

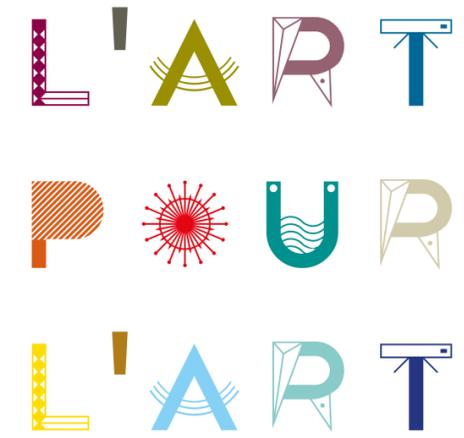
L'ART

POUR

L'ART

**Thomas Witzke**





Künstlerateliers  
artists' studios  
ateliers d'artistes

**Thomas Witzke**

Vektorzeichnungen  
vector drawings  
dessins vectoriels

## l'art pour l'art Vektorzeichnungen

### Museen

### Ateliers

Giotto di Bondone

Museum Berggruen, Berlin

Albrecht Dürer

Musée Soulages, Rodez

Peter Paul Rubens

Staatsgalerie Stuttgart

Rembrandt van Rijn

Neue Pinakothek, München

Paul Cézanne

Alte Pinakothek, München

Claude Monet

Pinakothek Der Moderne, München

Meisterhäuser Bauhaus

Haus der Kunst, München

Emil Nolde

Museum Hamburger Bahnhof, Berlin

Gabriele Münter

Museum Ulm

Paula Modersohn-Becker

Kunstmuseum Heidenheim

August Macke

Schauwerk, Sindelfingen

Piet Mondrian

Lenbachhaus, München

Alberto Giacometti

Kaunas Photography Gallery

Francis Bacon

Halle 14, Alte Baumwollspinnerei, Leipzig

Joseph Beuys

Centre Pompidou, Paris

Rupprecht Geiger

Fondation Louis Vuitton, Paris

Beatriz von Eidlitz

Fondation Beyeler, Basel

Doris Hahlweg

Stedelijk Museum, Amsterdam

Beate Gabriel

## **L'art pour l'art** Europäische Künstlerateliers

*Thomas Witzke*

Die Bildserie „L'art pour l'art“ beschäftigt sich mit der Wirkung von Kunst auf den Betrachter. Indem das Kunsterlebnis selbst künstlerisch thematisiert wird, richtet sich der Blick in diesen Vektorzeichnungen auf jene Orte, an denen Kunst am intensivsten erlebbar wird: die Kunstmuseen und Künstlerateliers. Dabei stellt sich die Frage nach dem Wesen der Kunst zwischen Politisierung, Statussymbol und Elfenbeinturm. Galt es im ersten Teil des Kunstprojekts „L'art pour l'art“ in den Museumsbildern, die Stimmungen, die Kunst an ihren Ausstellungsorten beim Kunstbetrachter auslöst, zu verdichten, so richtet sich der Blick in den Atelierbildern auf den Entstehungsort von Kunst und auf die Symbiose zwischen dem Künstler und seinem Atelier. Die Lebenswege der Künstler, deren Ateliers ich besuchen durfte, sind so unterschiedlich wie die Lebenswege aller anderen Menschen, da gibt es Reichtum und Armut, Erfolg und Bankrott, Glück und Krankheit, ein erfülltes langes Leben und den frühen Tod. Sie stellen ihre Schaffenskraft in den Dienst ihres Werkes, welches mit der Zeit eine Eigendynamik entwickelt, die am Ende in ein Lebenswerk mündet. Am schönsten illustriert die Erkenntnis, als Künstler nur ein Medium zu sein, durch das ein Werk entsteht, vielleicht ein Satz aus dem Roman „Jahrestage“ von Uwe Johnson, in dem der Schriftsteller Johnson seine Protagonistin Gesine Cresspahl fragt: »Wer erzählt hier eigentlich, Gesine. – Wir beide. Das hörst du doch, Johnson«. Deshalb ist der Glanz oder die Kargheit des Ortes, an dem Künstler ihre Arbeit verrichten, nicht so bedeutsam. Wichtiger ist, dass es genau der richtige Ort ist. Dies war in allen Ateliers, die ich besucht habe, zu spüren. Es kam nicht auf die Größe des Ateliers an, es war immer ganz klar, dass es genau der richtige Platz für diese Künstlerin oder jenen Künstler war. Ob Giacometti ein Lebenswerk auf 25 qm Fläche erschafft oder Anselm Kiefer dafür 35000 qm benötigt, hat alleine mit dem Werk zu tun. Es gibt sozusagen ein immanentes Bedürfnis des Werkes nach dem richtigen Raum, an dem es das Licht der Welt erblickt. Alberto Giacometti sagte 1949: „Der Raum existiert nicht, man muss ihn schaffen...“. Man muss also vom Werk ausgehen und dafür den richtigen Raum finden, was im Übrigen auch für die Museen gilt. Am 5. April 1907 schreibt Paula-Modersohn Becker an Rainer Maria Rilke: „Ich sitze wieder in meinem blauen Atelier bei Brünjes mit den grünen Wänden und unten hellblau.

Ich gehe denselben Weg hierher wie in alten Zeiten und mir ist wunderbar zumute. Dies ist für mich die liebste Stube aus meinem ganzen Leben...“. Das Atelier ist für viele Künstler der einzige Ort, an dem sie sich sicher fühlen, weil sie sich auf ihrer Suche nach Neuem im freien Raum bewegen und die Gesetzmäßigkeiten dieses Raumes erst selbst erschaffen müssen. Ich hatte auf meinen Reisen zu den Ateliers das Gefühl, zwischen diesen Räumen und den Künstlern gab es eine symbiotische Beziehung und wenn sie dann in ihrem Atelier eine neue Wahrheit fanden, die viele Menschen berührt, dann ist diese Wahrhaftigkeit zeitlos schön und kann uns über die Endlichkeit unseres Daseins hinwegtrösten.

Die Auswahl der Ateliers für dieses Kunstprojekt war von verschiedenen Faktoren abhängig. Vor allem wollte ich sie alle selbst sehen und fotografieren können, das hieß, dass diese Orte zumindest noch fragmentarisch existieren sollten, wie zum Beispiel das erst 2018 eröffnete Institut Giacometti in Paris mit dem Nachbau von Alberto Giacomettis Atelier mit originalen Wänden und Interieur oder dem von London nach Dublin in mühsamer Kleinarbeit transferierten Atelier von Francis Bacon. Manche Ateliers sind musealisiert bis zur historischen Staubschicht und nur hinter einer Glasscheibe zu betrachten wie bei Bacon. Andere sind aber voller Leben, wie das ehemalige Atelier von Rupprecht Geiger, in dem das heutige Geiger Archiv unter der Leitung seiner Enkelin Julia Geiger residiert. Natürlich ist die Auswahl auch von persönlichen Vorlieben geprägt, aber vor allem war mir wichtig, Ateliers von Künstlern zu zeichnen, die eine Zeitenwende eingeläutet haben. Vom Jahr 1300 bis heute zeige ich Künstlerateliers aus 700 Jahren Kunstgeschichte mit zum Teil verblüffenden Analogien quer durch die Jahrhunderte.

