

Jürgen Schilling im Gespräch mit Matthias Meyer

Aus: MATTHIAS MEYER: On What is Really Seen – Vom tatsächlich Sichtbaren, Kerber Verlag, Bielefeld, 2012

(Please scroll down for English Version)

Jürgen Schilling: Sie studierten zu Beginn der 1990er Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Gerhard Richter. Inwieweit hat sich dessen Schaffen, z. B. die von ihm praktizierte gleichrangige und parallel verlaufende Vereinnahmung figurativer und abstrakter Elemente, auf Ihre Malerei ausgewirkt?

Matthias Meyer: Ich glaube, bei Gerhard Richter hatte das Ganze noch einen anderen Hintergrund. Sein Ansatz war konzeptioneller, Richter unterschied zwischen Abstraktion und Figuration, hat aber gleichzeitig thematisiert, dass es da eigentlich keinen Unterschied gibt. Das ist inzwischen bekannt. Wenn ich also von Abstraktion oder Figuration rede, meine ich damit verschiedene malerische Ausdrucksformen, die jederzeit ihre Bedeutung austauschen können. Es ist also für mich auch immer eine willkommene Entwicklung während des Malprozesses gewesen, eine figurative Vorlage bis hin zur Andeutung zu entfremden und teilweise sogar zu etwas völlig anderem umzugestalten. Richter selbst hat diese Vorgehensweise während meines Studiums nicht immer gut geheißen und es hat ihm auch scheinbar mehr daran gelegen, mir die Grundzüge der Malerei generell beizubringen.

JS: Gerhard Richter gilt als ein Lehrer, der einerseits seine Schüler/-innen – seinen eigenen perfektionistischen Vorstellung entsprechend – anhielt, sich zeichnerische und malerische Techniken akribisch anzueignen, und andererseits den Weg seiner Absolventen auch nach ihrem Ausscheiden aus der Akademie mit großem Interesse verfolgt. Sie setzten nach einem Aufenthalt in London am Chelsea College of Art and Design Ihr Studium in der Klasse des inzwischen verstorbenen Dieter Krieg in Düsseldorf fort. Wie unterschieden sich deren Lehrmethoden und welche Schlüsse zogen Sie daraus für Ihr eigenes Tun?

MM: Tatsächlich hat uns Gerhard Richter zu Beginn des Studiums zunächst einmal mobile Paletten bauen lassen, um uns das Malen zu erleichtern. Auch hat er mir gerne dabei geholfen, Stillleben zu zeichnen und hat diese auch selbst korrigiert. Leider habe ich von diesen Exemplaren keines mehr, schon gar nicht ein signiertes. Die klassische Malausbildung war bei ihm aber auch kein Muss; in der Regel hat Herr Richter sich nur mit den Bildern auseinandergesetzt, die ihm seine Studenten vorgelegt haben, egal, worum es sich handelte. Insgesamt hatte ich den Eindruck, bei Richter sehr gut aufgehoben zu sein und von seiner Vermittlung malerischer Grundlagen zu profitieren. Am Chelsea College in London später war es allerdings auch spannend, ein anderes Ausbildungssystem kennenzulernen, das insgesamt weniger akademisch war und nicht von einem solch engen Schüler-Lehrer-Verhältnis geprägt wurde. Tatsächlich

konnte ich meine Arbeit verschiedensten Gastdozenten zeigen und mir äußerst kontroverse Ansichten anhören. Nach meiner Rückkehr nach Deutschland hatte ich dann doch Schwierigkeiten, mich wieder an das klassische Lehrmodell der Kunstakademie Düsseldorf zu gewöhnen, auch wenn das Verhältnis zwischen Dieter Krieg und seinen Schülern insgesamt sehr offen war. Interessanterweise waren hier allerdings die malerischen Ansätze der Schüler mit denen des Lehrers stärker verbunden, als ich es aus der Richter-Klasse kannte. Ich hatte zu dieser Zeit allerdings mein Studium fast beendet und wollte mich vielleicht nicht mehr so stark in diese Klasse einbinden, habe mir dann auch relativ schnell ein eigenes Atelier gesucht. Profitiert habe ich aber in jedem Fall von den beeindruckenden Formaten und dem großzügigen Umgang mit Lasuren in der Klasse von Dieter Krieg.

JS: Durchblättert man Ihre ersten Ausstellungskataloge, stößt man auf Bildmotive, Stadtlandschaften vor allem, die – wie der Maler und Autor Sven Drühl 1999 schrieb – „in der Gegenwart häufig diskutiert, z. T. als anachronistisch verortet und polemisch in Frage gestellt wurden.“[1] Wie vollzog sich Ihre Hinwendung zu diesen Sujets und welches Resultat versprachen Sie sich davon, im Vorüberfahren aufgenommene Momentaufnahmen von wenig spektakulären Bauwerken und Naturausschnitten in den Niederlanden, in Asien oder den USA auszuwählen und abzubilden?

