

DI∞G

Dialog zwischen Theresa Eipeldauer *TE* – Annika Lorenz *AL* – Julie Mueller *JM*
Im Rahmen der Ausstellung **ACHRONIE** veröffentlicht am 13.12.2013.

AL: Theresa, was ist dein Ausgangspunkt bei der Konzeption deiner Bilder und wie hat sich dieser entwickelt?

TE: Mein Hauptinteresse hat sich in Paris während eines Auslandssemesters entwickelt. Es war eine begrenzte Zeit, die ich mir quasi als Auszeit aus dem Uni-Alltag genommen habe – wo ich nicht genau wusste, wo ich hingehöre und was ich da eigentlich mache. Ich habe angefangen, nur technisch zu arbeiten, um mich vom Figurativen zu entfernen. Ich habe dafür alles reduziert bis aufs Minimalste: auf den Strich und somit auf die Linie. Ich habe mir angesehen: wie strukturiere ich eigentlich meine Bilder, die ich inhaltlich mit Geschichten und Emotionalität fülle. Es sollte so unpersönlich wie möglich werden, um zu lernen, um in einen Arbeitsprozess hineinzukommen und um mir überhaupt bewusst zu werden: was interessiert mich eigentlich in dem was ich da tue; was ist die minimalste Einheit, wenn ich Kunst mache. Es gab dann nur mehr diese Striche, die in ständiger Wiederholung in unterschiedlichen Druckstärken aufs Blatt kamen. So haben sich dann abstrakte, aber doch noch sehr narrative Bilder ergeben, weil ich das offenbar immer noch drinnen gehabt habe, diesen Wunsch etwas damit auszudrücken. Das hat sich dann immer mehr reduziert, und da hat mir die Druckgraphik sehr geholfen, weil das ein technischer Prozess ist, der mehrere Arbeitsschritte rein gebracht hat, die damit eine viel größere Distanz erzeugen. Es ging in diesen Zwischenschritten in erster Linie viel mehr um die Technik, als um das, was inhaltlich passiert und im weiteren Schritt kam dann alles andere. Aber es war so ein Runterfahren zuerst mal. So entstanden dann wieder neue Zeichnungen, die auch immer reduzierter waren. Und irgendwann habe ich mir gedacht, vielleicht sollte ich auch das letzte Persönliche in diesem Prozess – nämlich den Strich, den man mit der Hand macht – durch einen mit dem Lineal gezogenen ersetzen. Denn der stellt ja auch immer noch eine Art von Handschriftlichkeit dar. Also, wie kann ich das Ganze so weit vereinfachen, dass ich mich komplett rausnehme, damit ich mir damit dann wieder was Neues aufbauen könnte – das war so der ursprüngliche Gedanke, damals vor drei Jahren.

AL: Also zu einem technischen „Nullpunkt“ zurückfahren, um dann die eigene Persönlichkeit wieder einzufügen?

TE: Ich wollte mir eine Systematik schaffen, in der ich arbeiten kann, ohne mich selbst ständig davon abzulenken; wie kann ich mir – und da kommt die Sprache hinein – ein Alphabet schaffen, mit dem ich quasi einen Satz bilden und diesen wieder unendlich umbauen kann. Dann kam ein weiterer Schritt kurz vor der Diplomarbeit dazu, wo ich dann diese verschiedenen Techniken hatte und versucht habe, diese einzelnen Sprachfragmente aufeinander umzulegen.

AL: Also hast du letztendlich eine weitere Technik gesucht, in der du dein Alphabet umsetzen konntest, um zu schauen, ob es funktioniert?

TE: Das hat eben nicht immer funktioniert, und deshalb kam der Wunsch auf, in den Raum zu gehen und die Grafik als Objekt zu nutzen. Daraufhin habe ich angefangen, diese Drucke zu rollen und so in den Raum zu stellen; oder ich habe auf Folien gearbeitet, die einfach mehr Transparenz zulassen, oder die es zugänglicher machen für den Betrachter. Weil dieses klassisch gerahmte Bild, das hat mich irgendwann frustriert. Ich meine ich bin da jetzt wieder, aber....

AL:nicht unbedingt. Zwar ansatzweise, aber du entwickelst es weiter....

TE: Der Betonguss ist ja im Endeffekt auch eine weitere Überlegung, wie ich die Grenzen vom Siebdruck überwinden kann. Gestern war jemand im Atelier und hat mich gefragt:

„Warum hast du es nicht mit Holz gemacht, das wäre doch viel einfacher gewesen.“ Und ich fand aber, genau das ist der Punkt: es ist gegossen, es ist genauso wie der Siebdruck eine Schablone, wo man die Farbe durchgießt, wo man sich vorher für eine Form entscheidet und da dann die Farbe durchlässt, so wie hier auch im Beton.

AL: Die Materialität ist ja auch ganz wichtig hier. Wenn du dir Holz anschaust – Holz ist ein natürlich gewachsenes Material, das schon eine eigene Geschichte hat, in der du als Mensch eingegriffen hast und es somit in eine künstliche Form umgestaltest. Beton ist etwas künstlich, industriell geschaffenes, was in seiner Materialität eine Verbindung zieht zu deinen anderen Herstellungstechniken, wie:

Siebdruck, Graphik etc., die zu industriellen bzw. maschinellen Schaffensprozessen zählen, die du sozusagen übernommen hast.