Den Anfang macht die Arena Kapelle in Padua mit den Fresken von Giotto. Diese Kapelle ist ja im engeren Sinne weder ein Museum noch ein Atelier, doch ist sie heute musealisiert. Die Fresken wurden dort gemalt und vor allem bilden sie im ausgehenden Mittelalter den Anfang unserer neuzeitlichen Kunstgeschichte. Sie ist der Samen, aus dem alles andere erwachsen ist, ein Pilgerort der Kunst. Bei genauer Betrachtung kann man in den Fresken Giottos den abstrakten Eigenwert von Farbe als Keim der Moderne schon entdecken, zwar in einem anderen, dem scholastischen

Mittelalter geschuldeten Bedeutungszusammenhang, aber die Farbsymbolik des Mittelalters ist ja auch letztlich Interpretation von Farbe in einem geistig-religiösen Sinn. Alberto Giacometti war 1920 nach dem Besuch der Kapelle gleichermaßen überwältigt wie niedergeschlagen: „Ich wurde von Giottos Kraft unwiderstehlich in Bann gezogen, ich war von diesen statuarischen Figuren, die die Dichte von Basaltgestein hatten, mit ihren präzisen, absolut wahrhaftigen, bedeutungsvollen und oft unendlich zärtlichen Gesten wie am Boden zerschmettert.“ Das Dürer Haus in Nürnberg als Zentrum der deutschen Renaissance ist auch so ein Ort, an dem das Selbstbewusstsein des europäischen Künstlertums um das Jahr 1500 erwacht ist. Im Rubens Haus in Antwerpen kann man beobachten, wie aus solch einem stolzen Künstler auch ein erfolgreicher Unternehmer geworden ist. Im Prinzip wie im Rembrandt Haus in Amsterdam, dort allerdings mit dem tragischen Ausgang eines Bankrotts, der zeigt, dass dieses neue Unternehmertum auch Risiken birgt. Im Grunde funktionieren die großen erfolgreichen Ateliers von Künstlern wie Olafur Eliasson mit ihren vielen Mitarbeitern heute nicht anders als zu Rubens' Zeiten. Im neunzehnten Jahrhundert hat Cézanne schließlich mit seiner Malweise, die mehr die Luft zwischen den Dingen verdichtet, die Moderne eingeläutet und so mit seinen gemalten Zwischenräumen den Gegenständen zu einer flirrenden Diaphanie verholfen. Wenn man in seinem Atelier in Aix-en-Provence steht, wähnt man sich zurückversetzt in seine Zeit, als ob er nur kurz zur Tür herausgegangen wäre. In verblüffend entspannter Atmosphäre spaziert man zwischen all den Putten, Vasen und Schädeln, die er gemalt hat, als wäre man selbst Teil eines Aquarells von Cézanne.

So wie im Garten und Haus von Claude Monet in Giverny, dessen Seerosenteich man bewundern kann, bevor man sich vor Touristen flüchtend in sein zauberhaftes, von Tageslicht durchflutetes „Atelier des Nymphéas“ rettet, um dort endgültig von Nippes und Menschenmassen erschlagen zu werden. Da hat man plötzlich Verständnis für die strikte Begrenzung auf 25 Besucher pro Viertelstunde in der Arena Kapelle in Padua. Manche Ateliers wie das von Monet in Giverny stehen so stark im Interesse der Öffentlichkeit, dass jeder Besuch zu einer Massenabfertigung gerät. In anderen, wie dem Atelier von Paula Modersohn-Becker, das heute als Ferienwohnung dient, kann man in Ruhe jener Zeit nachspüren, in der die Künstlerin dort gearbeitet hat. Bei Monet verschwimmen die Grenzen zwischen Atelier und Natur und man mag ihm glauben, wenn er sagt: „Mein Herz ist für immer in

Giverny“. So war er der Erste, lange vor Anselm Kiefer mit seiner Ziegelei in Höpfingen und danach in Barjac im Süden Frankreichs oder Friedensreich Hundertwasser in Neuseeland, der Natur und Atelier zu einem Gesamtkunstwerk verschmolzen hat. Ich habe relativ viele Ateliers des frühen 20. Jahrhunderts ausgewählt, was auch sicher mit den extremen gesellschaftlichen Umbrüchen dieser Zeit zu tun hat. Diese Umbrüche spiegeln sich auch in der Häufung künstlerischer Manifeste und Revolutionen wider, die die Moderne im Sturm auf der Weltbühne etablierten. In den Ateliers von Paula Modersohn-Becker in Worpswede, August Macke in Bonn, Gabriele Münter in Murnau, Emil Nolde in Seebüll, den Bauhaus Meisterhäusern in Dessau sowie den Wohnhäusern von Piet Mondrian in Amersvoort und Winterswijk bin ich auf erstaunlich intensive Farbigkeit gestoßen. Wände in Blau, Grün, Türkis, Rot und Gelb, Decken in Schwarz. Im nachgebauten Pariser Atelier von Piet Mondrian in seinem Geburtshaus in Amersvoort war der ganze Atelierraum ein einziges Kunstwerk von Mondrian. Zwei Ateliers der Nachkriegszeit von Joseph Beuys in Kleve sowie das Atelier von Ruprecht Geiger in München beschließen den Reigen historischer Ateliers, die ich gezeichnet habe. Schade ist, dass zumindest bei den historischen Ateliers wenige Ateliers von Frauen zu finden sind, was in diesem traditionell von Männern geprägten Beruf nicht verwundert. Hier sind es die Ateliers von Paula Modersohn-Becker und Gabriele Münter, die sich beide in einer expressiven Männerwelt behaupten konnten, die eine, die visionär mit ihrem Werk die Moderne einläutete, und die andere, die mit ihrer Weitsicht und ihrem künstlerischen Vermächtnis die weltberühmte Sammlung des Blauen Reiters im Münchner Lenbachhaus begründete.

Die Münchner Ateliers der aus Sao Paulo stammenden abstrakt poetischen Malerin Doris Hahlweg und der aus Buenos Aires stammenden Bildhauerin Beatriz von Eidlitz, sowie das Atelier der Malerin und Installationskünstlerin Beate Gabriel aus meiner Geburtsstadt Heidenheim bilden den Abschluss dieser Reise durch die Ateliers europäischer Kunstgeschichte.

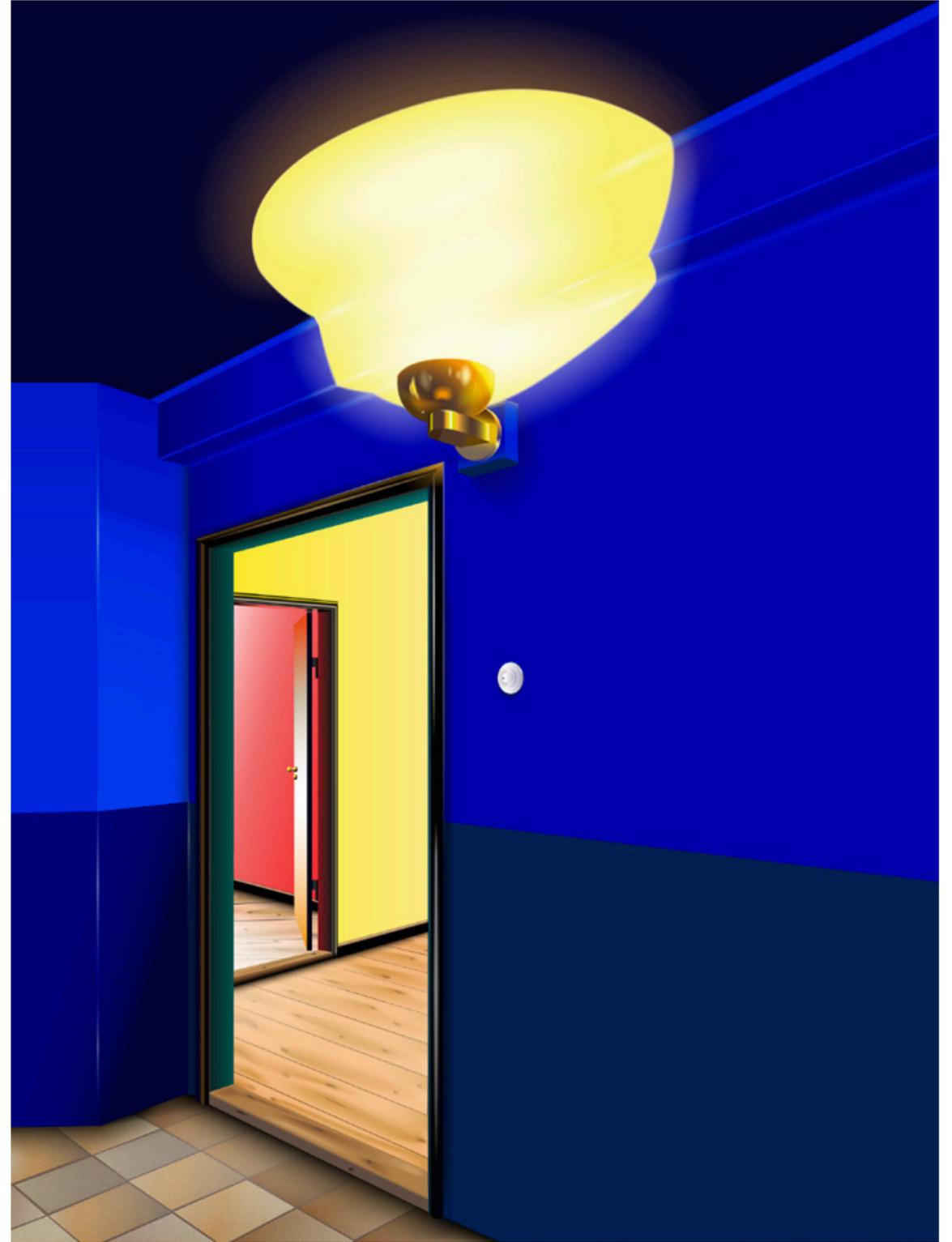
rechts: Vektorzeichnung, Atelier von Ruprecht Geiger, München