MM: Also, ich bin auf jeden Fall viel unterwegs gewesen, gerade zu Beginn meines Studiums, und habe in meiner näheren Umgebung nach allen möglichen Motiven gesucht, die ich zeichnerisch umsetzen konnte. Ich hatte einfach immer einen Zeichenblock unter dem Arm und habe alle möglichen Objekte, z. B. Stromkästen, Tanksäulen und Straßenbahntüren grob skizziert. Schon hier ging es mir weniger um eine realistische Wiedergabe dieser Objekte, sondern darum, diesen individuelles ‚Leben‘ einzuhauchen. So habe ich beispielsweise eine Dampfwalze fast wie einen Beichtstuhl zentralistisch mitten im Bild positioniert. Die Banalität der Motive war mir infolgedessen relativ egal. Bei meinen späteren Arbeiten habe ich anstelle der Zeichnungen Momentaufnahmen von Videofilmen als ‚Vorlagen‘ für spätere Gemälde benutzt. Auch hier war es nicht wichtig, was auf den einzelnen Filmstills zu sehen war, ob dies prominent genug war. Es ging mir lediglich um den formalen Aufbau des Motivs. Das war für mich von Interesse. Trotzdem bin ich gerne auch in anderen Ländern unterwegs gewesen, weil sich beispielsweise der Eindruck einer niederländischen Landschaft im Allgemeinen völlig von der farbenfrohen Natur Asiens oder dem Bretterbudencharme alter amerikanischer Stadtrandviertel unterscheidet.

JS: Dem Betrachter vertraute Topografien wandeln sich in Ihren Arbeiten aufgrund absichtsvoller Störungen, das Herausarbeiten gewisser Lichteffekte, Verwischen und Überarbeiten mit farbigen Flecken und Farbrinnsalen in ungesehene Szenerien. Welches Gewicht messen Sie diesen radikalen Verfremdungen im Bildgeschehen zu?

MM: Was mich an einem Bild interessiert, ist insbesondere seine Erinnerungsfunktion. Wenn ich mich an etwas erinnere, habe ich ein Bild im Kopf. Dieses Bild hat mit einer Fotografie nicht viel zu tun. Ich habe zwar eine klare Vorstellung, doch wäre es unmöglich, diese in ein fotografisches Abbild umzuwandeln. Vielmehr erscheint mir dieses Bild wie eine Verflechtung verschiedener Bilder. Die Farbrinnsale oder die Auflösungen in meinen Arbeiten stehen für die Bildfragmente der Erinnerung. Allerdings hab ich natürlich kein Interesse daran, ein Bild entstehen zu lassen, das mit seinem Ausgangsmotiv überhaupt nichts mehr zu tun hat. Deswegen wäre es auch schwierig für mich, mit den Verläufen von Farbflächen und Linien im Bild zu beginnen, ohne eine gegenständliche Vorlage im Kopf zu haben.

JS: Von Ihnen ins Bild gesetzte architektonische und ortstypische Motive aus aller Welt suggerieren, dass Sie das zugrunde liegende Material vor allem auf Ihren Reisen entdecken. Wie vollzieht sich der Prozess der Bildfindung?

MM: Auf meinen Reisen suche ich zwar meistens nach bestimmten Themen, die mich gerade interessieren, z. B. Schaufensterscheiben oder Holztreppehäuser, und mache von diesen jede Menge Fotos. Interessanterweise bleibe ich aber dann meistens an Fotos hängen, die ich zwischendurch gemacht habe. Ich kann meine Motivauswahl also nur bedingt steuern und lasse mich gerne von einer fremden Umgebung überraschen und inspirieren. Die eigentliche Bildauswahl nach einer Reise findet dann auch immer erst zu Hause statt, wenn ich einen Stapel von Fotos vor mir liegen habe.

JS: Seit der Jahrtausendwende stieg das Interesse an figurativer Malerei in hohem Maße. Junge Künstler aus Leipzig, Dresden, Hamburg, Berlin und Düsseldorf formulierten eigenwillige neue Bildwelten, deren individuelle Themen sich zwar jeweils deutlich voneinander abgrenzen, jedoch zumeist ein starkes Interesse am Erzählerischen gemein haben. Wie würden Sie Ihren Standpunkt in der aktuellen Malereiszene definieren und in welcher Weise setzen Sie sich mit anderen Protagonisten heutiger Malerei auseinander?

MM: Ich weiß natürlich schon, was um mich herum passiert. Aber ich bin nicht so sehr in das Schaffen meiner Künstlerkollegen eingetaucht, um mich intensiv damit auseinandersetzen zu können. Vielleicht liegt es auch an meiner Inselposition im Ruhrgebiet und eher seltenen Besuchen in anderen Ateliers, dass ich relativ unabhängig von figurativen Strömungen um mich herum arbeite. Ich wohne gewissermaßen in der Provinz. Es wirkt auf mich eher ein wenig abschreckend, durch große Atelierkomplexe beispielsweise in Dresden oder Berlin zu laufen und das Treiben dort zu beobachten. Ich sehe mich mehr geprägt von der Situation vor der Jahrtausendwende, den frühen 1990ern, als die Kunstwelt, was figurative Malerei anbetrifft, noch etwas überschaubarer war. Ich fühle mich wohl eher früheren Malerkollegen verbunden, mit denen ich teilweise zusammen studiert habe bzw. die ich während meiner Auslandsprojekte getroffen habe.

JS: Können Sie Namen von Malern aus der älteren oder jüngeren Kunstgeschichte nennen, die Sie auf die eine oder andere Art beeindruckt und eventuell auch beeinflusst haben?

