

Ein ganz gewöhnlicher, traditioneller Malerei-Diskurs
Ulrich Loock spricht mit Adrian Schiess, 19. Oktober 2013, Basel

Ulrich Loock: In meinem letzten Artikel zu Deiner Arbeit habe ich von Momenten der Unreinheit, von Vermischung und Verschmutzung gesprochen, und zwar sowohl bei den *Flachen Arbeiten* als auch bei den Tafelbildern – bei den kleinen, dicht bepackten Bildern ebenso wie den neuen großformatigen Arbeiten auf Gazestoff.¹ Wie stehst Du zu dieser Diagnose, dieser Konstruktion?

Adrian Schiess: Für mich war es überraschend, hat mich auch betroffen gemacht, dass Du da, obschon Du das eigentlich nicht wissen konntest, Dinge formuliert hast, die mich ganz zu Beginn sehr beschäftigten, etwa in der Zeit von 1980 bis 1990. Der Begriff „Unreinheit“ war mir damals stets sehr wichtig. Das war wie ein Leitfaden. Es gibt viele kleine Notizen von mir, wo immer wieder auftaucht, dass mich Reinheit nicht interessiert. Ich habe diese Vorstellung abgelehnt, weil ich eine Verbindungslinie zu Gedanken und Überlegungen sah, die zur Katastrophe des Zweiten Weltkrieges geführt haben. Kurz gesagt, das Konzept der Reinheit erschien mir faschistoid.

Lass uns versuchen, uns an die geschichtliche Situation zu erinnern. Wir sprechen über die 1980er-Jahre. Die 1980er-Jahre sind die Dekade der Kritik an der Moderne. Die Moderne steht für Abstraktion, für kategoriale Trennung, für Transparenz. Es wurde diskutiert, den Nazismus und möglicherweise auch das Regime der Sowjetunion als spezifischen Ausdruck der Moderne zu qualifizieren. Jetzt ist die Frage, ob Deine damalige Übernahme des Begriffes der Unreinheit direkt mit dieser Kritik zusammenhing oder ob er möglicherweise noch andere Quellen hatte.

Ich kam eigentlich erst ab 1983/84 mit der Literatur in Berührung, auf die Du anspielst. Zu Anfang der 1980er-Jahre habe ich viel Roland Barthes gelesen, aber diese neuen Leute, Lyotard und die postmoderne Diskussion, habe ich erst später kennengelernt. Soweit ich mich erinnere, hat sich die Skepsis oder die Ablehnung viel mehr aus der Punk-Kultur gespeist. Ab 1978 oder so war ich damit viel stärker vertraut. Es kam in Zürich zu der Bewegung von 1980...

...,„Züri brännt“...

...ja, das war natürlich ein prägendes Erlebnis. Wir – und ich sage jetzt einmal „wir“, obschon ich nicht in einem agitativen Sinn teilgenommen habe – wir waren mit der Situation in Zürich, dieser Atmosphäre von Punk beschäftigt. Da sah ich viel Kritik an der klassischen Moderne. Aber wir – darum habe ich vorhin „wir“ gesagt – haben natürlich auch explizit gegen unsere Lehrer rebelliert. Ich erinnere ich mich gut an die damalige Situation an der Kunstgewerbeschule Zürich, wo die sogenannten progressiven jüngeren Lehrer alle die Ideologie von 1968 gelehrt und gelebt haben. Es gab eine ganze Reihe von anderen Leuten, auch jungen Künstlern in meinem Alter, die es einfach nicht mehr akzeptiert haben, dies permanente, Ja, und begründen Sie und begründen Sie und begründen Sie...

...Ideologiekritik als ein rationales Unterfangen...

...genau. Seit Mitte der 1970er-Jahre stand die knallharte Konzeptkunst im Mittelpunkt. Das war der Maßstab, an dem Du gemessen wurdest. Sobald Du nicht komplett transparent und dieser Logik entsprechend funktioniert und argumentiert hast, wurde das als Blödsinn oder Schwachsinn abgetan, also in keiner Art und Weise ernst genommen. Das hat uns einfach gereicht, und es kam zu

1 Ulrich Loock, „Scheiße“, in: Adrian Schiess, *Werke/Works 1978-2012*, Hrsg Stephan Kunz, Roman Kurmeyer, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, Heidelberg und Berlin 2012, S. 268 – 279. (Englisch: „Shit“, pp. 280 – 290.)

fundamentaler Skepsis. Nach den vier Jahren Ausbildung, die wir da durchlaufen haben, hatten wir einfach die Schnauze voll. Und eigentlich waren wir auch überzeugt, das sei diskreditiert, was die da erzählten.

Trotzdem, ich finde es immer noch erstaunlich, eine Gegenposition oder eine abweichende Position mit dem Begriff der Unreinheit in Verbindung zu bringen. Kannst Du Dich erinnern, wie sich das damals in Deinen Arbeiten niedergeschlagen hat? Mit welcher Art von Arbeiten wurde diese Begrifflichkeit entwickelt?

