

Von phänomenologischen Betrachtungen, entmaterialisierten Dingen und der Erkenntnis über das eigene Dasein. Janna Oltmanns im Gespräch mit René Wirths.

Seit den späten Neunzigern hast du überwiegend Gegenstände gemalt und dabei ein sehr strenges formales Konzept verfolgt: Vereinfacht gesagt sind diese Dinge vergrößert, eingespannt in die Grenzen der Leinwand, vor weißem Hintergrund, frontal oder im Profil und vermeintlich realistisch gemalt. Trotz einer scheinbaren Enge, hast du innerhalb dieses Konzeptes immer wieder mit unterschiedlichen Möglichkeiten gespielt. Was hat es so lange spannend für dich gemacht, dich innerhalb dieses Rahmens zu bewegen?

Die Dinge sind einfach da und insofern erst einmal jederzeit verfügbar. Wir leben in einer materiellen Welt. Die Existenz der Dinge prägt also in großem Maße unser Erleben. Wir brauchen nur die Augen zu öffnen, dann finden wir in ihnen ein Fest für unsere Wahrnehmung: Formen, Farben, Bedeutungen und dazwischen, genauso wichtig, Raum. Ich male ja auch hin und wieder Porträts. Dabei muss ich immer mit meiner eigenen Psyche und der der oder des Anderen umgehen, in Serien auch mit soziologischen Faktoren. Dagegen erlebe ich das Ding als etwas irgendwie Abstraktes, von mir Getrenntes. Ich empfinde diese Distanz oft als Vorteil. Ich nehme die Dinge zwar durchaus als Spiegel meines eigenen Lebens wahr, aber ich muss mir erst einmal nicht so viele Gedanken machen, welches Gesellschaftsbild ich zeichnen will, wenn ich sie male. Menschen- und Gesellschaftsbilder ändern sich ständig, die Welt der Dinge bleibt in ihrer Essenz scheinbar immanent. Als eher analytischer und sich in der Welt reflektierender Mensch kann ich mich im konzentrierten Beobachten der Dinge der Welt und dem Leben gleichzeitig zuwenden wie mich in Kontemplation zurückziehen. Früher wusste ich selbst nicht so genau, warum ich nun eigentlich Gegenstände male. Man konnte das noch nicht „Konzept“ nennen. Es war so eine Idee. Ich hatte allerdings bereits das Gefühl, dass es da viel zu erfahren gibt. Ich lerne meistens beim Tun und Ausprobieren und entwickle Konzepte dann aus der Erfahrung und der Reflexion der praktischen Prozesse heraus, also eher induktiv. Und die Bilder malen sich nicht unbedingt schnell. Es ergibt also für mich Sinn, mich über längere Zeiträume mit einer Idee zu beschäftigen, um diese immer mehr zu verdichten, auch intellektuell durchdringen zu können. Mein Fokus war lange sehr stark auf die Dinge selbst gerichtet, wiewohl es mir auch früher schon wichtig

war, dass alle formalen Mittel des Bildes eine sinnvolle und logische Einheit bilden: So definierten beispielsweise die Grenzen des Gegenstandes immer die der Bildfläche und umgekehrt. Und so entspricht bis heute die Summe meiner Beobachtungen an Objekt und Bild der Verdichtung der Malerei. Wie ein Bildhauer, nur eben additiv und nicht subtraktiv, arbeite ich mich Schicht für Schicht vom Groben ins Feine vor, bis das Bild von Nahem genauso spannend ist wie aus der Ferne. Ich habe mich lange als stiller Betrachter gefühlt, sehr diszipliniert und geduldig, aber die klösterliche Strenge und Ruhe, für die ich mich für eine bestimmte Lebensphase entschieden hatte, wurde mir irgendwann zu eng. Zuviel Konzept verhindert Intuition.

Die neue Richtung, die du vor einigen Jahren eingeschlagen hast, ist kein Bruch. Deine charakteristische Handschrift bleibt unverkennbar, aber zu den augenscheinlichsten Veränderungen gehören die farbigen Hintergründe und der gewachsene Raum um die Dinge herum. Wie kam es dazu und was hat sich in deiner Arbeit für dich geändert?

