

Ulrike Mundt, Wiebke Herrmann, Jana Morgenstern



Dieses vierte und letzte Heft mit Ateliergesprächen versammelt gleich drei Besuche und deren fachlichen Austausch. Die ursprünglichen Tonaufnahmen wurden von mir transkribiert und anschließend zwischen den Künstlerinnen und mir jongliert bis ein stimmiger und lesbarer Text entstand.

Wir hoffen nun sehr, dass noch viel vom fachlichen Austausch und dessen begeisternder Atmosphäre wahrnehmbar ist, um Ihnen ein vergnügliches Infotainment zu servieren.



# <u>Humorvolle Konzentration oder sich im Sehen etwas fragen</u> ein Ateliergespräch zwischen Holger Kasten Grauberg und Ulrike Mundt

Liebe Ulrike Mundt, wir sind in deinem Atelier, Danke für die Einladung, umgeben von Objekten. Objekte, die über ihr Material jeweils auf eine eigene Werkgruppe verweisen. Es sind aber auch eigene Charaktere, Singles, so funktionieren sie. Ist das eine angemessene Beschreibung?



Formsteine und Kreuze, 2020, Installationsmaße variabel, Foto: Michael Kretzschmar

Ja, das ist eine angemessene Beschreibung. Ich arbeite sehr oft seriell oder in Werkgruppen und die einzelnen Objekte oder Skulpturen sind natürlich auch immer Einzelwerke, die ihren eigenen Charakter haben, ihre eigene Farbe, insgesamt ein Konvolut bilden, wie zum Beispiel die Formsteine.

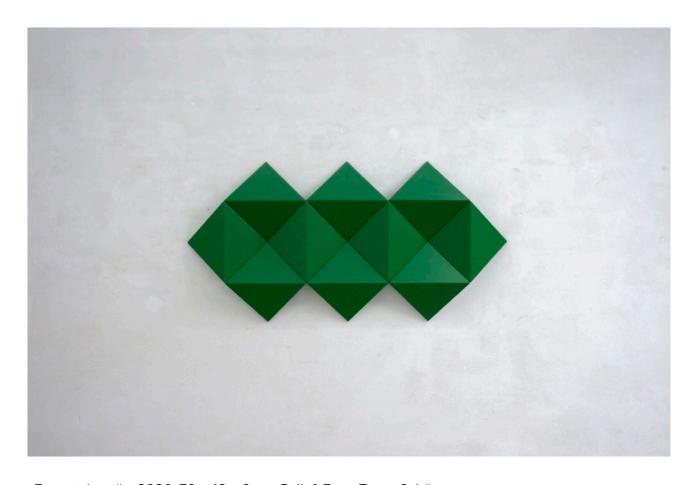
Im Vorgespräch hast du mir gesagt, die Formsteine sind einzeln gebaut und würden eine größere Gruppe mit einem bestimmten Maß erfüllen. Wie ist deren Wirkung genau?

Die Formsteine sind an den Formsteinen der ehemaligen DDR orientiert. Durch sie habe ich mich anregen lassen, wollte sie aber nicht kopieren. Mich hat die Ostmoderne schon immer interessiert, auch in der Skulptur, somit auch im Formstein. Ich wollte aber eigene Formsteine kreieren und insofern sind die, die es schon gibt, nur Anregungen gewesen. Ich habe dann diese Werkgruppe entwickelt, also Formsteine, die es noch nicht gibt, die aber bestimmte Merkmale aufgreifen. Wie eben, dass es konvexe und konkave Formen gibt, also hoch und tief und dass sie erweiterbar sind - als Modul. Und trotzdem sind sie Einzelarbeiten, so wie sie jetzt hängen. Am Anfang wird der Körper aus Gips gegossen und dann zusammengesetzt. Zuvor hatte ich vieles ausprobiert und sie dann aus Holz gefertigt. Mich hatten aber so bestimmte Dinge gestört, beispielsweise dass sie unsauber vom Maß her waren oder ich es dann doch nicht so realisieren konnte wie ich wollte. Der finale Formstein ist durch die Oberfräse herausgefräst worden. Mir war es wichtig, sie im Innenraum platzieren zu können und dass jedes Modell eine gewisse Farbe hat. Wie hier zum Beispiel der grüne Formstein. Es ist in dem Sinne vielleicht ein bisschen humorvoll und vielleicht auch interessanter.

Also sehen wir einen grünen Formstein, dreiteilig. Kann man das so sagen?

Ja, das ist richtig.

Er hat auch etwas von einer Wabe. Kann man das so beschreiben?



Formstein grün, 2020, 76 x 42 x 6 cm, Relief, Foto: Tosca Schürmans

Auf jeden Fall gibt es diese Vertiefung in der Mitte, in einem bestimmten Maß aneinander gereiht, mit Vertiefung und Erhöhung, so dass sie quasi exakt zusammenpassen. Wenn man sie zusammengesetzt hat, bilden sie ein Ornament, welches aber auch erweiterbar ist. Bei diesen Formsteinen hab ich dann an einer bestimmten Stelle gesagt: Stopp - so soll die Form jetzt sein. So sind diese Steine zusammengekommen.

Zu sagen, drei Formsteine sind ausreichend für eine bestimmte Wirkung, ist auch ein Entwicklungsprozess? Ist das eine gefühlte Größe oder ist das Berechnung? Warum sind es drei und nicht fünf und wie gehst du mit den Größen um?

Also am Anfang hab ich natürlich 20 x 20 cm Gipsrepliken gegossen. Das Maß hat sich ergeben, weil man es ganz gut kombinieren kann in geraden Zahlen. Daraus kann man gut einen Körper machen. Ich habe eine ganze Weile herumexperimentiert, wie man das so zusammensetzt, dass wirklich eine Modul herauskommt und das ist jetzt gar nicht so rationell gesteuert gewesen. Es war viel Spiel und Ausprobieren dabei. In dem Moment, in dem man eine Maschine wie die Fräse benutzt, muss man sich entscheiden. Und diesen Weg bin ich gegangen, vom Experiment mit bestimmten Parametern, wie Material und Größe, bis zur Frage, wie es zusammenhalten soll. Aber wie so häufig ist der Weg das Ziel. Also bin ich diesen Weg gegangen und habe im Laufe des Weges bemerkt, okay - wenn ich diese drei Module zusammenbringe, dann habe ich ein interessantes formales Spiel zwischen Hoch und Tief und zwischen räumlich interessanten Formen, die man von verschiedenen Seiten anschauen kann. Und letztendlich habe ich mich für diese drei Module, die ich zusammengesetzt habe, entschieden und diese dann so gefräst.

Das Ergebnis ist also eine Findung im Arbeitsprozess, unter anderem mit dem Material aber auch mit den Arbeitsbedingungen. Das ist der kreative Akt, also das Wollen am Anfang. Auf dem Weg dahin begleitet dich das Material und du experimentierst, so wie gesagt. Ist das die Findung im Detail und die Grundidee steht zuvor fest?

Die Grundidee steht, aber ich weiß nicht genau, wie sie aussehen wird. Natürlich arbeite ich immer dreidimensional und mit abstrakten Formen. Ich habe bestimmte Körper, die mich begleiten, zum Beispiel der Kubus oder auch andere Skulpturen wie das Dreibein. Ich schaffe mir immer einen Moment, in dem ich quasi eine Versuchsanordnung baue. Am Anfang mit Gips und als das nicht zufriedenstellend war, bin ich zu Holz übergegangen - da kenne ich mich auch besser aus. Zudem habe ich zwischendurch auch noch ein Modell gemacht und durch diese ganzen Schritte hat sich dann die fertige Form herausgebildet. Ich kann also nicht sagen, dass ich völlig frei anfange. Ich glaube sowieso nicht, dass Kunst völlig frei ist von allen Dingen. Sondern man hat eine bestimmte Versuchsanordnung oder

ein bestimmtes Werkzeug oder andere Dinge und man durchschreitet diesen Weg, auf dem sich das Produkt langsam herausschält.

Deinen Objekten liegt ein Geheimnis inne, welches durch Entschlüsselung bzw. durch die Frage des Betrachters, wie das gemacht ist, manchmal aufgehoben wird. Darauf bist du gerade eingegangen und hast beschrieben, wie ein Entwicklungsprozess bei dir aussieht. Ein anderes Mal kann die Aktivität des Betrachters eine Entschlüsselung auslösen, indem ich als Betrachter der Objekte aktiv werden kann. Was hat es damit auf sich?

Ja, es gibt auch Objekte oder Skulpturen, bei denen der Betrachter aktiv werden kann, zum Beispiel bei diesen zwei Stelen, einer Skulptur, die Aktio-Reaktio heißt. Es sind zwei Kuben, an welchen oben jeweils ein gegossenes Megafon aus Gips angebracht ist. Wir haben einen Trichter vor uns. Der Betrachter kann durch ihn hindurch sprechen. Man erkennt in den Kuben das Äquivalent von Angucken, denn sie haben schon etwas sehr Figurenhaftes. Der große Sprechtrichter lädt natürlich dazu ein, ihn zu benutzen, was man auch machen soll. Die Arbeit hat zum einen diesen Eingang, das Mundstück, durch welchen man sprechen soll. Das machen viele Besucher auch. Aber es geht eher darum, dass man der Skulptur, Kunst grundsätzlich, nicht nur passiv begegnet oder eben nur visuell, sondern dass man auch aktiv wird ohne dass das eine Spielwiese wird. Man kann sich zu einer bestimmten Handlung aufgefordert fühlen - hier kann man sie machen, manchmal kann man sie auch nur denken. Das beschreibt diese Arbeit insofern ganz gut, weil Aktio-Reaktio immer Dialog meint. Es gibt eine Aktion, darauf folgt eine Reaktion und es sind zwei Skulpturen. Wenn man durch den Trichter spricht, ist die Stimme viel lauter, was einer Ansage, einem Befehl oder einem Schrei nahe kommt. In dem Moment hört man nichts mehr, man ist im Sprechakt gefangen. Da es eigentlich kein Gegenüber gibt, entsteht ein akustischer Kurzschluss.