Viele dieser Überlegungen finden sich in der eigenartigen Photoserie von 1980, wo ich zum Beispiel mit Wasserfarbe eine Blume in den Schnee gemalt habe. Das ist ja Unsinn, ist ja Schwachsinn. Schon am Nachmittag war der Schnee weg und die Blume natürlich auch. Da war es doch schon, dieses Vergängliche, Ephemere. Es gibt dann auch das Photo, wo ich versucht habe, die Blume mit Wasserfarbe verschiedenfarbig anzumalen, und eigentlich zeigen wollte, wie kläglich die Mittel der Malerei angesichts der Wirklichkeit sind. Da kommt man zwangsläufig in unreine, unscharfe Gebiete herein. So erschien es mir damals, weil ich es ja nicht in einem strengen Konzept auf den Punkt bringen konnte, wie es die Lehrer damals an der Schule in Zürich unterrichtet haben. Was ich gerade beschrieben habe, ist kein Konzept, das ist irgendeine Bastelei.

An der Blume, die Du angemalt hast, könnte ich es folgendermaßen verstehen: Es ist Malerei. Insofern Farbe aufgetragen wird, muss man es als Malerei verstehen, und gleichzeitig fehlt dieser Aktion eigentlich alles, was sonst mit dem Begriff der Malerei in Verbindung steht, insbesondere, dass ein Stück der Realität transponiert wird. Es geht mit dem Begriff der Malerei konform, insofern es der Auftrag von Farbe ist, aber es unterbietet das Konzept der Malerei, insofern nichts von dem Gegenstand getrennt wird, um den es geht.

Lass mich noch einmal versuchen, es am Beispiel des Photos zu erklären, wo ich auf die beschlagene Fensterscheibe gezeichnet habe. Mich hat der Begriff Romantik sehr wohl beschäftigt. Da war dieser Sonnenuntergang in Zürich, im Herbst, und wo ich die Lehre absolviert habe, das war gleich am See, und ich habe hinausgesehen... es war so eine Abendstimmung in Zürich im Spätherbst und da habe ich eben mit dem Finger diesen Scheißhaufen auf die beschlagene Fensterscheibe gezeichnet und in die beschlagene Scheibe „Scheiße“ hineingeschrieben. Es ging mir darum, das nicht zu vergessen, dass dieses Sich-Verlieren in so einer Romantik keine Alternative ist.

...dass es keine Alternative ist, ohne regelrecht ausgeschlossen zu werden.

Genau. Da hast Du ja diese Ambivalenz – darum ist mir das als Beispiel dafür eingefallen, was ich mit der Unreinheit eigentlich meinte.

Den Sonnenuntergang zu sehen, an Romantik zu denken und „Scheiße“ auf die Fensterscheibe zu schreiben, das heißt ja...

...mir einfach bewusst zu sein, „Achtung, aufgepasst!“

Worauf aufgepasst?

Ja, wohin es führen könnte, wenn man sich darin verliert.

Ich hätte es so verstanden: Die spontane und primäre Reaktion ist zu sagen, Scheiße, so ein

Sonnenuntergang, Romantik usw., aber das Lustige ist ja, dass der Sonnenuntergang überhaupt erst an den Stellen ordentlich zu sehen ist, wo die Scheibe klar gewischt wird, wo „Scheiße“ steht.

Ja, das wurde mir natürlich erst in einem späteren Schritt bewusst, als ich diese Photoserie zusammengestellt habe. Ursprünglich war sie als Diaschau gedacht, und etwas später habe ich Papierabzüge von den Dias hergestellt. Verstehst Du das? Eigentlich habe ich damals die Punk-Bewegung, auch die Musik, einfach die Atmosphäre, die Gespräche, wie wir sie geführt haben, aber auch den Zeitgeist oder die Mode als romantisch erlebt. Irgendwie sah ich das auch als eine Form von Romantik. Diesen Ausdruck „No Future“ habe ich immer auch in einer romantischen Tradition gesehen.

...derjenige, der an der Gesellschaft scheitert, aber im Bewusstsein seines Scheitern scheitert. Du kritisierst die Atmosphäre von Punk und die Generation, die etwas ganz anders gemacht hat, mit dem Begriff Romantik und erkennst zugleich an, dass Du Dich dadurch im Widerspruch zu der rationalen Generation von 1968 unterstützt fühltest. Du selbst aber hast die Opposition anscheinend im Feld des Ästhetischen ausgetragen. Du hast Dich nicht motivieren lassen, das aufzugeben, was Scheiße ist, das romantische Wühlen in der Farbe, und in die Realität des Protestes, die Alternative überzugehen.