Das Atelier von Emil Nolde stellt eine Besonderheit dieser Serie dar. Als ich sein Atelier in Seebüll besuchte, war ich begeistert von der intensiven Farbigkeit der Räume. Nachdem die Zeichnung fertig gestellt war, kam die Nachricht, dass Emil Nolde glühender Anhänger des Nationalsozialismus war, der stets die Nähe zu Hitler suchte, dass er ein übler Antisemit war und seinen Künstlerkollegen Max Pechstein denunzierte. Damit war ich mit diesem Bild mitten in der Diskussion darüber, ob man Leben und Werk eines Künstlers trennen sollte. Auch ich habe darauf keine Antwort, jedoch wäre es falsch zu behaupten, dass die Bilder Emil Noldes in ihrer Farbenpracht plötzlich keine Anziehungskraft mehr auf mich ausüben wür-

den. Diese neuen Forschungsergebnisse über sein Leben hinterlassen jedoch Bitterkeit und die Erkenntnis einerseits, wie wichtig kunsthistorische Forschung ist, und andererseits, dass die Trennungslinie zwischen gutem Werk und schlechtem Menschen nicht immer akademisch scharf gezogen werden kann. So ist mein Bild von Noldes Atelier einerseits eine Hommage an Noldes expressive Farbigkeit, andererseits ist es auch eine Mahnung, die historische Wahrheit über einen Künstler nicht zu verklären. Deshalb gehört dieser Kommentar genauso zu diesem Bild, wie das tiefe Blau in Noldes Atelierhaus. Diese Spannung muss ich aushalten.

rechts: Vektorzeichnung, Atelierhaus von Emil Nolde, Seebüll





## Was macht die Kunst mit uns beim Betrachten?

Interview des Kulturjournalisten und Kunstkritikers Burkhard Meier-Grolman mit dem Künstler Thomas Witzke

**Burkhard Meier-Grolman:** *Thomas, wenn man in deine Bilderwelt eintritt, dann kann man die zugegeben etwas abgewandelte poetische Festschreibung von Gertrude Stein „Ein Foto ist ein Foto ist ein Foto“ den Hasen geben, denn alle deine hier versammelten Museumsräume und Künstlerateliers signalisieren uns zwar, dass sie samt und sonders die uns bestens vertrauten fotografietypischen Charakteristika erfüllen. Schnell merken wir dann aber, dass wir es in keinem einzigen Fall mit simplen Hochglanzreproduktionen unserer Alltagswirklichkeit zu tun haben. Diese vermeintlichen Fotografien sind in Wahrheit hochkomplexe künstlerische Konstrukte. Es sind Vektorzeichnungen und wir müssen fragen, wie du auf diese sehr aufwändige Technik gekommen bist und welche Anstrengungen du unternehmen musst, um der Realität entnommene fotografische Vorlagen in energetisch ungemein aufgeladene und farblich ziemlich explosive Exponate zu verwandeln.*

Thomas Witzke: Das kann man am besten in zwei Ebenen beantworten. Ich kann mal den technischen Aspekt beleuchten, aber letztendlich auch den philosophischen Aspekt, der dahinter steht, der ja viel interessanter ist.

**BMG:** *Der philosophische Aspekt ist natürlich interessanter. Aber zum Verständnis deiner Arbeiten brauchen wir auch ganz dringend den technischen Aspekt, denn sonst können wir das Ganze nicht verstehen. Und die Leute sagen weiterhin, wie es schon oft der Fall war bei deinen Arbeiten, das sind ja Fotografien.*

THW: Vektoren stammen aus der Geometrie. Man zeichnet zwei Punkte auf einer Fläche, die man mit einer Linie verbindet. Diese Linie kann man mathematisch definieren und ihr Eigenschaften zuschreiben, z.B. eine Linienfarbe, eine Fläche, die von der Linie umschlossen wird oder eine Flächenfarbe. Die Vektorzeichnung entstand mit den Vektorzeichnungsprogrammen in den 1980er-Jahren mit dem Aufkommen des desktop publishing dtp. Das waren am Anfang ganz einfache Programme. Es handelt sich um eine 2-D Zeichentechnik, was viele bei meinen Bildern nicht vermuten. Viele denken, es handle sich bei meinen Bildern um mit 3-D Programmen

gerenderte Räume. Das gäbe aber ein ganz anderes Ergebnis. Ich will in der Fläche bleiben, ich bin ja ursprünglich studierter Kunsthistoriker, Maler und Fotograf, mich interessiert die zweidimensionale Fläche als philosophischer Spielplatz, um die Geschehnisse unserer Welt abzuhandeln. Allein die Umsetzung eines Themas auf einer zweidimensionalen Fläche ist ja an sich schon ein abstrakter Prozess, egal ob man jetzt gegenständlich oder ungegenständlich arbeitet.

**BMG:** *Aber wenn man genau hinschaut, hat man doch den Eindruck, du hast die Dreidimensionalität in deinen Arbeiten, denn diese Farbfelder, die sich da entwickeln, die kommen richtig plastisch daher. Die haben Volumen, die sind ja wirklich so stark, dass man sagen könnte, da taucht eine Skulptur auf.*

THW: Diese Bilder haben etwas ganz Skulpturales, eine tiefe Dreidimensionalität, fast schon eine unnatürliche Schärfe, es gibt kaum Unschärfen in diesen Bildern, außer sie sind wiederum mit scharfen Linien gezeichnet, die dann in eine Transparenz münden. Aber es stimmt schon, diese Dreidimensionalität hat mich letztlich auch verblüfft, als ich die Technik ausprobiert habe für diese Arbeit. Aber vielleicht erzähle ich erst mal, was ich überhaupt mit diesem Projekt „l'art pour l'art“ vorhatte. Bei Ausstellungen sieht man nicht nur die ausgestellte Kunst, sondern den Raum, den Raumzusammenhang, das Flair, die Bewegung, das Licht, es ist ja ein Erlebnis, das von vielen Sinnen geprägt wird. Dieses Erlebnis zu porträtieren war eigentlich der Grundansatz für „l'art pour l'art“, also die Idee, Museumsräume und im zweiten Schritt Künstlerateliers künstlerisch zu thematisieren. Deshalb auch der mehrdeutige Titel „l'art pour l'art“, der je nachdem, wie man es sehen will, negativ oder positiv besetzt ist, was natürlich auch ein Spiel mit dieser Mehrdeutigkeit darstellt. Aber letztendlich geht es darum, auf die Kunst zu schauen und zu fragen: „Was macht die Kunst mit uns beim Betrachten?“ Kunst wird oft politisch oder gesellschaftskritisch besetzt. Kunst wird mehr und mehr ein Vehikel für alles Mögliche. Meine Idee oder besser meine Sehnsucht war, eine Arbeit zu machen, die das Wesen der Kunst auslotet, die sich auf den Kern dieser universellen Sprache besinnt.