MM: Interessante Frage. Ich zähle jetzt einfach mal einige Favoriten auf: William Turner, Jan Breughel der Ältere, Peter Paul Rubens, Claude Monet, Edvard Munch, Peter Doig, Ilja Repin, Neo Rauch, David Hockney und natürlich auch Gerhard Richter. Dann die Skizzen von Camille Corot. Außerdem schätze ich die Arbeit meines englischen Kollegen Jim Harris, mit dem zusammen ich schon in Amsterdam unter freiem Himmel gemalt habe, und die Bilder von Robert Klümpen.

JS: Sie bedienen sich – wie die meisten Maler/-innen Ihrer Generation – bei der Vorbereitung Ihrer Werke der Fotografie und modifizieren diese Vorlagen mithilfe zweckdienlicher Computerprogramme; können Sie uns Ihr Vorgehen auf dem Weg zum endgültigen Gemälde beschreiben?

MM: Ich modifiziere meine fotografischen Vorlagen höchstens dadurch, dass ich sie in etwas größere Zeichnungen integriere oder mehrere Fotografien zu einer Art Collage zusammenstelle. Aber in der Regel nehme ich das Foto oder einen Ausschnitt davon, um anschließend farbige Acrylskizzen des Motivs anzufertigen. Daran kann ich manchmal schon erkennen, ob es sich überhaupt lohnt, das Thema weiterzuverfolgen. Nach diesen Vorarbeiten fange ich mit dem eigentlichen Gemälde an, wobei ich ohne Vorzeichnungen und Rasteraufteilungen direkt die Farbe auf die Leinwand auftrage. Diese Vorgehensweise hat den Reiz des direkt Umgesetzten, Skizzenhaften, kann aber auch fürchterlich in die Hose gehen.

JS: Es sind vorzugsweise lose Bildfolgen, die Ihr Atelier verlassen. Diese Serien, etwa Waterplants, Forests, Waterfalls oder Interieurs entstehen nicht immer in unmittelbarer Abfolge, vielmehr greifen Sie einmal gefundene Themen im Laufe von Jahren unter wechselnden stilistischen Vorzeichen erneut auf. Wie erklärt sich diese Treue zum Motiv? Steckt dahinter das Konzept, Wandlungen in der künstlerischen Auffassung an vertrauten Sujets zu erproben oder erliegen Sie sporadisch der Faszination für bestimmte Darstellungsformen der Natur?

MM: Stimmt das? Male ich immer das Gleiche? Vielleicht kann man meine Werke in verschiedene Bildräume unterteilen, die mich immer wieder interessieren. Ich betrachte einen Wald grundsätzlich als einen anderen Bildraum als z. B. ein Interieur oder eine Wasserfläche. Mir sind bei den verschiedenen Bildfolgen deren zugrundeliegenden Muster wichtig. Bei einem Wald sind es die parallel verlaufenden Linien während es bei einer Wasseroberfläche oder einer Sumpffläche der nach unten gerichtete Blick ist. Bei Interieurs oder Stadtfuchten ist es dagegen der durch wenige Linien definierte perspektivische Raum eines Bildes. Deswegen greife ich diese Grundmuster des Bildaufbaus immer wieder in neuen malerischen Umsetzungen auf. Dabei kann es schon sein, dass sich die Darstellungsformen dieser Naturmotive mit

der Zeit immer mehr von einer realistischen Wiedergabe wegentwickeln. Ich setzt mir in dieser Richtung aber kein Ziel, da ich mich nur von meinen Bildern leiten lasse.

JS: Jede Abbildung einer wirklich existierender oder fiktiver Landschaften ist Ergebnis einer individuellen Aneignung. Subjektive Eindrücke zwischen Unbehagen und Begeisterung hinterlassen deutliche oder nur unterschwellig nachvollziehbare Spuren in einem Werk. Ihre Gemälde fixieren Selbstverständliches sachlich und emotional zurückhaltend. Wie würden Sie die Besonderheit Ihrer Landschaften beschreiben?

MM: Die Besonderheit meiner Landschaften besteht in ihrem Eigenleben. Sie sind für mich ein unabhängiges Stück Natur mit zufälligen Form- und Farbkompositionen, wie wir sie auch aus der realen Natur kennen. Das bedeutet jetzt nicht, dass die Komposition im Bild völlig willkürlich ist, sondern nur, dass ich dem Bild ermögliche, seine Gestaltung durch zufällige Farbverläufe selbst zu beeinflussen. Im Vergleich mit romantischen oder impressionistischen Naturdarstellungen hat der Betrachter des Bildes keinen fest definierten Standpunkt in der imaginären Landschaft. Auch das unterstreicht die Unabhängigkeit des Gemäldes. Im übertragenden Sinne befinden sich meine Bilder ‚zwischen‘ dem Betrachter und dem gemalten Motiv. Ähnlich wie eine Erinnerung.

JS: Als „aquarellartig“[2] wird verschiedentlich Ihre Technik charakterisiert. Sie tragen die Ölfarbe verdünnt auf, sodass Malschichten sich transparent überlagern und das Motiv „verschleiern“[3]. Ähnlich wie die Verwischungen gewisser Bildpartien trägt diese Technik, welche die materielle Komponente der Farbe – ihre Düninflüssigkeit und zugleich Schwere – thematisiert, dazu bei, die Harmonie der Darstellung infrage zu stellen, ohne deren Ausgewogenheit zu gefährden. Wann entschieden Sie sich, diese technischen Effekte anzuwenden?

