

Aus einem Gespräch von Jörg Fuhrmann mit Matthias Holländer

FUHRMANN: Beim ersten Anschauen deiner Bilder fallen mir spontan zwei Eigenschaften auf, die ungewohnt und irritierend sind, nämlich die Glätte der Oberfläche und die zumeist stark zerklüftete geradezu narbenartige Struktur deiner Malerei, ich denke da an die Flecken, Spritzer und Kratzer. Wie entsteht diese gegensätzliche Wirkung?

HOLLÄNDER: Ja, die Glätte ist einerseits ein Nebenprodukt des häufigen Abschleifens meiner Bilder, das sich während des ganzen Arbeitsprozesses, der sich ja oft über viele Wochen erstreckt, wie ein Ritual wiederholt. Ich sage Nebenprodukt, weil es mir eigentlich weniger um die Glätte als um die Dünne meiner Farbschichten geht und auch um das aggressive Moment, das in diesem Abschleifen steckt. Die Dünne ist mir wichtig, um noch genügend Helligkeit aus dem weissen Malgrund zu erhalten, denn meine Malerei bezieht ihre Wirkung aus dem Zusammenklang vieler übereinander gelegter lasierender, also transparenter Farbschichten. Würden, diese zu dick, wäre sozusagen ein ganz schwarzes Bild die Folge. Das aggressive Moment ist etwas ganz Zentrales in meinem Arbeitsprozess. Dieses Losgehen mit der Rasierklinge auf das eben oder gestern Gemalte hat ja oft verheerende, destruktive Folgen für die Realistik der »Abbildungsqualität« meiner Bilder – manchmal bleibt nach Sekunden fast nichts mehr von dem übrig, woran ich tagelang gemalt habe - aber die malerische Energie, der malerische Eros, der da in glücklichen Momenten freigesetzt werden kann, ich wüsste nicht, wie ich da sonst rankommen könnte, jedenfalls nicht, indem ich versuchte, sowas direkt hinzumalen.

FUHRMANN: Das heisst also, dass die Rasierklinge für dich ein wichtiges Malinstrument ist?

HOLLÄNDER: Sicher, aber die Liste liesse sich erweitern: neben Pinseln aller möglicher Formen benutze ich eine Vielzahl von Instrumenten des Farbauf- und Abtragens. Überhaupt tue ich der Farbe so ziemlich alles an, was man ihr antun kann: also Streichen, Spritzen mit Mundspritze (Fixierrohr), Spritzpistole, Zahnbürste und Sieb, einfach Hinkleckern, Farbe Verschmieren, Aufrollen und Walzen, Farbe verspachteln, Abschleifen, Abkratzen, Verätzen und Abbeizen, Be-, Unter- und Übermalen, Zumalen, Lackieren, Verwischen und Verwaschen, um mal einen Anfang zu machen. Und immer wieder Schleifen. Die Farbe, die schliesslich auf meinen Bildern bestehen bleibt, hat was hinter sich, hat meine Angriffe überstanden, daher vielleicht auch die »Narbenstruktur«. Sie hat auch eine komplexere Struktur, als jede auf dem direktem Weg anvisierte malerische Mitteilung. Es kommt in diesen sich überlagernden und verzahnenden Farbschichten ein Zeitfaktor in die Bilder, der mir viel bedeutet. Die Zeit ist eine Dimension meiner Bilder: sie sind gewachsen. Der Betrachter braucht diesen Prozess nicht im einzelnen nachzurecherchieren, aber er soll ihn spüren.

FUHRMANN: Wie ich dich jetzt verstehe, könntest du doch eigentlich die ganze Zeit an einem einzigen Bild verbringen. Ein sisyphushaftes Hin- und Wegmalen, ein Anmalen gegen den selbstverursachten chronischen Bildverlust. Wie machst du eigentlich ein Bild fertig und fängst ein neues an?

HOLLÄNDER: Da sprichst du wirklich ein Problem an. Das Fertigmachen ist das Schwierigste, oder man sollte besser sagen: zu wissen wann es fertig ist. Wenn ich Besuch im Atelier habe, ist es eine der häufigsten Fragen, ob dieses oder jenes schon fertig sei. Das liegt daran, dass die Bilder gerade in ihrem Entstehungsprozess dieses Grobe, Unfertige und Fragmentarische oder Reduzierte haben, das heutzutage geradezu als Inbegriff der modernen Malerei gehandelt wird. So werden die Bilder manchmal gerade in ihrem »Embryonalstadium« schon als fertig empfunden. Aber mich interessiert so ein Arbeitszustand nur als Aspekt, den ich, so sehr er mir auch manchmal gefällt, nicht aus dem