Das beweist ja wieder diese Unreinheit, diese Inkonsequenz auch. Ich erinnere mich noch gut an Diskussionen, die ich mit Leuten der 1968er-Bewegung geführt habe, und wie es mir völlig klar war, dass das für mich nie in Frage kommt, der Weg durch die Institutionen, an den diese Leute so geglaubt haben und den sie auch beschritten haben. Für mich war völlig klar, Da kannst Du nur scheitern. Daran musste ich doch glauben, an einen Weg mit möglichst viel Abstand zu diesen Institutionen.

Wobei Du interessanterweise – ich habe das auch in einem früheren Gespräch von Dir gelesen – die Diagnose von der Unzulänglichkeit der malerischen Mittel angesichts der Wirklichkeit wiederholt hast. Es war Dir klar, dass Du nicht in den Aktivismus übergehen konntest: Das wäre ein Scheitern gewesen. Doch in der Malerei zu bleiben oder die Malerei zu entwickeln, ist anscheinend auch ein Scheitern, insofern die Mittel unbrauchbar sind. Du formulierst die Entscheidung für die Malerei nicht als heroische, leuchtende oder auch nur deutliche Alternative.

Das war mir sehr wohl bewusst, sonst hätte ich ja diese Blume nicht bemalen können. Aber was mich sehr wohl fasziniert hat, das war die reine Lust am Malen.

Es war die Zeit der wiedererstarkenden Malerei, es war die Zeit des Neo-Expressionismus. Die deutschen, die italienischen Maler, das waren diejenigen, die genau in der Zeit hervortraten, die Du jetzt erwähnt hast.

Das war mir erstens zu pathetisch und zweitens war es mir einfach zu illustrativ.

Ja, Du hingst zwischen beidem, der neuen figurativen Malerei der 1980er-Jahre und den Dingen, die Du damals im InK sehen konntest.² Das wären Robert Ryman oder Gerhard Richter gewesen,

² „1978 öffnet die InK, die Halle für internationale neue Kunst, ihre Tore in Zürich. Unter der Leitung von Urs Rausmüller verfolgt die InK ein wegweisendes Kunstförderungskonzept: Künstler werden eingeladen, im InK neue Werke zu realisieren oder zu präsentieren. Sie erhalten Räume, Assistenz und ein Honorar. Zwischen 1978 und 1981 entstehen rund 60 Ausstellungen mit Künstlern wie Bruce Nauman, Gerhard Richter, Sol LeWitt, Georg Baselitz oder Joseph Beuys.“ <http://www.migros-kulturprozent.ch/Ueber-uns/Geschichte/1978-InK-Halle-fuer-internationale-neue-Kunst>, aufgerufen am 26. Dezember 2013.

Palermo vielleicht. Die radikale Malerei wäre vielleicht eine Alternative gewesen. Du aber hast Dich zwar für gegenstandslose Malerei entschieden, jedoch angebracht auf einer Blume. Du standest zwischen mindestens zwei Fronten. Einerseits dem gegenüber, was Dich beeindruckt hat, die frühere Generation und gleichzeitig gegenüber der Generation Deiner Zeitgenossen.

Das war die unmittelbare Situation. Beides ging für mich nicht. Es hat sich schnell gezeigt, dass ich damit überall auf Schwierigkeiten stieß. Ich stieß bei Stipendien und bei anderen Förderprogrammen auf Schwierigkeiten, bei Gruppenausstellungen war ich dann wieder nicht dabei. Trotzdem habe ich mich irgendwie durchgewurstelt.

Mich würde nun interessieren, in ähnlicher Perspektive die gesamte Arbeit in den Blick zu nehmen, denn ich hatte, als ich darauf kam, in den Mittelpunkt meines Artikels Überlegungen zu Unreinheit und Vermischung zu stellen, das ganze Werk im Sinn, sowohl die Platten als auch die Malereien auf dem Gazegewebe, die gemäß meiner Metaphorik aussehen, als sei damit der Atelierboden aufgewischt worden. Ich denke aber, dass Deine Platten, also die *Flachen Arbeiten*, von anderen nicht so wahrgenommen worden sind, weder in der Zeit, als Du damit begonnen hast, noch auch später. Diese Arbeiten sind eher in einer Tradition der Abstraktion, einer spätmodernen Abstraktion verstanden worden.

Das war genau das Problem. Bis 1984/85 hatte ich ja kaum einen Stich, denn die Szenen waren sehr von Transavanguardia und der neuen Wilden Malerei geprägt. Ab 1985 ist das dann mit Neo-Geo gekippt. Da war ich plötzlich etwas erfolgreicher, in Anführungszeichen, aber es wurde nichts verstanden, absolut nichts. Ich war aufmerksam und habe das sehr wohl gesehen, aber, so jung wie ich war, es auch völlig unterschätzt. Jedenfalls war ich mir der Gefahr bewusst... 1990 fand die Ausstellung im Aargauer Kunsthaus in Aarau statt. Das war eine große Einzelausstellung mit den Platten. Beat Wismer hat damals gleichzeitig zu meiner Ausstellung eine weitere Ausstellung im oberen Stock gemacht, eine sehr schöne Ausstellung, Radikal auf Papier war der Titel. Das hat natürlich mein Misstrauen geweckt.