**BMG:** Da wären wir ja wieder bei den entleerten Museumsräumen. Bei den Ateliers sieht es wieder anders aus.

THW: Die Ateliers in meinen Bildern sind auch oft leer. Aber Ziel dieser Arbeit ist es, den Fokus darauf zu richten, was ein Museums- oder Atelierbesuch generell beim Betrachter auslöst. Allerdings kann ich ja nicht einzelne Kunstwerke beschreiben, sondern ich richte meine Aufmerksamkeit auf die Räume, in denen man Kunst am intensivsten erleben kann und das sind natürlich die Museen und Ateliers. Genau diese Stimmungen wollte ich porträtieren.

**BMG:** Aber das ist ja recht schwierig mit diesen Porträts, denn du musst ja einen Ausschnitt wählen. Du kannst nicht das ganze Museum erfassen, du kannst nur einen Teil des Museums zeigen. Du zeigst einen Treppenaufgang im Museum Berggruen in Berlin-Charlottenburg oder eine Dusche im Haus der Kunst in München oder im Museum Heidenheim einen Treppenaufgang oder einen Treppenaufgang in den Rieck-Hallen im Museum Hamburger Bahnhof in Berlin. Aber du willst ja mehr, du willst die Stimmung in diesen Museumshäusern erfassen, also was passiert da, wie erreichst du das? Mit einem Raumausschnitt willst du das ganze Gefüge eines Museumsbesuches vermitteln. Das, was im Kopf des Betrachters entsteht, also zunächst mal in deinem Kopf. Der Betrachter muss sich in diesem Gebäude bewegen und es steht ihm nur ein kleiner Ausschnitt zur Verfügung.

THW: Ich muss natürlich auch eine gewisse Auswahl treffen unter den europäischen Museen und Ateliers. Dabei spielen persönliche Vorlieben eine gewisse Rolle. Da sind große und ganz kleine Häuser mit dabei, arme öffentliche und reiche private Sammlungen. Ich gehe in diese Museen, die ich ja meistens schon kenne, das heißt, ich habe schon eine Ahnung von der Stimmung dieses Hauses und mache dort sicher 200 bis 300 Fotos. Ich nehme spezifische Ecken oder Treppenhäuser oder Architekturelemente auf, die für mich besonders die Stimmung des Hauses repräsentieren. Oder, wie du schon bemerkt hast, die Dusche vom Haus der Kunst, deren Geschichte ich kurz erzählen kann. Die Architektur des Hauses der Kunst ist natürlich historisch behaftet, das ist ein alter Nazibau. Dennoch ist es eines meiner Lieblingsmuseen. Ich wollte es unbedingt in dieser Serie mit dabei haben, wusste aber nicht, welchen Raum ich dafür auswählen sollte. Wenn ich aber diese Architektur mit dieser Technik zeichne, bei der die Dinge

überhöht erscheinen, dann könnte dieses Bild so missverstanden werden, als wollte ich dieser Architektur huldigen, was ich natürlich vermeiden musste.

**BMG:** Anselm Kiefer hatte da keine Hemmungen, dieser Architektur zu huldigen, indem er riesige Tempelbauten genutzt hat, um seine Botschaft rüberzubringen.

THW: Anselm Kiefer spielt ja auch künstlerisch mit dem Thema Untergang. Der hat es natürlich leicht mit seinen riesigen Bildern gegen diese großen Räume zu bestehen.

**BMG:** Er arbeitet ja selbst mit dieser Monumentalität in seinen Bildern.

THW: Genau, aber das ist natürlich nicht das Thema meiner Arbeit. Ich bin zufällig in die Ausstellung mit der Videokunst-Sammlung von Ingvild Götz geraten, die nicht im großen Haus, sondern hinten im Keller in den Luftschutzräumen vom Haus der Kunst gezeigt wurde. Diese Bunker sind seit dem Zweiten Weltkrieg nicht verändert worden. In diesen alten, dunklen Räumen sind noch die alten Installationen, Waschbecken und Duschen unverändert eingebaut. Und diese eine Dusche, die ich letztendlich gezeichnet habe, ist direkt am Eingang. Was diese Dusche zum Ausstellungsraum erhebt, ist dieses nachträglich eingebaute flächige Deckenlicht. Diese einfache Dusche hat für mich dieses Haus wieder auf ein menschliches Maß reduziert, sie zeigt die Kehrseite dieses Hauses. Aber bei diesem Bild muss man natürlich diese Geschichte dazu kennen. Wenn man die nicht kennt, dann sieht man halt eine Dusche und hat lauter Fragezeichen im Gesicht.

**BMG:** Jetzt noch mal zur Technik. Du möchtest gerne die Stimmung nach einem Museumsbesuch aufzeichnen und du hast eine fotografische Vorlage. Du hast dir also eine Ecke oder einen großen Raum ausgesucht. Das ist ja höchst unterschiedlich bei dir, was du nun als Ausschnitt auswählst. Und jetzt beginnt ja dein Arbeitsprozess im Kopf. Was passiert jetzt mit der fotografischen Vorlage?

THW: Dieser Moment beim Zeichnen der ersten Bilder war für mich ganz überraschend. Ich wusste nicht, wo das hinführt, das hat ja auch noch niemand gemacht. Wenn ich eine fotografische Vorlage überzeichne, kommt dann immer ein Moment, in dem die Zeichnung sich mehr und mehr verselbstständigt,



rechts: Vektorzeichnung, Atelier von Paula Modersohn-Becker, Worpswede

das Foto tritt in den Hintergrund und ist irgendwann ganz weg und das Bild steht auf eigenen Füßen. Es ist auch eine erschöpfende Arbeit, manchmal geht mir die Puste aus, dann lege ich ein Bild weg und mache an einem anderen Bild weiter. Es ist ein sehr dynamischer Prozess, was man diesen Bildern erstmal nicht zutraut.

**BMG:** *Zu den großen Fotografen der Düsseldorfer Schule wie Candida Höfer mit ihren Bibliotheken oder Thomas Struth mit seinen bevölkerten Museumsräumen gibt es ja bei dir gewisse Ähnlichkeiten?*

THW: Da gibt es schon Analogien, aber ich habe eine ganz andere Intention als Candida Höfer oder Thomas Struth. Ich hatte mich an die Technik der Vektorzeichnung erinnert, die ich als Mediendesigner von der Pike auf gelernt habe. Diese Zeichentechnik habe ich mit dem ersten Bild vom Museum Berggruen ausprobiert. Als ich diese Technik lernte, haben wir zur Übung Dinge mit einer Vorlage abgezeichnet. Ich konnte das immer ganz besonders gut. Das sah immer eins zu eins aus, egal ob ich jetzt eine Kamera oder ein Glas Wasser abgezeichnet habe. Diese Technik wird hauptsächlich von Grafikern benutzt, um zum Beispiel Firmen-Logos zu zeichnen. Diese Zeichnungen sind meistens sehr flächig. Was ich aber mache, ist ja extrem plastisch, so zeichnet niemand mit diesen Vektoren, da bin ich, glaube ich, der Einzige. Auf die Idee, Fotografien mit Vektoren fotorealistisch abzuzeichnen, ist vielleicht auch deshalb noch niemand gekommen, weil es einfach tierisch viel Arbeit ist. Wenn ich z.B. ein Geländer zeichne, wie in dem Bild der Staatsgalerie das große grüne Geländer, dann zeichne ich verschiedene Linien, die die Form des Geländers abbilden, also z. B. eine helle Linie, eine dunkelgrüne Linie und gleiche diese Linien mit etwa 50 Zwischenlinien einander an. Der Computer errechnet diese 50 Zwischenlinien von einer weißen bis zur grünen Linie und so entsteht ein dichter Farbverlauf. Man erkennt diese Linien mit dem bloßen Auge nicht mehr. Aber es sind insgesamt tausende von Linien in diesem Bild, die sich so verdichten, dass sich eine ganz starke Plastizität ergibt, die plastischer ist, als würde ich den Raum in einem 3-D Programm konstruieren. Diese Plastizität hat etwas Verblüffendes. Obwohl das Bild in einem 2-D Programm gezeichnet wurde, springt einen diese Räumlichkeit förmlich an.