Es brauchte einen Schritt zurück, um weiterzukommen, also wieder mehr Verspieltheit, Offenheit, Vertrauen in Improvisation – und eben Intuition. Die langsame Verschiebung meines phänomenologischen Fokus weg vom Ding und hin zum Bild und seinen erweiternden Möglichkeiten, die vor einigen Jahren einsetzte, war also notwendig, um die Prozesse im Atelier lebendig zu halten. Ich muss diese Prozesse immer wieder neu ausrichten und an meine Bedürfnisse anpassen. Ich stelle die Bilder meiner Vergangenheit dabei nicht in Frage, ich erweitere mir nur die Möglichkeiten.

Aber die Notwendigkeit zu Veränderungen kommt natürlich nicht aus dem Nichts und sie war mir auch nicht neu: Vor, während und selbst nach meinem Studium habe ich sehr viele unterschiedliche Phasen durchlaufen, bin mal hierhin, mal dahin, habe mich lange ganz praktisch mit Futurismus und Kubismus beschäftigt, dann mit Martin Kippenberger und Gerhard Richter. Aber ich bin immer wieder zurückgekehrt zu den Dingen und nach jeder Unterbrechung war mein Ansatz gereifter. Erst vor etwa 17 Jahren, da war ich bereits Mitte / Ende Dreißig, habe ich die Entscheidung getroffen, an dieser Sache dran zu bleiben. Lange dachte ich, „dran bleiben“ heißt immer tiefer eintauchen in immer ähnliche Prozesse, aber das stimmte nur eine Zeit lang. Nämlich solange, bis ich mir meiner Freiheit mal wieder bewusst wurde, jederzeit neue Entscheidungen treffen zu können. „Dran bleiben“ sollte nichts

Statisches sein, sonst wäre das Leben ebenso statisch. Ich will aber ein Leben im Fluss. Die kontinuierliche Suchbewegung und Erweiterung wurden Teil eines offeneren Konzeptes. Und es ist wirklich eine Herausforderung, sich immer neue Wege zu ermöglichen und gleichsam wiedererkennbar zu bleiben. Es interessiert mich natürlich auch, ob und wie mein Blick geteilt wird; auch mein Blick auf mich selbst und meine Bilder. Ich brauche mich heute nicht mehr grundsätzlich in Frage zu stellen, aber ich hinterfrage doch immer wieder meinen Status, in der Gesellschaft, in meiner Familie, im Atelier. Die farbigen Hintergründe, die ich seit einigen Jahren setze, führten raus aus der reduzierten Strenge der Jahre zuvor. Sie sind ein Bekenntnis zur Malerei und betonen verstärkt den Bildcharakter gegenüber dem abgebildeten Gegenstand. Ich male auch nicht mehr ständig neue Dinge sondern eher immer dieselben – auch weil ich diese so oft verdaut, verinnerlicht habe, dass ich sie fast auswendig kenne. Dadurch kann ich mich in meiner Wahrnehmung viel mehr dem Bild und der Malerei widmen. Das „Was ist im Bild“ ist demnach nicht mehr so zentral, das „Wie ist etwas im Bild“ wird immer wichtiger. Auch sonst ändert sich vieles: Die Farbigkeit bekommt viel Raum, Schrift ist verschwunden und die Strukturen in der Fläche verselbstständigen sich zusehends. Das passiert während des Malens, also aus den Prozessen heraus, und es macht diese unberechenbarer. Oft werden die Bilder völlig anders, als ich sie mir vorgestellt hatte. Ich war nie ein Geschichtenerzähler, habe immer schon eher versucht, die Welt und das Leben strukturell, also als Gesamtes, zu betrachten. Meine Bilder sind vor allem dazu da, angesehen zu werden. Ich möchte kleine universelle Universen der Wahrnehmung schaffen, die sich selbst genügen. Am Ende meines Lebens, aber erst dann, möchte ich die Dinge komplett loslassen können.

Du hast nie Fotovorlagen verwendet, deine Bilder sind niemals fotorealistisch gewesen. Du sagtest anfangs, das Ding an sich wäre für dich abstrakt. Wenn du das Ding betrachtest, es dir im Arbeitsprozess „einverleibst“ und sich die Malerei verdichtet, dann entsteht ein weiterer Grad der Abstraktion. Dies gilt für deine früheren und besonders für deine neueren Bilder.