MM: Das ist lange her. Vielleicht ist mir der Zugang zu diesem dünnflüssigen Farbauftrag vor allem durch meine früheren Acrylarbeiten leichter gefallen, in denen ich die Farbe reichlich mit Wasser verdünnt habe. Irgendwann habe ich zunächst die Farbe – wie in der klassischen Aquarellmalerei üblich – auf dem Papier auf dem Tisch verlaufen lassen. Später bin ich dann dazu übergegangen, das Bild an die Wand zu hängen und die Farbe an der Wand verlaufen zu lassen, um die Dynamik der Farbverläufe zu verstärken. Ich habe diese Technik dann weiter verfolgt, weil ich immer das Gefühl hatte, dass ein sich ‚bewegendes‘ Bild auf der Leinwand spannender ist. Ich war einfach von der Eigendynamik dieser zerlaufenden Bilder fasziniert. Es gab so häufig Momente, in denen das Bild mir viel besser vorkam, als ich es ursprünglich gemalt hatte. Vielleicht hängt das mit der selbstverständlichen Schönheit natürlicher Formen zusammen.

JS: Die Atmosphäre der Farbe beeinflusst die Stimmung von Bildern. Wenn Sie also gelegentlich nahezu auf Buntwerte verzichten und sich auf changierende Grautöne beschränken, wenden sie mitunter eine auf den ersten Blick trivial

erscheinende Szene ins Rätselhafte oder ins Phantastisch-Zeitlose. Manche Gemälde mit ihren Spiegelungen und Ansichten aus der Unterwasserperspektive entführen uns in Gefilde, um deren Existenz wir wissen oder die wir erahnen, welche uns jedoch künstlerisch verfremdet als unreal oder romantisch erscheinen. Entspricht eine solche Wahrnehmung Ihrer Intention oder ist sie das Resultat von zufälligen Konstellationen im Verlauf der Bildgestaltung?

MM: Ich habe insbesondere die Unterwassermotive schon ausgewählt, weil sie dem Betrachter recht unvertraut sind und hier viel Spielraum zur Interpretation bleibt. Die Unterwasserwelt ist eine relativ undefinierte Motivwelt. Das bedeutet aber nicht notwendigerweise, dass meine Bilder romantisch oder unreal erscheinen sollen, sondern vielmehr geht es darum, kompositorische Elemente in den Vordergrund zu rücken. Ein inhaltlich zu stark aufgeladenes Motiv lenkt davon eher ab. In der letzten Zeit habe ich vermehrt Motive aus der Natur aufgenommen, weil es hier an und für sich für den Betrachter mehr interpretatorischen Freiraum gibt als bei vom Menschen gemachten Dingen. Selbst so banale Gegenstände wie beispielsweise Einkaufsstützen oder Heizungsthermostate sind demgegenüber nie wertfrei und im Gegensatz zu Naturdarstellungen inhaltlich viel zu sehr in eine Richtung festgelegt, um für mich als Motiv infrage zu kommen.

JS: Die Darstellung des Menschen, eines der dominierenden Themen in der figurativen Malerei seit den 1960er Jahren, spielt in Ihrem Schaffen eine untergeordnete Rolle. Silhouettenhaft gezeigt wie auf Ihren Städtebildern erscheint sie allenfalls peripher. Bei den großformatigen Gemälden des Maha-Kumbh-Mela-Zyklus ist sie dagegen inhaltlich unverzichtbar, jedoch sehen Sie auch hier von detaillierten Schilderungen ab und reduzieren die Gestalten auf in Farbströme eingearbeitete skizzenhafte Notationen.

MM: Meine Figuren schweben wohl tatsächlich ein wenig giacomettihaf als schmale Schatten durch die Bilder. Das ist mir auch ganz recht, weil es mir nie um eine individuelle Darstellung meiner Figuren gegangen ist, sondern mehr um die Darstellung des Menschen als lebendiges Element im Bild. So lasse ich sie sich gerne in meinen Stadtlandschaften versammeln zu vibrierenden, organischen Formationen, die im Kontrast zu den starren, linearen Strukturen der Architektur in ihrer Umgebung stehen. Genau den gleichen Effekt habe ich allerdings auch schon durch die Kombination von Pflanzen und Architektur erzielt, z. B. bei der Serie Crystal Palace aus dem Jahr 2002. In den Maha-Kumbh-Mela-Bildern erkennt man dagegen eigentlich nur noch Menschen, die Architektur als Gegenpol ist verschwunden. Hier reicht es nicht mehr, den Menschen nur als Zitat für organisches Leben zu sehen. Die Bedeutung der Menschenmasse steigt und wird zum hier zum Hauptthema.

JS: Der erwähnte Maha- Kumbh -Mela-Zyklus gibt Ihnen Gelegenheit, mobile Szenerien zu entwerfen, die im Gegensatz zu früheren Bildern stehen, deren verhaltene innere Dynamik vorwiegend malerischen Interventionen zu danken

ist. Wie fanden Sie zu diesem Thema und welche Idee steht hinter seiner Umsetzung?