**BMG:** *Wie lange dauert denn der Prozess für eine solche Arbeit?*

THW: Das ist unterschiedlich, es kommt darauf an, wie viele Details auf so einem Bild zu zeichnen sind. Man kann sich in diesen Details schnell verlieren, weil man ja endlos reinzoomen kann in so ein Bild. Man muss auf die Phrasierung achten, also auf den Spannungsbogen, damit am Ende so ein Bild nicht in lauter Einzelteile zerfällt. An dem Berggruen-Bild habe ich innerhalb von eineinhalb Jahren mit Unterbrechungen immer wieder gearbeitet. Wenn man die reine Zeichenarbeit nimmt, habe ich sicher ein halbes Jahr jeden Tag daran gezeichnet. Das war aber auch das erste Bild. Es gibt auch Bilder, die ich in eineinhalb Tagen geschafft habe. Zum Beispiel war die Pinakothek der Moderne da sehr freundlich zu mir.

**BMG:** *Bei der Pinakothek der Moderne hast du ja mit großen Flächen gearbeitet.*

THW: Ganz genau, das sind große weiße und graue Flächen, die sich genauso schnell oder langsam zeichnen lassen wie ganz kleine Ecken. Mittlerweile kann ich sagen, da ich ja auch schneller geworden bin, da brauche ich im Schnitt für ein Bild etwa ein bis zwei Wochen.

**BMG:** *Wie war das denn bei dem Berggruen-Bild, da hast du doch einen Teil des Bildes ergänzt?*

THW: Heinz Berggruen geisterte damals noch durch sein Museum, in dem er auch eine kleine Wohnung hatte. Das war eine ganz besondere, irgendwie private Stimmung. Dieses Museum hatte ich besucht, lange bevor ich die Idee zu dieser Serie hatte. Als ich dann die Bilder durchsah, hatte ich von dem Ausschnitt des Treppenhauses mit diesem honiggelben Licht, der mir vorschwebte, nur einen Teil als Fotovorlage, den Rest habe ich dann aus dem Gedächtnis nachgezeichnet.

**BMG:** *Wenn du jetzt aus diesen 200 Fotos einen Ausschnitt aussuchst, dann spielt ja die Farbe eine wahnsinnig wichtige Rolle, um diese Stimmung zu reproduzieren, also etwa dieses Honiggelb bei Berggruen oder bei den Atelierbildern diese Lampe bei Emil Nolde, das ist ja unglaublich, die übertrifft ja in ihrer Strahlkraft alles, was Nolde jemals auf die Leinwand gebracht hat, das Ding kommt ja wie ein Scheinwerfer rüber, das ist so gewaltig, das platzt ja richtig.*

*Bei den Museumsräumen spielt die Fläche eine größere Rolle, aber du schaust dann schon auf die Farben.*

*Das kann auch wie bei deinem Kaunas-Bild das Weiß sein. Das Weiß hat mich da besonders beeindruckt.*

THW: Weiß ist ja nicht einfach weiß, das ist ja immer ein Wechselspiel aus warmen und kühlen Schattierungen. Da geht es um Lichtmischungen aus Tageslicht, das von draußen mal wärmer, mal kühler sich mischt, beispielsweise mit Neonlicht. Natürlich habe ich ein paar weiße Museumsräume dabei, die sogenannten white cubes, aber das Meta-Thema dieser ganzen „l’art pour l’art“-Serie ist Farbe. Das macht dieses Projekt „l’art pour l’art“, das so plastisch rüberkommt, das so dreidimensional hyperrealistisch wirkt, auch zu einer abstrakten Bildserie. Weil die Farbe, die ich gerade in der Vektorzeichnung einsetze, auch etwas ungemein Zweidimensionales und Intensives hat. Ich kann mit der Vektorzeichnung extrem gleichmäßige Verläufe schaffen, die auch schon wieder unnatürlich wirken und eine übersteigerte Realitäts-Intensität schaffen. Das merkt man dann, wenn ich die fertigen Bilder in die Räume stelle, die sie darstellen, um sie dort noch einmal im Raumzusammenhang zu fotografieren. Ich habe das zum Beispiel in der Staatsgalerie in Stuttgart gemacht, in dieser grünen Eingangshalle. Als wir dieses Bild dann in diesem Raum aufgestellt haben, war das ganz merkwürdig, weil das Bild realer wirkte als die Halle selbst. Diese Halle ist gegenüber diesem Bild förmlich verblasst. Wir hatten das Bild auf diesen grünen Boden gestellt und dann stand es so da, als könnte man hindurchlaufen. Das hat die Leute wirklich irritiert.

**BMG:** *Wenn ich jetzt als Zuschauer ganz naiv ins Museum gehe, um die Kunst auf mich wirken zu lassen, dann brauche ich keine Kataloge, keine erklärenden Texte, wie manche Kollegen, die fragen, warum steht da nichts dabei, wie komme ich damit klar? Ich gehe ganz naiv ins Museum und fange bei Null an. Dann komme ich in deine Ausstellung und stelle fest, da sind Museumsräume. Die Staatsgalerie kenne ich natürlich sehr gut, denn über die Eröffnung dieses Stirling-Baus habe ich 1984 geschrieben und Joseph Beuys war damals dabei. Da sehe ich also eine Aufnahme aus dem Foyer der Staatsgalerie mit dem berühmten grünen Noppenboden. Gut, denke ich, das ist eine Fotografie und dann bin ich plötzlich irritiert, wie du sagst, ich bin total irritiert, denn ich bewege mich in einem Museum, das ich kenne, aber ich stelle fest, das Bild ist viel plastischer, das hat viel mehr Energie. Was ist da los? Und dann muss ich wirklich nachschauen, dann brauche ich wirklich eine Erklä-*

*rung, denn da steht dann einfach nur das Wort Vektorzeichnung, wenn es überhaupt da steht.*

THW: Diese Zeichentechnik für die Kunst zu entdecken, sie in Kunst zu transformieren, war für mich auch eine Entdeckung. Ich will mich da nicht vergleichen, aber im Prinzip ist es das, was Andy Warhol mit dem Siebdruck gemacht hat. Auch eine Technik, die ursprünglich aus der Grafik kommt und die Warhol für die Kunst entdeckt hat. Im Grunde mache ich nichts anderes.

**BMG:** *Der Siebdruck, muss ich dazu sagen, hat im Vergleich mit anderen Techniken, was die Farben angeht, auch diese Intensität, wenn's gut gedruckt ist, keine andere Technik schafft das.*

THW: Ich setze die Vektorzeichnung als künstlerisches Mittel ein, aber für mich war es auch ein Abenteuer, denn es war nicht klar, was am Ende dabei herauskommt. Das hätte auch schiefgehen können. Ich habe auch Bilder in dieser Serie gezeichnet, die ich dann wieder rausgeworfen habe. Zum Beispiel war das Bild von der Münchner Glyptothek zu flach. Das führt mich nicht dahin, wo ich hin will.

**BMG:** *Genau das ist mir passiert bei deinem Bild vom Ulmer Museum. Ich bin ja mit diesem Museum seit Ewigkeiten verbunden und ich habe da was anderes erwartet, das hat mich nicht angemacht, da konnte ich nicht einsteigen. Man kann als Besucher in deine Bilder einsteigen, das ist ja ein wunderbarer Moment. Das heißt, du bist schon in dem Bild drin, das ist wirklich so, das kann ich bei einer Fotografie nicht, die bleibt flach, die hat keine Dimension. Aber deine Bilder haben ein großes Plus, muss ich als Zuschauer sagen, du kannst wirklich einsteigen, du fühlst dich da zu Hause, natürlich mit dem Vorlauf, dass du das Haus schon kennst.*

THW: Wenn jemand ein Haus gut kennt, so wie du das Ulmer Museum, dann hat man ein eigenes Bild im Kopf. Ich habe einfach einen anderen Aspekt von diesem Museum gezeichnet. Das kann man dann mögen oder nicht.