TE: Das ist ein spannender Ansatz, mit dem ich auch gerade zu arbeiten versuche: die Ästhetik von Industrieprozessen. Ästhetik, die in einer Industrielandschaft, in unserer Konsumwelt, nicht unbedingt beabsichtigt entstanden ist. Ich glaube, das war so der erste Schritt zu der Arbeit mit dem Beton.

AL: Das erinnert mich an einen Diskurs zu geochronologischen Epochen, wie u.a. bei Antonio Stoppani und Paul Crutzen, bei dem unser Zeitalter mittlerweile als „Anthropozän“ tituiert wird, weil wir so stark eingreifen in unsere Umwelt, dass wir eigentlich das ausschlaggebende Umweltphänomen sind, das die Umwelt gestaltet, formt und verändert. Und zwar so stark, daß wir sozusagen der einzige Faktor noch sind, der die Natur oder unsere Umwelt gestaltet. Wir sind eigentlich der Hauptfaktor, vor allem seit der Industrialisierung, also seit Ende des 19. Jahrhunderts ... Die Generation der Moderne hatte ihrerseits ja auch versucht, eine Ästhetik zu finden für ihre neue, technisch geprägte Umwelt.

JM: Da fällt mir Hans Arp ein. Er war ein Kind der Moderne, einer Avantgarde. Carola Giedion-Welcker hat ihn 1937 in ihrem Buch *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit; Masse und Auflockerung* erwähnt. Sie schreibt über Arp: *„Arp hat den Weg gefunden von der Malerei über das Relief zur Vollplastik... Dingliches wird vermenschlicht, Menschliches verdinglicht... Arp wandte sich immer intensiver dem großen naturhaften Geschehen zu, um das wesentliche der organischen Form, Wachstum und Verwandlung, zu erfassen und mit dem Humanen zu verbinden.“*

AL: Was aber im zweiten Fall konträr zu Therasas Arbeiten stehen würde...

JM: Und Arp sagt selbst: *„Die Kunstwerke sollten anonym bleiben in der großen Werkstatt der Natur...“* Ich finde das hat jetzt gut gepasst, wenn wir von Industrialisierung reden, und Annika meinte, dass der Mensch von heute die Welt in ihrer Erscheinungsweise so stark beeinflusst und verändert. Einige der Künstler dieser Generation hatten sich dem Naturhaften zugewandt.

AL: Und gleichzeitig entwickelten sich parallel zu diesen Positionen Strömungen, die sich von der Natur entfernten, in dem sie die natürlichen Strukturen mit geplanten geraden Linien und geometrischen Formen überstülpten.

JM: Diese ganzen amorphen Formen, die Idee der Abstraktion, also Dingliches zu vermenschlichen, Menschliches zu verdinglichen, praktisch wieder etwas Wesentliches, eine organische Form darstellen zu versuchen, das fand ich interessant im Zusammenhang mit dem Gedanken, dass „das Kunstwerk anonym bleiben sollte“.

AL: Das Organische könnte man bei Therasas Plastik vielleicht aufgreifen durch die wenigen Härchen des Glasfasernetzes, die eigentlich – umgekehrt zum normalen Haar, das eher als eine Überdeckung dient – die Stabilität im Beton halten. Dadurch, dass sie noch an manchen Stellen zu sehen sind, fügst du ein organisches Moment ein, das natürlich künstlich ist, weil es künstliches Material ist, aber es erinnert stark an eine organische, morphologische Form des Haares, als würden dem Beton „die Haare zu Berge stehen“, bildlich gesprochen. Auch mit den Blasen, die noch zu sehen sind. Von dem industriellen wird es irgendwie zu einem organischen Element. Es fängt in einer gewissen Art an „zu leben“ und zu arbeiten; wo sich auch die Schattierungen, die nicht wie ein gegossenes Ganzes wirken, einreihen.

TE: Es war beabsichtigt Verläufe einzubringen.

AL: Dadurch bekommt die Materialität eine gewisse Lebendigkeit; es ist eben kein kühler, kalter Beton, sondern es wird zu einer in sich bewegten Plastik, die auch einen Dialog sucht, die anfängt zu arbeiten und die eben nicht ein gegossenes, kaltes Element ist. ... Das ist interessant, weil du dich davon entfernen willst, aber es auf der anderen Seite durch das Material aufgenommen wird.

TE: Und das ist genau der Punkt. Deshalb war auch der letzte Titel der Ausstellung ‚errata‘, was soviel wie „Druckfehler, Irrläufer“ heißt. Es passiert genauso im Siebdruck und in den Zeichnungen, dass ein

Scheitern beinhaltet ist, und daher kann man sich davon nicht zur Gänze entfernen. Dann kam auch das Interesse, wieder die Grenze zwischen Autorschaft und Anonymität zu untersuchen – ab wann ist etwas ein künstlerischer Akt und Prozess, ab wann kommt etwas von mir als Person hinein, ab wann ist etwas ein reproduzierter, anonymisierter, industrialisierter Prozess.

