknüpft. Die Malerei dient der Beobachtung und die Beobachtung der Malerei. Die Dichte des Farbauftrags beschreibt die Summe meiner Beobachtungen. Da, wo ich nicht beobachte, bleibt die Leinwand weiß. Mehr will ich von der Farbe nicht, aber auch nicht weniger. Und damit sind wir wieder beim nächsten Punkt: Obwohl ich mich auf das Tafelbild in seinen traditionell rechteckigen Maßen beziehe, bedenke ich den das Bild umgebenden Raum mit. Ich will keine abgeschlossene Welt in ein Bild bannen, das Bild soll Teil der Welt sein, Bezugspunkt. Eine speckige Firnisschicht riegelt das Bild vom Raum ab; es reflektiert ihn zurück und behauptet: ich bin anders! Ich empfinde diesen Glanz oft als Eitelkeit.

FU:

Deine Bilder speichern eine ganze Menge Arbeit. Allerdings drängt sich einem diese Arbeit nicht auf. Die Oberfläche der Leinwand zeigt kaum so etwas wie eine gestische Textur. Auch sieht man bei dir nirgends eine Signatur. Artikuliert sich hierin deine Form institutioneller Kritik und wenn ja, an wen ist sie adressiert?

RW:

Auch Signaturen können sehr eitel wirken. Unter Umständen lenken sie vom eigentlichen Bildinhalt ab. Ich bin kein Fan von gedruckten Labels. Ein Label kann zwar für ein Image sorgen, aber es kann auch verhindern, dass man dieses wiederum hinterfragt. Es ist nicht einfach, ein Label auf lange Sicht zu bedienen. All dies sind Gründe, deretwegen ich nicht auf dem Bild signiere. Ich glaube aber unabhängig davon auch nicht, dass meine Bilder eine Signatur benötigen, weil der Wiedererkennungswert ohnehin groß ist.

FU:

Und verso, gibt es da eine Signatur?

RW:

Auf der Rückseite steht natürlich mein Name, sind Daten zum Bild verzeichnet. Was deine Frage nach meinem Verhältnis zum Gestus in der Malerei anbelangt: Der Grundgedanke ist, mich mit meiner Malerei jeweils der Oberfläche des

Gegenstandes anzupassen. Jede Oberfläche stellt eine neue Herausforderung dar und so wird es nie langweilig. Die Art und Weise, wie ich beobachte und darauf hin die Farben einsetze und schichte, das offenbart meinem Verständnis nach meine Handschrift. Ferner, welche Mittel ich verwende und welche nicht. Der schmissige, oft etwas genialisch wirkende Gestus interessiert mich bei meiner Arbeit nicht. Zuviel Stil und zuviel Design sind meine Sache nicht.

FU:

Ich hätte einige Nachfragen zu deiner Positionierung der Betrachterinnen und Betrachter. Du arbeitest auf die Ausstellungen hin, kennst die Räumlichkeiten, in denen die Bilder hängen werden und hattest angedeutet, dass du dieses Wissen schon früh in deine künstlerischen Entscheidungen einbeziehst. Gilt das allein für formale Entscheidungen wie die Vergrößerung oder auch für die Dinge, die du auswählst, für das Identifikationspotential der Betrachterinnen und Betrachter? Legst du deiner Auswahl z.B. der Schallplatte deine persönliche Wertschätzung zugrunde oder ziehst du bei der Auswahl kulturelle Präferenzen in Betracht?

RW:

Wenn ich weiß, welche Räume es im Rahmen einer Ausstellung zu bespielen gilt, entwickle ich in der Regel Bildkomplexe, Kombinationen verschiedener Motive. Dabei entstehen oft inhaltliche oder formale Querbezüge, manchmal auch Gegensätze. Über die Ausstellungstitel, zum Beispiel *Herbst, Analog, jenseits und diesseits*, kann ich dies zusätzlich gestalten und lenken.

FU:

Ich beobachte bei dir vielfältige Beziehungen einzelner Bilder untereinander, vom Format ganz abgesehen. Es gibt zum Beispiel den Holzbalken im Profil (*Brett*, 2008) und im Querschnitt (*Stirnholz*, 2008), es gibt die *Brotscheibe* und ein ganzes Brot im Profil (*Brotlaib*, 2009). Sind solche Beziehungen Resultat eines Planens der Betrachtersituation? Orientiert sich dein Arbeitsprozess am Herstellen eines Beziehungsgefüges der dargestellten Dinge im Raum?

