



aschermittwoch der künstler
2008





Interview zur Ausstellung »Innen – Außen«
von Rainer Mordmüller anlässlich des
Aschermittwochs der Künstler 2008 in Hildesheim

Lieber Herr Mordmüller, ich bin froh über diese Begegnung im Vorfeld zu Ihrer Ausstellung anlässlich des Aschermittwochs der Künstler 2008. Zunächst eine Frage, die sich auf Ihre Vergangenheit bezieht: Ihr Vater war Kunsterzieher gewesen. Wurden Sie durch Ihren Vater Gottlieb Mordmüller inspiriert?

Ja, mein Vater war selbst künstlerisch tätig, obwohl sein Schwerpunkt die Didaktik war. Er hat sowohl an der Schule als auch an der Akade-

mie später unterrichtet. Ich bin quasi neben der Staffelei aufgewachsen und habe erlebt, wie ein Bild entsteht. Schon als ich Kind war, sind wir zusammen nach draußen gegangen. Er hat dann im Freien gezeichnet und aquarelliert. Ich saß daneben und habe auf meine Art und Weise gezeichnet oder gemalt. Später war ich neun Jahre lang am Gymnasium sein Schüler. Das gab innerhalb der Klasse keine Probleme, weil schon von Anfang an deutlich war, dass Kunst mein Schwerpunkt war.

Meine Perspektive im Bezug aufs Künstlerische war von Anfang an sehr deutlich. 1961 wurde ich in die Akademie der Bildenden Künste in Berlin aufgenommen. Man musste eine Aufnahmeprüfung machen. Etwa zehn Prozent der Bewerber wurden aufgenommen. Da ich bestanden hatte, bin ich nach Berlin umgezogen. Gerd Winner lebte bereits dort und ich begegnete seinem Freund Reinhard Wagner.

Der auch aus Braunschweig stammte?

Nein, Reinhard Wagner stammt aus Osnabrück. Gerd Winner und Reinhard Wagner hatten in Berlin eine Wohnung und hatten bereits viele Jahre zusammen studiert. Ich kam als Jüngster in die Gruppe. So entstand das Trio. Wir haben über sieben Jahre zusammen in Berlin im Atelier Volkert gearbeitet und lebten fast im Atelier. Wir haben uns gegenseitig sehr angeregt, wobei ich, als der Jüngste, derjenige war, der am meisten davon profitiert hat. Die beiden anderen hatten schon eine Bildsprache entwickelt. Man sieht an den Wegen, die wir gegangen sind, dass trotz

der Nähe sehr Unterschiedliches dabei herausgekommen ist.

Welche Vorbilder in Ihrem künstlerischen Schaffen haben Sie dort vor allem geprägt? Denn Ihre Verschiedenheit im Ausdruck ist ja wahrscheinlich auch auf die unterschiedliche Inspiration während dieser Zeit zurückzuführen.

Ja, sicherlich. Gerd hat zu der Zeit auch figürlich gearbeitet in Form von Ölmalerei, Zeichnung, Radierung und Lithographie. Das war *ein* Anreger, wenn man so will. Aber der Einstieg in die Figur war für mich ein Bildhauer. Und zwar gab es in der Akademie der Künste in Berlin im Hansaviertel eine große Ausstellung des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba (1907–1975). Ein Bildhauer, der aus Kuben sehr plastisch seine Figuren aufbaut, fast architektonisch. Er hat ja auch eine Kirche in Wien erbaut. Und diese Form, Figur zu bauen, also Figur als Architektur, das war der Einstieg für mich. Die Figurendarstellung ist ein schwieriges Thema und einen eigenen Einstieg zu finden war nicht leicht. Das Gesehene habe ich transformiert in die Malerei,

als Figurenbau. Es war zunächst die Einzelfigur, der Figurenfries. Das waren Figuren in Grundsituationen, ganz archaisch: Stehen – Liegen – Fallen – und solche Elemente haben mich besonders beschäftigt. Mitgeschwungen hat die Beschäftigung mit dem Existentialismus. Und etwas, was auch uns dreien gemeinsam war: Wir haben zusammen Marionetten gebaut und gespielt.

In der Berliner Zeit?

Ja. Wir sind damit international aufgetreten. In Berlin haben wir fürs Fernsehen gespielt und in London sind wir aufgetreten, das hat uns sehr intensiv beschäftigt.

Sie haben also selber Stücke inszeniert?