AL: Wenn man das jetzt mal übergeordnet lesen will, mit diesem Organischen, Menschlichen und Dinglichen (Arp), könnte man das schon so sehen, dass eine Annäherung an etwas Naturhaftes in deiner Arbeit durch dich selbst gesetzt wird.

JM: Das finde ich sowieso toll, deinen Ansatz nämlich: Nachdem du auf Abstand von den äußeren Umständen der Akademie gegangen bist, hast Du begonnen eine Idee zu formulieren, alles auf ein Minimum zu reduzieren, so dass du wieder Platz schaffen kannst, dass du das „Gefäß“ erst leeren und es dann wieder mit Inhalt füllen kannst – oder auch nicht.

AL: ... oder der Inhalt von dir selber ausgefüllt wird.

JM: Genau. Ich denke wir sollten bei diesem Punkt bleiben – was dann passiert ist, als du angefangen hast zu zeichnen. Angefangen hast du ja mit den Strichzeichnungen. So ein Ansatz ist ja prinzipiell nichts Neues. Wir kommen da eher zu dem ganzen Bereich der Gestik und Abstraktion, was ja schon fest in der Kunstgeschichte verankert ist. Interessant finde ich dennoch, wie es dann bei dir am Ende zu der logischen Schlussfolgerung einer „manuellen Idee“ kommt, was dann eine noch stärkere Reduzierung bedeutet. Denn die gestische Bewegung, der Pinselstrich, beziehungsweise die Zeichnung, inkludiert immer irgendeinen Aspekt deiner Person – was Annika vorhin meinte – dass der Inhalt an sich du bist, deine Person, wenn du zeichnest.

TE: Ich glaube nicht, dass ich die erste Person bin, die das macht. Das Wichtige ist bei diesem Projekt, dass alles reduziert wurde, um dann daraus Neues zu schöpfen. Dass man sich bewusst wird, dass es da was gibt, was man nicht rausnehmen kann; denn wenn ich mich rausnehme, dann gibt es keine Bilder mehr.

JM: Stimmt, und ich muss da an das erste Gespräch denken, das wir an der Akademie hatten, nach Paris, als du diese großen Zeichnungen gemacht hast, die ja schon fast manisch waren. Stilistisch gingen die ja schon dahin, nämlich etwas manuell zu machen, eine persönliche Handschrift rausnehmen zu wollen – gleichzeitig aber war es extrem persönlich – hyperpersönlich fast: Du willst eigentlich das Gegenteil und kommst aber wieder genau dahin: dass es nämlich deine Handschrift ist. Dann ist es interessant, dass du angefangen hast mit dem Lineal zu arbeiten, um nochmal mehr auszulöschen... mit diesen Arbeiten habe ich allerdings Schwierigkeiten. Ich bin aber gerne dazu bereit, mich vom Gegenteil überzeugen zu lassen – aber der typische Vorwurf könnte hier doch sein, dass das eine Zeichnung ist, die jeder machen könnte?

AL: Was ich spannend finde an diesen Arbeiten, ist ein Faktor der reinkommt, und zwar der der Bewegung. Durch das Lineal haben diese Arbeiten einen – von der Bewegung der Hand mal abgesehen – statischen Charakter, der wird aber wieder abgelöst durch die Überlagerung von unterschiedlichen Schichten, einmal senkrecht, einmal diagonal, was eine visuelle Räumlichkeit bildet. Die Vibration durch die Linien, die aufeinander treffen und sich gegenüberstellen usw. findet man auch bei deiner Plastik. Sie ist inhärent in der Farbigkeit, der Materialität und im Schatten, wenn du sie an die Wand stellst. Was durch das Licht, das je nach Tageszeit unterschiedliche Muster erzeugt, auch einen zeitlichen Raum aufnimmt – und das spielt eigentlich immer eine Rolle bei dir.

TE: Und ich glaube, die Aussage – „das könnte ja jeder machen“ – beinhaltet ja die Arbeit – wenn du etwas reduzierst aufs Minimum. Es kommt hier wieder dieses Moment der Autorschaft rein – warum muss ich es machen und warum kann es nicht jemand anders machen. Ich finde es wichtig, dass man immer wieder zu einer Technik zurückkommen kann. Ich kann aber die Zeichnung nicht neu erfinden, ich kann mich nur inhaltlich wieder neu damit beschäftigen und wieder reingehen. Das heißt auch nicht, dass ich alles verwerfe, was davor war, aber es ist eine Bewegung von einem zum nächsten und dann wieder zurück. Ich glaube auch nicht, dass ich etwas erzeugen kann, was noch nicht in dieser Form dagewesen ist und das ist auch nicht das Ziel – überhaupt nicht. Da kommt wieder das Persönliche rein, was meine Geschichte mir vorgibt, denn die Entscheidungen, die ich dann treffe,

sind meine persönlichen Entscheidungen und das ist der Unterschied dazu, dass es theoretisch jeder machen könnte

AL: Um nochmal auf die Bewegung zurückzukommen: Würdest du sagen, dass Bewegung, also nicht im körperlichen, physischen Sinn, sondern im visuellen für dich eine Rolle spielt, oder ist es ein Nebeneffekt, der entsteht? Suchst du auch diesen Moment der Bewegung, der gekoppelt ist durch die Räumlichkeit, oder ist es dann etwas, das eigentlich entsteht durch die Wirkung?