Das ist eine humorvolle Herangehensweise und ein humorvoller Verweis auf das aktiv werden. Nicht nur auf das Aktivwerden des Sehens beim Betrachter, sondern das Aktivwerden in einer wirklichen echten künstlerischen Handlung. Sie findet am Kunstwerk statt und auf Mundhöhe. Der Trichter kann so seiner Funktion zugeführt werden. Willst du es einmal demonstrieren?

spricht durch den Trichter: Genau. Wenn man hier durchspricht, ist man natürlich mit dem Sprechen beschäftigt und der Schall ist ja sehr laut, man kann also nichts weiter hören. Die Kommunikation ist eindimensional.

In diesem Fall hat jetzt ein künstlerisches Objekt etwas geleistet.

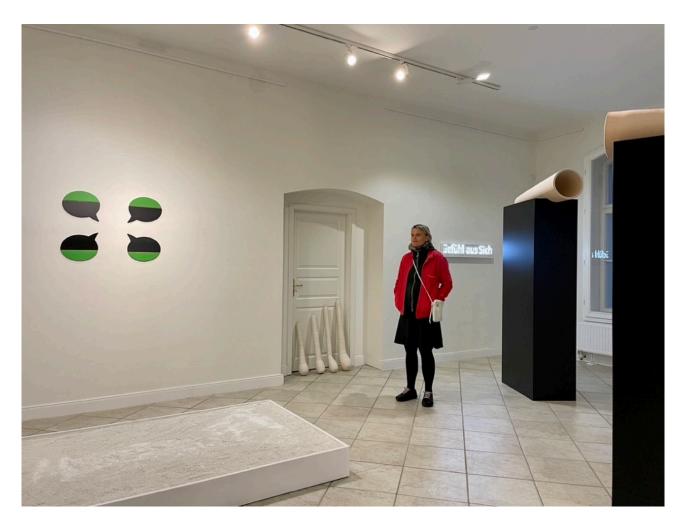


Actio - Reactio, 2015, 170 x 30 x 30 cm, Skulptur, Foto: Susanne Burmester

Es ist ja eigentlich nur Quatsch. Es zeigt uns quasi eine Möglichkeit und zeigt auch gleichzeitig das Absurde daran und drittens stellt es auch noch einen Aspekt der Kommunikation dar. Das ist ja auch ein Thema, das alle Menschen beschäftigt. Ich versuche auch immer in Arbeiten - was heißt versuche, das passiert mir einfach - Dinge als Metapher darzustellen. Hier hat man diesen Sprechakt, also nicht Aktio und Reaktio, sondern eben nur Aktio. Die Reaktion von jemand anderem, wenn man so akustisch angegangen wird, ist eine ähnliche, eine Art missglückte Kommunikation, obwohl der Sprechakt vollzogen wird. Dieses Absurde und das Humorvolle ist eigentlich in fast allen meiner Arbeiten auch dabei. Der erste Blick, darüber haben wir ja schon gesprochen, ist vielleicht oft das Geheimnis und wie das gemacht ist oder was das sein soll. Auf den zweiten Blick, wenn man diesen Weg weitergeht, kommen Material und die Dinge selbst zusammen. Dabei gibt es auch immer so ein Augenzwinkern. Man kann etwas machen oder sehen, wie zum Beispiel das Sprechen durch den Trichter. Dabei ertappt man sich selbst in dieser Rolle, in dieser Aktion, und kann reflektieren über diesen Moment, der auch immer ein bisschen DaDa ist.

Wie finden dich solchen Aufgaben, wenn wir das mal als eine künstlerische Aufgabe betrachten?

Ich glaube, grundsätzlich interessiert es mich immer wieder, mir die Welt so zusammenzubauen, wie ich sie gerne möchte. Wenn man bestimmte Sachen überhöht oder als Metapher zuspitzt, entsteht oft ein absurder Moment oder ein tragischer Moment oder ein autoritärer Moment. Das ergibt sich dann vielleicht in einem Konzentrat oder in einem bestimmten Moment, der eben sehr sehr dicht ist an Gefühlen - was auch immer - dieser Moment, in dem bestimmte Dinge zusammenkommen. Viele meiner Objekte sind vielleicht auf den ersten Blick reduziert und auch kühl, das ist für mich auch in Ordnung. Das mag ich auch, nicht gleich so eine komische sentimentale Attitüde vor sich herzutragen und auf den zweiten Moment kann es ja auch lustig sein oder absurd oder auch gemein.



Uns begegnen mit deinen Objekten einfache, vermeintlich sehr schnell nachvollziehbare Formen, die ihr Geheimnis oder ihre Intensität mit einem Schritt auf sie zu erst freigeben. Das ist das Interessante an deinen Arbeiten und das schätze ich an deinen Arbeiten, das gefällt mir. Der Prozess, dass du die Welt gestalten möchtest, wie du sie gern hättest, das gefällt mir auch gut. Ist das auch eine Auseinandersetzung im Atelier oder trägst du so etwas in das Atelier und suchst dann hier die Umsetzung?

Ich glaube, dass passiert beides gleichzeitig. Ich bin natürlich auch ein soziales Wesen und bringe bestimmte Dinge, die draußen passieren mit ins Atelier. Es ist natürlich aber auch so, dass bestimmte Dinge im Atelier erst ihre Form finden. Die Welt draußen funktioniert ja oft über Sprache. Und so, wie ich mich praktisch im Zeichensystem bewege

sind das oft dreidimensionale Formen, Dinge und Objekte, die sich eben darin für mich übersetzen lassen oder andersherum, die ich darin versuche zu bündeln. Also ich versuche vieles in der Reduktion zu bündeln. Manchmal als bewusster Akt, weil ich das auch schon länger praktiziere, aber es passiert mir auch einfach so und kommt dann eben auf mich zu. Was ich im Übrigen auch sehr mag, dass bestimmte Dinge einfach so vor mir erscheinen. Wenn ich eine Skulptur mache, kann ich im Vorfeld nicht sagen, so und so wird das jetzt aussehen, aber ich habe eine gewisse Vorstellung, wie zum Beispiel der Trichter dann gegossen aussieht. Wie er dann wirklich funktioniert, das bleibt im Prozess behaftet.

# Das Material bringt mit.

Das Material bringt mit und wie es benutzt werden kann. Wie es im Raum steht oder wie es liegt. Bestimmte Dinge ergeben sich auch durch die räumliche Konstitution der Skulpturen und das Herumspielen. Ich meine das jetzt weniger infantil oder so, aber man kann bestimmte Dinge, auch Kunstwerke, immer anders machen. Es gibt den Moment, da entscheidet man sich, ist überrascht über den Schalleffekt und dann formt man quasi auf diesen Punkt hin. Ich brauche dann schon immer einen Konzentrationspunkt zu dem ich die Arbeit auch hin bewege - ich sie wirklich herausbringe.

# Der Kulminationspunkt?

Ja, oder auch der Punkt, bei dem es dann abgeschlossen ist. Also ich verwerfe auch ganz viel und vieles ist halb fertig. Erst wenn ich Feuer gefangen habe, es auch zu einem Punkt zu bringen, bei dem es dann abgeschlossen ist und ich etwas anderes machen kann.

Es gibt also tatsächlich auch verworfene Objekte? War die Idee dann nicht ausreichend oder lag es an den Materialien? Oder hat das Material der Idee nicht Genüge getan? Beschreibe das genauer, bitte. Was ist da die Spannung?

Es gibt beide Möglichkeiten. Ich kann bestimmte Dinge nicht so realisieren wie gewünscht, weil es Grenzen gibt im Material oder Grenzen meiner Fertigung, wie auch immer. Häufiger ist es so, dass ich, wenn das Resultat da ist, denke, dass mir das zu trivial, zu slapstikartig ist. Ich versuche quasi die Objekte in einem Moment der Schwebe zu halten - in einem Moment, in dem sie Geheimnis bleiben und Humor oder eine gewisse Lust daran erhalten bleibt. Trotz der Schwere, mit der die Dinge sich im Raum verhalten, muss es so einen gewissen Moment geben, bei dem sie in der Schwebe bleiben und ich trotzdem das Gefühl habe, das ist jetzt abgeschlossen - mehr gibt es zu der Arbeit nicht zu sagen.

Also das Humorvolle, das Lustvolle und der Moment der Findung.

Richtig. Und natürlich auch immer wieder Spaß und Herausforderung im Machen. Im Handwerk, im Ausprobieren, aber auch in der Konzentration und auch in der Disziplin. Das klingt jetzt so eigenartig, aber ich mache ja sowohl große, raumfüllende Arbeiten als auch kleine Wandarbeiten und sie haben alle ihre eigene Genese und auch ihre eigene Herausforderung. Man muss ein bisschen im Training sein, wie im Sport. Ich sehe das durchaus nicht als etwas an, das größer ist als der Alltag, sondern das ist quasi ein gewisses Trainingsmoment mit Ausdauer und so weiter. Die Arbeiten reichern sich natürlich, wie ich vorhin schon gesagt habe, mit anderen Dingen an und durch die Frage, wie es gemacht ist oder wie man es umsetzen kann oder durch Material und ein gewisses Augenzwinkern. Ich bin niemand, der wahnsinnig lustige, auf den ersten Blick unglaublich spaßige Sachen produziert. Ich möchte vielmehr, dass das Sehen auf den zweiten Blick fragt: Gibt es noch was dahinter? oder: Was ist das Komische daran? oder: Was soll das sein? oder: Woher kenne ich das Material eigentlich oder was wird hier damit gemacht und was wird hier damit erzeugt?