Wir haben experimentelles Theater gemacht. Wir haben Figuren aus den unterschiedlichsten Materialien entstehen lassen und mit ihnen experimentiert: Was können die eigentlich? Wir haben aus diesem Können der Figur Szenen entwickelt. Das waren kurze Szenen, fünf, maximal zehn Minuten, und das hat uns sehr stark motiviert.

... mit Dialogen?

Nein. Nur Musik. Einfach Musik, oder Töne sagen wir mal, die das Spiel steigerte und intensivierte. Sprache passte zu diesen Figuren nicht. Für den Marionettenspieler selbst ist der Text von Heinrich von Kleist »Über das Marionettentheater« maßgeblich, in dem er dieses Essentielle der Marionette sehr eindrücklich beschreibt. Wie aus der Gravitation, aus den Gewichten, die in einer Figur stecken, Bewegung entsteht, und zwar die wirkliche Bewegung, die natürliche Bewegung. Die muss man suchen, wenn man so eine Figur gebaut hat. Was für Gelenke baut man ihr ein, zum Beispiel. Wo macht man etwas schwer, wo macht man etwas leicht? Und was kann die Marionette? Kann sie einen langen Hals machen oder einen Handstand? Oder kann sie den Kopf im Körper versenken, um in sich zu gehen? Das ist äußerst spannend, weil dadurch, so sagt Kleist, der Mensch fast etwas Göttliches handhabt, weil er Figuren kreierte und ihnen etwas einhauchen kann an Charakteristik. Das heißt, ob ich ein Gelenk aus Gummi mache, aus einem Draht oder

beispielsweise eine Ringschraube nehme, damit verändere ich ganz entscheidend die Typik, die Charakteristik der Figur. Und was zudem zum Studium der Figur gehörte, war das Aktzeichnen. Das waren die Komponenten, mit denen man in die große Thematik einsteigen konnte.

Das ist obligatorischer Bestandteil der Ausbildung gewesen?

Ja. Im Winter war das Akt- und Kopfzeichnen obligatorisch, im Sommer war es der Botanische Garten und der Zoo, also das Pflanzen- und Tierzeichnen.

Diese Freude am Theater Spielen, geht die auch schon auf die Braunschweiger Zeit zurück?

Ja, Theater war für mich ganz wichtig, ebenso wie die Musik. Mein Vater hatte eine Marionettentheatergruppe, die sich aus Schülern entwickelte und die über dreißig Jahre zusammengeblieben sind. Auch über das Abitur hinaus haben sie weiter das Marionettenspiel betrieben, sind in Bochum, München, Hamburg aufgetreten, ebenso im Fernsehen,

was damals etwas ganz Besonderes war – und alles live.

Sprechen wir jetzt einmal über Ihre Ansätze zur Malerei. Woher nehmen Sie die Impulse für Ihre Bilder?

Die ersten Bilder, die Gültigkeit haben, stammen aus dem Jahr 1962. Damals habe ich lange die »reine« Figur behandelt. Mich interessierten die Grundpositionen der Figur, existentielle Situationen der Figur, oft entstanden Bilder in Grisaille-Technik, das heißt in der Grauskala. Die grundlegenden Situationen bedeuteten Stehen, Liegen, Fallen, Aufsteigen, Bewegung, Schreiten, Rausgehen, Hineinkommen.

Die Figur stellte ich in Bezug zu Stuhl, Tisch, Tür im Raum. Es war die Zeit des Existentialismus, Sartre und Camus, des Nouveau Roman, die Nouvelle Vague, Godard, Beckett, Ionesco. Mit diesen Grundelementen habe ich auf der Bildfläche »gespielt«. Das bedeutete, bei allem Ernst sollte für mich ein Bild auch Witz haben, »esprit«. 1984 hatte ich das erste Forschungssemester,

ich war 1980 an die Universität berufen worden und hatte die Möglichkeit, alle vier Jahre ein Forschungssemester zu nehmen, um vertieft künstlerisch arbeiten zu können. Paris, wo ich als Stipendiat 1964/65 war, hat mich immer sehr angeregt, z.B. um im Louvre zu zeichnen. Das ist eine französische Tradition. Alle großen Künstler kann man sagen, Cézanne, Picasso und all die anderen, haben im Louvre studiert. Sie sind dahin gegangen, haben dort die Meisterwerke kopiert und sich von den alten Meistern anregen lassen. Das ist etwas, was auch für mich wichtiger Impuls war: Zu gucken, wie *machen* die alten Meister das? Weil mich natürlich interessierte, warum gucken wir uns alte Bilder an? Was sagen diese Bilder uns? Was ist das Moment, das dazu führt, dass man einen Leonardo oder Caravaggio oder Delacroix sich immer wieder anguckt? Das heißt auch: Was ist die Qualität im Bild, was macht sie aus? Das kann man nicht beschreiben, sondern das kann man nur durch einen Dialog unmittelbar mit dem Bild erkunden. Deswegen bin ich zu

den Bildern gegangen und habe vor den Bildern im Skizzenbuch immer wieder gezeichnet. Das mache ich bis heute.