TE: Es gibt zwei Arten von Bewegung: die eine ist die „technische“, die den Prozess beschreibt, die durch das Arbeiten mit verschiedenen Techniken entsteht. Hier spielt Bewegung auf jeden Fall eine Rolle, weil man dadurch, dass man etwas produziert, zum nächsten kommt. Und zweitens gibt es das Werk, das in erster Linie statisch ist – egal in welcher Form es produziert wurde – das aber eine Bewegung vom Betrachter einfordern kann. In diesem Fall gibt es etwa Arbeiten, bei denen ich schwarz auf schwarz gedruckt habe – wobei ich zum Beispiel an Pierre Soulages denken muss und seine schwarzen Arbeiten, bei denen das Licht und der Einsichtswinkel eine elementare Rolle spielen und man sich die Arbeiten in diesem Zusammenhang „ergehen“ muss. Das war auch ein wichtiger Punkt für mich: Man muss sich selbst bewegen, um diese Bilder sehen zu können. Ähnlich ist es auch bei meiner Diplomarbeit (Inside Corner), wo die Steher im Raum platziert sind und die Leute zwischendurch gehen, was natürlich das Bild an der Wand nicht kann. Aber ich kann inhaltlich damit arbeiten, dass es zumindest eine Art von Verlauf gibt, damit man wieder wegkommt von dem rein Statischen, Linearen, Konkreten.

AL: Das physische Drumherumlaufen ist ein wichtiges Element, wodurch du dich vom Bild, was an der Wand hängt, entfernt hast. Ein Betonen von gewissen Aspekten, sich wieder davon entfernen und wieder einen anderen Aspekt beleuchten, alles in einer gleichen Sprache, aber mit anderen Schwerpunkten. Letzten Endes sind es unterschiedliche Thematiken, die aber immer wieder dasselbe Alphabet benutzen.

TE: Zur Simplizität der Zeichnungen – ich glaube nicht, dass sich das unterscheidet von anderen Arbeiten, die vielleicht ästhetisch anspruchsvoller sind; ich glaube, dass viele Bilder mit sehr ähnlichen Mechanismen arbeiten. Es geht manchmal um Verläufe, Struktur und Bildkomposition; aber ich glaube, dass so manche Arbeit auch nicht anders funktioniert, der man so was aber nie vorwerfen würde.

JM: Letzten Endes kommen wir dann zu der Frage der Wertigkeit, wie man das eingliedert in ein Wertesystem und wo wir dann bei der Frage „das kann doch jeder“, und „ist das Kunst?“ sind – was ja eine Frage ist, die spätestens seit der Moderne relevant geworden, und anscheinend immer noch aktuell ist. Ich habe neulich wieder einen Cy Twombly gesehen den ich echt gut finde.

TE: Ja ich auch, diese Art von Bildern haben mich ja auch in diesem Prozess beeinflusst.

JM: Da sind wir bei Gestik. Ich merke, dass ich eine Kritik an den Bleistiftarbeiten nicht argumentieren kann, obwohl sie mir zu ausgemalt wirken.

AL: Diese Linearität zusammengenommen mit dem „Malerischen“, dem Moment des Ausmalens, macht für mich diese Arbeit zu einer Art Studienblatt, das eine Zwischenentwicklung darstellt. Das Minimieren, die persönliche Frage: was ist das Medium in meinem Fall, woraus besteht Graphik, aus Linie, aus Punkten bzw. aus irgendeiner Setzung des Stiftes auf Papier... Das, was du eben geschildert hast, der suchende Moment, das Verbinden mit neuen Ansätzen, Möglichkeiten, mit Inhalt, der eben kein narrativer Inhalt ist, sondern ein formalistischer Inhalt, der dann verbunden wird mit unterschiedlichen Fragmenten mit unterschiedlichen Möglichkeiten, sei es Räumlichkeit, sei es Bewegung, sei es Flächigkeit oder sei es eine Form von Narration durch die Graustufen – das wird wiedergespiegelt und wenn du das nicht gemacht hättest, dann würdest du dich von deiner eigenen Sprache entfernen.

TE: Oder von dem Prozess, eine Sprache zu finden.

AL: Ich glaube, du hattest diesen Ansatz schon, das A war schon geschrieben durch die Linien – das war der Anfang deines Alphabets (wenn wir mit dem Begriff Sprache arbeiten wollen) und damit ein festgesetztes Moment. Es war für dich ein entscheidender Punkt, dass die Linie für dich das Mittel zum Zweck wurde. Im Folgeschritt ging es um die nächste Komponente. Für dich ist die Linie ein Anker, von da aus ziehst du deine Linien, die sich immer wieder anders artikulieren, immer eine andere Geschichte erzählen, immer einen anderen Aspekt aufgreifen und immer andere Werke entstehen lassen.

JM: Das Verrückte ist ja, was du aus den Zeichnungen dann generierst. Ich finde das ziemlich beeindruckend was daraus entsteht, zum Beispiel, dass du zu diesen plastisch ambitionierten Arbeiten kommst.