Ich lehne den Fotorealismus nicht prinzipiell ab. Leute wie Gertsch, Richter und Close haben gezeigt, wie man diesen konzeptuell und visuell sehr effektiv füllen kann. Aber meine Prozesse sind einfach andere: So findet, während ich Gegenstände male, eine Transferleistung von drei auf zwei Dimensionen statt. Rechnen wir die

Dimension der Zeit dazu, die sich in einen bildimmanenten Zustand verdichtet und gespeichert wird, sind es sogar vier. Schließlich verändert sich auch die Lichtsituation im Atelier ständig, ganz zu schweigen von meinen Stimmungen. Ich male also nicht einen einzigen Zustand – was ich tun würde, wenn ich ein Foto abmalen würde – sondern sehr viele, die wiederum in einen Zustand verschmelzen. Ich muss also, anders als der Fotomaler, das Objekt als solches in seiner räumlichen Durchdringung verstehen und interpretieren. Ein derartiges Bild zu malen, ist daher eine völlig andere Vergegenwärtigungs- und Abstraktionsleistung; es entsteht dabei eine Art Synthese aus Subjekt und Objekt. Diese Prozesse sind ebenso physisch wie geistig und es entwickelt sich eine unmittelbare Haltung zur Welt und zum Leben aus ihnen. Wobei ich mir auch nicht ganz sicher bin, was da eigentlich mit meinen Bildern passiert in der letzten Zeit. Ich abstrahiere ja nicht den Gegenstand im Sinne des Wortes, um ihm näher zu kommen, sondern ich benutze ihn in seiner Farbigkeit, Form, Ausbreitung im Raum, um ein Bild zu malen. Es geht mir also offenbar um eine allgemeine Essenz des Scheins und Seins in der Welt, die ich sowohl in dem Objekt als auch in dem Bild suchen kann. Noch ist das Ding im Bild sehr präsent, aber ich sehe es selber fast gar nicht mehr an, während ich es male. Ich lese das Objekt in der Welt bereits in seiner Form auch wie ein abstraktes Bild. Und, wie gesagt: mein langfristiges Vorhaben ist es irgendwann das Bild vollends von diesem Ding zu emanzipieren, ohne allerdings – und auch das ist mir wichtig – das Bild selber zu einem Objekt machen zu wollen. Diese Vision verleiht mir Orientierung und jedem meiner Bilder und jeder Schaffensphase den Kontext einer größeren Dimension.

Du möchtest das Gemalte von dem Objekt zunehmend emanzipieren; die Dinge dienen dir vor allem als Grundlage für Bildphänomene. Ist die Auswahl der Dinge, mit denen du dich malerisch über Wochen oder Monate hinweg beschäftigst, heute folglich zweitrangig?

Nein, das wäre ein Missverständnis. Nur relativ hat das Ding im Bild an Bedeutung verloren. Anders als früher, wo es eher eine übergeordnete Rolle spielte, steht heute alles im Bild recht gleichberechtigt nebeneinander. Alles bedingt sich gegenseitig, nichts ist Zufall, alles ist bewusst entschieden, obwohl doch vieles aus den Prozessen heraus entsteht: Schon beim Vorzeichnen passe ich die Form des Gegenstandes heute vielmehr an die Bildarithmetik an, als dass ich, so wie früher, das Format des Bildes

der Form des Objektes unterordne. Die Hintergrundfarbe ändert sich oft, die Strukturen von Spiegelungen bieten mir ein großes Feld zum Spielen, selbst die Auflösung der äußeren Form ist nicht mehr tabu. Die Auswahl der Dinge ist genauso wichtig wie sie immer war, schon weil sie weiterhin als solche erkannt werden. Nur das, was ich mit den Dingen im Bild vorhabe, ändert sich. Ich passe es an meine Bedürfnisse an. Die Auswahl der Dinge spielt erst dann eine wirklich untergeordnete Rolle, wenn es keine mehr zu erkennen gibt.