Sich im Sehen etwas fragen. Das könnte ja die Überschrift für unser Gespräch sein.



Karaoke Black Box, 2007, 30 x 42 x 29 cm, Skulptur mit Sound, Foto: Franziska Pilz

Ulrike Mundt, eine letzte Frage: Wir stellen uns den schlimmsten Moment vor, der passieren könnte: dein Atelier brennt nieder, du wirst gerettet und kannst aber nur ein Kunstwerk mitnehmen bei deiner Rettung, welches wäre es und warum?

Ich würde von diesen Objekten, die wir hier jetzt sehen, ein sehr kleines mitnehmen: *Karaoke Black Box.* Das ist eine kleine Skulptur mit Sound. Man sieht einen schwarzen Kasten, darauf liegen vier Mikrofone, die immer, wenn Strom fließt, einen Sound absondern, den Black Box-Sound - in diesem Falle jetzt ein Rauschen. Manchmal tönen alle vier Mikrofone auf einmal und manchmal ist es eben nur eines. Im Endeffekt entsteht so eine Art Quartett aus verschiedenen Brummtönen. Ich würde die Arbeit deswegen mitnehmen, weil sie viele Dinge meiner Arbeitsweise zusammenbringt: zum einen natürlich die Skulptur, den Träger, die Form, das Objekt und das Geheimnisvolle. Es ist ein unheimlicher Sound, der trotzdem schön ist, der etwas Humorvolles hat, auch etwas Ironisches. Deswegen würde ich diese Arbeit nehmen.

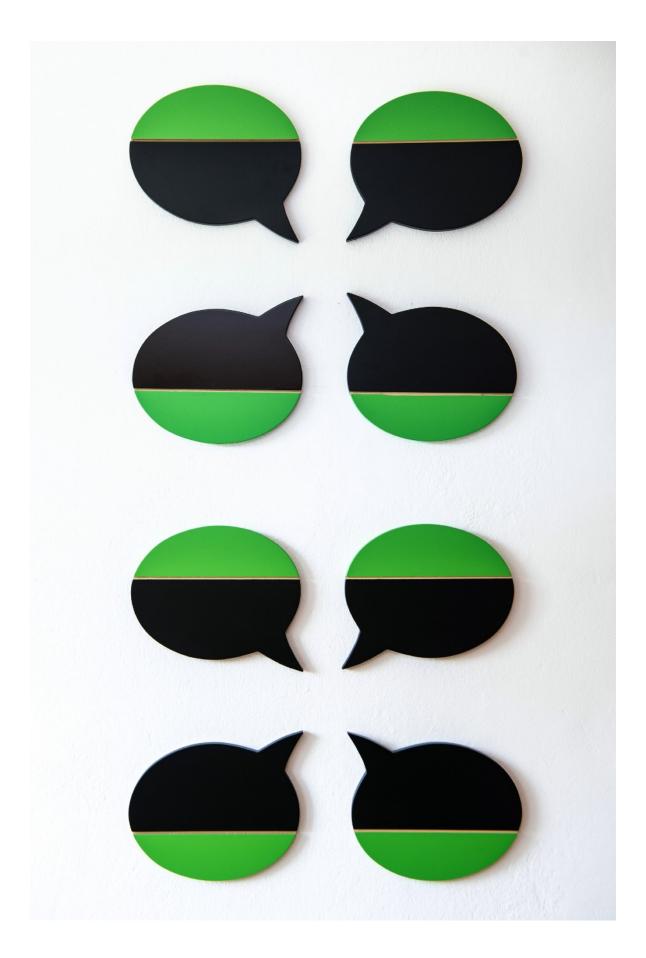
# Vielen Dank für das Gespräch!



Kleines Parlament, 2023, je 150 x 42 x 46 cm, Skulptur, Fotos: Thomas Häntzschel / nordlicht



Die Waage, 2023, 140 x 80 x 80 cm, Skulptur, Foto: Michael Kretzschmar



Echokammer, 2022, 25 x 30 x 2 cm, Relief, Foto: Michael Kretzschmar



# LIKE A PRAYER auf warmer Grundierung

ein Ateliergespräch zwischen Holger Kasten Grauberg und Wiebke Herrmann

Ich bin heute im Atelier von Wiebke Herrmann und die Espresso-Maschine hat schon ihren Dienst getan, wir sitzen bei leckerem Espresso. Wiebke, Danke für die Einladung, schön in deinem Atelier sein zu können.

Ja, schön, dich hier zu haben.

Wir sind in einem Gemeinschaftsatelier, aber ungestört und haben viele deiner Arbeiten, die in letzter Zeit entstanden sind, an der Wand vor uns. Es handelt sich um Malerei. Wiebke, du bist bekannt in Dresden. Wer das liest, weiß, dass es eine Malerei ist, die eine besondere Sinnlichkeit mitbringt. Darauf kommen wir sicherlich gleich zu sprechen. Ist das realistische Malerei was du betreibst Wiebke?

Ja, das ist definitiv realistische Malerei. Ich denke, es gibt auch bei realistischer Malerei extrem viele Abstufungen. Das ist meine Art von Realismus. Klar, ich male figürlich, ich male diese Figuren auch realistisch, aber es ist jetzt kein Fotorealismus, würde ich sagen, sondern es ist mein Realismus. Es ist meine Art, mich einer Idee von Welt oder meiner Welt oder was Welt für mich bedeutet, zu nähern. Weitere Positionierungen überlasse ich gern den Kunsthistorikern oder heutzutage machen es ja noch eher die Kuratoren. Ich mache einfach, würde ich sagen. Ich mache einfach und ich mache auch viel aus dem Bauch heraus. Ich habe festgestellt, dass das eine gute Methode ist. In Krimi-Filmen würde man sagen, "ich bin die, die erst schießt und dann die Fragen stellt". Damit komme ich aber ganz gut klar, ich unterhalte mich einfach hinterher mit den Leuten über meine Arbeiten und dann werden mir die Sachen klar. Vorher mache ich einfach aus dem Bauch heraus, was mich interessiert und was ich für darstellenswert halte, wovon ich denke, das hat so noch keiner gesehen und das muss jetzt auf die Leinwand - das ist guasi mein Realismus.

Was ist der Anlass für dich Bilder zu malen. Ist das nur ein Bauchgefühl oder transportierst du auch Bildgeschichten?

Es ist definitiv ein Bauchgefühl. Ich habe auf jeden Fall gelernt das zu kultivieren. Wenn ich dieses Gefühl nur im Geringsten spüre, weiß ich schon okay, alles klar! Dieses Hinhören auf mein Interesse habe ich gelernt. Ich würde sagen, ich sauge einfach immer ganz viel auf. Von Memes auf Instagram bis zu alten Büchern über Vermeer oder Georges de La Tour oder - was haben wir hier liegen: Hammershoi oder Andrew Wyeth - also alles was einem so in der Umwelt begegnen könnte. Das sauge ich dann erst einmal so auf, lege es in einer Art Zwischenspeicher ab und dort kombiniere ich das Ganze neu. Es gibt auch manchmal

so einen Klickmoment, den kann ich nicht so wirklich provozieren. Der passiert vielleicht beim Auto fahren oder Kino aufräumen. Es muss auch manchmal ein Leerlauf sein, aber trotzdem konzentriert und dann kommen diese Ideen irgendwie. Es gibt kleine Trigger, dann kommt die Idee und ich weiß durch mein Bauchgefühl das ist jetzt spannend, das habe ich so noch nie gesehen, das würde ich gern sehen und dazu beginnt dann die Recherche oder die Bildfindung. Ich recherchiere ganz viel nach Bildern oder hole mir Modelle ran. Die positioniere ich und mache Fotos und vielleicht ein paar Skizzen. Um es romantischer klingen zu lassen: ja, ich mache auch Skizzen.

Es gibt Vorstudien und es gibt Skizzen. Kann man sagen es gibt eine angereicherte Motivsammlung in dir?

Auf jeden Fall. Es gibt dann Sachen, auf die ich immer wieder zurückgreifen kann. Das sind so klare Dinge, die funktionieren immer. Zum Beispiel kann ich Textiles ganz gut oder Faltenwürfe. Wenn es um Hintergründe geht, gehe ich automatisch durch, was ich schon mal gemacht habe. Darauf greife ich gern einmal zurück. Bei *René Magritte* finde ich sehr krass, dass er immer wieder die gleichen Lösungen für seine Bilder gefunden hat. Das ist mir schon vor vielen Jahren aufgefallen. Er war so mit fünfzehn mein Held, er hat mich zur Kunst gebracht, weißt du.

# Magritte als Anlass um Bilder zu malen?

*Margritte* als Anlass, um Kunst cool zu finden und um mich verstanden zu fühlen in meiner unendlich pubertären Seele.

Okay, die du ja jetzt nicht mehr bist.

Ne, und deswegen finde ich *Magritte* auch nicht mehr so toll, aber ich schätze ihn trotzdem als Anlass.

Würdest du dich als Beobachterin oder Erzählerin verstehen? Wenn ich deine Bilder sehe, dann schwingt in denen diese anfangs schon erwähnte poetische Ebene mit. Das hat auch etwas unglaublich Persönliches.