**BMG:** *Wolltest du da die mittelalterlichen Räume unterbringen?*

THW: Ich habe beides fotografiert, den neuen Anbau mit der Fried-Sammlung und die alten Räume, auch oben die alten Patrizier-Räume und ich habe lange

mit mir gehadert, welchen Raum ich nehme. Aber wie gesagt, das Meta-Thema der ganzen Arbeit ist Farbe. Dabei muss ich die Phrasierung über diese ganze Bildsequenz mit berücksichtigen. Jedes dieser Museen und jedes dieser Ateliers hat eine explizite Farbe. Grün, Rot, Gelb, Blau, Schwarz oder Weiß. Das sieht man ja den Bildern sofort an, in jedem dieser Bilder ist eine Farbe dominant. Im Ulmer Museum hat mich einfach dieser alte Kiechelsaal mit seinem Terrakotta-Boden gereizt. Die Beleuchtung dort ist ja fürchterlich, deshalb reflektiert dieser Boden das Licht nach oben an die Wände und das Kreuzgratgewölbe und taucht den ganzen Raum in so ein ganz warmes rotbraunes Licht. Im Hintergrund ist eine Türe zum Innenhof. Von dort kommt kühles blaues Tageslicht als Kontrast in den Raum. Das hat mich fasziniert.

**BMG:** *Ich hätte mich wahrscheinlich eher in der Sammlung Fried umgesehen.*

**THW:** Ein Bild der Sammlung Fried wäre schwarz-weiß mit grauen Geländern und letztlich austauschbar geworden. Das ist gute Architektur, es ist aber nicht typisch für das Museum Ulm. Aber diesen Farbton im Kiechelsaal gibt es eben nur dort.

**BMG:** *Ich habe jetzt noch eine andere Geschichte, warum deine Arbeiten so interessant sind für den Besucher. Das sind ja abstrakte Arbeiten, abstrakte Räume, in denen du die Inhalte entfernt hast. Ich komme als Besucher ins Museum und habe keine Kunstwerke zur Verfügung, das heißt, ich arbeite mit diesem leeren Raum, habe mein Museum natürlich schon im Kopf, wenn ich schon dort war. Ich meine, man muss für deine Arbeiten die Museen nicht kennen. Man hat aber einen Riesenvorteil, wenn man sie kennt, dann hat man ja die Inhalte auch parat. Und ich muss zu deinen Arbeiten sagen, was als Pluspunkt dazukommt, ich kann mich in diesen Bildern frei bewegen, ich kann frei assoziieren, ich bin völlig frei, es sind offene Arbeiten, während ich das bei Fotografien selten habe. Diesen Bewegungsspielraum habe ich dort nicht. Bei Fotoarbeiten werde ich vom Detail gefangen. Ich mache da so einen Spaziergang durch und wenn ich dann mit der Bildbetrachtung fertig bin, bleibt mir als Erinnerung wenig übrig.*

**THW:** Meine Bilder haben ja auch etwas ganz Meditatives. Sie zwingen einen, sich zu fokussieren. Diese Bilder haben eine starke Sogwirkung, was aber auch mit dieser Leere der Räume zu tun hat. Würde ich in

diesen Ausstellungsräumen die Kunst mitzeichnen, dann hätte ich so etwas wie ein Wimmelbild.

**BMG:** *Das meine ich ja mit diesem Abfragen von Details und dann bleibt nichts!*

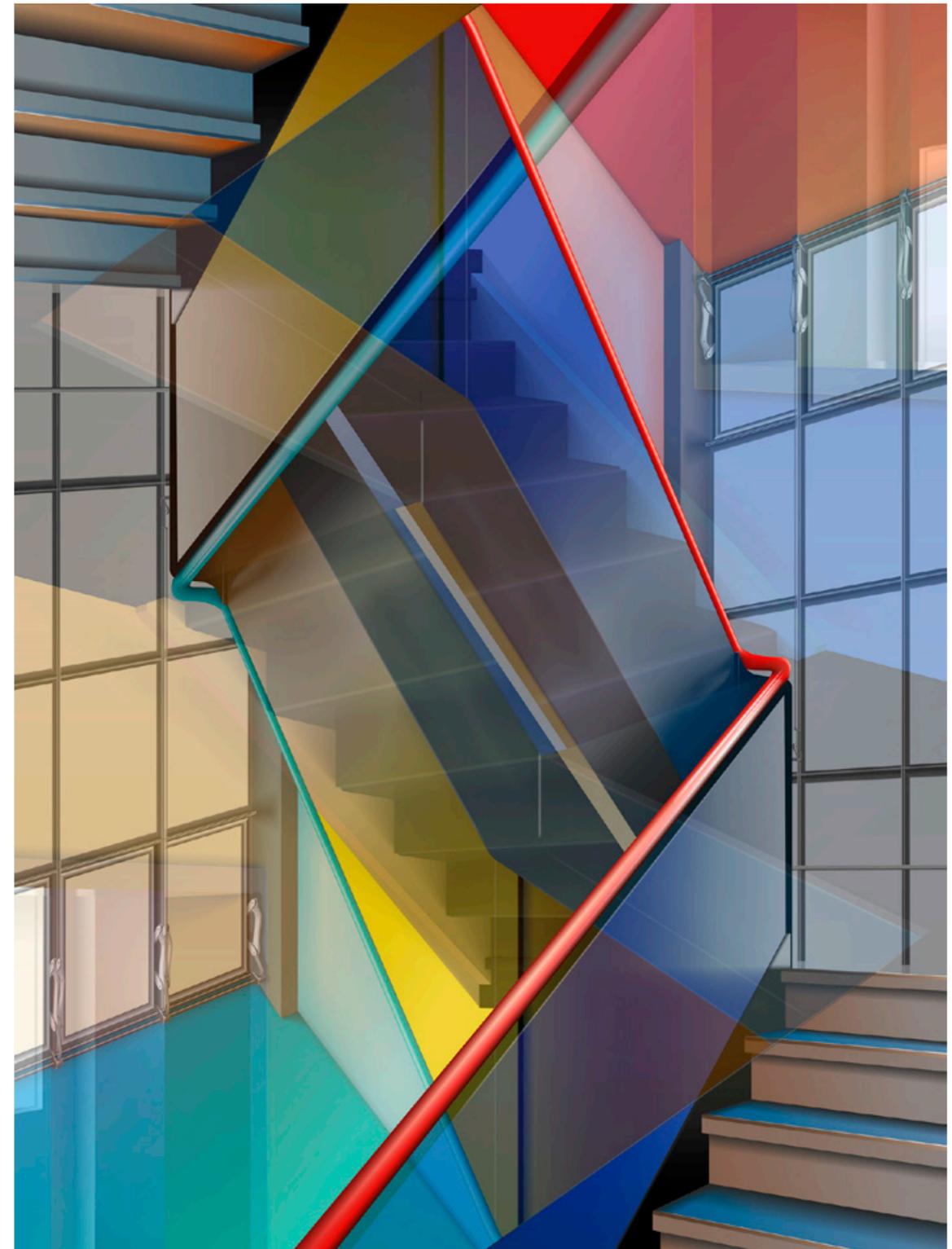
**THW:** Man verliert sich, man springt mit dem Auge von hier nach dort und am Ende hat man gar nichts, wie bei so einem Schwarm Fische, in den man greift und am Ende erwischt man doch keinen.