Atelier lassen wollte. Das eigentliche Fertigwerden ist oft mehr ein nicht mehr Weiterkönnen, ein Gefühl der Entfremdung, das mich hindert, noch mehr daran herumzuarbeiten, ein Gefühl, das mir sagt, jetzt ist es etwas Eigenes und weg von mir. Manchmal deprimiert mich dieser Kontaktverlust zum Bild, weil ich noch unzufrieden bin und eigentlich weiterarbeiten und Besseres zustandebringen wollte. Das ist schon ein Konflikt. Oft muss ich dann firnissen, eine transparente Haut über das Bild legen, das distanziert, das konserviert, das schützt das Bild wenigstens psychologisch etwas vor der eigenen Unzufriedenheit, die mir einflüstert: Alles wieder aufätzen, Säureattentat, Klinge nehmen, die Farbschichten durchpflügen...

FUHRMANN: Womit wir wieder bei der perfekt glatten Oberfläche Deiner Bilder wären. Sie scheint mir in ihrer distanzierenden Wirkung geradezu eine reflektorische Dimension zu haben. Für mich bekommen die Arbeiten etwas von Präparaten, wie hinter Glas, oder in Harz eingegossen, ganz zum Anschauen gemacht, und doch unnahbar und irgendwie unbegreiflich. Der Firnis als transparentes Siegel?

HOLLÄNDER: Kein schlechter Vergleich, auch wenn ich daran denke, wie ich manchmal Besucher meiner Ausstellungen dabei beobachte, wie sie heimlich und dezent mit dem Fingernagel auf dem Firnis herumkratzen, als gelte es dahinterzukommen, mit dem Zeigefingernagel einen Halt zu finden, irgendwo einzuhaken. Manche suchen auch nach einer darunter geklebten Photographie oder ähnlichem. Da gibt es bei meinen Bildern natürlich nichts dergleichen zu finden, und käme für mich auch gar nicht in Frage.

FUHRMANN: Aber mal im Ernst, welche Rolle spielt denn eigentlich die Photographie in deiner Arbeit? Ich weiss, dass Du leidenschaftlich photographierst. Hast du nie versucht, deine Photographie als eigenes künstlerisches Ausdrucksmittel zu entwickeln?

HOLLÄNDER: Ja, ich habe Zehntausende von Aufnahmen gemacht, aber weniger als zweihundert Gemälde. Ich habe auch in der Photographie das, was man eine solide handwerklich technische Grundlage nennt, ich habe eigentlich die ganze photographische Evolution von den beschichteten Salz-Silberpapieren über die ganzen Chromatverfahren, Gummidrucke etc. alles einmal in langwierigen eigenen Experimenten nach vollzogen. Speziell die sogenannte »Kunstphotographie« um die Jahrhundertwende hat mich eine Zeit lang sehr interessiert. Die damals entwickelten Verfahren verschmolzen malerische und photographische Elemente auf anregende Weise miteinander. Trotzdem blieben diese Experimente für mich unbefriedigend. Immer gab es prozessurale Festlegungen, die ich als umständlich oder einschränkend empfand, auch der apparative Hintergrund bekam eine Bedeutung, die mich nicht mehr interessierte. Irgendwie war mir klar, dass dieses Abbildungsmedium immer der ältere, elementare Ausdruck sein würde und die Photographie als Ast aus diesem Stamm hervorgegangen ist.

FUHRMANN: Das klingt ziemlich abwertend.

HOLLÄNDER: Nein, überhaupt nicht, ich glaube die Photographie war eine die Malerei ganz entschieden befruchtende Entwicklung. Sie war ja eine Erfindung von Malern, es gab schon lange vorher ein Bedürfnis danach. Die Apparate, die sie bauten, standen in sehr engem funktionalen Zusammenhang zu der Art von Bildern, die sie haben wollten. Von Dürers Peilstäben und Projektionsrastern, seiner Darstellung der Zentral-Perspektive, über die Entwicklung der Camera obscura, die Canaletto, Vermeer und viele andere Maler zur topographisch und perspektivisch exakten Darstellung benutzten, bis zur Erprobung der ersten bildspeichernden photographischen Platten reichte die eng an den Bedürfnissen der Maler orientierte Entwicklung der Apparate. Bei allen Konflikten um die Anwendung der damit verbundenen Möglichkeiten kann man aber eines feststellen: die Künstler haben sich seither heimlich oder ganz offen der neuen Technik hemmungslos bedient. Bald wurde auch in den von »Objektiven« gezeichneten Bildern eine grosse Subjektivität entdeckt. Heute

kann man im Bereich der Photographie alle künstlerischen Strömungen der Malerei wiederfinden, es gibt inzwischen auch unzählige abstrakte Photographien.