TE: Wobei ich ja nichts mit Plastik zu tun gehabt habe, da hat mir eher die Bildträgerfrage geholfen – ich wollte nicht nur Drucke an die Wand hängen.

AL: Dir geht es also auch darum das Format zu brechen.

TE: Das war in dem Arbeitszyklus total wichtig, das war ein Hauptaspekt.

JM: Wieso?

TE: Wieso nicht – es fordert einen heraus. Es kommt ja auch wieder zu einer Prozesshaftigkeit.

AL: Es reiht sich auch in deine Grundfragestellung ein: du hinterfragst das Medium von seiner Grundsubstanz, von seiner Ausgangslage her. Erst mal wird die ausführende Hand hinterfragt und wenn du das durchartikuliert hast, kommt als nächstes: das Format, der Bildträger, den du sozusagen auflöst oder auch zur Schau stellst. Es ist eigentlich nur eine logische Konsequenz, dass du dann in den Raum gehst.

JM: Finde ich logisch, aber es ist nur ein möglicher Weg.

TE: Ja, es ist eben mein Weg. Ich habe da einen lackierten Rahmen, der leer im Raum steht, der sinnbildlich auf die Bildträger umgemünzt passiert ist. Genauso die Aufhängungen, die ich benutzt habe, um die Foliendrucke aufzuhängen, die als Objekt drapiert sind und daraus ein „künstlerisches“ Objekt wird. Ich möchte aber nicht per se den Bildträger verneinen. Der interessiert mich auch, das ist total schwierig, aber das war ein Run, wenn ich da den Anker hab, wie Annika das vorhin schön gezeigt hat, dann geht dieser immer wieder zum Ausgangspunkt zurück.

AL: Sozusagen ein Loop – der sich aber immer wieder durch unterschiedliche Thematiken neu bildet.

JM: Wenn wir von der Linie und ihrem Potential reden, ist es ja interessant, dass du die Zeichnung, beziehungsweise eine Linearität auf einer Fläche, immer mehr zu einer Körperlichkeit umwandelst. Die Arbeit ist ja eigentlich so was wie eine physische, räumliche Zeichnung und bei mir existiert ja auch immer die Frage nach der Fläche – weniger im Zusammenhang mit Räumlichkeit als mit Körperlichkeit, Plastizität. Bei den Bildern, bei denen ich mit Acryl zeichne – zeichne eher als male – habe ich immer versucht, diese Körperlichkeit flächig darzustellen und das natürlich durch die Zeichnung.... Ich denke, da sind viele Parallelen.

TE: Aber auch viele Widersprüche.

JM: Genau, aber die Körperlichkeit wäre eine Parallele.

TE: Die bei dir eine andere Ausgangssituation hat, weil du mit Comic arbeitest, die ja ursprünglich dafür gedacht sind Körper zu zeigen. Du zerschneidest sie und fügst sie neu zusammen.

AL: Theresa erschafft hier einen abstrakten Raum, der sich bildet durch einen imaginären Raum, das heißt dass ein nicht physischer Raum, unterstützt durch die Wand und die einzelnen Verbindungslinien, optisch durch die angelehnte Plastik entsteht. Während Julie von einem abstrakten

Raum ausgeht, der schon existent ist, da die Körper in den Comics durch minimierte Zeichen im zweidimensionalen dargestellt werden – und dann gibt es Verbindungen, die wirklich ganz unterschiedlich sind: also Theresa schafft visuellen Raum und Julie geht von einem visuellen Raum aus, der schon fragmentarisch ist. Wiederum Theresa schafft auch einen plastischen Raum durch ihre Plastik, den Julie eigentlich nur durch ihre Leinwand hat. Das verbindende Element, das sich ergibt, ist somit das Fragment. Das Fragment kann man bei Theresa auch übergeordnet in deiner geschilderten künstlerischen Entwicklung sehen; es ist somit ein Fragment von einer Erzählung, die eigentlich immer im Loop stattfindet, verschiedene Punkte deiner Entwicklungsgeschichte zeigt – es ist kein abgeschlossenes Gesamtkunstwerk. Die Linie als Fragment in deinen Zeichnungen, die ja dann zusammengesetzt ein Bild wiedergeben. Bei Julie sticht die Thematik des Fragments sehr stark hervor, indem sie Körper beschneidet, um sie dadurch aus der Gesamterzählung rauszunehmen und dann einzeln zu präsentieren – also auch dieses Fragmentarische, das Erzählung neu artikuliert.