In ihrem wunderbaren Aufsatz Das Drama der Wahrnehmung. Morandi anschauen¹ behauptet die Romanautorin und Essayistin Siri Hustvedt, der erste Aspekt eines Dinges, der bei seiner ausgiebigen Betrachtung verschwinden würde, wäre das Wort für das Ding. Die Titel deiner Gemälde benennen ganz schlicht die Objekte, die du malst. Ist „das Wort für das Ding“ wichtig, damit der Gegenstand dir beim Malen nicht entgleitet?

Die Präzision, die Siri Hustvedt über die Anwendung der Sprache für ihre Beobachtungen findet, suche ich auch in meinen Bildern. Es ist mir schon von daher natürlich ein Anliegen, dass sich die Wahrnehmung meiner Bilder nicht mit der Benennung durch Begriffe erschöpft. Wie auch immer: Ich habe mir lange überlegt, ob und wenn ja, wie ich die Bilder betiteln kann. Das Bild ist das Ergebnis eines Prozesses, der das Ding benennende tautologische Titel ist bereits Teil des Settings. Schon der Begriff „gegenständliches Bild“ bezeichnet einen Widerspruch. Ich will das noch mehr herauskitzeln und daher ist es mir sogar ein Anliegen, dass mir der Gegenstand entgleitet und sich der Logik des Bildes immer mehr unterordnet. In der LIQUIDS Serie, mit der ich mich seit über drei Jahren immer wieder beschäftige und die von Anfang an auf Metamorphose angelegt war, sind abstrahierende Auflösungsstendenzen schon sehr sichtbar. Dennoch benenne ich sie nach den Flüssigkeiten in den Gläsern. Worum geht es mir also? Um diese Flüssigkeit selber? Um das Glas als tatsächliches wie symbolisches Gefäß für alle möglichen Lebensäfte, die drei dargestellten Aggregatzustände fest, flüssig und gasförmig oder doch mehr um die Bildarithmetik und die Optik, den in der Sache ebenso konzeptuell-logischen wie lustvollen Umgang mit Farbe, Fläche und Form? Irgendwann wird der Titel vielleicht zu einer Frage, weil das Bild einen stark abstrahierten Gegenstand kaum noch zu erkennen gibt. Das ist aber eher ein interessanter Nebenschauplatz, denn es geht mir beim Malen nicht vordergründig um

Begriffe: Ich male vor allem, was ich sehen will.

Zu Beginn deiner Dingbilder konntest du dir kaum vorstellen, den eingeschlagenen Weg mit all seinen Prozessen zu verlassen. Intuition wurde in deiner Arbeit zunehmend wichtig. Hast du dich damit auch in deiner eigenen Freiheit neu definiert?

Ich fühle mich manchmal frei und manchmal nicht, wie die meisten von uns. Daran hat sich nichts Grundsätzliches geändert. Künstlerische Freiheit kann durchaus viele Qualitäten haben. Ich habe die Entscheidung, Dinge streng vor weißem Grund malen zu wollen, durchaus lange als Freiheit empfunden. Ich habe mir einen Rahmen geschaffen, innerhalb dessen ich meine Möglichkeiten ausloten wollte. Die Freiheit besteht dann darin, nicht immer auf der Suche nach einer neuen Herangehensweise sein zu müssen. Es ist wie eine Entscheidung für eine monogame Beziehung. Und ich habe irgendwann nach vielen Jahren festgestellt, dass mir meine Idee eines Rahmens, den ich mir setzte, zu eng wurde und dann entschieden, den Zustand zu verändern. In meinem Leben haben sich immer Phasen der Konsolidierung und der Dynamisierung abgewechselt. Beides hat seine Berechtigung, alles zu seiner Zeit. Beides sollte jederzeit möglich sein, immer so wie es gerade das Bedürfnis ist. In meinem Atelier lassen sich momentan? (Sonst Wortwiederholung) mehrere Parallelstränge erkennen: recht realistische Dingbilder hängen da direkt neben eher abstrahierten; hier und da entsteht ein richtiger Ausreißer, der vielleicht irgendwann wegweisend sein kann ... oder auch wieder verworfen wird. Unter Freiheit verstehe ich, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen, seine Bedürfnisse wahrzunehmen und auf dieser Basis Entscheidungen zu treffen. Ich empfinde es als ein wahnsinniges Privileg, in dieser Zeit an diesem Ort geboren worden zu sein, an dem es bislang immer irgendwie weiterging mit der Möglichkeit, auch für mein weiteres Leben relevante Entscheidungen selbst treffen zu können.