Könntest Du kurz daran erinnern, welche Künstler da beteiligt gewesen sind?

Da waren die Radical Painters dabei, da war vieles, was ich langweilig fand. Ich fand es langweilig.

... da ging die Lampe des Misstrauens an...

Ja, da wollte ich auch nicht hinein. Aber es war schon zu spät.

Worin bestand das Missverständnis in der Zeit, als Du schließlich beachtet wurdest?

Ich bin kein radikaler Maler. Aber ich hatte keine Chance, obschon ich x-mal versucht habe, mich abzugrenzen. Nur als Beispiel die Biennale Venedig³: Als ich das bemerkt hatte in Aarau, Ach du Scheiße, pass auf, das kommt wieder schief, habe ich versucht gegenzusteuern. In der Zeit – eigentlich von 1984 bis 1990 – habe ich diese kleinen Aquarelle gemacht, gleichzeitig mit den Platten. Weil ich sie nicht als Bildchen präsentieren wollte, habe ich sie zu kleinen Büchern gebunden, und für die Biennale habe ich so ein Büchlein als Faksimile, als Katalog zu meiner Ausstellung in der Chiesa S. Stae herausgegeben. Um die Balance zu halten, wenn Du so willst, wegen der Unreinheit. Um dieses Sowohl–Als auch meiner Produktion zu zeigen, die Spannung zwischen zwei Seiten zu offenbaren. Und das ging wieder schief. Die Platten wurden beklatscht und

3 1990 stellte Adrian Schiess als Vertreter der Schweiz bei der Biennale Venedig in der Chiesa S. Stae aus.

gefeiert, das Aquarellbuch ging total unter. Da war natürlich diese Neo-Geo-Geschichte voll am laufen.

Wie hätte man denn die Unreinheit oder Nicht-Radikalität (gegenüber der *Radikalen Malerei*) der Platten definieren müssen? Welcher Diskurs wäre in Bezug auf diese Arbeiten angebracht gewesen?

Ein ganz gewöhnlicher, traditioneller Malerei-Diskurs.

Wo ist dabei dann die Unreinheit?

Vermutlich in meinem ganz gewöhnlichen Dilemma als Maler... Ich konnte nicht das Gestische gegen das sogenannte Minimalistische ausspielen. Wozu? Für mich war das eigentlich dasselbe. Es erschien mir formalistisch, das eine gegen das andere zu setzen.

Aber ist es nicht relativ plausibel, zumindest nachvollziehbar? Deine Platten sind strikt geometrisch begrenzt, haben eine Normgröße, und sie sind in einer Form mit Farbe bedeckt, die genau die Geste nicht zustande kommen lässt. Wenn jemand darauf kommt, das in einen Zusammenhang zum Minimalismus zu versetzen, ist das nicht sehr überraschend.

Ich habe doch versucht, mit den Platten einfach Malerei zu zeigen. Ich habe versucht, eine Komplexität von Malerei anschaulich zu machen. Einerseits die Tätigkeit, die Praxis an sich und dann etwas darüber hinaus zu zeigen, die Zeit zu zeigen, den Ort zu zeigen, dieses Momentane, dieses Provisorische, dieses Flüchtige und gleichzeitig etwas zu transportieren wie eine momentane Freude oder ein momentanes Glück oder auch Lust, wenn Du so willst.

Kannst Du erklären, wie Du die Freude, das Glück, die Lust verstehst, die sich in der Malerei zeigen oder die durch Malerei transportiert werden?

Es kommt darauf an, dass der Betrachter oder der Besucher einer Ausstellung seine eigene Aktivität erleben kann. Sich selber als Akteur zu erleben, das würde ich als Freude oder Glück oder, wenn Du so willst, als Unglück bezeichnen.

Du würdest die Freude also auf die Seite des Betrachters verlegen? Deine Formulierung war, dass Du mit der Malerei etwas transportieren möchtest. Das lässt sich auch so hören, als sei die Freude bei Dir selber, dem Produzenten, vorhanden und würde mitgeteilt.

Es ist selbstverständlich so, dass ich einen Antrieb gehabt habe, etwas zu machen, das liegt auf meiner Seite... Nein, das ist nicht so, das käme mir ja schon fast expressiv vor, so etwas auf den Betrachter übertragen zu wollen, nein, nein, gar nicht... Es ist vielmehr so, dass ich dem Ausstellungsbesucher Möglichkeiten geben möchte, sich durch das Betrachten unmerklich in künstlerische Fragestellungen zu verstricken, sich als Individuum zu sehen, das selber gestalten kann. Mein Ausgangspunkt ist völlig egal. Da schwingen selbstverständlich noch so Sätze von Beuys mit, damit wurden wir ja fast imprägniert. Es kommen auch Gedanken von der Performance herein.