FUHRMANN: Das hört sich geradezu paradox an, nachdem eine weitverbreitete These behauptet, erst die Photographie habe die Malerei vom Zwang zur Abbildung befreit, sie endlich auf den Weg zur freien, abstrahierenden und ungegenständlichen Selbstdarstellung gebracht. Das Unsichtbare sichtbar machen lautete so sein Schlagwort.

HOLLÄNDER: Daran glaube ich schon lange nicht mehr. Denn erstens macht in vielen Fällen auch die Photographie Unsichtbares sichtbar, und zweitens teilt sich in allen Gegenständen, die ich abbilde, auch Abstraktes und Unsichtbares mit. Die Sache ist doch viel komplexer. Da gibt es einen Dialog. Kaum ein ernstzunehmender Künstler ist seit dieser epochalen Erfindung um ihn herumgekommen; selbst wenn die Photographie im Werk des Betreffenden keine konkrete Anwendung fand, ist die Existenz des neuen Mediums zu spüren.

FUHRMANN: In deiner Arbeit scheint mir dieser Dialog auch direkt in den Bildern stattzufinden. Was für Photos interessieren dich als Ausgangspunkt für ein Gemälde?

HOLLÄNDER: Meistens ist es gerade umgekehrt, ein Gegenstand, eine Situation, eine Person provozieren mich, zu photographieren. Das geschieht dann schon ganz absichtsvoll im Hinblick auf eine spätere Malerei. Aber manchmal kommt der Impuls auch von einem gefundenen Photomaterial, speziell meine Gruppenbilder, in denen sich auch die Photographiersituation abbildet, sind so entstanden.

FUHRMANN: Wie gehst du dann weiter vor?

HOLLÄNDER: Nehmen wir z.B. die Glasgangbilder. Dieser Glasgang beschäftigte mich schon lange mit seinen komplexen Innen-Aussensituationen, mit seinen Spiegelungen, Durchblicken, konstruktiven und vegetativen Formen. Die Glasscheiben sind nicht plan, so dass die durch sie erblickten Dinge deformiert und verschwommen erscheinen. So etwas muss ich finden, das kann ich nicht erfinden. Dieser Glasgang reagiert ausserordentlich auf alles Licht, auf alle atmosphärischen Veränderungen. Ich hatte Gelegenheit, ihn ausführlich bei verschiedenen Witterungen und bei verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zu photographieren. Da entstanden Hunderte von Photos. Daraus ergeben sich die ersten Vorentscheidungen. Bis ich mich zu den wenigen Möglichkeiten durchgearbeitet habe, die mich auch hinsichtlich der Malerei interessieren, vergehen viele Stunden, oft Tage, in der Dunkelkammer. Ein Photo, das diesen Auswahlprozess durchlaufen hat, benutze ich dann weiter, indem ich es auf den weissgrundierten Malgrund projiziere und mit Wasserfarbe eine grobe Konturenzeichnung anfertige. In besonderen Fällen erledige ich diese zeichnerische Arbeit auch mittels eines Netzrasters.

Natürlich verwende ich manchmal auch mehrere Photos für ein Gemälde. Jetzt habe ich sozusagen ein monochromes Bildskelett vor mir, das meine optische Reaktionsbereitschaft aufs äusserste anspannt. Der eigentliche Malprozess hat begonnen. In dieser Anfangsphase entwickelt sich geradezu explosiv ein Prozess des farbigen Aufladens. Die starke Eigendynamik meiner schon anfangs beschriebenen malerischen Mittel ist die Energiequelle, die mir hilft, in Bereiche vorzudringen, die mir ohne diese Kultivierung des Zufalls verschlossen blieben.

FUHRMANN: Was meinst du da für Bereiche?

HOLLÄNDER: Ich kann nur von mir ausgehen: mich berührt einfach emotional ein Farbvortrag, der etwas vom glücklichen Zufall, der an seinem Zustandekommen beteiligt war, mitteilt, ganz anders, als einer dessen 100%ig kalkuliertes Entstehen auch dessen völlige Reproduzierbarkeit beinhaltet. Da liegt für mich auch immer noch der konkurrenzlose

Reiz der Malerei und der Grund dafür, dass es sie noch gibt, sie sich weiter zwischen den nachgekommenen visuellen Medien behaupten kann. Dieses Freisetzen von malerischer Energie aktiviert mein Sehen und meint eine emotionelle und spirituelle Dimension. Ich erlebe das als geistigen Akt, der schöpferisches und kritisches Handeln vereinigt.

FUHRMANN: Das ist sicher auf dem Feld der realistischen Malerei eine eher ungewöhnliche Position. Was bedeutet denn dieses eben angesprochene Element des Zufalls in deiner Arbeit? Was ist »Malerei« eigentlich für dich? Dieser Begriff bekommt ja oft so etwas unscharf bedeutungs-schwangeres.