MM: Als ich auf das Maha-Kumbh-Mela-Fest aus dem Jahr 2001 aufmerksam wurde, war ich sofort fasziniert von der endlosen, aus menschlichen Körpern geformten Landschaft aus fünf Millionen Pilgern. Natürlich muss ich so etwas malen, dachte ich mir. Obwohl ich zu dieser Zeit eigentlich an einem ganz anderen Thema arbeitete. So geisterte Maha Kumbh Mela bis zum Jahr 2007 nur in meinem Kopf weiter herum, da ich nie so genau wusste, wie sich ein solches Thema realisieren lassen könnte. Mir haben gewissermaßen die technischen Mittel gefehlt. Erst über den Umweg der Wasserpflanzenbilder habe ich mich imstande gesehen, die Masse von Menschen im Fluss zu malen. Da es sich aber nun um Menschen handelt, funktioniert der Vergleich mit den Wasserpflanzen natürlich nur bedingt. Ich bin fasziniert von der Motivation von Millionen Menschen, die sich zur selben Zeit am selben Ort einfinden, um ihre Seele zu reinigen und dafür alle erdenklichen Strapazen auf sich nehmen. Obwohl ich als Europäer selbst nicht in der Tradition dieses Hindufestes verankert bin, haben mich die Bilder dieser Menschenansammlungen doch sehr an alte europäische Schlachtengemälde erinnert.

JS: In gewisser Weise forcierten Sie den Grad der Gegenstandslosigkeit im Bild im Anschluss an den Indien-Zyklus konsequent und finden so zu den Waterpaintings und Lakes, Serien, bei denen Sie sich mit der Darstellung eines Elementes, des Wassers, befassen, welches die Landschaft formt und prägt. Eine formale Reduktion geht mit der Aktivierung der Farbigkeit, bzw. deren entschlossener partieller Rücknahme einher. Auch die Wahl des Bildausschnittes intensiviert das abstrahierende Moment.

MM: Tatsächlich ist der Gegenstand in den Waterpaintings kaum noch zu erahnen. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob es sich hier um eine formale Reduktion handelt, denn durch die Rücknahme auf der einen Seite öffnen sich auf der anderen Seite neue Möglichkeiten im Bild. Gerade bei den Waterpaintings ist nach mehrmaligem Entfernen und Übermalen bereits ausformulierter realistischer Bildräume eine Oberfläche entstanden, die scheinbar unbegrenzt in die Tiefe blicken lässt.

JS: Im Zusammenwirken knapper, mit Empfinden für die Nuance positionierter Chiffren entwickeln sich impressionistisch-abstrakte Trugbilder, einerseits sensualistisch, andererseits entschieden strukturiert, als – wie Ernst Ludwig Kirchner im Hinblick auf eigene Bilder ganz anderer Art schrieb „selbstständige Organismen aus Linien, Flächen und Farben, die Naturformen nur soweit enthalten, als sie zum Verständnis nötig sind.“[4] Kann man vermuten, dass diese prononciert gesetzten Akzente sich in künftigen Werken noch weiter zu autonomen Formationen verselbstständigen und den realistischen Bildgehalt zurückdrängen werden?

MM: Es ist ja nicht so, dass ich nicht etwas Bestimmtes malen möchte, wenn ich mit einem Bild beginne. Egal wie abstrakt und weit entfernt es vom ursprünglichen Bildmotiv am Ende auch sein mag, habe ich doch immer noch das Gefühl, etwas Realistisches gemalt zu haben. Es ist für mich nicht interessant, den anderen Weg einzuschlagen und z. B. direkt mit abstrakten Farbverläufen ein Bild zu beginnen. Wahrscheinlich ist es auch schwierig, die künstlerische Weiterentwicklung vorauszusagen, aber auf jeden Fall bin ich sehr an ihr interessiert. Es ist ja letztendlich auch schwierig zwischen abstrakt und realistisch zu unterscheiden. Ich bin mir im Grunde nicht einmal sicher, ob es überhaupt abstrakte Bilder gibt. Abstraktion bedeutet ja nichts anderes als Reduktion. Jedes Bild hat einen Gegenstand, auch wenn es nur das Licht ist, oder eine Jahreszeit. Kirchner kann ich nur beipflichten, die Frage ist natürlich, wie weit die Reduktion der Naturform im Bild gehen kann. Denn selbst in einem Bild von Mark Rothko lässt sich noch eine Landschaft sehen.

[1] Vgl. Sven Drühl, „Matthias Meyer“, in: Matthias Meyer, Ausstellungskatalog Galerie Hof & Huyser, Amsterdam 1999, o. S.

[2] Vgl. Claudia Rahn, „Matthias Meyer – Bilder der Bewegung“, in: Matthias Meyer, Ausstellungskatalog Galerie Robert Drees, Hannover 2003, o. S.

[3] Vgl. Oliver Zybok, „Die Infragestellung des Sichtbaren“, in: Matthias Meyer, Ausstellungskatalog Galerie Jürgen Kalthoff, Essen 2002, o. S.

[4] Ernst Ludwig Kirchner, „Leben und Arbeit“, in: Das Werk, Schweizer Monatsschrift für Architektur, freie Kunst, angewandte Kunst, Jg. XVII, 1930, Heft 1; vgl. Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin SMPK u. a. , Berlin 1980, S. 9.