RW:

Ja und Nein. Es ist definitiv so, dass ich mir konkrete Gedanken mache, wie welche Bilder im Raum zueinander in ein spannungsvolles Verhältnis treten könnten. Es gibt aber auch Beziehungen und Verweise, die zufällig entstehen, was

ich auch gerne nutze. Je mehr Bildmotive da sind, desto größer werden die einzelnen Komplexe: hier die eher profanen, da die eher symbolischen, hier die organischen, da die technischen, hier die runden, da die eckigen und so weiter. Mit formalen und inhaltlichen Verwandtschaften und Gegensätzen kann man bei Ausstellungen natürlich irgendwann spielen. Zwischendurch gibt es Solitäre wie *Selbst*, die sich nicht so einfach einfügen lassen. Ich könnte die Bilder für die Ausstellungen auch nicht malen, wenn ich nicht einen wie auch immer gearteten persönlichen Bezug zu den Objekten aufbauen würde. Ich denke das nicht vom Ende her und will es mir ein Stück weit offen halten.

FU:

Dann liegt deinem Malprozess aber schon eine installative Haltung zugrunde, du denkst in Kategorien der räumlichen Vernetzung und Intervention?

RW:

Dem Malprozess als solchen nicht, aber meine Gedanken und Gefühle enden natürlich nicht am Rahmen eines Bildes. Und über die raumgreifende Wirkung meiner Bilder bin ich mir sehr bewusst. Damit zu arbeiten ist Teil des Ganzen. Es scheint so einfach und ist doch so komplex. Oft fühle ich mich dabei dem Bildhauer näher als dem Maler. Zum Beispiel überträgt ein Fotorealist von einer medial vermittelten, bereits zweidimensional verfügbaren Vorlage in ein Bild, während ich mich der Übertragung eines räumlich präsenten Objekts in die zweite Dimension widme. Über die dreidimensionale Illusion, die ich dabei dennoch erziele, wird das ganze wieder rückgekoppelt und wirkt in den Raum. Meine Bilder gestalten den Raum fast wie Wand-Objekte, eine Ausstellung mit mehreren Bildern, obwohl konventionell gehängt, bekommt dadurch etwas Installatives.

FU:

An deine Bemerkung zum Fotorealismus möchte ich anknüpfen. Während deine Malerei im Kunstbetrieb als eine sehr solitäre Position gelesen wird, was zur Folge hat, dass du eher selten in Gruppenausstellungen zugegen bist, ziehst du im Hinblick auf gewisse Arbeitsprozesse, die auf Illusion, auf Dreidimensionalität gründen, einen Vergleich zur Bildhauerei. Der Vergleich lenkt die Aufmerksamkeit auf die Operationen des Schichtens und Modulierens der Farben hin zum fingierten Relief. Diesbezüglich sprichst du von der Empfindung einer

größeren Nähe zur Bildhauerei als zur Malerei. Wenn ich an das Spektrum der dargestellten Dinge denke, an diese spezifische Schicht der Lebenswelt, die du in dein Atelier bringst, um sie dort zu malen, habe ich immer an die Entdeckung weitgehend übersehener Materialien bei der Arte Povera gedacht. Daher fände ich es sehr spannend, wenn man deine Arbeiten einmal in einem historisch völlig anderen Kontext sehen könnte, insbesondere neben Arbeiten der Arte Povera.

Könntest du dir das vorstellen?

RW:

Warum nicht. Ich sehe mich ja selbst in unterschiedlichsten historischen Kontexten. Die Arte Povera, obwohl eine historisch abgeschlossene Bewegung, ist meiner Beobachtung nach in ihrer Wirkung für viele, auch junge Künstler, sehr gegenwärtig. Insofern ist sie zeitgenössisch, unabhängig davon, dass einige ihrer Vertreter nicht mehr leben.

FU:

Bei der Arte Povera geht es natürlich um ein kritisches Verhältnis zum tradierten Arbeitsprozess, um eine Abgrenzung vom herkömmlichen Verständnis von Skulptur und Malerei, sowie um die Etablierung einer experimentellen Haltung. Daraus ergab sich die Kritik am damaligen Kunstbetrieb.