JM: Da kommt auch die Idee von der Erzählung ins Spiel – was man erzählen will. Theresa, du hast erst mal versucht den Inhalt wegzulassen, und vielleicht ist meine Herangehensweise, eine Erzählung zu brechen, gedanklich gar nicht so weit davon entfernt. Ich hätte unheimlich gerne Comics gezeichnet, aber ich bin nie tatsächlich dazugekommen, eine Geschichte zu generieren, und wenn ich angefangen habe zu zeichnen, wurde daraus eher ein singuläres Bild als eine Bilderfolge oder eine Serie. Das heißt, dieser dem Comic implizit narrative Charakter ist mir damit schon verlorengegangen. Was aber dennoch bei mir vorhanden war, war ein prinzipielles Bedürfnis nach Erzählung. Bei mir ist es so, dass ich den Protagonisten des Comics, durch den sich die Geschichte erzählt, benutze, beziehungsweise als Rohmaterial verwende. Das heißt, ich entnehme eine Person einer Geschichte, die dort in einer Handlung involviert war, und setze sie in einen neuen Kontext. Im Superheldencomic ist es ja so, dass sie ganz stark über den Körper erzählt wird; beziehungsweise ist es die Zeichnung, die den Körper ausmacht, die an sich schon erzählend ist – durch die Darstellung von Muskelsträngen, dem Gewand, durch Faltenkonfigurationen usw. Wenn man dann Teile der Zeichnung dem Handlungsstrang entnimmt und sie fragmentarisch neu auf eine weiße Leinwand bringt, also auf eine Fläche überträgt, dann ist es eigentlich das was ich in meinen Arbeiten habe. Eine Zeichnung, die originär eine Geschichte beschrieben hat und die aus dem Zusammenhang entnommen, in einen neutralen Raum, oder besser, auf eine neutrale Fläche übersetzt wurde, und so zu einem Fragment wird. Ich denke, dass dieser Zeichnung dann noch eine Ahnung von Geschichte, Handlung oder Bewegung inhärent ist, obwohl sie komplett aus dem Zusammenhang gelöst und dadurch abstrakt wurde.

TE: Bei dir spielt diese stark ausgeprägte Ästhetik, die bereits besteht, eine wichtigere Rolle als bei mir. Warum nutzt du gerade diese Ästhetik, warum könnte es nicht ein Rembrandt sein?

JM: Interessante Frage – das wäre wahrscheinlich das, was sich in Zukunft verstärken wird, um irgendwann diese „Comicidee“ abzulegen. Deshalb habe ich damals auch einen Bruch gemacht, als ich aufgehört habe in Acryl zu arbeiten. In der Zeit bin ich stilistisch vom Comic ganz weggekommen und habe wieder realistisch und in Öl gemalt. Dann habe ich etwa eine Filmszene genommen, um mit Erzählung zu arbeiten - wobei es im Grunde um dasselbe ging: Wenn man dann in diesen Bildern nur ein Körperteil oder einen bestimmten Ausschnitt sieht, ist das Gezeigte ebenso fragmenthaft oder auf einen Moment reduziert.

AL: Dir geht es also stärker darum, einen Erzählstrang zu brechen, einen Frame rauszunehmen und diese Momenthaftigkeit festzuhalten und dadurch auch einen Abstraktionseffekt reinzubringen.

JM: Der Abstraktionseffekt ergibt sich von selbst.

AL: Aber es ist trotzdem ein gewählter Ausschnitt von dir. Im Vergleich: Theresa, du hast versucht, dir eine „Sprache“ zu bauen und Julie nimmt „Sprache“ auf, wobei Julie sie in Einzelteile zerlegt und dadurch eigentlich die Sichtbarkeit ihrer Ästhetik ermöglicht.

JM: Wenn ich von dem Ansatz ausgehe, mit Körpern aus einem Comic zu arbeiten und diese als Rohmaterial nutze, ist es ganz wichtig zu sagen, dass es mir darum geht, mit der Zeichnung arbeiten, die den Körper beschreibt – AL: und die bereits vorhanden ist? – genau.

TE: Aber dann frage ich mich, ist es dann nicht das gleiche Moment wie bei mir, wenn du eine Zeichnung nimmst und sie dann ausmalst, so wie ich die Studie? Du entscheidest dich für eine Form durch Linien und versuchst Verläufe reinzubringen und dich in deinem Fall malerisch damit auseinanderzusetzen und ich in meinem Fall auf einer graphischen Ebene.

AL: Aber Julie nutzt ein Fragment, das vorher schon vorhanden ist und setzt es in einen anderen farbigen Kontext – aber die flächige Ausmalung ist ja vorher schon vorhanden im Comic. Bei Theresa ist es so, daß sie sie ja selbst gewollt hinein setzt.

JM: Du hast deine Zeichnung erfunden. Dieses Bild ist tatsächlich auch erfunden – aber wesentlich ist bei diesem Bild, dass man hier noch stark auf das rekurrieren kann, was ich gerade beschrieben habe.

TE: Das ist schon was anderes. Das ist aber eine interessante Frage: Wann ist etwas was selbst Erfundenes oder was Vorgefundenes, etwas Ausgeschnittenes, etwas Gewähltes? Wo ist der Unterschied, wenn ich etwas auswähle, was vorhanden ist, oder selbst etwas erfinde?

AL: Das ist die Frage: „Selbst neu erfinden“ geht eigentlich nicht – wir sind durch alles beeinflusst, das uns umgibt. Aber du, Theresa gehst von einem Element deiner Technik aus und du, Julie, nimmst ein schon artikuliertes, dagewesenes Bild und nimmst es auseinander – nicht bis ins kleinste Detail, wie die Linie oder die Farbfläche – sondern du schaffst etwas kontextuell Neues und setzt es in eine andere Technik um.