Dr. Jürgen Schilling, Kunsthistoriker, Berlin.

Jürgen Schilling in Conversation with Matthias Meyer

From: MATTHIAS MEYER: On What is Really Seen – Vom tatsächlich Sichtbaren, Kerber Verlag, Bielefeld, 2012

Jürgen Schilling: Matthias, you were a student of Gerhard Richter at the ,Düsseldorf Academy in the early 1990s. To what extent did Richter’s work – his parallel co-opting of the figurative and the abstract as elements of equal worth, for example – affect your own painting?

Matthias Meyer: I think it all had a different background for Richter. His approach was more conceptual: he drew a distinction between the abstract and the figurative but then made his theme the lack of any real difference between the two. This much is now known. So when I talk of abstraction or figuration, what I mean are all the various painterly forms of expression whose relative importance is liable to change at any time. As a painter, I’ve always welcomed opportunities to take a figurative model and then alienate it to such an extent that it is no more than a shadow of what it was originally, or even something completely different. Richter himself didn’t always approve of this method and was clearly more interested in teaching me the basics of painting in general.

JS: Richter is reputed to be a teacher who, being a perfectionist himself, expects his students to spend hours and hours acquiring drawing and painting skills, but who at the same time takes a keen interest in their careers after they have left the academy. After a spell in London at Chelsea College of Art and Design you went back to Düsseldorf and there continued your studies under Dieter Krieg, who of course has since passed away. How did his teaching methods differ from Richter’s and what was the effect on your own practice?

MM: When we started at the academy, Richter had us build ourselves mobile palettes to make painting easier for us. He also helped me with a still-life drawing and even corrected it himself. Unfortunately I don’t have any of these drawings anymore and certainly none that are signed. Yet a classical training in painting was not a must for him; he tended to critically engage only with whatever works his students put in front of him, irrespective of subject-matter and genre. All in all, I felt I was in good hands with Richter and could profit from his teaching of principles. But my experience of Chelsea College in London was also exciting; the education system there is completely different – less academic and less dependent on close student-teacher relationships. I actually had a chance to present my work to several different guest lecturers, each of whom gave me an opinion – sometimes a highly controversial one. On returning to Germany, I found it difficult to readjust to the classical teaching model practiced at the Düsseldorf Academy, even though Dieter Krieg was very open with his students. What’s interesting though is that in comparison with Richter’s class there was more of an overlap between what the students were doing and what their teacher was doing. Being close to graduation by that time, I perhaps had less of an incentive to become

fully integrated into this class, and before long was looking for a studio of my own. But I certainly learned a lot from the impressive formats and profligate handling of glazes in Krieg's class.

JS: Leafing through your first exhibition catalogues, I'm struck by certain motifs – most of them cityscapes – which, as the painter and writer Sven Drühl wrote in 1999, 'are a frequent topic of discussion these days, being in some cases dismissed as anachronistic or polemicized as dubious.' How did you arrive at these motifs and what did you hope to gain by selecting and then reworking photographs of unspectacular buildings and views of nature snapped in passing in the Netherlands, Asia and the USA?

MM: Well I used to travel a lot, especially in my early days at the academy; and then I took to scouring my immediate vicinity for motifs as well. I always carried a sketchbook around with me and made rough sketches of all kinds of objects from switching cabinets to petrol pumps and tram doors. But even then I was less interested in producing realistic sketches of these objects than in investing them with an individual 'life' of their own. By putting a steamroller right in the middle of my composition, for example, I made it look almost like a confessional. The banality of the motifs didn't matter to me at all. In my later works, I began using video stills instead of sketches as models. Here, too, it didn't really matter what was on the individual stills or whether they were 'weighty' enough. All that I cared about were the formal properties of the motif. That was where my main interest lay. But I still enjoyed travelling to other countries, for the impression made by a Dutch landscape, for example, is bound to be completely different from the colourful natural world of Asia, which in turn is completely different again from the homey charm of America's dilapidated suburbs.

JS: In your works, you change what for the viewer are familiar topographies by deliberately undermining them, whether by drawing out certain light effects, or by blurring and then reworking them with flecks of colour and trickles of paint to create as yet unseen scenarios. How much weight to you attach to these alienating interventions in the painting process?

MM: What interests me in a painting is above all its function as a reminder. Every time I recall something, I have a picture in my head. This picture has little to do with photography because although the image is a clear one, I couldn't possibly convert it into a single photograph. It's more likely to be a composite of several different pictures. The trickles of paint or the dissolution that sometimes takes place in my works represent just such visual fragments of memory. Having said that, I naturally have no interest in creating a painting that has nothing whatsoever to do with the original motif. It would therefore be difficult for me to begin by intermingling blocks of colour and lines without having any figurative model at all, at least in my head.

JS: Your paintings feature architectural and topographical motifs from all over the world, which suggests that you discover most of your material when travelling. How should we imagine the process by which a painting of yours comes into being?

MM: On my travels I generally look out for motifs relating to a specific theme which happens to be of interest to me – such as display windows or wooden staircases – and then take lots of photos of them. Funnily enough, though, the photos that tend to captivate me are those taken in between. So I can control my choice of motif only up to a point and certainly allow myself to be surprised and inspired by unknown surroundings. The choice of which images to use always takes place after I've returned home and have the photos stacked up in front of me.