RW:

Und Marcel Duchamp hätte Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts niemals ein *Fahrrad-Rad (Blizzard)* (2007) gemalt. Ich befinde mich da als bekennender Maler, der seine Arbeit ein Stück weit konzeptioneller angelegt hat, zwischen den Stühlen. Und zwar schlichtweg, weil ich einfach gerne male und nicht einsehe, warum ich mir diese Leidenschaft aus irgendwelchen ethisch-moralischen Haltungen gegenüber dem Kunstbetrieb oder dem Kapitalismus als Ganzem verbieten sollte. Es gäbe da durchaus viele Kritikpunkte, die ich aber nicht innerhalb dieses Rahmens vortragen möchte. Ich mache kein L'art pour l'art. Mir ist das Phänomen Kunstbetrieb nicht wichtig genug. Es wirft keine wirklich existenzielle Frage auf und interessiert auch nur eine kleine Gruppe. Ich glaube, dass die Künstler-Kollegen früher ganz andere Notwendigkeiten im gesellschaftspolitischen Kontext ihrer Zeit hatten, als wir sie heute haben. Was ich heute mache, hätte ich damals nicht so machen können. Und ich hätte es

wahrscheinlich auch nicht gemacht. So wie die Arte Povera-Leute sich durch Anti-Materialien abgegrenzt haben, so grenze ich mich heute durch den bewussten Verzicht auf die vorhandenen medialen Möglichkeiten ab, die meine Arbeit schneller und effizienter machen könnten. Das kann man durchaus als kritische Haltung zum aktuellen Zeitgeschehen, insbesondere zum überhitzten Kunstbetrieb sehen. So lange ich allerdings selbst von diesem profitiere, und das tue ich, kann ich nur eine ambivalente Haltung dazu ehrlich vertreten.

FU:

Um Fragen der Positionierung zu vertiefen, gleich noch die, wie es eigentlich dazu kam, dass du am Tafelbild festhalten wolltest? Es gibt ja heute eine Vielzahl experimenteller malerischer Positionen. Zugleich werden Potentiale der klassischen Gattungen neu ausgelotet. Dierk Schmidt hakt bei der klassischsten der Malerei-Gattungen, dem Historienbild, ein und macht einige seiner Funktionen für Interventionen in globale geopolitische Strukturen fruchtbar. Andere entlehnen ihr visuelles Vokabular der Kunsthistoriografie der Moderne, beispielsweise Thomas Scheibitz, der sich in vielen Arbeiten mit der lange sehr prägenden Abstraktions-Figurations-Debatte befasst. Katharina Grosse oder Friederike Feldmann zielen auf eine Transformation des Gattungsverständnisses. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Aufgreifen des Tafelbildes wie ein Statement begreifen. Was hat dich dazu bewogen, experimentellen Formen der Malerei nicht zu folgen und stattdessen auf die Gattung des Stillebens zuzugehen?

RW:

Nachdem fast einhundertfünfzig Jahre lang die formalen Grenzen der Malerei immer weiter ausgelotet und erweitert wurden, hatte ich bereits auf der Kunsthochschule das Gefühl, dass für viele dieses Grenzen-Sprengen zum Selbstzweck geworden ist. Es ging mir dort oftmals zu sehr um die Sensation, darum, etwas formal Neues zu entwickeln und darüber vordergründig neue Inhalte generieren zu wollen. Es gibt natürlich großartige Ausnahmen. Aber die Suche um der Suche wegen ist mir persönlich zu energiezehrend. Das rechteckige Tafelbild bietet mir einen ausreichend großen strukturellen Rahmen. Zugleich ist es eine der größten Herausforderungen, in dieser unglaublich vielfältigen und reichen

Tradition, in der das Tafelbild steht, zu bestehen, sich hier behaupten und Ansatzpunkte finden zu können – Ansatzpunkte, die gewichtig genug sind, damit man sich selbst mit ihnen lange, möglichst ein Leben lang, beschäftigen kann. Es ist Teil der Einfachheit und Ruhe die ich suche und mit der ich alt werden kann. Womit man sich beschäftigt, das erzieht einen in gewisser Weise ja auch.

FU:

Also dieser sehr strukturierte Arbeitsrhythmus, täglich zu malen und dies mit einer großen Kontinuität, ist ebenso Teil deines Konzepts von Malerei wie deine Darstellung der Dinge?

RW:

Absolut.