JM: Wo man vielleicht einen Konsens finden kann ist, dass ich mich auf das Element der Zeichnung reduziere – so wie Theresa sich auf eine Technik reduziert hat, eine technische Methode. Anders aber bei mir ist, zumindest bei den Arbeiten, von denen wir jetzt reden, dass immer noch eine grunderzählende Substanz in der Zeichnung vorhanden war – denn ich spiele ja mit der Erzählung, die in der Zeichnung stattgefunden hat.

AL: Genau, und Theresa „schreibt“ sozusagen ihre eigene Erzählung, die eine eigene Geschichte hat, beziehungsweise diesen Loop – und du, Julie, gehst von vorgefundener Erzählungen aus. Du gehst von einer Stringenz aus, von A zu B, nimmst einen Teil heraus und setzt ihn in einen neuen Kontext. Julies Arbeit entwickelt sich sozusagen in einer Dreiecksformation und Therasas aus einem Loop.

TE: Für mich funktioniert der Titel Achronie jetzt noch besser.

AL: Bei Theresa hat sich aus einer technisch-materiellen Auseinandersetzung heraus eine Erzählung entwickelt, die dann in Fragmenten widergespiegelt wird, und Julie steht auf der konträren Seite: Sie geht von einer Erzählung aus, fragmentiert sie und schreibt sie um zu einer neuen Lösungsvariante. Julie macht ein neues Fenster auf. Dadurch abstrahierst du und ermöglichst einen anderen Zugang, der wiederum auch die Technik hinterfragt.

JM: Comic ist ja nur eine Idee. Das ist für mich wahrscheinlich der leichteste Zugang gewesen – natürlich kann man auch bei der Antike, beim Relief oder jemanden wie Donatello usw. ansetzen.

AL: Das Spannende ist, finde ich, dass du nicht von dem Grundelement der Malerei ausgehst, sondern von der Zeichnung. Warum das Interesse an der Linie?

JM: Zeichnung und Malerei – mir kam es immer so vor, dass Zeichnung präziser sei, erzählender sein kann und auf irgendeine Art und Weise feiner als Malerei. Letzten Endes war es bei mir so, dass ich erst in L.A. ernsthaft angefangen habe zu arbeiten, da habe ich dann mit Collagen gearbeitet, Comics zerschnitten, Zeichnung freigesetzt und neu kombiniert.

AL: Würdest du sagen, dass es so was wie einen Trigger gab?

TE: Würdest du es als amerikanischen Comic bezeichnen, mit dem du arbeitest?

JM: Ja, absolut, es ist vor allem amerikanischer Comic so ab den 30ern, angefangen mit Zeichnern wie Joe Shuster, über Jack Kirby, Steve Ditko und Hal Foster (wobei er Kanadier war). Zeichnung im Verbund mit der Erzählung, die dort stattgefunden hat – großartig. Natürlich fasziniert mich daher auch Roy Lichtenstein, aber das war schon ganz früh so – wahrscheinlich war Lichtenstein der wesentlichste Ausblick, weil er derjenige war, der Comic in Bilder übersetzt hat, konsequent. Es ist eine interessante Frage – Trigger, ich weiß es nicht.

AL: Ich weiß auch nicht, ob man das so betiteln kann. Ich finde es nur interessant, dass du in Amerika warst, wo der Comic sehr präsent ist, als du damit angefangen hast und wenn du sagst, du beziehst dich auf amerikanischen Comic, dann gibt es vielleicht irgendeine Parallele.

JM: Das hat sicher nicht erst in L.A. angefangen. Wobei, interessanterweise habe ich mir dort eine Sammlung von Spiderman-Comics gekauft und habe dann intensiv angefangen damit zu arbeiten, mit der darin stattfindenden Körperlichkeit und auch Farbigkeit. Die Collagen waren definitiv der Ausgangspunkt, dass ich so gemalt habe – ohne die Collage hätte ich die Bilder gar nicht malen können, weil ich keinen Ansatzpunkt gehabt hätte. Alle Bilder, die ich vor den Collagen dort gemacht hatte, sind zerstört, weil mir eine Rechtfertigung für eine Bilderfindung gefehlt hat. Diese Bilder sahen zwar cool aus, aber mir hat irgendein Sinn dabei gefehlt. Dass ich dann auf etwas zurückgreifen konnte, was schon aus einer Geschichte kommt und die Collagen sich darüber hinaus wirklich gut „angefühlt“ haben und wieder zu einer Art Körper geworden sind, den ich dann für meine Bilder entfremdet übernehmen konnte – da war dann Bedeutung dahinter. Das heißt, ich habe definitiv irgendetwas gebraucht, auf das ich mich berufen konnte. In einem meiner ersten Ausstellungstexte ist eine Kernaussage gewesen: „Der Körper ist das ursprünglichste Moment der Narration“, womit sich die Aussage, die du, Annika, damals geäußert hast – „Die einzelne Linie ist das Fragment einer Geschichte“ – sehr schön trifft. Das hat beides sehr viel miteinander zu tun, wenn wir von Bildwerk ausgehen, beziehungsweise von unseren Arbeiten – ich finde, dass ist ein Ausgangsmoment oder zumindest ein wesentliches Moment.