Zu Deinen Plattenwerken würde ich sagen, dass man gar nicht genau weiß, was man sieht und wo man überhaupt hinschauen kann. Oder worauf man sich beziehen kann. Für mich ist es eindrucksvoll, dass einerseits die farbige Platte da ist, sie aber gleichzeitig auch nicht da ist, insofern sie überlagert wird, durchstoßen wird, aufgelöst wird durch Lichtreflexionen, Spiegelungen des umgebenden Raumes, die sich überdies permanent verändern, durch die Bewegung des

Betrachters, aber auch durch die Bewegung der Gestirne. Dadurch kommt die Zeit herein. Das wäre für mich eigentlich das Moment der Unreinheit.

Das ist ganz klar so. Ich habe bloß versucht, der Reihe nach zu argumentieren, wie es sich für mich zugetragen hat. Was Du jetzt beschrieben hast, das habe ich eigentlich erst Schritt für Schritt durch diesen Prozess selber erlebt.

Es ist interessant, dass es gar nicht zum ursprünglichen Konzept der Arbeit hinzugehört.

Das ist eine schwierige Sache. Ich habe mir das oft überlegt und in letzter Zeit manchmal auch gedacht, Es ist eigentlich schon verrückt, dass ich überhaupt noch am Leben bin. Diese Suche nach etwas Unreinem, nach etwas Flüchtigem, nach etwas, das sich schwer festlegen lässt, das sich der Begrifflichkeit entzieht, es war, wie wenn Du im Nebel herumtappst. Ich hatte nicht irgendwann einen Einfall, Ah ja, genau, das ist's, eine glänzende Oberfläche... Ich erinnere mich gut, wie ich diesen Schritt gemacht habe. Solange ich die Platten noch selbst gemalt habe, war alles irgendwie in einem erträglichen Bereich und irgendwie auch nachvollziehbar. Es wurde anders, als ich den Lackierer, den Herrn Pfenninger, angerufen und bei ihm zwei Stücke in Auftrag gegeben habe, ein grünes und ein rotes, aufgrund eines von mir mitgelieferten Farbmusters. Diese zwei Stücke habe ich dann abgeholt – er hat sie noch in Papier verpackt, und ich habe nur kurz hineingeguckt, habe sie auf mein Auto geladen und bin nach Hause gefahren. Zu Hause habe ich sie hingestellt und noch einmal hineingeguckt. Es hat über einen Tag gedauert, bis ich sie ausgepackt habe, und da bin ich wirklich erschrocken. Mehrere Tage lang habe ich die beiden Platten einfach angeschaut und über das gestaunt, was Du vorhin beschrieben hast.

Wobei es noch immer erstaunt, dass Du Dich in einem Moment entschlossen hast, eine Spanplatte zu lackieren, als Dir anscheinend mehr oder weniger klar geworden ist, dass Du mit Vorstellungen von Reinheit und Dazugehörigkeit nichts zu tun haben wolltest. Wenn Du vom Nebulösen als Empfindung und als geistigem Kontext sprichst: Diese Platten sind nicht nebulös. Jedenfalls ästhetisch gesprochen sind sie nicht nebulös. Wie kannst Du das Kristalline erklären, das die Platten haben und das irgendwie auch die Aktion beinhaltet, eine Spanplatte zu lackieren?

Es ist ein existentielles Gefühl. Und zwar einfach diese Frage des Nicht-Wissens. Ich habe doch nicht gewusst, und ich weiß es bis heute nicht, wie das geht, leben. Wenn ich mich erinnere, dann erinnere ich mich, dass mich diese Frage brennend beschäftigt hat mit achtzehn, neunzehn Jahren, Was soll ich denn tun, was soll ich denn machen mit meiner Lebenszeit? Das war eine existentielle Frage. Die habe ich dann so beantwortet, Ich werde malen. Und dann kommt die nächste Frage, Ja, was willst Du denn malen? So bin da hineingeraten. Die ersten Arbeiten, die dann entstanden, gleichzeitig übrigens mit der Photoserie, über die ich gesprochen habe, das waren schwarz-weiße Sachen auf Pappe, wo ich den Pinsel mehr abgedrückt habe, als... und das dann rundherum ausgemalt habe.

Man könnte sagen, dass auch das nicht die hohe Kunst der Malerei ist.

Es war eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Frage, Was soll ich tun und was soll ich malen? Ich wusste es wirklich nicht, und das habe ich gezeigt.

Vielleicht könnte man die Lackmalerei auf den Platten analog verstehen zu den angemalten Blütenblättern: Blütenblätter mit Farbe angemalt, Spanplatten mit Farbe angemalt.

Es war immer eine Malerei an einem Gegenstand.