Es gibt da kein schwarz oder weiß, ich bin beides. Ich bin natürlich auch Beobachterin, das entspricht diesem Prinzip von Senden und Empfangen. Beobachten ist für mich dieses Empfangen. Ich gehe mit offenen Augen durch die Welt und sauge auf, was mich interessiert. Das können auch Farbsachen sein, zwei tolle Farben nebeneinander - wow! Schauen, beobachten und einsaugen, dann wird es neu kombiniert und dann wird erzählt - das ist dann die Sache mit dem Senden.

# Gelingt dir das immer? Das Senden. Also das ...

Ne. Entschuldige, voll reingequatscht. Aber ganz klare Antwort: Nein. Die Idee ist im Kopf, aber manchmal verselbstständigt sich das Bild auch. Das heißt, ich plante einen brutalen Übergriff zu malen auf ein Wildpferd und der Cowboy sollte es brutal am Hals packen, zerren und versuchen es zu bändigen und zu brechen. Am Ende erschien das Bild allen wie eine freundliche Symbiose.

# Umarmung.

... genau Umarmung. Wie so eine kleine Bibi-und-Tina-Story, ein bisschen poetischer natürlich. Aber hat nicht geklappt, ich musste mich damit abfinden. Fand es dann aber auch irgendwie schön. Dann war das Bild für sich auch toll. Anschließend musste ich noch weitere Bilder malen, um meiner Idee näher zu kommen.

Das ist interessant, weil das Bild, von dem Du sprichst, habe ich vor Augen. Das sehen wir heute nicht in deinem Atelier. Das Bild hat eine unglaublich poetische Kraft. Es ist interessant, dass du sagt, es sollte viel eher eine gewaltvolle Darstellung sein. Ich sehe und ich spüre wenn ich das Bild betrachte, eine ganz tiefe Poetik. Ob die nun bewusst entstanden, ob die gewollt ist... Ja, dein Wollen ist dir nicht gelungen, aber herausgekommen ist ein ganz interessantes, extrem sinnliches, starkes Bild. Und dieses Bild hat eine poetische Dimension und die ist fast das Motiv selbst geworden. Also die Umarmung des Cowboys, wie du sagt, mit dem Pferd ist sehr gelungen und sehr seltsam. Sehr seltsam, so etwas zu sehen. Und das hat fast etwas Zärtliches. Kann man das so sagen?

Kann man total sagen. Es ist dann am Ende diese Verselbstständigung. Das passiert beim Malprozess. Der Anlass sind diese unheimlich gewaltvollen erschreckenden Bilder, wie versucht wird, Pferde zu brechen. Aber beim Malen bin ich dann eher diesen jungen Pferden so zärtlich zugeneigt und dann wird das poetisch, weil ich gar nicht dieses Gewaltvolle beim Malen spüre, sondern weil ich eher, das klingt total kitschig, so eine Liebe zu meinem Objekt spüre beim Malen. Und so ein Verständnis und so eine Symbiose, das gemalt zu haben, weil ich nicht anders kann. Weil es mein Unterbewusstsein hineinträgt. Ich finde das schön, ich beuge mich dem gern, denn dann wird es total ICH. Dann wird es wirklich meine Welt, die hervorbricht. Ich mag, wie die Surrealisten diese unterbewussten Prozesse bearbeiten, wenn man die auch ein bisschen ankurbelt. Das finde ich total



Wildfang I, 2017, Öl auf Leinwand, 190 x 125 cm

spannend. Nur so schaffe ich es, meine Sicht auf die Dinge und auf die Welt richtig wiederzugeben.

# Ist das ein zärtlicher Blick auf die eigenen Sujets?

Ja, sehr zärtlich, wahrscheinlich (lacht).

Das macht dich unter anderem ja auch aus. Die gewaltvolle Situation, die für dich Bildanlass war, transformierst du im Atelier und wir, die wir dann die Bilder sehen, erleben eine ganz zärtliche Situation. So empfinde ich das.

Wiebke, wir haben festgestellt, dass bei deinen Bildern von Poetik gesprochen werden kann. Heute, hier in deinem Atelier, finde ich an der Wand einige unvollendete Arbeiten, einige die schon final bearbeitet sind, uns anschauen oder an uns vorbeischauen. Wir reden über eine Gruppe oder einen Werkzyklus der MADONNEN und über mit Tränen überströmte Gesichter. Was hat es damit auf sich?

Nicht nur tränenüberströmte Gesichter, sondern eben auch total idealisierte, wunderschöne, anmutige, romantisierte und überhöhte Gesichter. Ich fand diese Madonnenfiguren schon immer spannend. So hängen sie in kleineren Kirchen in kleinen Orten in Südeuropa, obwohl es ja auch schon in Bamberg losgeht. Aber dort sind sie noch nicht ganz so kitschig. Je weiter du nach Süden kommst: Italien, Spanien, fangen diese Madonnen an, etwas ganz merkwürdig Realistisches zu haben. Dann sind sie so unglaublich schön, sehr überraschend angezogene Frauenfiguren, die total realistisch aussehen. Es ist fast wie aus dem Wachsfiguren-Kabinett und das ist mir schon vor Jahren begegnet, schon in Frankreich, schon in Italien und irgendwann hat sich das manifestiert in mir drin.

Und das ist so Teil deiner Motivsammlung geworden, diese Grundidee Madonna?

Genau. Die habe ich dann auch ein paar Jahre schmoren lassen und bin dann immer, wenn ich diesen Kick, diesen Trigger hatte, an diese Bildidee gegangen. Jetzt guck ich selbst einmal, was es damit auf sich hat und so ganz verstehe ich das nicht. Es ist mein Bauchgefühl, das mir wieder sagt *Oh, das ist total spannend, das ist so zeigenswert, so sehenswert.* Ich mach dann erst einmal so eine Art künstlerische Forschung, indem ich einfach diese Madonnen porträtiere. Da war aber meine Aufgabenstellung, dass man es noch sieht, dass es irgendwie wachsige Oberflächen sind, dass es schon vorhandene Statuen sind, dass es ein Abbild vom Abbild ist. Und dann gucke ich beim Malen, beim Umkreisen, was es nun eigentlich ist und bin da auch mit vielen Leuten im Gespräch gewesen und bin es noch - und ich kann dir schon zwei, drei Ergebnisse sagen: erstens, ist mir aufgefallen - vielleicht ist es auch die, die ich ausgewählt habe - das ist unser zeitgenössisches gegenwärtiges Schönheitsbild. Wenn ich die Tränen und den ganzen

Rüschen-Tam-Tam wegnehme, dann sind das eigentlich Models. Diese Gesicht ist unser europäisches Schönheitsideal.

### ... das sich wahrscheinlich schon seit dem Barock hält?

Ich glaube das eben nicht, das ist meine zweite Erkenntnis: es gibt auch barocke Madonnen, die habe ich auch gefunden bei meiner Recherche. Aber die sehen echt noch ein bisschen anders aus. Die sind total weiß im Gesicht und unsere Madonnen, die wir hier sehen, haben eine echte Bräune des Europäers, der aus dem Urlaub kommt. Die barocken sind ganz weiß und da findet sich gern nochmal ein kleines Doppelkinn, also die hatten auch ein anderes Schönheitsideal. Und jetzt haben wir ja die Perfekten: spitzes Kinn, große Augen, immer noch künstliche Wimpern an der Statue angeklebt, kleine spitze Nase, sinnlicher Mund, immer halb geöffnet. Ich denke, dass die zeitgenössisch sind. Ich denke, dass es eine Werkstatt gibt, die diese Madonnen noch heute ausliefert, weil ich auch festgestellt habe, dass ich immer das gleiche Gesicht gemalt habe. Das ist eine Wachsvorlage, habe ich das Gefühl, und diese wird dann anders angezogen.

Also auch das Handeln mit Klischees, ja? Ist das das Klischeebild eines idealisierten, vermeintlich schönen Gesichtes?

#### Genau.

Die Vorzeichnungen, die den Malereien zugrunde liegen, sind auf farbiger Grundierung. Du arbeitest in Öl auf Leinwand auf einer farbigen Grundierung. Die farbige Grundierung ist ganz wichtig, weil, das sieht man jetzt hier im Atelier, die Temperatur bei deinen Bildern grundsätzlich eine Rolle spielt. Und hier im Atelier sieht man, dass du einen bestimmten Farbton unterlegst, um es dir selbst leichter zu machen, diese Temperatur immer einzuhalten.

Ja, genau. Ich grundiere immer als letzte Schicht mit Terra di Siena gebrannt. Das ist der wärmste Ton, den man bekommen kann, ein rotbraun, eine ganz natürliche, extrem warme Farbe. Das habe ich im Studium gelernt, weil meine Bilder einfach immer zu kalt waren. Irgendwann riet mir mein damaliger Professor, Christian Macketanz, "Dann grundiere doch mal farbig. Nimm doch einen Ockerton oder ein Umbra oder Siena gebrannt.". Ich habe mich dann für Siena gebrannt entschieden. Ich mische es noch ein bisschen mit weiß auf, weil es sonst zu dunkel ist. Das funktioniert einfach.

Und es ist eine gute Grundlage dafür, solch eine bronzefarbene Haut darstellen zu können, die nicht teigig wirkt, aber, wie du selbst sagst, an Wachsfiguren erinnert und eine Verlockung verspricht.