**BMG:** *Das habe ich zum Beispiel immer, wenn ich so eine Art Wunderkammer besuche, wie die bei Olbricht in Berlin oder hier im Ulmer Museum die Wunderkammer. Da werde ich gefüttert mit abenteuerlichen Kunstdingen oder Kunsthandwerk und dann bleibt mir nichts im Kopf. Ich habe da keinen freien Auslauf. Meine Phantasie muss ja bewegt werden, darum geht es doch. Ich kann keine Stimmung erzeugen, wenn ich im Museum gefrustet bin von irgendwelchen Details, das geht nicht. Ich muss Freiheit haben, vor allem im Assoziieren und das kann man in deinen Bildern hervorragend.*

**THW:** Ich leiste da im Hintergrund schon auch Regiearbeit. Ich bin ja nicht nur im Einzelbild ein Regisseur, sondern auch in der gesamten Serie. Es werden am Ende 20 bis 25 Museumsbilder und noch einmal soviel Atelierbilder. Ich muss innerhalb dieser Serie auf erzählerische Tiefe achten. Dafür muss ich eine gewisse Balance einhalten. Das ist manchmal schon eine Gratwanderung. Es dürfen auch nicht zu viele Bilder werden. Ich darf auch zum Beispiel nicht zu viele white cubes zeichnen, weil das am Ende einfach langweilig wäre. Die Bilder müssen als Museums-Porträt oder Atelier-Bildnis sehr pointiert sein.

**BMG:** *Das sind sie auch. Jetzt habe ich aber noch eine Frage zu den Atelierbildern. Bei den Museumsbildern ist es klar, ich habe da als Betrachter eine völlig freie Arbeitsfläche, ich kann da assoziieren, was ich will, ich kann bei mir Stimmungen erzeugen, ich kann diesen Nachhall meines Besuches in diesem Museum in deinem Bild wieder reproduzieren, wunderbar. Offene Kunst, kann man sagen, das sind offene Bilder. Da kann man wirklich reingehen, das ist keine Übertreibung, das sind virtuelle Räume, in denen ich mich gut bewegen kann, ohne Probleme. Bei deinen Atelierbildern wird es etwas schwieriger, denn das sind keine leeren Räume, die ich als Betrachter füllen kann, wo ich meditieren kann, wo ich nachdenken kann, wo ich assoziieren kann. Da gibt es ja bestimmte Details.*

rechts: Vektorzeichnung, Atelier Lyonel Feininger, Bauhaus Meisterhaus, Dessau



*Wie erreichst du es, die Persönlichkeit des Malers oder der Malerin in diesen Atelierbildern sichtbar werden zu lassen?*

THW: Es ist natürlich bei den Ateliers nicht nur ein Porträt eines Raumes, sondern auch ein Porträt dieser Künstlerpersönlichkeit. Ich habe viele historische Ateliers gezeichnet, ein paar Ateliers von zeitgenössischen Künstlern auch, von Giotto angefangen bis in die Moderne, bis heute. In ihren Ateliers haben Künstler oft Jahrzehnte gearbeitet und viel Patina und Arbeitspuren hinterlassen.

**BMG:** *Und das willst du erfassen.*

THW: Ja, bei den Ateliers wusste ich allerdings noch weniger, ob das überhaupt funktioniert mit dieser Technik. Das ist immer noch eine Gratwanderung. Ich will zum Beispiel auch die Ateliers von Alberto Giacometti und Francis Bacon zeichnen. Das sind chaotische, enge, messiehaft zugemüllte Räume. Da kommt es natürlich sehr auf den Ausschnitt an. Ich kann ja auch in ein Detail zoomen, ich kann mich z.B. in einem Atelier nur für eine Ecke eines Waschbeckens mit Malspuren entscheiden, wenn ich das Gefühl habe, es spiegelt diesen Künstler wider. Es kommt darauf an, ob man eine Totale dieses Raumes nimmt oder sich auf ein Detail konzentriert. Ich war zum Beispiel im Atelier von Rupprecht Geiger in München, das von seiner Enkelin Julia Geiger als Geiger-Archiv geleitet wird. Dort hat mich vor allem der Boden interessiert.

**BMG:** *Auf diesem Boden passiert ja ungeheuer viel.*

THW: Diese Schichten von Farbe und Pigmentpulver, die sich da stapeln, bilden eine ganz eigene explizite Farbigkeit. Was passierte in diesem Atelier über Jahrzehnte bei diesem Maler, der mit Tagesleuchtpigmenten so scheinbar einfache monochrome, meistens rote Farbflächen malt, einer Technik, bei der man sagen könnte, das sei ja eigentlich simpel. Aber der malerische Prozess, der dahinter steht, die geistige Arbeit und der intellektuelle Kampf, der in so ein klares Bild mündet, zeichnet sich auf diesem Boden ab.

**BMG:** *Der Kontrapunkt dazu ist Gabriele Münters Atelier?*

THW: Es gibt relativ wenige historische Frauen-Ateliers. Ich habe die Ateliers von Gabriele Münter in Murnau und von Paula Modersohn-Becker in Worps-

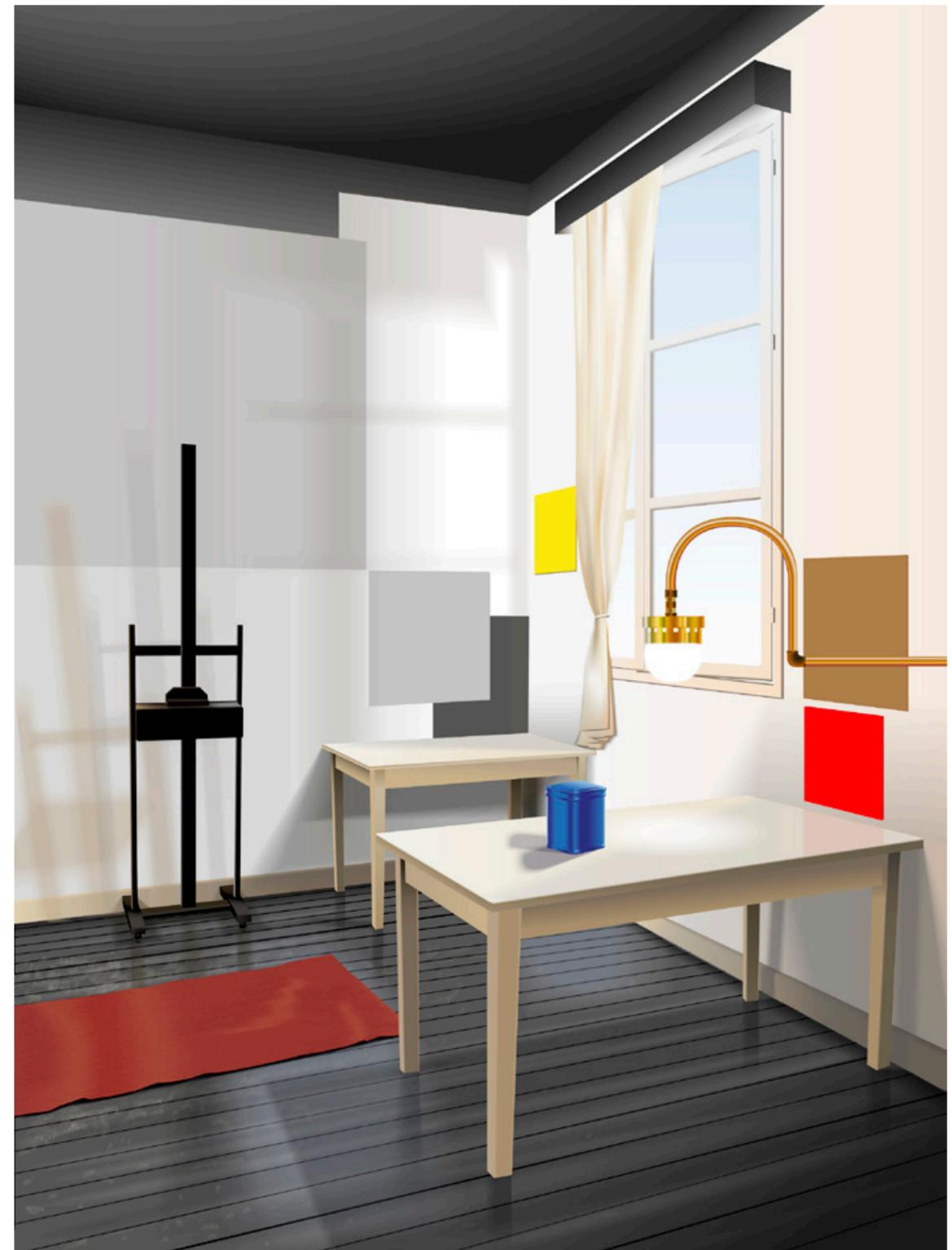
wede gezeichnet. Das Münter-Atelier ist ein wolkig hellblau gestrichener Raum mit von Wassily Kandinsky gemalten Ornamenten im sogenannten „Russenhaus“ in Murnau, in dem sie mit Kandinsky gelebt und gearbeitet hat. Ein kleines weißes Schränkchen steht im Raum mit einer Zeichnung von Kandinsky drauf. Nachdem Kandinsky die Münter verlassen hatte, war das Haus Gabriele Münters Atelier. Aber man kann machen, was man will, Kandinsky drängt sich immer in den Vordergrund. Das zeigt dieses Dilemma, in dem auch Paula Modersohn-Becker steckte. Sie lebte in dieser Künstlerkolonie in Worpswede. Während dort alle Männer noch dem Spätimpressionismus nachgingen, erfand Paula Modersohn-Becker die Moderne und es hat niemanden interessiert. Das macht diese Frauen-Ateliers einfach so spannend und dramatisch.