Das ist etwas, das bisher noch gar nicht so formuliert und begriffen worden ist, dass Deine Arbeit sich insofern gar nicht von einem Malerei-Diskurs entfernt, auch nicht zu vergleichen ist mit der Entscheidung, die Rodtschenko 1921 getroffen hat, wo er dann auch gleich sagt, Damit ist die Malerei fertig, beendet.⁴ Du hast Dich mit den Platten im Feld der Malerei bewegt, insofern Du Pinsel und Farben und Untergrund und Verteilung von Farben, also die ganze Praxis eingesetzt hast, aber in einem Rahmen, der überhaupt nichts mit Malerei zu tun hat, nämlich im Rahmen des Anstreichens, des Anstreichens von einer Sache.

Ich glaube, im Jahr 1986 oder 1987 – ich musste irgendeinen Satz für irgendetwas schreiben – habe ich geschrieben, ich würde Zeit verstreichen. Irgendwie so ging das. Ich habe auch in einem Gespräch, das Christoph Schenker vor ein paar Jahren mit mir geführt hat – er fragte, ob es so etwas wie eine grundsätzliche Fragestellung gäbe für mich als Künstler – ich habe ihm dann mit einer Frage geantwortet – er hatte eigentlich eher eine formalistische Antwort erwartet –, Was soll ich tun? Ich habe das wirklich nicht gewusst, und ich weiß es oft bis heute nicht. Leben, ich weiß nicht, wie das geht. Also hielt ich mich einfach daran, das Einfachste, etwas Banales und Simples zu tun. Das ist etwas anstreichen, etwas anmalen. Das erschien mir möglich und das andere erschien mir eben nicht möglich. Du kannst so weit gehen zu sagen, eigentlich sind die Platten angemalt. Es ist eine Beschäftigung mit der Zeit. Du hast mich gefragt, Warum hast Du denn keine politische Aktion gemacht? Eben, weil mir das auch nicht möglich schien, weil mich die Frage beschäftigte, Was soll ich tun? Ja, da halte ich mich dann mal an das ganz Faktische, an das ganz Banale.

Es ist aber nicht das Faktische und Banale von Rodtschenko, der damit einen Schlusspunkt für die Malerei setzt. In Deinem Fall ist die Malerei kein Schlusspunkt, sondern ein Verlauf. Der Verlauf ist nicht nur das Verlaufen der Farben auf der Spanplatte, sondern es ist auch der Verlauf von Zeit. Aber es ist keine produktive Zeit, sondern es ist das Verstreichen von Zeit, und das heißt auch, die Verschwendung von Zeit.

Absolut. Für mich war es das Schöne, dass Zeit verging.

Aber noch einmal: Es ist die Zeit der Langeweile, das Zuviel an Zeit, welches reduziert wird... Das passt ganz gut zu dem anderen, von dem wir gesprochen haben, zu der Unreinheit, zu dem Schmutz, bis dahin, dass der malerische Entwurf sich vermischt mit der Banalität der realen Welt.

Das ist ja alles Teil davon, nicht zu wissen, was tun.

Du hast dann etwas getan, aber damit dieses Nicht-Wissen nicht wirklich aus der Welt geschafft.

Nein, das ist nach wie vor da, aber ich habe für mich einen Weg gefunden, durch diese Zeit, durch diesen Tag, durch diese Woche hindurchzukommen, habe für mich eine Möglichkeit gefunden, wenn Du so willst, zu leben.

Es ist zwar einerseits absolut akzeptabel und nachvollziehbar, dass Du das als eine persönliche Thematik ansiehst, aber man kann es auch viel weiter sehen. Man kann es auch gesellschaftlich sehen. In einer gesellschaftlichen Situation, wo, wie jeder weiß, das meiste auf Rationalität, auf Produktivität, auf den ökonomischen Gebrauch von Zeit angelegt ist, da ist Deine Praxis so etwas wie eine Leerstelle. Es ist kein regelrechter Protest, keine Alternative, sondern es ist ein Fehlen, eine Abwesenheit, die da hergestellt wird.

4 Hier wird Bezug genommen auf Alexander Rodtschenkos dreiteiliges Gemälde *Reine Farbe Rot, Gelb und Blau* von 1921.

Ja, so habe ich es auch immer verstanden... Es wurde ja dann sehr schnell, von Beginn weg, die Frage gestellt, Was hat denn das für eine gesellschaftliche Relevanz, was Du da treibst?

Das ist ja nicht gerade die typische Frage der 1980er-Jahre.

Doch, doch, die Frage war da. Weil ich nicht im illustrativen oder agitativen Sinn einen Protest geliefert habe. Ich habe eigentlich immer meine physische Existenz als Antwort geliefert, so wie Du es jetzt beschreibst mit dem Begriff Leerstelle. Ich habe mich oft gefragt, Warum bist Du so ein Idiot und willst unbedingt beweisen, dass man ohne eine Professur oder ohne einen Zusatzerwerb existieren kann? Weil ich leben und in existentiellen Sinn den Tatbeweis liefern wollte. Eine lebende Leerstelle, so habe ich das verstanden. So verstehe ich auch diese Platten. Wenn sie da einmal liegen, kannst Du ja nichts anderes mehr machen als... kannst ja bloß noch schauen. Du kannst sie nicht bewegen.