Man könnte fast meinen, wenn man das Bild anfasst, müsste das Bild warm sein - müsste diese Haut warm sein. Ja, das ist nicht nur bei den Hauttönen wichtig, sondern für alle Bilder. Ich male das Bild nicht mit einem Mal durch und gehe dann immer wieder drüber und verfeinere, wie das viele andere Künstler machen, sondern ich male das Stück für Stück. Meine Vorzeichnung ist immer total genau. Wenn man es richtig böse formuliert, müsste ich am Ende nur noch ausmalen. Deshalb ist es total wichtig, dass die Vorzeichnung richtig gut steht. Und dann suche ich mir im Bild den Teil raus, der richtig gut Spaß macht, meistens sind das Textilien. Ich beginne dann mit den Faltenwürfen, dass kann ich gut. Das habe ich mir mal antrainiert, das macht mir auch Spaß und ich halte mir so für den Schluß noch eine Kür offen. So, dass ich aber bis zum Ende nicht weiß, wie das Bild aussieht, wenn es fertig ist. Und dann kämpfe ich während des Malens immer wieder gegen dieses warme Siena, aber ich reagiere mit jeder Farbe auf diesen neuen Untergrund und am Ende schafft es dann dieses Siena, weil ich ja a la prima male und nicht lasur-technisch. Es schafft trotzdem, dass alle Farben wieder zusammenhalten, weil jede Farbe auf diesen Untergrund abgestimmt ist. Ja, soviel dazu.

Also der farbige Untergrund ist das Bindeglied der Farben untereinander.

# Ganz genau.

Und wenn du von einem Finale sprichst und wir jetzt immer noch die Madonnen vor uns sehen, wie fühlt sich das an - davon haben wir ja hier reichlich zu sehen - wie fühlt es sich an, eine Träne zu malen?

Das ist witzig, dass du das sagst, weil die Tränen wirklich meine Kür am Ende waren. Vielleicht hast du das gesehen beim vorherigen Besuch, weil sie damals noch nicht da waren.

Ja. Bei unserem ersten Treffen im Atelier waren die Madonnen noch teilweise ohne Tränen und jetzt weinen sie. Ich habe selbst noch nie eine Träne gemalt und denke Wie fühlt sich das an? Was ist das? Ist das eiskalt oder eben sienawarm, eine Träne zu malen? Oder ist das die finale Situation, in der das Bild dann... in der du dich vom Bild vielleicht auch verabschiedest?

Ja, es ist meine Kür. Die halte ich mir bis zum Ende frei. Aber, da muss ich wieder auf den Ursprung zurück, das sind Statuen und diese Statuen sind auch so witzig und so kitschig, weil die auch so stilisiert sind. Das heißt, auf diesen Wachsfiguren sind das kleine Leimtropfen, die da extrem draufsitzen und abstehen. Also wenn du jetzt als realistischer Mensch weinst, dann versickert die Träne ja fast in der Haut und hier stehen die richtig abeine total stilisierte Träne. Und dann habe ich mich ... mein Atelier-Mitbewohner Ruben hat sich erinnert, dass wir einst im Louvre in einem Bild von *Delacroix* bewundert haben, wie da die Tränen gemalt waren. Das war total genial! Das sind ja riesige Schinken und genau auf Sichthöhe war so ein Tropfen auf der Haut. Genial. *Delacroix* hat einfach einen hellblauen, einen leicht gelben, einen tief rot-orangen Strich und noch einen weißen Strich nebeneinander gesetzt und dann einen weißen Lichtpunkt obendrauf gesetzt. Wenn du dann weggehst davon, ist es der perfekte Tropfen. Er hat es fotografiert und als es bei den Madonnen in die Kür ging, musste ich mir überlegen, wie ich diese Tränen aussehen lasse. Da hat sich Ruben wieder daran erinnert und ich habe gesagt: "Setz dich an deinen alten Computer, kram deine alten Fotos durch und bitte, bitte schick mir noch einmal diese Aufnahmen von *Delacroix*, die du gemacht hast.". Und es hat perfekt funktioniert.

Also, ich kann das nur empfehlen. Warum sollte man sich die Mühe machen das neu zu erfinden? Einfach bei den alten Meistern abgucken, die wussten wie es geht. Jetzt ist das alte neu interpretiert - und es funktioniert perfekt. Das war meine Zusammenstellung von weinenden kitischigen Madonnen, die man aus dem Kirchenraum rausnimmt und in einen Ausstellungsraum, in einen white cube stellt und so eine interessante, kitschig-kalte, handwerklich gute, aber dann auch wieder überhöhte Sache zu kreieren. Und dieser Zyklus heißt *Like a Prayer* - warum? Wegen Madonna, klar, das passt ja alles gut zusammen. Wenn man sich dieses 80er Jahre-Musikvideo anguckt, *Like a Prayer*, erweckt Madonna darin eine Jesus-Statue zum Leben, einen schwarzen Jesus. Und auch der weint, auch Klischee-Tränen. Alles passt zusammen; also musste es dieser Madonna-Song als Titel sein, weil die Madonnen auch poppig wirken, wenn man sie rausnimmt aus dieser Kirche. Dann werden es popkulturelle Porträts und gar nicht mehr christlich andächtige.

Aber Popkultur heute, so 40 Jahre nach Madonnas Erweckung, arbeitet ja mit anderen Bildern. Wie kommt es dazu, dass du dich jetzt einer Sache widmest, die 40 Jahre her ist?

Ich glaube nicht, dass die heutige Popkultur, in der Literatur, in der bildenden Kunst usw., mit anderen Sachen arbeitet. Ich folge der Theorie der Meta-Moderne, die besagt, dass wir heute alles gleichzeitig existent haben. Sowohl die Ästhetik der 80er ist wieder total en vogue, als auch die Ästhetik der 90er-Jahre. Die sind ja in de letzten Jahren wieder voll im Kommen gewesen; lass es die Serien sein, die Klamotten. Aber gleichzeitig kannst du auch die 80er und die 2000er bedienen. Heutzutage kannst du alles bedienen.

Also die Gleichzeitigkeit der Dinge, die quasi demokratisch, ohne Hierarchie nebeneinander stehen?

Genau, wie so ein Pendel schwingt unsere Zeit zwischen allen Zeiten hin und her und alles kann bedient werden. Und die Moden folgen so schnell aufeinander, dass man sagen kann, das ist schon fast Gleichzeitigkeit.

### Aber du folgst ja keiner Mode.

Ne, ich folge nur meinem eigenen Drang. Wobei ich aber sagen muss, dass der sicher nicht frei von Moden ist. Kommen wir noch einmal zurück auf den Pferdezyklus - ich male Pferdebilder und auf einmal begegnet mir das überall in der Kunst. Da ist natürlich die Frage, ob mein Blick einfach dafür geschärft oder sensibilisiert ist, oder ob es eine Mode ist, der ich doch gefolgt bin. Trotzdem denke ich, dass es alles gleichzeitig ist. Deswegen kann ich auch die 80er-Jahre bedienen ohne mir darüber Gedanken zu machen, weil das genau das Ding unserer Zeit ist.

Man kann einen Velasquez nehmen oder dein Madonnen-Bild - das ist diese Gleichzeitigkeit der Dinge, wie ich dich verstehe.

#### Genau.

Das ist ja völlig legitim, das ist aber gar nicht der Kern, wenn man deine Arbeiten sieht. Ich glaube tatsächlich - so geht es mir und deswegen war ich auch interessiert zu dir ins Atelier zu kommen - wenn man deine Arbeiten sieht, springt einen so eine Temperatur an. Heute haben wir darüber gesprochen, wie die technisch entsteht, insofern haben wir ein bisschen was entzaubert Aber nichtsdestotrotz findet sich das in deinen Bildern in unterschiedlichsten Gruppierungen und alle eint eine Temperatur und damit einhergehend so ein Umgang mit dem Sujet, eben ein liebevoller, auch auf so eine Gewaltaktion wie du geschildert hast. Aus einer Gewaltaktion wird eine liebevolle Handlung oder eine surreale, vielleicht auch eine absurde Handlung, wie auch immer. Der Rezipient steht vor dem Bild und ist allein gelassen, zu Recht allein gelassen, aber mit einem zärtlichen Blick - der irritiert und der ist auch seltsam, so erging es mir. Und er ist auch geheimnisvoll und man kann ihn gar nicht wirklich entzaubern. Das kann man zwar technisch lüften, aber der Vorhang, der bleibt durch deine künstlerische Kraft - das ist das Geheimnis. Ich glaube nicht, dass tatsächlich die Sujet-Sammlung selbst das Interessante ist. Das ist für dich jetzt ein Anlass, aber das könnte auch etwas anderes sein. Wie du das durch dich durchziehst, durch deine Gefühlswelt, durch deine innere Welt, von der du anfangs gesprochen hast .... du ziehst es durch dich als Mensch und das wird zu deiner Ästhetik. Und die erleben wir. Somit erleben wir dich ein Stück als Mensch und das ist das Interessante. So empfinde ich das.