HOLLÄNDER: Es ist so ein Insiderbegriff, den jeder im Munde führt, ohne ganz genau sagen zu können, was damit gemeint ist. Ich finde das auch sehr schwierig. Mir gefällt die Formel von Gotthard Graubner ganz gut: Farbe = Verdichtung zum Organismus = Malerei. Er bezieht das natürlich hauptsächlich auf die gegenstandslose Malerei. Ich kann mir jedoch auch eine Anwendung dieser Betrachtung auf gegenständliche und realistische Bilder vorstellen. In dieser Formel steckt die Eigendynamik des Malprozesses, dieses »geheimnisvolle Ringen mit dem Zufall«, wie Francis Bacon es nennt. Die Verdichtung zum Farborganismus, zu etwas, was Eigenleben bekommt, in dem alle Komponenten zu korrespondieren beginnen, geradezu unvermeidliche Plausibilität gewinnen. Da liegt die Mitteilung, die Malerei zu machen hat.

Ich begreife sie als ein Problem der Struktur, der Schichtung. Da sind es oft Nuancen, die einen banalen anstrichsartigen Farbvortrag von einer Malerei unterscheidet, die mit grosser Intensität auf mich wirkt. – Das ist übrigens auch ein Grund dafür, dass meine Bilder auf Abbildungen, besonders auf verkleinernden, so verändert aussehen. Gerade die Nuancen sind leicht zerstört. Ich bin oft enttäuscht, dass eben dieses nur direkt sinnlich erlebbare malerische Moment dabei verlorenggeht, aber der abbildende Charakter meiner Gemälde übertrieben stark zur Geltung kommt.

FUHRMANN: Ich habe schon etliche Leute getroffen, die deine Arbeiten nur als Reproduktionen kannten und für Photos gehalten haben und dann angesichts eines Ausstellungsbesuches sehr überrascht waren.

HOLLÄNDER: Ja, man muss schon die Originale sehen. Ein anderes Problem ist auch die ganz extreme Reaktion meiner Bilder auf verschiedene Beleuchtungssituationen. Geradezu chamäleonartig verhalten sich z.B. meine Bilder »TREPPE« und »DIE FLÜGEL«. Sie reagieren auf kleinste Lichtveränderungen ganz sensibel mit kräftigen Farbveränderungen. Das hängt, glaube ich, mit der Farbschichtung und bestimmten Pigmenten zusammen. Ich wundere mich selbst sogar noch manchmal darüber und weiss den Grund nicht ganz genau. Irgendwie ist der Begriff Farborganismus auch in diesem Zusammenhang sehr treffend für dieses Mitreagieren, wie etwas Lebendiges.

FUHRMANN: Wie wichtig ist dir denn eigentlich diese Illusion räumlicher Tiefe?

HOLLÄNDER: Das ist eine elementare Voraussetzung jeder realistischen Darstellung; drei Dimensionen in zwei auszudrücken, ein Grundpfeiler unseres Bildverständnisses. Im Lichte dieser Anschauung hat jede Realitätsabbildung grundsätzlich fiktionalen Charakter. Gerade auf die sich daraus ergebende Spannung könnte ich in meiner Arbeit nicht verzichten, oder umgekehrt ausgedrückt: könnte man einen Zustand vollkommener Illusion im Bild erreichen, wäre genau dieser mich interessierende Bereich der Art der Übersetzung, der Artikulation ausgeklammert. Mein Interesse an Abbildhaftigkeit ist deshalb – bei allem Bekenntnis zur Genauigkeit, zur Bemühung um Stofflichkeit, um Glaubwürdigkeit in Perspektive und Lichtführung etc. – immer auch eines an der malerischen Formulierung.

FUHRMANN: Soll das heissen, die ganze illusionistische Situation, die du aufbaust, wenn du z.B. eine Architektur oder Figur malst und damit auch abbildest, ist nur ein

Vorwand, Malerei zu veranstalten?

HOLLÄNDER: Nein, überhaupt nicht. Das ist eben ein Seiltanz; mein Farborganismus hat dezidierte Abbildungseigenschaften, auf die ich grossen Wert lege. Aber er ist nicht nur eine Funktion des Abgebildeten, sondern ein Erregungsmuster, das in Rückkopplung mit dem Abgebildeten steht. Die Fiktion ist eben kein Vorwand, sondern untrennbar mit meiner Malerei verwoben. Sie ist Träger des Bildgedankens und Bildinstinktes und wird von diesen wiederum getragen.

Langenrain, im Mai 1987

Zitiert aus: Katalog „Matthias Holländer – Rest der Nacht“, artconnection, Basel