Man muss auch das noch differenzieren. Wir haben über diese Negativität, die Leerstelle gesprochen...

...es hat über weite Strecken mit bestimmten Verneinungen zu tun...

...das im zeitlichen Sinn. Ganz einfach könnte man das auch im örtlichen Sinn sagen, insofern der Raum, den Du mit Platten besetzt, nicht mehr brauchbar ist. Keiner kann ihn mehr betreten. Du kannst nicht hingehen, Du kannst nicht partizipieren. Der Raum ist blockiert, die Arbeit ist ein Obstakel. Es ist eine Zeitverschwendung und es ist eine Raumverschwendung.

In diesem Sinn gab es schnell wieder Kritik. Ich erinnere mich an einen Artikel zur Ausstellung in Aarau mit dem Titel „Raumverschwendung“.

Gut erkannt. Vorhin hast Du gesagt, Da kann man nur hinschauen, aber nicht einmal das scheint mir ganz zutreffend: Es ist einfach nicht so interessant. Ich kann mich vor ein Bild von Mark Rothko stellen und mich in dieses Bild versenken, aber eine Platte lädt nicht dazu ein, sie lange anzuschauen. Diese Platten sind auch Verschwendung, insofern sie eher im Vorbeigehen zu sehen sind. Daher habe ich das Gefühl, dass die Installationen am effizientesten und am angebrachtesten sind, wo die Platten wie damals bei der Documenta entlang einer Fensterfront liegen, in einem Durchgangsraum, und gar nicht erst den Anspruch stellen, Stellt Euch vor die Platten wie vor ein Gemälde.⁵ Es ist nicht so. Du hast sie nicht umsonst auf den Boden gelegt. Ein Gemälde liegt nicht auf dem Boden. Pollock hat auf dem Boden gemalt und die Leinwand anschließend an die Wand gehängt.

Du sprichst vom Vorbeigehen – das impliziert eine Bewegung, eine Aktivität des Betrachters. Daran ist mir natürlich schon gelegen. Dass die Leute im Vorbeigehen etwas sehen, dass sie sich aktiv fühlen.

Ich bin nicht sicher, ob ich es nicht fast umgekehrt formulieren würde. Wir sind doch schon aktiv, wenn wir durchs Museum laufen, von einem bedeutenden Werk zum anderen, und dazwischen liegen die Platten. Es ist eher so – ich komme auf den Gedanken der Leerstelle zurück –, dass etwas herausgenommen wird, dass diese Dinge ausdrücklich aus dem ästhetischen und symbolischen Haushalt eliminiert sind.

5 Adrian Schiess war im Jahr 1992 an der Documenta 9 beteiligt.

In diesem Kontext ja. Das erklärt, glaube ich, all diese Schwierigkeiten und Missverständnisse, die sich in den letzten fünfundzwanzig Jahren oder mehr betreffend den Platten ergeben haben.

Vielleicht sind es gar nicht so sehr Missverständnisse, vielleicht ist das Verständnis ja da, und es handelt sich nur um einen Unwillen, eine Unfähigkeit, das, worüber wir jetzt geredet haben, zu formulieren und als etwas Bedeutendes anzunehmen. Darum, dass es zu wenig gelingt, diese Negativität Deiner Arbeit, dieses Verschwendungsmoment Deiner Arbeit, dieses Moment der Leerstelle zu verstehen, das aufzunehmen, das zu würdigen und zu schätzen.

Das beinhaltet ja auch Kritik an den Institutionen. Ich habe oft gedacht, dass das sicher eine Rolle spielt.

Es ist nicht nur Kritik an Institutionen impliziert. Ich würde sagen, es ist ein Abweichen von der Verpflichtung auf den sozialen Vertrag impliziert. Dass wir zusammenleben und jeder etwas Vernünftiges tut, um das Überleben zu garantieren, um besser zu produzieren, für Wachstum zu sorgen usw. All diese Dinge werden durch Deine Arbeit, wie wir sie jetzt diskutiert haben, in realisierter Form zur Disposition gestellt. Es ist keine rein konzeptuelle Infragestellung, sondern eine materielle, praktische, ästhetische, also sinnliche und körperliche Infragestellung. Wahrscheinlich tun wir uns schwer mit diesem Diskurs.

Das sind die Fragen, die mich bis heute täglich beschäftigen.