Anfangs sagtest du, du wärest in deiner Arbeit nicht gerade schnell – was bei dieser Form der Malerei naheliegend ist. Du beziehst das aber wohl nicht nur auf den handwerklichen Prozess, sondern eben auch auf den parallel stattfindenden geistigen Transfer. Dieses zeitintensive Arbeiten ist dir Bedürfnis und damit Teil deiner Freiheit. Braucht es dazu Mut und fühlst du dich manchmal in deiner Freiheit eingeschränkt angesichts einer schnelllebigen Kunstwelt und besonders eines nach immer neuer Ware schreienden Marktes – den du ja als Maler, der von

seiner Kunst leben muss und will, bedienst?

Meine Arbeit braucht ihre Zeit und das sieht man ihr auch an. Das war durchaus mal anders: Ich habe in den Achtzigern und Neunzigern phasenweise jeden Tag ein Bild gemalt. Ich hatte einen wahnsinnigen Output und die Regale in der Kunsthochschule füllten sich zur Hälfte nur mit meinen Bildern, obwohl wir zu acht im Atelier waren. Ich habe mir alles erlaubt. Dabei ist viel Spannendes herausgekommen, aber eben auch viel Schrott. Und mir wurde es einfach zu viel, zu willkürlich und ich konnte auch nicht mehr beurteilen, was wirklich gut war und was nicht. Zu guter Letzt hatte ich unmittelbar nach dem Studienende auch noch einen epileptischen Anfall, der mir meine physischen Grenzen aufgezeigt hat. Das war ein echter Schock. Aber letztlich habe ich die Zeit genutzt, um wahrzunehmen, wo ich stehe, was ich leisten kann und was nicht. Ich brauchte Entschleunigung und Konzentration, denn ich wollte ja immer schon möglichst gesund alt werden. So kam ich zurück zu den Dingen, Still-Leben eben! Authentizität war für mich immer schon die Zauberformel für ein gelingendes Leben. Ein gutes Bild benötigt nicht unbedingt gute Malerei und gute Malerei muss kein gutes Bild ergeben. Ich wollte dennoch beides und beides sollte unmittelbar zueinander in Bezug stehen so wie meine Lebensprozesse und die in meinem Atelier. Ich lebe sozusagen meine Bilder. Und meine Bilder leben mich. Und daher will ich sie selber machen. Und weil ich heute kein mittelständisches Unternehmen führe, wie einige meiner Kolleginnen und Kollegen, haben meine Bilder auch nicht die Anmutung von Produkten. Sie werden wohl eher Raritäten und Unikate bleiben. Ich sehe das als Stärke und das wird offenbar von einigen auch so geteilt. Kunst funktioniert nicht nur im stillen Kämmerchen, so wie der einzelne Mensch nicht gut ohne Gesellschaft leben kann. Ich arbeite mit mehreren Galerien zusammen, stecke also auch irgendwie in diesem durchaus bisweilen kritisch zu beurteilenden System. Es gibt immer Rahmenbedingungen. Das könnte eine Essenz unseres Lebens sein. Und das empfinde ich persönlich mal so und mal so. Fest steht: Jeder Rahmen bietet unendlich viele Möglichkeiten.

Der Titel dieses Buches ist Zeug. Deine große Soloschau in der Kunsthal Rotterdam 2011 hieß Das Ding an sich, deine erste Einzelausstellung in der Galerie Michael Haas 2007 Dinge. Was steckt für dich hinter diesen Begrifflichkeiten?