AL: Das ist es ja auch, warum eure Arbeiten so gut zusammenpassen – wegen dieser Beziehung von Linie und Erzählung. Und, was wir vorhin auch schon bei dir, Theresa, hatten: das Moment der Wiederholung – einmal Siebdruck, serielle Wiederholung und dann wiederum die Handschrift, was dem Comic sehr ähnlich ist. Der Comic als Träger, als Ausgangspunkt, der auch eine serielle Produktion von Bilderfolgen bedeutet, die im Ganzen erst eine Erzählung ergeben – und wo du, Julie, Fragmente herausnimmst und in deine Handschrift, durch den Pinsel, transferierst. Du bringst deine eigene Handschrift über das Malerische ein. Du interpretierst es dadurch neu. Somit sind auch bei dir serielle Elemente und die Einbringung der eigenen Handschrift, was wir vorhin schon artikuliert hatten mit der Autorschaft, vorhanden.

JM: Genau, und zu der Handschrift würde ich auch die Entscheidungen zählen, die man trifft, z.B.: die Entscheidung von Theresa, dass sie über die klassische Leinwand hinausgeht und in eine Räumlichkeit hineinarbeitet oder dass ich einen bestimmten Bildausschnitt wähle.

AL: Um nochmal auf den Erzählaspekt zurückzukommen. Du, Julie, hast ja auch diese Arbeit mit dem Schreibtisch, was sich auf den Film *Breakfast at Tiffany's* bezieht.

JM: Ja, das Bild heißt Fred, wie der Protagonist aus demselben Film. Interessant ist, was wir damals überlegt hatten, bezüglich des Bildes, nämlich über das Filmische im Bild.

AL: Genau, darauf wollte ich bezüglich der Erzählstruktur nochmal hinaus: In der Arbeit *A* aus dem Jahr 2012, waren filmische Balken vorhanden, die sich bei *Fred* zwar nicht wiederholen, aber wo du dich bei beiden mit einer weiteren Erzählform auseinandergesetzt hast – dem Film. Du hältst eine Art filmischen Moment fest, einen Filmstill – was du hier dann wieder brichst.

JM: ... auch wegen dem Hochformat.

AL: Dieser Bezug zum Film ist in der ausgestellten Arbeit nicht sofort ersichtlich, aber man könnte die Referenz sehen durch die über die Konturen laufenden Farbstrukturen, die ein Flackern entstehen lassen, da die Linien nicht präzise ausgeführt sind. Hier gelangen wir wieder zu dem Punkt der

Räumlichkeit – was bei dir, Theresa geometrisch, abstrakt und zunehmend außerwerklich passiert. Bei der Betonarbeit wird dies verstärkt durch die Bewegung des Betrachters, einem peripatetischen Wahrnehmungsprozesses, in dem der Betrachter sich die Räumlichkeit erst bewusst macht durch die unterschiedlichen Sichtpositionen. Bei Julie passiert dies eher im Hintergrund, da keine weiße, glatte Oberfläche vorhanden ist, sondern die unteren Malschichten...

JM: ... der Malprozess.

AL: ... die auch eine Zeitlichkeit, einen Prozess festhalten und somit auch eine chronologische Räumlichkeit entstehen lassen. Auch durch die Linien, die nicht eine harte Kante bilden, sondern immer wieder ausbrechen und eine Dynamik des Ganzen bilden, eine Art Flimmern entstehen lassen. Des Weiteren entwickelt sich durch den Anschnitt des Dargestellten eine filmisch imaginäre Präsenz: Man kann das Bild gedanklich weiterentwickeln. Wie ein „Kopfkino“: da würde der Arm weitergehen, da die Schulter usw. Man könnte darin einen Bezug zu deinen früheren Arbeiten sehen.

JM: Dazu finde ich es interessant, was du, Annika, damals im Atelier gesagt hast, dass das Bild eigentlich wie ein Close-up wirkt und dass so ein großes Format ideal dazu sei, mehr Narration darzustellen, weil ganz simpel betrachtet mehr Platz da ist – dass ich aber ein großes Format dazu nutze einen Körper zu zeichnen, der wie eine Mikroaufnahme ist, ein Close-up. Wenn du dir es als solches vorstellst, dann gehst du ja davon aus, dass du schon reingezoomt hast und das Drumherum aus dem Blickfeld schon weggebrochen ist. Das finde ich eine schöne gedankliche Spielerei.

AL: Wo wir wieder beim Fragment wären, worauf der Titel der Ausstellung (Achronie) Bezug nimmt. Eure Werke können als Einzelteile, die entweder aus einer Entwicklungsgeschichte oder aus einem entnommenen Erzähltopos kommen, gesehen werden. Man kann den Vorgang, den Anfangspunkt und den Endpunkt nicht genau bestimmen, nur eine grundlegende Entwicklung ist nachvollziehbar, aber man weiß nicht, wo der Anfang, das Ende oder in welcher zeitlichen Struktur das Werk aufgebaut ist und da wären wir bei dem Begriff der Achronie, der aus der Erzähltheorie kommt und genau dieses Phänomen in der Literatur beschreibt.