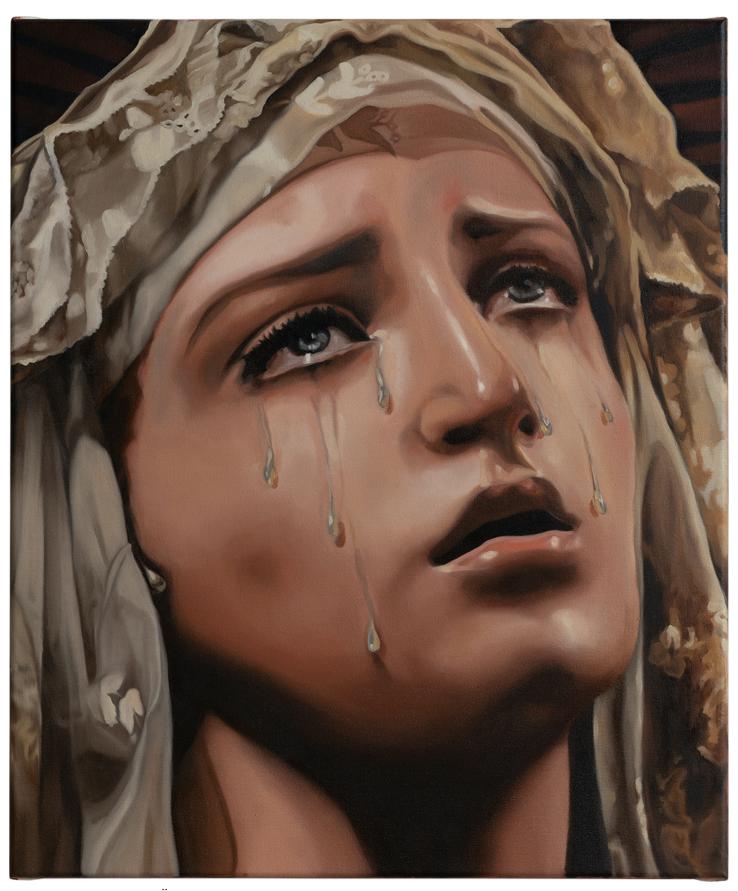
Das ist für mich auch neu, das ist spannend. Ich bin immer davon ausgegangen, dass ich am Ende meines Lebens, meines Schaffens schlauer bin, weil ich durch meine Sujets meine



Auf Kante I, 2019, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm

Weltsicht umkreise. Und je mehr Sujets es geben wird, umso mehr werde ich verstehen. Jetzt kommst du mir mit einer Ästhetik und dass es darauf ankommt und nicht auf den Inhalt. Darüber muss ich nachdenken, vielleicht hast du Recht.

Naja, es kommt schon auf den Inhalt an, aber der erschließt sich erst. Für mich ist die Oberfläche der Schlüssel zu den Inhalten und ich öffne mich den Inhalten erst, wenn ich angekickt werde. Das passiert bei mir bei einer Malerei, die so gegenständlich daherkommt über eine bestimmte Art und Weise, die Dinge zu betrachten. Denn ich sehe das Bild ja auch mit deinen Augen und das ist interessant. Ich werde bei dir gezwungen, wie selten bei anderen, mit deinen Augen zu gucken. Wie kommt es dazu, etwas so zu sehen? Das fasziniert, glaube ich.



Like a Prayer II, 2020,  $\ddot{\text{O}}$ I auf Leinwand,  $60 \times 50 \text{ cm}$ 

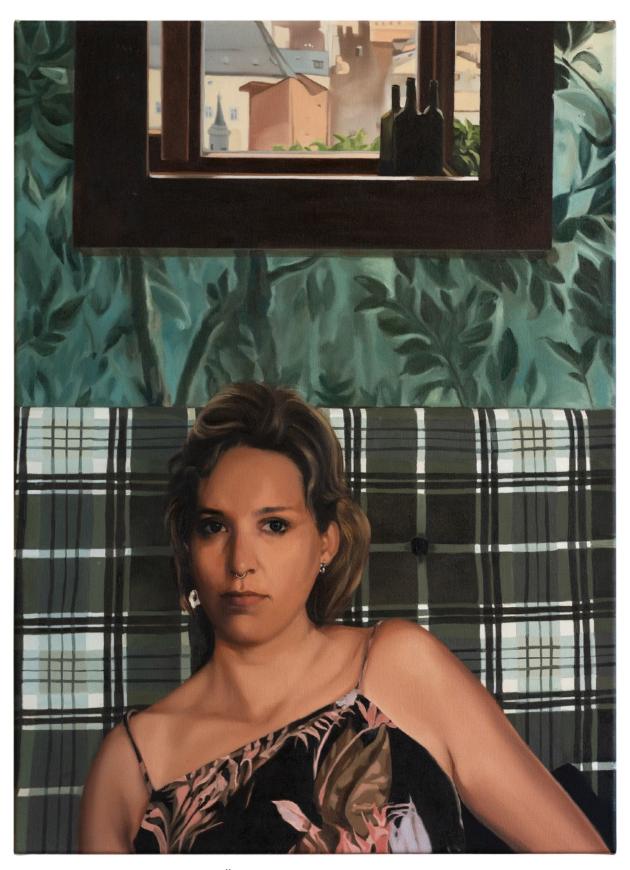
Das ist toll, darüber freue ich mich natürlich. Ich habe manchmal das Gefühl, es ist gar keine bewusste Entscheidung, die ich treffen kann, sondern es geht nicht anders. Es wird immer diese Ästhetik, egal was ich versuche. Wenn ich mir zum Beispiel super Maler anschaue, die ich total toll finde, Amerikaner 50er Jahre, Fairfield Porter - der hat so locker gemalt. Oder ein Manet, wo jeder Pinselstrich sitzt und alles erzählt, ist, was er erzählen muss. Und bei mir ist ja alles überhaupt nicht locker, sonder sehr glatt und sehr verstrichen. Ich weiß nicht, kann man kühl sagen, diese kühle Glätte, obwohl wir ja von der Wärme meiner Bilder gesprochen haben?

Ich weiß nicht, ob Manet der richtige ist für den Vergleich. Der hat einen Pinselstrich und dann folgt notwendigerweise der nächste, eines bedingt das andere. Das würde ich so nicht empfinden. Ich denke, dass das Reizkünstler sind, die dich zum Anlass tragen, deine eigene Bildwelt zu formulieren. Wir sind in einer Ausstellung von dir allein gelassen; das Betrachten des Bildes als ein Prozess, den nur ich erlebe. Ich erlebe die Temperatur, die Erzählung, die Beobachterin und eben meinen eigenen Blick und meine eigene Welt. Wir können in einem solchen Gespräch, wie wir es gerade führen, gar nicht wirklich auf den Grund kommen und das wollen wir auch nicht, sondern wir können es nur umkreisen: Was ist für dich eine wichtige Frage? und Wer bist du bei den Bildern? und Was ist dein Wollen mit den Bildern? und Was gilt es in der Malerei gerade zu besprechen?.

Ich glaube, Umkreisen ist ein gutes Stichwort. Es geht immer um das Umkreisen, wir können das nicht fassen. Kunst ist ja auch etwas, das man nicht fassen kann. Gestern hatte ich ein Gespräch mit Künstlerfreunde, dass so viel gefordert wird von der Kunst, vor allem immer dieser Schrei nach politischer Kunst. Das ist ja im Prinzip überhaupt nicht, was ich mache, außer, dass ich ein Kind meiner Zeit bin und dass es vielleicht deswegen zum Politikum wird. Ich denke, Kunst hat etwas mit einer Weltsicht zu tun, aber Kunst ist nicht dafür da, irgendwas auszudrücken oder mich zu belehren oder eine Moral zu erklären. Sie verfolgt eigentlich keinen Zweck.

Wiebke, danke für das lebhafte Gespräch.

Sehr gern, schön dass du da warst. Komm gern wieder.



Jule im Garten der Livia, 2020, Öl auf Leinwand, 85 x 50 cm



# <u>Dominante Farbflächen und strukturierter Zufall</u> ein Ateliergespräch zwischen Holger Kasten Grauberg und Jana Morgenstern

Liebe Jana Morgenstern, wir sind heute in deinem Atelier, Danke für die Einladung, um über einige deiner Gemälde zu sprechen. Deine künstlerische Arbeit kann man als Kontinuität im Feld der Abstraktion verstehen. Es gibt ein beharrliches, beständiges Arbeiten um verschiedene Eckpunkte, die sich alle um Abstraktion drehen. Du arbeitest dabei in zwei großen Komplexen.

Ja, wenn ich zurückblickend auf meine bisherige Arbeit schaue, kann man tatsächlich davon sprechen. Es gibt zwei große Hauptgruppen, wobei diese sich zum Teil überschneiden. Die eine Gruppe vereint ein eher serielles Herangehen. Das sind dann zumeist Arbeiten auf Papier, die in diesen Kisten gestapelt liegen oder im Grafikschrank. Bei der anderen Gruppe handelt es sich um mittel- oder großformatige Leinwandarbeiten, welche ganz anders funktionieren.

Bei den seriellen Arbeiten kommt das Konzept der Geste dazu. Du nutzt verschiedene Gegenstände oft als Vehikel: Deckel, Farbrollen, Steine oder zuletzt auch Mairüben, die du als eine Art Prothese nutzt, um diesem Gegenstand dann etwas Serielles abzugewinnen. Dabei kommt es zu einer sinnlichen Rhythmik, so habe ich das zumindest ablesen können. Die Bewegung und die Zeitspanne in dieser Bewegung spielt auch eine gestalterische Rolle. Die Ergebnisse sind von unglaublicher Lebendigkeit, wie ich finde. Man könnte fast sagen, das es oftmals etwas Tänzerisches hat. Die Bewegung, die nachvollziehbar ist und die tanzende Form auf dem Blatt verselbstständigen sich und geben Binnenformen frei. Diese geben wiederum einen Rhythmus vor und so bekommt das eine eigene, nicht vorhersehbare Dynamik, nur über diesen Entstehungsprozess. Es entsteht manchmal eine echte Rhythmusfolge. Dabei ist der benutzte pure Stein nur die Ausgangsform. Ist das so richtig beschrieben oder würdest du bei der Beschreibung des Seriellen andere Schwerpunkte setzen?