Durch Buch- und Ausstellungstitel kann ich spielerisch Bezüge zwischen meinen Bildern und meiner Herangehens- beziehungsweise Denkweise herstellen. Der Titel

dieses Buches, *Zeug*, kann als Ganzes oder auch als Wortteil gelesen werden. Neben den Einzeldingen und Dinggruppen, die es benennt, gibt es auch die Verben „zeugen“, „bezeugen“ und „erzeugen“ sowie den „Erzeuger“, den „Zeugen“ oder die „Zeugin“ und das „Zeugnis“; alles Begriffe, die ich in irgendeiner Art und Weise mit meinen Prozessen in Verbindung bringen kann. Daneben spielen die von dir genannten Begriffe einerseits mit der Profanität wie mit der Bedeutung, die ihnen durch große deutsche Philosophen der Neuzeit zuteilwurde. Für Immanuel Kant ist das *Ding an sich* Teil einer von uns Menschen getrennten, letztlich unerreichbaren Ebene. Er sieht es als die reale Ursache in der Welt, welche wir ausschließlich subjektiv wahrnehmen können. Edmund Husserl meinte dagegen, einer Essenz der Dinge durchaus näher kommen zu können, wenn man sie phänomenologisch, also möglichst genau und vorurteilsfrei, am besten unter Ausschluss allen Vorwissens, beobachtet. Sein Schüler Martin Heidegger hingegen sagte, das *Zeug*, zum Beispiel das Werkzeug, wäre zwar noch vorhanden, würde aber seiner „Eigentlichkeit“ beraubt, wenn man es nicht im Sinne dieser benutzen, sondern nur „begaffen“ würde. Ich bin eher so ein phänomenologischer Begaffer, und mir geht es auch tatsächlich auch um eine Essenz hinter der Existenz der Dinge. In meinen Bildern verschmelzen meine phänomenologischen Beobachtungen und Betrachtungen des Objektes mit denen des Bildes, der Malerei und letztlich auch der *Prozesse an sich*. Die sind, wie gesagt, sehr kontemplativ und verkörpern sich deshalb in einem zurückgenommenen, eher vergeistigten Duktus. Dennoch haben meine Bilder auch etwas sehr Physisches; schließlich behandeln sie ja die Welt. Ich akzeptiere also die Existenz der Dinge, feiere sie regelrecht, wenn ich sie male. Aber ich zweckentfremde sie eben auch, entmaterialisiere sie und konstituiere sie neu als Bildphänomene. Ich mache sozusagen *Gaffzeug*. Ich suche über die visuelle Sinneswahrnehmung und das handwerkliche Tun nach Erkenntnis über mein eigenes Dasein in der Welt. Ich bin grundsätzlich einverstanden mit der Physik und den irdischen Grenzen und Gesetzen. Aber als Maler bin ich ebenso Metaphysiker. Ich weiß nicht, ob ich glaube, aber ich wundere mich jeden Tag, dass ich lebe. Und genau so will ich auch rätselnd vor meinen eigenen Bildern stehen. Weitere Titel von Ausstellungen waren übrigens *Nature Morte* und *Diesseits und Jenseits*. Ich suche im Kleinen das Große, hinter der Oberfläche die Tiefe und im Immanenten das Transzendente. In meinem Leben sind viele mir nahestehenden Menschen bereits gestorben. Der Tod und unsere Endlichkeit in der Unendlichkeit sind mir dadurch sehr präsent. Das Malen hat

immer auch etwas Therapeutisches.

Deine Bilder sind keineswegs „nüchtern“ oder „objektiv“, was bei ihrer flüchtigen Betrachtung durchaus so erscheinen mag. Sie tragen viel von deiner Persönlichkeit, deinem Denken, deinem Leben in sich. Hin und wieder tauchst du als tatsächliche Spiegelung auf einem der Objekte auf. Doch meist verzichtest du auf diese Art, dich preiszugeben.

Dass meine Bilder erst einmal sehr „sachlich“ erscheinen, liegt wohl einerseits an der Sache selbst, aber eben auch am Gestus, der eher unpräventios ist. Aber was ist ein Bild ohne Autor? Ich gebe alles was ich bin. Die Bedeutungsebene der deutlich sichtbaren Selbst-Spiegelungen hat sich dennoch vorerst aus meinen Bildern verabschiedet. Beim Aufräumen muss immer wieder etwas weichen, um Platz für Neues zu schaffen.

¹ Siri Hustvedt: *The Drama of Perception* (2008), in: Siri Hustvedt: *Living, Thinking, Looking*, London 2012, S. 232-244