Ich möchte noch einmal unterstreichen, damit es kein Missverständnis gibt: All das, was gesagt worden ist über Negativität und Leerstelle, ist in Deiner Arbeit formuliert. Es ist nicht einfach so, dass da nichts ist, sondern das, was nicht ist, ist da. Um nun noch auf die Tafelbilder zu sprechen zu kommen, die Malereien auf Gaze, wo die ganze Argumentation zu Unreinheit, Vermischtheit und Schmutz ohne weiteres greift. Hier gibt es wahrscheinlich kein Missverständnis. Es wird niemand diese Malerei in eine Tradition der Fundamentalen oder der Radikalen Malerei setzen. Es ist kein Neo-Geo. Es geht so weit, dass Leute, die Dich als den Maler der *Flachen Arbeiten* unterstützt haben, den Maler der Tafelbilder eher ablehnen.

Das ist schon so.

Wie siehst Du den Zusammenhang zwischen den beiden Werktypen?

Darüber habe ich immer wieder nachgedacht, auch aufgrund dieser Kritik. Es war eigentlich auch wieder eine existentielle Situation. Um 1996/97 konnte ich eigentlich kaum mehr Platten herstellen, die Galerien wollten sie nicht mehr zeigen und irgendwie war die Luft raus. Ich hatte Probleme mit dem Geld, und da habe ich mir gesagt, Ja, dann versuche ich halt, auf dem klassischen Bildträger – erst waren das sehr kleine Formate, kaum zwei Hand groß –, versuche ich, dasselbe zu zeigen oder mitzuteilen, wie mit den Platten. Aber auf einem ganz kleinen, komprimierten Format, in einer anderen Maßstäblichkeit. Der existentielle Druck war ein Auslöser, aber gleichzeitig war da auch meine Neugier als Maler, der sich gefragt hat, Kannst Du das auch noch in einer anderen Größe? Mich hat der Gedanke beschäftigt, dass ich es von so klein bis übermäßig groß zeigen kann – wieder der Gedanke der Unreinheit.

Man sollte trotzdem die ästhetischen Unterschiede nicht unterschätzen. Wenn sich jemand anhört, was gesagt worden ist zu Unreinheit, Schmutz und Vermischung, wird es ihm sofort einleuchten, wenn man auf solch ein Tafelbild zeigt. Jeder wird sofort sagen, Ja, ich verstehe genau, was Du

meinst. Bei den Platten ist das nicht so. Ihr Medium ist das Kristalline und Industrielle.

Deswegen ist es mir ein Anliegen, die Platten als work in progress zu verstehen. Mit mehreren Platten kann ich das, worüber wir gesprochen haben, wirklich anschaulich machen und im physischen Sinn vermitteln. Man steht dann herum und schaut und kann doch nichts erkennen, und wenn Du nicht davonrennst, musst Du sagen, Hey, was soll das eigentlich?

Auch vor den Tafelbildern steht man und sagt, Hey, ich sehe da zwar etwas, aber was ist es? Ich komme damit nicht zurande. Ich glaube, das hat Deine bisherigen Freunde etwas irritiert. Etwas vereinfacht könnte ich sagen, dass die Platten sich von ihrer Konstitution her mit Farben, Spiegelungen, dem Glanz explizit an das Sehen, an das Auge wenden.

Ja, das ist diese Verführung, die Oberfläche, der Glanz, und dann stehst Du in der Scheiße.

Und wieso stehst Du in der Scheiße? Weil Du das Ding auf den Boden gelegt hast. Und Du Dich explizit dagegen wehrst, die Platten wie ein Tafelbild an die Wand zu hängen. Was Du eigentlich machst, ist, dass Du diese Gegebenheit des Sehens in die Position dessen bringst, was nicht gesehen wird, sondern das zum Körper, zu den Unreinheiten, zu den unteren Partien gehört. Alles, was auf dem Boden liegt, liegt unter der Gürtellinie. Und umgekehrt ist es bei den Tafelbildern so, dass, nachdem der Boden aufgewischt ist, das ganze Schlamassel, das sich in der Horizontalen ablagert, einem frontal gegenübergestellt und zu sehen gegeben wird. Ich könnte das als eine Überkreuzung der Zusammenhänge verstehen.

Das war der Ausgangspunkt für die damaligen kleinen Bilder, das Zeug, das ich da zusammengekratzt habe, als könnte ich diese unabsehbare Menge der Platten, als könnte ich die zusammenraffen und auf ein kleines Format bringen.

Vergiss nicht: dann an die Wand. Du hättest ja auch...

...Du siehst wieder nichts...

...weil es der Dreck von da unten ist, der jetzt gesehen werden soll, aber der ist ja nicht zu sehen. Du siehst wieder nichts. Insofern platzierst Du eigentlich sowohl die Platten, als auch die Tafelbilder am falschen Ort – wo Du jeweils nichts siehst. Es ist eine Konstruktion, wo der Zugang, die Identifikation, der Umgang mit den Dingen uneindeutig ist.

Das ist es, was ich Dir mit dem Nebulösen versucht habe zu beschreiben. Ich kann es ja selber nicht klar erkennen.

Aber dieses Nicht-klar-erkennen-Können formulierst Du mit großer Klarheit.