JS: The new millennium has seen a sudden surge of interest in figurative painting. Young artists from Leipzig, Dresden, Hamburg, Berlin and Düsseldorf have begun creating new pictorial worlds of their own and, although their themes are distinctive, almost all of them share a keen interest in narrative. Where do you stand in relation to this scene and how do you engage with other exponents of contemporary painting?

MM: Naturally I know what's going on around me. But I'm not sufficiently immersed in the work of my fellow artists to be able to engage critically with what they're doing. Perhaps being somewhat out on a limb here in the Ruhr Valley and rarely visiting other studios has allowed me to remain by and large independent of the figurative currents round about me. I basically live out in the provinces, and whenever I do get to visit large studio complexes in Dresden or Berlin and watch the artists at work there, I find it almost off-putting. The formative influence on me, I think, was the situation immediately prior to the turn of the millennium, in the early 1990s, when the art world – or rather the world of figurative painting – was smaller. I feel I have more in common with older painters, some of whom I knew at the academy or have met in the course of projects abroad.

JS: Can you name those painters ancient or modern who have made a special impression on you, or who perhaps have even influenced you?

MM: That's an interesting question. Maybe I should just give you a list of my favourites: William Turner, Jan Brueghel the Elder, Peter Paul Rubens, Claude Monet, Edvard Munch, Peter Doig, Ilya Repin, Neo Rauch, David Hockney and, of course, Gerhard Richter. Then there are the sketches of Camille Corot. I also appreciate the work of Jim Harris, a British painter I once painted with on the streets of Amsterdam, and the paintings of Robert Klümpen, too.

JS: Like most painters of your generation, you use photography to prepare your works but only after modifying your photographs on the computer. Can you explain how you go about producing a finished painting?

MM: I modify my photographs only to the extent that I sometimes integrate them in somewhat larger drawings or group them together in a kind of collage. Most of the time I simply take a photo or part of a photo and use it to make acrylic sketches of the motif. Sometimes that alone is enough to show me whether this is a theme worth pursuing. After these preliminaries, I start work on the painting proper, painting directly onto the canvas without drawing first and without a grid. The allure of this method is its immediacy and sketchy spontaneity, although it's liable to go badly wrong as well.

JS: Most of your paintings seem to belong to series – I'm thinking here of Waterplants, Forests, Waterfalls or Interieurs – but are not necessarily produced consecutively. Instead, you seem to revisit certain themes from time to time, sometimes applying a different stylistic approach after an absence of several years. How do you explain this fidelity? Is it borne of a deliberate policy of using known subjects to put your own development to the test, or does your fascination with certain natural forms simply move you to return to them from time to time?

MM: But is that really true? Do I really paint the same things over and over again? Perhaps my works can be grouped into distinct pictorial spaces which repeatedly rouse my interest. The forest, for example, is one such pictorial space; another would be interiors or expanses of water. What is important to me is the pattern underlying the series. In the case of the forest, the pattern is one of parallel lines, whereas in my paintings of water or swamps the gaze is automatically directed downwards. My interiors and street views, on the other hand, typically use just a few lines to define a perspective view of space. That's why these compositional patterns recur so often in my paintings. And even if I like the way they drift further and further away from realistic depictions of the original motif, I don't set any goals here since I let myself be guided by my pictures.

JS: Every image of a real or fictive landscape is the outcome of an individual process of appropriation. Subjective impressions ranging from unease to enthusiasm invariably leave their stamp on your works, whether explicitly or only implicitly. Your paintings fix the obvious with both objectivity and reined-in emotions. What makes your landscapes so special in your view?

MM: What's special about them is that they have a life of their own. For me they are an autonomous slice of nature – chance compositions of shapes and colours such as are familiar to us from the natural world. That doesn't mean that the composition itself is arbitrary, only that I allow the painting to influence its own evolution through chance intermingling of colour. The viewer of my landscapes, as opposed to Romantic and Impressionist renderings of nature, does not have any fixed standpoint in relation to the imagined landscape. This, too, underscores the autonomy of the painting. Metaphorically speaking, my pictures are situated somewhere 'between' the viewer and the painted motif – very much like memory.

JS: Your technique has occasionally been compared to watercolour technique. You paint in oils but dilute them so much that each new layer of paint remains transparent; this enables you to ‘veil’ your motif, as it were. Like your practice of blurring parts of your paintings, this veiling draws attention to the materiality of your paints, their fluidity coupled with a certain gravity, and has the effect of casting doubt on the harmony of your composition without jeopardising its equilibrium. How do you decide when to apply these special effects?

MM: That goes back a long way. Perhaps I found it easier to work with more liquid paints after those earlier works of mine done in acrylics heavily diluted in water. At some point I simply sloshed some paint onto a piece of paper lying on the table and left it to run its course – just like in classical watercolour painting. I later went over to hanging my pictures on the wall and allowing the paint to flow freely there, which was a way of making the process more dynamic. Since I’d always had the feeling that a ‘moving’ painting is more exciting on canvas, I then took the technique a stage further; I was simply enthralled with the inherent dynamism of these works. There were moments when the picture in front of me seemed better than what I’d originally painted. Perhaps it has to do with the innate beauty of all natural forms.