Das heißt, die Franzosen haben gar nicht so eine Scheu gehabt vor dem Figurativen wie manche Abgrenzungsbewegungen in der Moderne, die eigentlich sich davon ganz stark absetzen wollten, wie beispielsweise das Informell glauben machen will.

Eine Auseinandersetzung mit einem alten Bild hat zwei Seiten: Auf der einen Seite ist es eine Referenz dem Künstler gegenüber, also Respekt und eine Form der Anerkennung. Auf der anderen Seite aber macht man etwas anderes daraus. Also man zerstört das Bild. Insofern hat es etwas Revoluzzerhaftes, sage ich jetzt mal etwas übertrieben. Es ist ein Auflehnen gegen die Historie und es hat gleichzeitig etwas Respektvolles. Man setzt sich mit einem Bild aus der Vergangenheit auseinander. Für mich ist das etwas Entscheidendes. Ich baue meine Kunst auf dem auf, was vorher war. Ich bin doch nicht im luftleeren Raum.

Ich fühle mich eingebunden und alle, die es versucht haben, das Museum zu zertrümmern, sind dann doch im Museum gelandet. Es ist ein Unternehmen ohne Sinn, wenn man alles kaputt machen will. Denn man kommt einfach aus diesen Wurzeln. Von seinen Wurzeln kann man gar nicht loskommen. Die sind ja einfach da. Und die liegen in der Antike und unseren christlichen Wurzeln.

Eine andere Quelle, so habe ich in einem Ihrer Bücher gelesen, seien auch sogenannte „Wortbilder“, also auch Texte. Poetische Texte haben Sie zum Teil inspiriert. Können Sie dazu noch etwas sagen?

Ja, ich habe sehr früh im Studium angefangen, Bücher zu machen, auch übrigens eine französische Tradition, nämlich das Künstlerbuch, das livre d'artiste. Das heißt, der Künstler entwickelt Korrespondenzen zu Texten, die ihm besonders nahe sind. Das sind keine Illustrationen, sondern das ist eine Paraphrase, wie das Sich-Beziehen auf alte Bilder, von denen man sich inspirieren lässt, so ist das auch mit den Texten ...

Also, dass der Text Bilder wachruft ...?

Genau. Man stellt ganz persönliche Reaktionen auf bestimmte Texte her. Als Erstes gibt es das Buch »Gliederpuppen in vierundzwanzig Szenen«, das ist ein Buch mit vierundzwanzig ganz kleinen Radierungen. Es ist meine Hommage an oder meine Beziehung zur Marionette. Das nächste Buch waren Gedichte und Sonette von Andreas Gryphius, die mich schon als Schüler sehr fasziniert haben. Gryphius ist ein Schriftsteller des Barock, der dieses Spannungsfeld zwischen Leben und Tod in seinen Gedichten artikuliert. Das war das zweite Buch. Und dann gibt es Bücher zu Paris, der Stadt, die mich besonders inspiriert. Einen Text von Rilke habe ich zum Anlass genommen, eine Textstelle aus »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in denen er Gesichter beschreibt. In diesem Auszug wirkt Rilke ausgesprochen modern, fast nicht als Rilke zu erkennen. Der Anlass Rilke zu wählen war, dass ich meinen Vornamen von diesem Dichter habe. Meine Mutter liebte die Gedichte von Rilke und, wie sich herausge-

stellt hat, was ich selbst erst später festgestellt habe, habe ich sogar mit ihm an einem Tag Geburtstag, ...

Ach!

... was meine Mutter gar nicht wusste. Und dann gibt es noch zwei Bücher, die in Zusammenarbeit mit Komponisten entstanden sind. Einem venezianischen Komponisten Claudio Ambrosini und einem befreundeten Komponisten aus Bremen, Hans Otte. Zu den Noten, der Musik entstanden Radierungen ...

Wird man davon etwas auch in der Ausstellung sehen?

Da müssen wir schauen, ob wir in den Vitrinen einige Bücher präsentieren, was ich mir gut vorstellen könnte. Das letzte Buch ist zusammen mit Manfred Zimmermann und Gerd Winner entstanden: Venedig – Venezia – Venise – Venice.