Nein, das hast du sehr schön beschrieben. Da ich die Arbeiten einer Serie nach ihrem Entstehen nummeriere, kann man den Grundrhythmus, welcher den Prozess bestimmte, nachvollziehen. Der Begriff Tanz ist schon richtig. Dabei kann man unterscheiden zwischen den Choreografien der einzelnen Blätter und der Choreografie des Gesamtprozesses. Hier reagiere ich jeweils auf die vorher entstandenen Blätter. Zum Beispiel folgt auf eine eher chaotisch wirkende Arbeit eine klar geordnete. Oder ich reagiere auf ein Blatt mit großer Fülle, indem ich beim anschließenden zum Beispiel nur zwei Konturenzeichnungen aufbringe, also eher eine Leere erzeuge. So sortiert sich das.

Die Idee zur Verwendung eines Steines entstand ganz spielerisch.

Ich war an der Ostsee und habe ganz klassisch gezeichnet – Landschaft. Ich habe vor Ort angefangen, einen Stein aufs Blatt zu legen und ihn mit Bleistift zu umreißen. Die Linien, die dabei entstanden sind, haben eine ganz große Kraft, anders, als wenn ich einfach nur eine Landschaft zeichne. Da sind es oft suchende Linien, mit welchen ich die Bildkomposition aufbaue. Durch das Umreißen bekommen die Linien eine ganz eigene Power! Eine Prägnanz, die mich fasziniert. Zudem konnte ich mich auf andere Dinge konzentrieren, zum Beispiel auf die Überlagerungen der Linien und die entstehenden Zwischenformen.

# Also gibt dir die Natur in Form eines Steines das Konzept vor?

Ja. Und es gab zu Beginn eine sinnliche Komponente. Ich habe den Stein in die Hand genommen und als angenehm empfunden.

Bei den Rübenarbeiten war es wahrscheinlich die Erinnerung, die mich anregte - an den Spaß, den es mir früher bereitet hat mit organischen Materialien zu drucken. Entscheidend ist der Schritt, der danach folgt - dass es nicht beim Spiel bleibt, sondern dass ich bewusst eine Arbeit entwickle.

Kommt dann die bewusste Entscheidung dies als Serie zu nutzen und gezielt zu verdichten? Ist es so, dass du dir ein eigenes Angebot schaffst, wenn du Serien erstellst?

Es ist wie so ein Zwiegespräch, ich setze eine künstlerische Behauptung und reagiere darauf. Es ist immer ein Gespräch.

Nochmals zum Stein zurück: Du findest an der Ostsee einen Stein, nimmst ihn auf, nutzt ihn künstlerisch, verwendest ein Stück Natur. Dabei entstehen Linien mit Rhythmus zu einem Muster, welches manchmal ausfranst oder sich verdichtet. Kann man sagen, dass deine Kunst ein Bindeglied zwischen Natur und Philosophie ist?

Ja, das finde ich eigentlich eine tolle Idee. Insofern hätte die Kunst ja sogar eine Funktion, das fände ich super, das wäre schön.

Am Ende sind das ja auch nur moderne Rezepte.

Aber durchaus denkbar.

# Spielt der Faktor Zeit in den seriellen Arbeiten eine Rolle?

Ja, wie ich schon erwähnte, lege ich einen bestimmten Zeitabschnitt meiner Atelierarbeit offen, indem ich eine gesamte Serie in der jeweiligen Reihenfolge ihres Entstehens zeige.

Und es gibt auch eine ganz konkrete Arbeit, sie heißt Rübentage, bei welcher ich die Vergänglichkeit der Zeit thematisiert habe. Sie war 2018 im Kunsthaus Raskolnikow in Dresden zu sehen. Dabei druckte ich über mehrere Tage mit einer halbierten Mairübe - immer dieselbe Rübe - immer dieselbe Anzahl Blätter, immer die gleiche Anordnung. Die Rübe hat für mich gearbeitet. Sie ist geschrumpelt und dieses Schrumpeln hat die Oberflächenstruktur verändert. Die Arbeiten drei aufeinander folgender Tage waren als Serie in der Ausstellung zu sehen. Die Vergänglichkeit der Zeit habe ich somit visualisiert.

# Aber serielles Arbeiten hattest du schon früher für dich aufgenommen?

Ja, die Steine-Arbeiten waren vorher entstanden, die ersten bereits 2005. Seit ich mit dem seriellen Arbeiten begonnen habe, interessiert mich dieses in Abständen immer wieder. Ich wechsle zwischen den Gruppen.

Ganz konkret, die Linien sind gebunden an die Steinform. Wie sieht das ganz praktisch aus? Ist das Fettkreide auf einem Papier oder Pergament?

Die ersten waren pur, Graphit auf Papier. Das sind nach wie vor die, die ich am meisten liebe. Da ist nur die Kraft der Linie auf dem weißen Papier.

#### Es kommt kein zusätzlicher sinnlicher Effekt dazu?

Ich habe noch mit Lithographie gearbeitet, weil ich die Idee ganz schön fand, den Ostseestein mit nach Dresden zu nehmen und mich in der Werkstatt mit ihm zu beschäftigen. Also Stein auf Stein sozusagen. Dafür brauchte ich natürlich eine Fettkreide. Auf die Fehldrucke bin ich mit farbiger Fettkreide und dann mit Tusche drüber gegangen, um aus diesem Druckformat wieder herauszukommen. Man hat ja da immer so ein vorgegebenes Format. Ich wollte aber bis zum Rand.

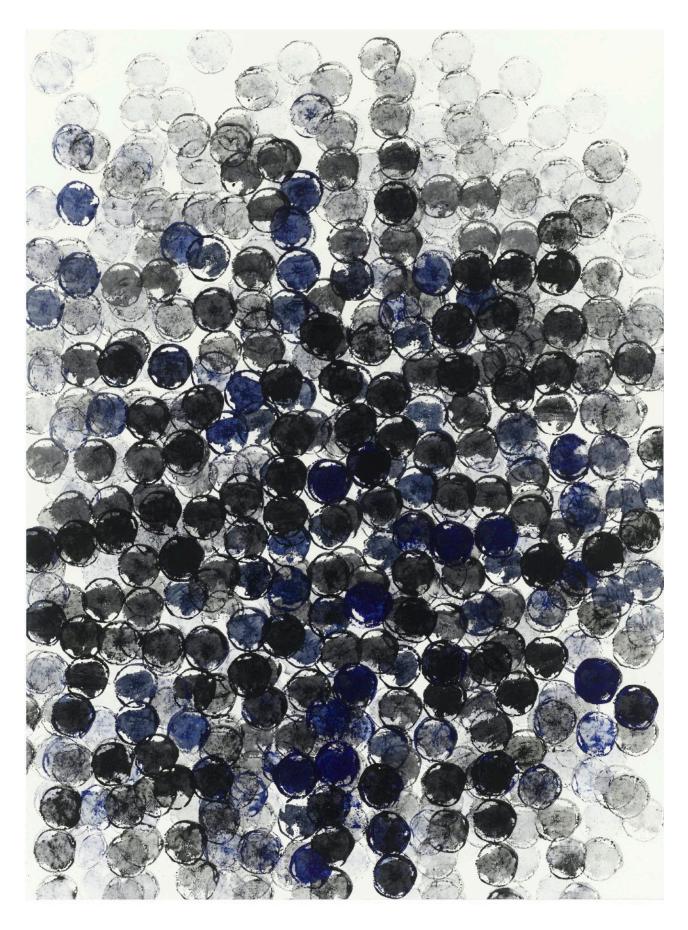
Du bist mit einem Stein von der Ostsee auf den Lithografie-Stein draufgegangen?

Genau. Diesen habe ich wiederum umrandet, wie auf dem Papier. Es waren dann Lithos, die ich hergestellt habe.

Ich bin in Geologie nicht so sicher, aber da hat dann so ein Feuerstein einen italienischen Kalkstein getroffen?

Das war eine Begegnung der Steine (lacht).

Ein schönes sinnliches Bild.



Dresdner Mairübe III, 2018, Öl auf Papier, 92 x 67 cm, Foto: Herbert Boswank

# Und du hast dann experimentiert mit der Linie, um sie zu verdichten?

Mit farbigen Linien, genau das gleiche Arbeitsprinzip. Ich habe wiederum mit dem Stein weitergezeichnet, aber als Kontrast habe ich eine Farbe eingesetzt. Es waren anfangs schwarze Lithos, da bin ich mit farbiger Kreide drübergegangen und dann mit Tusche. Die Tusche hat interessanterweise die Information mitgenommen und sich farbig etwas verändert aufgrund der darunter liegenden Kreide. Das fand ich ziemlich faszinierend.

Das klingt ein bisschen alchimistisch. Du hast diesen Prozess zugelassen, der entsteht und dich von der puren, reinen Linie, die du vorhin erwähnt hast, entfernt?

Genau.

Vom Typ her bist Du der Typ *pure Linie*, also Graphit auf Papier. Oder liegt dir die farbige, alchimistisch durchwanderte Linie näher?

Das ist eine schwierige Frage. Ich glaube, dass beides eine große Rolle spielt.

Wir haben von zwei Komplexen gesprochen: der zweite Komplex den ich in deinen Arbeiten seit vielen Jahren sehe und sehr schätze, ist der einer Beschäftigung mit freien Formen. Wir reden von Malerei auf Leinwand. Diese Formen nehmen niemals Körperlichkeit an. Die Farbflächen leben oder sterben, je nach Intensität oder innerer Beschaffenheit auf der Leinwand. Details scheinen beiläufig. Bei genauerem Betrachten fesseln sie. Ob ihrer Beiläufigkeit oder warum, das ist irgendwie ein Geheimnis deiner Bilder, welches ich kaum ergründen kann. Vielleicht weil es beiläufig daherkommt, aber ganz bewusst entschieden ist, so empfinde ich das. Gibt es eine Rangfolge? Ist eine Fläche bewusst dominant angelegt und du reagierst im malerischen Prozess auf die dominante Fläche oder ist das von vornherein offen?