JS: The atmosphere of the colours certainly influences the mood of the pictures. So whenever you occasionally dispense with colour altogether and confine yourself to a range of grey tones instead, you invariably succeed in turning what at first glance seems an utterly trivial scene into something mysterious or even timeless and fantastical. Some paintings with their reflections and views from underwater transport us into realms that we didn’t even know existed or which may even alienate us as unreal or romantic. Is this perception of your works intentional, or is it more the result of chance constellations that emerge as the painting takes shape?

MM: The choice of underwater motifs was deliberate as I know that not many viewers will be familiar with them, and this allows more scope for interpretation. The underwater world is a relatively undefined world of imagery. But that doesn’t necessarily mean that my pictures look romantic or unreal; what’s important is rather the way the compositional elements come to the fore. A motif that is overburdened with meaning is likely to prove distracting. In recent years I’ve taken up more and more motifs from the world of nature simply because they offer greater interpretative scope than do man-made objects. By comparison, not even such banal objects as shopping bags or thermostats are ever truly value-free and, in comparison with depictions of the natural world, are much too fixed in one particular direction to be of interest to me.

JS: The depiction of people, one of the dominant themes in figurative painting ever since the 1960s, plays but a minor role in your oeuvre. The silhouette-like figures in your cityscapes, for example, have only a peripheral role to play. Where they are indispensable in terms of content is in your large canvases such

as the Maha-Kumbh-Mela cycle. Yet there you dispensed with all detail, reducing your figures to mere sketchy notations worked into the flow of paint.

MM: My figures are often rather tall, thin, Giacometti-like shadows gliding across the canvas. That's how I want them to be, because what interests me about them is never their individuality, but rather the human being as a living element of the composition. That's why in my cityscapes I collect them together in vibrant, organic formations which then make for a sharp contrast with the rigid, linear structures of the architecture surrounding them. But now I've succeeded in producing exactly the same effect by combining plants with architecture, as in the Crystal Palace series of 2002. Yet all that you see in the Maha-Kumbh-Mela paintings are the people. The opposite pole of architecture has disappeared altogether. Here, it is no longer enough to regard people as a cipher for organic life. It is the crowd that accrues meaning, eventually becoming the central theme of the work.

JS: The Maha-Kumbh-Mela cycle was also an opportunity to create some very fluid scenarios; this marks a clear departure from your earlier works, which owed the restraint of their inner dynamism largely to your painterly interventions. How did you arrive at this theme and what is the concept behind it?

MM: Upon first hearing of the Maha-Kumbh-Mela Festival of 2001, I was instantly fascinated by the idea of a seemingly endless landscape formed entirely out of the human bodies of five million pilgrims. That's something I have to paint, I thought to myself – except that I was working on something completely different at the time. So I carried Maha Kumbh Mela around with me in my head right up to 2007, never really knowing how I should tackle it as a theme. What I was lacking was the technical wherewithal. Only after painting the Water Plants did I feel up to painting rivers of people. But since these were people, not plants, the comparison worked only up to a point. What fascinated me was what made millions of people come to the same place at the same time in order to purify their souls, enduring all kinds of hardships in the process. As a European, I'm not of course anchored in the same tradition as this Hindu festival; yet the pictures I saw of the crowds reminded me very much of old battlefield paintings in the European tradition.

JS: In a certain sense, the paintings you produced following the Indian cycle pushed the abstraction boundary still further; I'm thinking here of your Water Paintings and Lakes, both of them series in which you grapple with water as an element that shapes the landscape and leaves its stamp on it. Formal reduction here goes hand in hand with the activation of colour, or in some cases with a resolute reining-in of colour. Even the choice of frame has the effect of enhancing the degree of abstraction.

MM: It's true that the object in the Water Paintings is often all but imperceptible. But I'm not sure whether this is really because of formal reduction, as restraint in one area opens up new possibilities in another. In the Water Paintings in particular, removing

and then overpainting realistic pictorial space several times over gave rise to surfaces which seem to afford us a glimpse into the unending deeps.

JS: The interaction of ciphers which, although cursory, are positioned with a fine feeling for nuance gives rise to abstract, impressionistic illusions which are at once both sensual and clearly structured – what Ernst Ludwig Kirchner, talking about his own very different works, described as ‘autonomous organisms of lines, areas and colours, which contain natural forms only to the extent that they are needed for understanding’. Can it be supposed that in future works, deliberately placed accents such as these will continue to develop a life of their own, becoming autonomous formations which then go on to eclipse the realistic content of your canvases?

MM: It's not as if I had no wish to paint something specific when I start work on a painting. No matter how abstract and how far removed from the original motif the end result may be, I still have the feeling that I've painted something realistic. I'm simply not interested in doing it any other way, for example by allowing the paints to run right at the start. It's probably quite difficult to predict where art will go from here, but it's certainly interesting to speculate. Distinguishing between the abstract and the realistic is ultimately very difficult. I'm not even sure that abstract paintings exist at all. Abstraction is always reduction. Every picture has an object even if it's only light or the time of year. I can only second what Kirchner said; the only question, of course, is how far the reduction of natural forms can go within a given work, because it's possible to make out a landscape even in a painting by Mark Rothko.