Ja. Das habe ich schon gesehen. Ich finde das sehr spannend, wie jeder von Ihnen in seinem eigenen Ausdrucksmittel den Blick auf die Stadt gerichtet hat.

Wo wir gerade bei der Stadt Venedig sind, Herr Mordmüller. Venedig gehört ja zu den beiden Orten, die Sie sehr inspiriert haben. Paris und Venedig, in welcher Weise haben sie sich auf Ihr Schaffen ausgewirkt?

Seit meinem Studium in Paris hat mich diese Stadt angezogen. Ich habe andere Städte probiert. Aber ich bin immer wieder nach Paris zurückgekehrt. Ich habe seit 1984 verschiedene Ateliers in Paris gehabt: in Petit Bercy, als dieser Ort noch ein Umschlagplatz für den Weinhandel war, bei Jean Ipoustéguy in seinem paradiesischen Atelierpark, in einer modernen Atelieranlage am Parc André Citroën, jetzt bin ich in Suresnes. Paris bietet eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die sich deutlich bis heute abbildet. Das heißt, es gibt aktuelle Dinge, aber auch die Vergangenheit ist präsent. Ob es im Theater oder in den Museen ist oder ob das die Musik ist oder der Film. Es gibt ein unglaublich reichhaltiges Angebot. Das ist für meine Arbeit sehr wichtig. Mich haben die verschiedenen Künste stark inspi-

riert und angezogen und sie haben mich auf neue Gedanken gebracht. Dann Venedig. In Venedig habe ich regelmäßig im Sommer unterrichtet und in der Werkstatt für mich radiert. Venedig war der Ort für Radierungen, Paris der Ort für Malerei. Und Venedig ist eine Stadt, die sehr viel komprimierter ist, die eine unglaubliche Fülle an künstlerischer Artikulation bietet: Giogione, Tizian, Tintoretto, Veronese, Tiepolo. Die Werke unmittelbar vor Ort zu sehen und künstlerisch umzusetzen, ist etwas, was die Frische und Unmittelbarkeit der Arbeit ausmacht. Ich könnte auch dort meine Skizzen machen und nach Hause fahren und im Atelier erst die Ideen ausarbeiten, aber, ...

Aber der Ort schwingt mit ...

... der klingt mit. Die Ölbilder, die wir sehen, sind zum größten Teil vor Ort in Paris entstanden und viele der Radierungen in Venedig. Das ist für mich wichtig. Ich spreche die Sprachen und kann so mit den Menschen dort kommunizieren. Die eigene Kultur wird anders gesehen, wenn man in einer anderen Kultur lebt. Das Reflektieren, von einem

Ort zum andern zu wandern, damit die Position zu wechseln, den Standpunkt zu ändern, um einen neuen Blick zu bekommen, das ist mir wichtig.

Wenn man Ihre Bilder eingehender betrachtet, Herr Mordmüller, erscheinen manche Figurengruppen beinahe wie herausgenommen, Sie stellen sie häufig noch einmal neu in eine ganz große Weite hinein. Welche Rolle übernehmen im Sujet Ihrer Bilder die Figuren?

Die Figur ist für mich der Einstieg, um Bilder zu komponieren. Die Figur und ihre Situation ist für mich etwas, was sich aus meiner eigenen Befindlichkeit heraus entwickelt. Das ist etwas, was ich selbst erfahre. Manche sagen, dass viele Figuren sich in bestimmten meiner Gesten, in bestimmten Proportionen meiner eigenen Figur wiederfinden es mag dahingestellt sein. Die Bewegung ist in meinen Bildern ein Hauptanliegen: Leben zu entwickeln, Bewegung zu inszenieren, kurz, ruhige Bewegungen oder auch starke Dynamik, Rhythmus, dieses Moment, was sich dann überträgt in Farbigkeit. –

Ist die Farbigkeit laut, ist sie leise, wo ist sie laut, wo ist sie leise, wo ist sie warm, wo ist sie kalt, wo ist sie hell, wo ist sie dunkel, wo ist sie verschwommen, wo ist sie klar, aus diesem Vokabular zu schöpfen und mit den Figuren etwas zu artikulieren, zu komponieren, das ist etwas, was für mich ein wichtiges Movens ist, aus dem heraus Bilder und Kompositionen entstehen. **Eine Vielzahl Ihrer Bilder, die ich jetzt vor meinem geistigen Auge habe, zeichnen sich durch eine große Leichtigkeit aus. Ich finde, anders gesagt, nur selten ganz schwere, schwerfällige, schwermütige Bilder. Es kommt mir so vor, als ließen sie auch eine Inspiration vom Ballett her durchschimmern. Ist das für Sie ein Impulsfeld?**

Ja, unbedingt. Theater und Ballett sind beides Artikulationsformen, die mir sehr nahe sind und mit denen ich mich immer wieder beschäftigt habe. Ich bin viel ins Theater gegangen, ins Ballett, in Paris vor allen Dingen gab es ein großes Angebot:

Das sind Inspirationsquellen, die für mich sehr wichtig sind. Die Leichtigkeit ist etwas, was sich mit der Zeit entwickelt hat. Es gibt frühere Phasen, wo die Farbigkeit viel dunkler, viel schwerer ist. In den letzten Jahren sind auch durch die größere Beherrschung der Mittel Bilder entstanden, die viel lichter sind und eine Reduktion in vielerlei Beziehung sichtbar werden lassen. Sie haben etwas von diesem Schwebestand, der natürlich auch damit zusammenhängt, dass ich mich viel in Italien, Venedig insbesondere, und Paris bewege. In dieser romanischen Mentalität ist dieses Fixieren von Dingen nicht in dieser Form da. Auch in Gesprächen ist eher die Tendenz, etwas zu umspielen, als sofort Ja-Nein-Festlegungen zu machen. Das macht mir Spaß, weil dadurch im übertragenen Sinne eine Ambivalenz ins Bild hineinkommt, die den Betrachter dazu auffordert, sich neue Gedanken machen zu müssen. Das berichten die Sammler, die Bilder von mir besitzen, dass sie auch über viele Jahre hinweg immer wieder etwas Neues in den Bildern finden. Und das ist mir wichtig.

Deswegen haben die Bilder nichts Abbildhaftes, sind keine Porträts oder sind zu sehr fixiert, sondern sie lösen sich auf und setzen sich wieder zusammen. Sie haben manchmal etwas Amüsantes, haben aber gleichzeitig etwas, was sie zerfallen lässt. Ein Freund, Dr. Jürgen Schultze von der Kunsthalle Bremen, hat einmal gesagt, wenn man von weitem sieht, sind deine Bilder sehr direkt und sehr kraftvoll, vital und sehr klar, je näher man herankommt, desto mehr zerfallen sie. Das fand ich eine sehr schöne Feststellung.

Das ist eine interessante Beobachtung, weil selbst die großflächigen Bilder auch immer wieder zur nahen Betrachtung einladen, wodurch sich noch ganz eigene Bildbedeutungen in den einzelnen Abschnitten einstellen. *Das Bild »Choisy«, Schlussbild, Diptychon, Paris 1999, zeigt das beispielsweise.* Die Bilder sind bis ins kleinste Detail malerisch erfunden, es gibt keine großflächigen monochromen Flächen, sondern es ist alles malerisch sensibel durchformuliert. Es kommt mir auf die Nuance an im Bild.

Also selbst die großen Flächen zeigen im Original ein Flirren. Sie haben eine große Lebendigkeit. Selbst dieses einfache Gelb, das noch einmal selbst Licht ist, ist nicht einfach nur in diesem einen Farbton da.

Und diese, wie man sogar im Deutschen sagt, »Peinture«, die etwas sehr Französisches hat, steht im Unterschied zu den Expressionisten, die eben voll, flächig, groß, klotzig gemalt haben. Mich hat mehr gereizt, die Subtilität, diese Feinheit und dieses Durchfühlen durch alle Körnungen zu entwickeln. Ich benutze häufig eine relativ rauhe Leinwand, um so noch einmal eine Lichtbrechung innerhalb der Faser zu erreichen. Dadurch entstehen zusätzliche Brechungen. Das ist der Unterschied oder die Gabelung der Wege zwischen Gerd Winner und mir. Er ist nach London gegangen, ich bin nach Paris gegangen. Und das sind die zwei Welten. Die Franzosen, die bis heute auf Tradition großen Wert legen, und die Engländer, die eben eher ins Knalligere hineingehen, ins Exzentrische ins Pop-Art-Mäßige. Das meinte ich damit.

Das Attraktive in der Hildesheimer Ausstellung ist, dass wir von allen Sparten Ihres Schaffens etwas erleben können. Also nicht nur die Malerei, sondern auch die Zeichnung und die Radierung. Herr Mordmüller, Sie haben ja auch in der Radierungstechnik eine ganz eigene Handschrift entwickelt, die etwas Malerisches hat, die Zwischentöne fast in einer aquarellartigen Manier zeigt. Stellt die Radierung für Sie im Vergleich zur Malerei eine kompositorische Einschränkung dar, die Sie zu größeren Vorüberlegungen zwingt, oder ist es doch eine relativ freie Wahl des Mediums, wie es Ihnen gerade einfällt?

Wenn man systematisch vorgehen will, muss man sagen: Am Anfang steht sowieso die Zeichnung. Ehe ich ins Bild oder in die Radierung gehe, muss ich mir über das, was grundsätzlich passieren soll, klar sein. Die Voraussetzung ist, dass man im Zeichnerischen so lange experimentiert, probiert, bis man sich ganz sicher ist, was konzeptionell stattfinden soll. Dann ist es prinzipiell egal, ob es

das Medium Malerei oder Radierung ist. Die Radierung, die Zeichnung und auch die Malerei sind im Wechselprozess interessant. Es gibt Phasen, wo ich intensiv radiert habe, was mir neue Anregungen gegeben hat für die Malerei.

Ich habe gemalt und habe Möglichkeiten entdeckt, die sich in der Radierung und nur *da* realisieren lassen. Der Unterschied ist die Größe des Formates, die Radierung ist bei mir immer kleiner. Und dann ist da eine Beschränkung, die ich persönlich gemacht habe – ich arbeite Radierungen nur in Schwarz-Weiß. Obwohl ich bei einem Meister gelernt habe, der berühmt ist für seine Farbradiierungen, nämlich Johnny Friedländer. Ich bin damals mit 22 Jahren nach Paris gekommen in diese Werkstatt und gehörte zu den wenigen Schülern, die ihn nicht imitiert haben, sondern ich habe entdeckt, dass ich mich auf diese Weise am stärksten ausdrücken kann. Aber Schwarz-Weiß heißt nicht unfarbig. Denn in der Komprimierung und in den Nuancen, wie Sie ja schon richtig sagten, in den Graustufen, habe ich eine Form gefunden, wo die

Nuance wieder da ist, die mir so wichtig ist.

Ja.

Mit der Zeit habe ich für mich eine Technik entwickelt, die mir sehr entgegenkommt, indem ich durch eine freie Ätzung diesen Reichtum an Nuancen, an Graustufen erhalte, den ich in der Farbe dann eben auf eine andere Art und Weise finde, wie beispielsweise in der Serie »*Tischszenen venezianisch von 1990*«, die Variationen von Tischszenen in verschiedene Hell-Dunkel-Tönungen aber auch leicht variierten Figuren-Anordnungen zeigt.

Aber wahrscheinlich werden wir dafür nicht genügend Raum haben. Für die Ausstellung Aschermittwoch der Künstler werden wir eine Serie auswählen, die sich mit christlichen Themen beschäftigt, besonders in der Handzeichnung und in der Radierung. Bei meiner Auseinandersetzung mit Bildern wurde ich immer wieder mit Themen der Spiritualität konfrontiert und habe mich intensiv damit auseinandergesetzt, so bei Caravaggio, Strozzi oder Veronese.

Sie haben schon eine Auswahl von Kreuzweg-szenen getroffen.

Zu diesen Szenen werden in der Ausstellung Beispiele von Zeichnungen und Druckgrafik zu sehen sein.

Da wir von den verschiedenen Medien Ihrer Darstellung sprechen, ist dieses große Bild, „Die Rast“, nicht ein weiteres Beispiel dafür, wie Sie ein Medium auf ganz persönliche Weise ausweiten bzw. überschreiten als Zeichnung, die koloriert ist, ...

Ja, richtig, ...

aber auch nicht durch Aquarell, sondern mit ganz stark verdünnter Ölfarbe.

Ja, die großformatigen Zeichnungen sind eine eigenständige Form der Artikulation. Da ist das Spannende, dass eine Kohlezeichnung in Konkurrenz tritt zur Farbigkeit. Eigentlich darf man das nicht, nicht wahr? Entweder Farbe oder Linie. Aber dadurch, dass man diese intensiven klaren schwarzen Striche hat, die in sich eine sehr starke Lebendigkeit haben, wird ein Spannungsbogen entwickelt. Denn ob ich den Strich dünn oder leicht ziehe oder

stark aufdrücke oder ob ich ihn dicht setze oder weit, ist von Bedeutung: Es gibt innerhalb der Strichlagen eine große Bandbreite. Und dann gehe ich mit dieser verdünnten Ölfarbe rein, leuchtend in den Farbtönen, weil dadurch eine Steigerung der Linie entsteht und die Linie wieder die Farbe steigert. Es entsteht eine eigene Qualität. Ich benutze die Ölfarbe, weil sie im Unterschied zum Aquarell stärkere Leuchtkraft hat. Durch das Fett, das in der Ölfarbe ist, entsteht eine andere Brillanz. Das habe ich für mich entdeckt. In dieser Form habe ich das sonst noch nicht gefunden als Technik und damit kann ich mich sehr gut ausdrücken.

Wenn wir von den Inhalten, die auf den Bildern ausgedrückt sind, einmal ausgehen: Es fallen mir bei Ihnen immer wiederkehrende Motive auf. Das Thema Tisch, das Thema Leiter, dann auch das Rad, der Baum, also das lebendige Wachstum, ...

Richtig ...

Die Themen erscheinen wie Motive, um die herum Sie dann die Figuren gruppieren.

Wie bereits erwähnt, bewege ich mich viel in Museen. Und interessanterweise handelt es sich meistens thematisch um Bauernfamilien oder Lazaroni, dieses fahrende Volk, die für meine Arbeit besonders wichtig sind. Auch die Tischszenen nach Jakob Jordaens (1593–1678) zum Beispiel, da sind es auch die Bauern, die da zusammensitzen, oder die Maler Le Nain. Wobei ich auch auf diese Künstler komme, weil ich vor ihren Bildern zeichne, probiere, ob es für meine Vorhaben geht oder nicht. Ich probiere auch viele andere Sachen aus und stelle fest, dass es eben *nicht* geht. Diese Elemente, die ich in den Bildern finde, *sind* eben diese Dinge, die Sie genannt haben: das Rad, die Karre, die Leiter, das Haus, die Tür, der Eingang, der Baum, die Pflanzen, die irgendwie wachsen, Teller, die irgendwo herumliegen, Bauern vorm Kamin, in einer Scheune, eine Krippe, eine Wiege, die da ist. Alle diese Elemente benutze ich, um daraus ein Bild zu entwickeln. Der eigentliche Inhalt entsteht auf der Leinwand. Die Farbentwicklung ist ein Prozess, der sich im Tun entwickelt.

Es ist so, dass eine gewisse Vorplanung da ist und dann beginnt die Auseinandersetzung. Künstlerisches Tun heißt nicht zu warten, bis die Muse küsst, sondern einfach Arbeiten. Wenn ich in Paris bin, gehe ich jeden Tag regelmäßig morgens ins Atelier und arbeite da fünf Stunden in einem Stück. Dann gehe ich nach Hause, abends ins Theater, in den Film, in Ausstellungen, in Bibliotheken oder zu Freunden. Es ist richtig wie bei einem Pianisten: Der Pianist muss auch jeden Tag spielen, damit er fit ist für das Konzert. Ich meine, das Entscheidende ist, dass man richtig intensiv arbeitet, das habe ich bei meinen Lehrern wie Volkert in Berlin, Friedländer in Paris oder Ipoustéguy in Choisy erlebt. Sie gingen einfach regelmäßig ihrer Arbeit nach. Und so entstehen Ideen. Die Ideen entstehen beim Arbeiten.

Herr Mordmüller, ist ein Bild erst einmal fertig, dann beginnt der Dialog des Betrachters mit ihm. Mir scheint, der wird auch durch die Wahl der oft hintergründig formulierten Titel angeregt.

Ja, die Titel entstehen im Nachhinein. Sie sind so angelegt, dass der Betrachter nicht zu festgelegt ist, sondern dass er weiter fantasieren kann, es sind also eher poetische Titel. Denn entscheidend für die Bilder ist, dass sie eine starke Ambivalenz haben und damit sich dem Betrachter immer wieder neu erschließen. Neue Fragen stellen, je nach Stimmung, je nach Licht, je nach Jahreszeit, wie auch immer. So können immer wieder neue Begegnungen entstehen. Dann ist ein Bild gelungen. Wenn es diese Eigenschaften so reichhaltig wie möglich hat.

Und ein weiteres Mittel, das den Dialog der Betrachter befördert, ist die Aufteilung mancher Bilder in Diptychen oder Triptychen.

Die Wahl der Dipychon- und Triptychon-Bildform ist so zu verstehen: Ursprünglich ist das eine kirchliche Form, gerade beim Triptychon, das Bild, das sich öffnen und schließen lässt, diese Beweglichkeit, die durch die Trennung zweier oder dreier Bilder, die aber zusammengehören, entsteht, gibt dem Bild zusätzlich Bewegung und

für den Betrachter eine gewisse Irritation. Man muss vielleicht von einem Bild ins andere springen und wieder zurück. Auf diese Weise entsteht ein anderes Suchen und Sehen im Bild, als wenn es einfach ein Querformat wäre. Zusätzlich ist es so: Jedes Bild muss auch für sich stehen können, es muss auch als Einzelstück ein wirkliches Bild sein. Das ist noch einmal eine gute Prüfung beim Arbeiten. Es entsteht diese Wirkung, dass zwei Hochformate – das Hochformat an sich ist eine instabile, eine labile Form, das heißt Hochformat bedeutet Bewegung, – wenn ich also zwei Hochformate miteinander kombiniere, habe ich zwei Formen der Bewegung, die sich in eine ruhende Panoramaform zusammenschließen, und das ergibt Weite, das ergibt Fortsetzung. Oft sind die Figuren am Rand oft gerade rechts angeschnitten, so dass der Betrachter aufgefordert wird, weiterzudenken und vielleicht sich selbst etwas zu überlegen, wie es da weitergehen könnte. Und das ist inspirierend – für den Betrachter.

Abschließend noch eine Frage zu der bevorstehenden Ausstellung in Hildesheim: Wie sieht das Konzept für diese Ausstellung aus?

Die Räume geben gewisse Möglichkeiten vor und das ist auch grundsätzlich meine Art, eine Ausstellung anzugehen, dass ich mir die Räume anschau und für den Betrachter eine Ausstellung entwickle. Für die kommende Ausstellung stehe ich im Dialog mit Frau Dr. Lembke, Direktorin des Roemer- und Pelizaeus-Museums und Prof. Dr. Brandt, Direktor des Dom-Museums. Denn eine Ausstellung bedeutet Zusammenhänge herstellen. Es ist etwas anderes, wenn man ein Bild einfach in den Raum hängen würde. Das heißt also, man muss eine Ausstellung lesbar machen. In diesem Falle ist es so, dass in dem Eingangsbereich Vitrinen sind, in denen wir intime, kleinformatische Dinge ausstellen werden. Skizzenbücher, die zeigen, wie ich zu Bildideen komme. Künstlerbücher mit einem bestimmten Aspekt, der charakteristisch ist für meine Arbeit, sowie frühe und neue Radierungen. Das heißt, hier werden kleinformatische Dinge

vorge stellt, sodass der Betrachter erst einmal nahe herangehen muss und sich in sie hineingucken kann, die sich dann im nächsten Raum zu großformatigen Zeichnungen öffnen werden. Das könnte man »Konzepte für Bilder« nennen. Aber die Zeichnungen stehen auch für eine eigenständige Form der Artikulation, sie führen zum Eigentlichen, nämlich dem Bild hin. Es macht Zeichnungen so interessant, dass sie – die Zeichnungen von Rembrandt, Tintoretto, Tiepolo faszinieren uns deshalb bis heute – das sind Ergebnisse, in denen man die Kunst im Prozess sehen kann. Es ist für den Betrachter interessant nachzuvollziehen, wie etwas entstanden ist. In der großzügigen zweiten Partie der Ausstellung werden große Zeichnungen zu sehen sein. Im abschließenden Teil, in dem gotischen Raum mit den wunderbaren Kreuzrippen, da werden, insbesondere auch weil es sich um einen kirchlichen Raum handelt, großformatige Diptychen und Triptychen zu sehen sein, um alles als Quintessenz der Ausstellung zusammenzuführen.

Das heißt, hier wird mit dem kirchlichen Motiv Diptychon und Triptychon, selbst, das aus dem kirchlichen Zusammenhang stammt, in der Präsentation noch einmal gespielt?

So ist es. Das bietet der Raum an. Die Formate passen da sehr schön hinein, weil eine bestimmte Gliederung vorgegeben ist. Es werden gerade die lichten Bilder sein, die dort zu sehen sind. Es gibt die Interieur-Szenen, die sehr dunkel sind. Sie würden in diesem Raum die Atmosphäre zu sehr herunterdrücken. Insofern werden besonders lichte Bilder ausgewählt, um den Raum richtig zum Klingen zu bringen.

Sehr geehrter Herr Mordmüller, ich bedanke mich ganz herzlich für dieses persönliche Gespräch.

*Das Interview führte Ulrich Schmalstieg,
Beauftragter der Künstlerseelsorge
im Bistum Hildesheim*





Bistum
Hildesheim

SCHNELL + STEINER

Impressum Bistum Hildesheim | Beauftragter für Künstlerseelsorge | Domhof 18–21 | 31134 Hildesheim