**BMG:** *Apropos Dramatik, was ist mit dem Nolde-Atelier? Das ist ja ein Bild, das aus dieser ganzen Serie herausragt.*

THW: (lacht) Da hatte ich wahrscheinlich eine Vision, als ich dieses Nolde-Atelier gezeichnet habe. Ich bin ja immer auf der Suche nach Farbigkeit. Als ich die ersten Bilder von Noldes Atelier bei der Recherche im Internet gesehen habe, dachte ich: Wow! Dieses Blau! Das Wohnhaus, in dem Emil Nolde mit seiner Frau Ada gelebt hat, ist noch in dieser Farbigkeit, die er ursprünglich auch gewählt hat. Der Eingangsbereich ist in tiefes Blau getaucht, im ersten Wohnraum dominiert Knallgelb, der zweite Wohnraum erstrahlt in leuchtendem Rot. Das sind auch die Bauhausfarben. Das ist die Farbenlehre von Johannes Itten.

**BMG:** *Das sieht man ja auch an deinem Bauhaus-Bild, das ist ja klar.*

THW: Das sind die Farben dieser Zeit, der 1920er und 1930er Jahre. Und bei Nolde war ich froh, überhaupt so ein starkes Blau zu finden, weil ich weder in den Museumsbildern so ein kräftiges Blau hatte noch bis dahin in den Atelierbildern. Ich dachte sofort, genau dieses klare Blau ist so ein Kontrapunkt, den ich noch brauche, wenn ich an die gesamte Serie denke. Als ich dann das Nolde-Bild fertig hatte, platzte die Nachricht herein, dass Noldes Vergangenheit wohl doch nicht ganz so sauber war, wie er sie selbst im Nachhinein reingewaschen hatte.



rechts: Vektorzeichnung, Nachbau des Pariser Ateliers von Piet Mondrian, Amersvoort



**BMG:** Das stört dich also nicht, denn das Nolde-Atelier ist eines der stärksten Bilder in deiner Atelier-Serie.

**THW:** Nein, das stört mich nicht, denn Emil Nolde ist ein starker Künstler, auch wenn man ihn historisch in der Rückschau anders interpretieren wird. Müssen Künstler gute Menschen sein, um gute Kunst zu machen?

**BMG:** Nein, nicht unbedingt, das waren ja viele relativ schwierige Persönlichkeiten wie Francis Bacon oder Caravaggio.

**THW:** Mir geht es in dieser Serie von Atelierbildern um Künstler, die kunsthistorisch eine Zeitenwende eingeläutet haben, die in einer Zeit gearbeitet haben, in der sich etwas verändert hat, wo die Kunst eine neue Richtung, einen neuen Aspekt bekommen hat. Ob das jetzt Giotto, Dürer, Cézanne oder Beuys ist oder eben die Künstler der klassischen Moderne sind, zu denen auch Nolde gehört.

**BMG:** Was willst du jetzt bei den zeitgenössischen Künstlern deiner Generation entdecken?

**THW:** Meine Generation Künstler, deren Ateliers ich zeichne, sind vor allem Künstlerinnen, mit denen ich zum schon seit Jahrzehnten befreundet bin.

**BMG:** Was würdest du jetzt dem Besucher raten, wie soll er mit deinen Bildern umgehen?

**THW:** Wichtig an der gesamten Serie ist, dass die Bilder ohne irgendein Vorwissen funktionieren. Sie müssen eine eigene erzählerische Kraft entwickeln, welche die Fantasie und die Emotion der Besucher beflügelt, auch wenn die Betrachter nichts über diese Orte wissen. Diese Bilder haben im Ergebnis eine gewisse Ähnlichkeit zu den Fotografien von Thomas Demand, den ich sehr bewundere. Meine Zeichnungen sind auch so aufgeräumt, haben auch diese leichte Künstlichkeit, diese meditative Ruhe. Doch es geht weder in seinen noch in meinen Bildern um Perfektion, sondern um Emotion.

**BMG:** Es geht um Emotion, das ist wichtig!

**THW:** Die Klarheit dieser Bilder ist wichtig, aber letztlich geht es um Emotion, die vor allem von der Farbe getragen wird. Zeichnerisch kann man sie eher mit den Kohlezeichnungen von Robert Longo vergleichen.

**BMG:** Unser Kohle-Spezialist Robert Longo! Den kenne ich ja ewig, den habe ich schon 1993 in der Kunsthalle Tübingen interviewt.

**THW:** So, wie ich am Computer mit Maus und Pen zeichne, so zeichnet Longo mit dem Kohlestift auf Papier. Wir zeichnen beide einfach Fotos ab. Meine Bilder sind in ihrer Bildwirkung nah bei Demand und in der Zeichentechnik gibt es Ähnlichkeiten zu Longo.

**BMG:** Also von der Energie her, würde ich sagen sind deine Bilder eher in der Nähe von Longo. Da kommt ja richtig Power rüber, das ist ja unglaublich. Auch die Ideen, die er hat, was er macht...

**THW:** Also ich bin sowohl von Demand als auch von Longo beeinflusst. Als ich mit dieser Technik und dieser Serie angefangen habe, war mir nicht ganz klar, wo die Reise hingehet. Diese Technik ist sehr nüchtern, ich zeichne indirekt, quasi über Bande, es gibt nicht sofort eine Handschrift zu sehen, wie bei einer Bleistiftzeichnung. Aber dann passiert etwas Merkwürdiges und das ist bei jedem Bild für mich immer noch ein kleines Wunder, ich zeichne so ein Bild ganz dicht, das sind Tausende von Linien, die sich zu einer Fläche, einer Form, einer Transparenz, einer Spiegelung zusammenfügen.

**BMG:** Spiegelungen sind bei dir sehr wichtig, das habe ich auch erst jetzt entdeckt. Zunächst denkst du, das ist eine pure Fläche und dann entdeckst du, wie in dem Bild der Stuttgarter Staatsgalerie auf dieser Brüstung Lichtspiegelungen von Leuchtstoffröhren zu finden sind.

**THW:** Das ist für die Plastizität und die Glaubwürdigkeit dieser Bilder ganz wichtig. Deshalb wirken sie auch auf den ersten Anschein so fotografisch. Zeichnerisch hatte ich befürchtet, dass diese Bilder zu dicht, zu starr werden, wie so eine katatonische Starre. Aber dieses Zittern potenziert sich so stark, dass man die Frequenz nicht mehr wahrnimmt und das Bild so etwas ganz Ruhiges bekommt. Das ist das merkwürdige Wunder, das ich meine, die Verwandlung einer ganz dichten Schwingung zu einem großen Atem. Daher kommt auch die Intensität dieser Bilder. Diese Linien verdichten sich so immens, dass man diese Dichte gar nicht mehr wahrnimmt, aber man spürt sie und plötzlich breitet sich eine ganz große Ruhe aus. Was für mich überraschend war, ist die Erkenntnis, dass sich enorme Dichte in diese weite, große Freiheit verwandelt.