Ich habe ja vorhin schon angedeutet, dass es ein langwieriger Prozess ist. Interessant wäre zu sehen, wie die Zwischenzustände bei so einer Arbeit aussehen, was ich jedoch nie festhalte. Die Dominanz verändert sich in dem Bild permanent. Es gibt am Anfang sicher eine Grundidee, dass ich erst einmal ein Grundgerüst festlege, mit Farbflächen beginne, mit einem bestimmten Farbklang. Über lange Zeiträume verändert sich das Bild, weil ich mich ja auch verändere. Welche Farben ich an bestimmten Tagen verwende, das verändert sich auch. Das fließt in das Bild ein.

Du arbeitest nur mit Tageslicht, ist das so?

Ja. Das spielt auch eine große Rolle, ich arbeite ausschließlich mit Tageslicht.

Also, wir sitzen in einem von Tageslicht durchflutetem Atelier. Wir reden von einer Tagesform, wenn ich das so zusammenfasse darf und dann ist nicht entschieden, welche Fläche eine Rangfolge bekommt. Gehst du das intuitiv an?

Ja, ich denke schon. Ich weiß natürlich darum, dass ein Bild eine gewisse Dichte und Bildspannung haben muss. Und ich möchte mich natürlich selbst nicht langweilen und der Betrachter/die Betrachterin soll sich ebenfalls nicht langweilen. Deswegen suche ich nach einer starken Behauptung. Es kann aber durchaus sein, dass ich an dem einen Tag denke, Ja, das war's jetzt. Und dann komme ich am nächsten Tag ins Atelier und denke, Das geht gar nicht und setze eine Gegenbehauptung. Da kann es sein, ich zerstöre das ganze System wieder. Aber das schwingt alles mit, was darunter liegt.

So empfinde ich das auch, dass die Farbe, die darunter liegt, genauso wichtig ist, wie die vermeintlich sichtbare Oberfläche.

Genau. Ich weiß das vorher nicht. So kann es sein, dass ich eine Fläche relativ schlampig male, dass diese aber am Ende die interessante ist. Das ist eine Erkenntnis, die ich inzwischen in den Prozess einbinde. Ich erhalte mir das Spontane und nutze es bewusst.

Faszinierend. Man kann Ideen oder Konzepte nicht wirklich ergründen und freilegen hier im Gespräch. Das will ich auch gar nicht. Den Dingen aber näher kommen, das hilft, weil es erstaunlich ist, die Wirkung dieser einfachen Flächen zu sehen. Es geht anscheinend nur so, wie du es beschrieben hast, mit einer unglaublichen Sinnlichkeit. Die Schritte, die du gehst, machen die Farbigkeit deiner Bilder so einzigartig - zu wirklich lebendigen Flächen, die so tun als wären sie beiläufig; so geht es mir damit. Die Flächen verweisen ein bisschen auf sich. So als ob sie zeigen, hier bin ich: das Ergebnis eines handgemalten Prozesses. Kann ich das so beschrieben?

Ja, ich glaube, das beschreibt es sehr gut. Und das eher beiläufig gesetzt Erscheinende wirkt lebendiger, wenn ich daneben eine relativ glatte Fläche male. Wenn alles so ruppig gemalt wäre, würde mich das nicht befriedigen. Ich brauche den Kontrast, um gewisse Dinge wieder hervorzuheben.

Und es gibt ein bildnerisches Mittel, das kann man auch ansprechen, es gibt bei deinen Bildern relativ häufig eine vertikale Bruchlinie, fast ein Gerüst, oder?

Ja, das entsteht manchmal als Gegenreaktion auf Darunterliegendes. Wenn mich die Komposition nicht zufrieden stellt, setze ich darüber ein Gegengerüst. Mit diesem Gerüst arbeite ich dann bewusst weiter. Ich setze wiederum Flächen und Linien dazwischen und darüber und manche der Linien dürfen stehen bleiben. Es sind Entscheidungen.

# Entscheidungen im Atelier.

Ich glaube aber trotzdem an so etwas wie eine glückliche Hand. Aus Erfahrung heraus weiß ich, es gibt Tage, da geht einfach alles super. Diese Tage muss man dann auch nutzen. Es ist dann so, dass ich mir mehrere Bilder vornehme und an denen weiterarbeite. Und es gibt einfach Tage, da geht gar nichts. Da ist es umso wichtiger trotzdem weiterzuarbeiten. Aber dieses Wissen darum, dass es Tage gibt, an denen du einfach gute Ideen hast, was du ins Bild setzt, dass du einfach eine glückliche Hand hast, die Farben anzumischen, also dass du bestimmte Töne erzielst, bringt ein gewisses Selbstvertrauen mit sich.

Du hast vom Anmischen der Farbe gesprochen, aber wie gehst Du mit Grundierung und dem technischen Prozess im Vorfeld um? Was ist da von Bedeutung für dich?

Ja, die Grundierung ist für mich auch ganz wichtig, da ich sie selber anfertige. Die Eigenschaften sind dann anders. Ich fertige einen klassischen Kreidegrund an, der eine ganz andere Saugfähigkeit hat als die gekauften Grundierungen.

# Du rührst richtig selbst an?

Ja, wenn ich mit Tusche arbeite, dann perlt das bei gekauften Grundierungen ab. Bei meiner eigenen Grundierung ist das natürlich nicht so, die saugt so herrlich.

Kannst du mal ein bisschen erzählen woraus die Grundierung besteht? Wieviel Kreide ist das, über den Daumen?

Ich nehme immer jeweils ein Drittel Kreide, Perlleim und ein Drittel Zinkweiss oder Lithphone. Das ergibt dann ein nicht so kühles Weiss, sondern so ein ganz schönes ins gelbliche gehende Weiss, also ein warmes Weiss. Ich liebe die grundierte Farbe so sehr, dass es mir manchmal schwer fällt darüberzugehen und deswegen hatte ich mir einmal gedacht, dass ich mit diesen Pigmenten, die du hier siehst, eine farbige Grundierung anfertige. Wenn ich mit Pigmenten arbeite, haben die eine wunderbare Leuchtkraft. Ich arbeite dann mit Acrylbinder und setze eine farbige Grundfläche. Wenn so eine farbige Behauptung darunter liegt, kann ich gut damit weiterarbeiten. Bestenfalls bleibt dann mal so eine farbige Fläche stehen, aber meistens wird sie übermalt.



o.T., 2020, Öl auf Leinwand, 85 x 55 cm, Foto: Herbert Boswank

Ich sehe hier eine Dispersion von Kremer-Pigmente. Die nutzt du reichlich, um Pigmente anzurühren und die Grundierung wertvoll zu machen?

Und auch um mich selbst herauszufordern. Es ist schon so ein erste Behauptung und damit muss ich dann erst einmal umgehen.

# Besser als die Angst vor der weissen Leinwand sozusagen?

Nein, Angst ist das nicht, ich mag das einfach. Es kann auch sein, dass ich irgendwann sage, ich nehme nur die grundierten Leinwände und mache mit denen etwas ganz Sparsames. Das Problem ist, dass die sehr empfindlich sind, deswegen habe ich es nie machen können. Irgendwann war immer einen kleiner Fleck drauf und dann hatte sich die Idee erledigt.

Aber du nutzt mehr das Technische dieser selbst angerührten Grundierung, weil es die Farbe besser aufnimmt als eine vorgefertigte Grundierung?

Ja, das ist ein Grund. Ein anderer ist, dass ich mir die Keilrahmen im Atelier selbst zusammenbaue. Gerade bei größeren Formaten ist das von Vorteil, es erleichtert den Transport. Und somit folgt, dass ich auch selbst grundieren muss. Aber das gehört inzwischen ganz selbstverständlich zum Arbeitsprozess.

Jana, stellen wir uns vor, dein Atelier, in dem wir jetzt sind, befindet sich auf einem Ozeandampfer und es gibt einen Alarm. Stellen wir uns weiter vor, du wirst gerettet und darfst ein Kunstwerk mitnehmen: Welches würdest du mitnehmen und warum?

Ich würde das eine nehmen, aus der zweiten Gruppe, wo auch dieses Kobaltviolett auftaucht, weil es für mich wie eine erste Arbeit aus einer vorstellbaren Gruppe ist. Ich möchte gern an dieses anknüpfen und am Ende vielleicht zehn Arbeiten in genau dieser Qualität haben. Das ist mein Ziel.

### Sehr schön. Bezieht sich das auch auf die Maße oder ist Gruppe etwas Gefühltes?

In dem Fall würde ich es nicht so eng sehen. In dem Fall kann es sein, dass die Maße variieren. Das ist bei den seriellen Arbeiten anders, da muss das Maß das Gleiche sein, aber hier könnte ich mir vorstellen, dass das auch variieren kann.

Jana Morgenstern, recht vielen Dank für unser Gespräch hier in deinem Atelier. Es lässt sich leider nicht transportieren, wie angenehm es hier riecht, denn du arbeitest mit Oelfarbe.

Das hatten wir schon erfahren und die Atmosphäre in deinem Atelier ist einzigartig. Ich hoffe, das Atelier bleibt dir lange erhalten. Recht vielen Dank für das Gespräch.

Vielen Dank an dich, es hat mir großen Spaß gemacht!



10/6, 2010, Öl auf Leinwand, 160 x 135 cm



*21/1,* 2010, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm

