

„Bei meiner Arbeit wende ich ein ‚barockähnliches‘ Prinzip an“

Sibylle Springer im Gespräch mit Wolfgang Ullrich

Wolfgang Ullrich: Wann weißt Du, dass ein Bild fertig ist?

Sibylle Springer: Wenn kein Pinselstrich mehr verschoben werden muss.

Du ‚schiebst‘ also viel auf dem Weg zum fertigen Bild?

Ich schiebe und puzzle, denn Bildaufbau und Farbigkeit sind zu Beginn einer Arbeit nur annähernd festgelegt. Meine Fotos und Studien weisen in die Richtung, in welche das Bild laufen soll, doch die Vorlagen müssen korrigiert, in eine Dynamik und eine Dramaturgie gelenkt werden, sobald ich mit dem Aufbau und der Zusammensetzung des Bildes beginne. Das alles passiert direkt auf der Leinwand.

Dann ist der Werkprozess bei Dir ein fortwährendes Ausprobieren, Austarieren – und Fehlersuchen?

Ja, das stimmt. Mit dem ersten Arbeitstag am Bild beginnt eine Diskussion, die so lange währt, bis es eine Lösung gibt. Über Wochen oder Monate hinweg wird dieser Disput schichtweise in der Leinwand gespeichert, so dass schließlich ein austariertes, ausdiskutiertes Ergebnis sichtbar wird – die dahinterliegende Geschichte und die Vielzahl der Gedanken aber spürbar bleiben.

Das klingt so, als wäre es für das fertige Bild gar nicht so vorteilhaft, wenn es zu ‚glatt‘, zu unkompliziert entsteht. Denn dann ist die dahinterliegende Geschichte ja kurz und harmlos.

Ab und an gibt es schnelle und flinke Bilder – die Sprinter. Sie sind leichtfüßiger. Ich komme aber meistens automatisch zu langwierigeren Bildern, weil mich der Blick daran länger festhält. Während der Arbeit an einem solchen Bild sind alle möglichen Geschehnisse willkommen: das Bild kann Kapriolen schlagen, es können Fehler auftauchen und überraschende Wendungen sich anbieten. Durch meine Arbeitsmethode kann ich im Grunde jedes Bild ewig lang bearbeiten und zu einem guten Ergebnis führen. Entweder mit einer dramatischen Achterbahnfahrt als Geschichte oder aber kurz und bündig.

Geht das Tempo, mit dem ein Bild entsteht, also eher von Dir oder doch eher vom Bild aus? Schlägt es Kapriolen nur, wenn Du das auch willst, oder erweist es sich durchaus auch als eigensinnig?

Die meisten Bilder sind eigensinnig, und Ablauf sowie Entstehungstempo einer Arbeit sind nie wirklich kalkulierbar. Aber ich kann ein Bild an der ‚langen Leine‘ laufen lassen, so dass der Spielraum größer wird für Unvorhersehbares und Überraschendes. Oder ich halte es kürzer und arbeite zielgerichteter und schneller. Es ist aber für die meisten Bilder bereichernd, wenn ich mich auf ein ‚Spiel‘ mit ihnen einlasse. Vieles, was entsteht, könnte ich mir vorsätzlich nämlich nicht ausdenken. Allerdings gehört dann während des Malprozesses ein gewisses Bangen um den Ausgang eines Bildes immer wieder zum Arbeitsalltag. Die Eigensinnigkeiten, Unwägbarkeiten und ‚Fehler‘ – jede Aktion am Bild wirkt sich aber letztlich konstruktiv aus.

Aus den Eigensinnigkeiten und Fehlern entwickelt sich also oft auch erst etwas Neues? Und für das Ergebnis ist entscheidend, wie viel Risiko Du als Künstlerin eingehst? Wie genau erlebst Du beim

Malen dieses Risiko?

Das ist eine zweischneidige Angelegenheit. Einerseits ist es aufregend und schön, wenn ich durch ein weiträumiges Umkreisen meiner Bildidee zu überraschenden Ergebnissen komme, andererseits gibt es aber keine Garantie, dass sich dabei tatsächlich etwas Gutes und Neues entwickelt. Dann habe ich womöglich wochenlang gearbeitet und bin ohne Erfolg. Aber da ich jetzt ein Bild – im Gegensatz zu meiner früheren Arbeitsweise – bei Bedarf sehr lange bedenken und bearbeiten kann, beruhigt mich die Feststellung, dass ein gewisses Scheitern eigentlich nicht möglich ist, vorausgesetzt, die Grundidee einer Arbeitsserie ist tragfähig.

Was bedeutet es für Dich, dass Du meist in Serien arbeitest? Sind die einzelnen Bilder Variationen eines Themas oder eher Teile einer Gesamterzählung?

Sie sind beides. Ich variiere Bilder eines Themas, die mir besonders wichtig oder ausbaufähig erscheinen, zugleich aber beleuchten die einzelnen Arbeiten einer Serie immer einen bestimmten Aspekt der Geschichte. Manche Bilder zeigen deutlicher das Ausgangserlebnis, das mich zu der Serie veranlasst hat, andere entfernen sich weiter davon, so dass sie besser zu verstehen sind, wenn die narrativeren Bilder neben ihnen hängen. Aber jedes Bild ist autonom und kann auch ohne seine Geschwister stehen. Ich denke aber, im Zusammenspiel aller Bilder erscheint eine Serie facettenreicher, als es die singuläre Arbeit zu tun vermag.

Weißt Du schon im Voraus, wie umfangreich eine Serie wird – und wann weißt Du, dass eine Serie fertig ist? Muss sich das Ausgangserlebnis, von dem Du sprichst, gleichsam erschöpft haben, bevor Du mit einer neuen Serie beginnst?

Ich ahne meist recht früh, ob eine Serie umfangreich werden wird und ob sie viel Potenzial zum Ausbauen hat. Manchmal ergibt sich ein Dominoeffekt beim Arbeiten, die Bilder purzeln eins nach dem anderen und ergeben sich jeweils aus dem vorangegangenen. Dann scheint es mir, als könnte ich diesen Weg unendlich lange fortsetzen und immer neue, andersartige Bilder zu dieser einen Serie malen – als könnte ich eine sehr lange Geschichte daraus entwickeln. Ich platziere und kombiniere sie in fiktiven Ausstellungsräumen und versuche mir die noch fehlenden Arbeiten vorzustellen, um sie dann zu malen. Aber nach und nach arbeite ich mich an dem jeweiligen Thema ab, das Feld ist dann zumindest vorübergehend abgegrast und ich bekomme Lust auf Neues und Lust auf Veränderung.

Sind die fiktiven Ausstellungsräume immer dieselben? Oder je nach Serie andere? So wie Du das beschreibst, klingt das ja ähnlich wie bei einem Installationskünstler, der ebenfalls vom Raum ausgeht. Wie verhalten sich Deine Bilder denn überhaupt zum Raum?

Für die Ausstellung *Gleam* in der Kunsthalle Bremerhaven habe ich tatsächlich meine Serie auf die dortige Räumlichkeit hin erarbeitet und Bilder eigens dafür gemalt, um einen bestmöglichen Ablauf und Wechsel der Arbeiten an diesem Ort zu schaffen. Vielleicht ist die Herangehensweise wirklich einem Installationskünstler ähnlich. Die fiktiven Räume sind aber meist eine optimale Ausstellungsmöglichkeit, die ich in meiner Phantasie bestücken darf. In Realität gibt es das ja selten. Und daher benutze ich diese Vorstellung als Hilfe, um einen präzisen Ablauf meiner Bilder und die perfekte Serie zu erstellen. Den Bildern selbst ist der Raumbezug nicht anzumerken, wohl aber will ich den Übergang zwischen meinen Bildräumen und dem Raum des Betrachters elegant einfädeln. Es ist mir lieb, wenn man als Betrachter den Eindruck hat, man könne in das Bild hineinlaufen. Darum sind meine Bildgrößen auch ‚körperbezogen‘, die Oberfläche ist matt und nicht etwa glänzend wie bei Ölbildern, deren Oberflächen die Trennung zwischen Betrachter und Bild sichtbar und sogar spürbar machen.

Damit stellst Du Dich ja in die Tradition der illusionistischen Malerei. Sind solche historischen Bezüge wichtig für Dich? Und zu welchen Strömungen oder Personen aus der Kunstgeschichte würdest Du selbst eine Wahlverwandtschaft für Deine Arbeit sehen?

Ich bin in einem barockliebenden Haushalt groß geworden, mit Bernini und Bach ganz vorne an der Spitze. Das spielt indirekt bestimmt eine Rolle für meine Arbeiten. Mir gefällt am Barock, dass der Betrachter oder Zuhörer gegenüber der Arbeit nicht ausgegrenzt, sondern mitgenommen wird. In Händelopern beispielsweise erfährt man als erstes einen überbordenden Klangrausch, bevor sich der Inhalt erschließt und die glasklare Komposition auch im winzigsten Detail sichtbar wird. Jeder einzelne Abschnitt ist für sich ein vollständiges Musikstückchen, und im Großen dient es dem Gesamttablauf. Mit Überschwänglichkeit und Ornamentik bringt die barocke Oper eine Geschichte zum Leben, die einem überaus streng geregelten Kompositionssystem unterliegt. In der Romantik würde das nicht auf diese Weise funktionieren und das fasziniert mich. Bei meiner eigenen Arbeit wende ich ein ‚barockähnliches‘ Prinzip an. Die Gesamtheit des Bildes ist überwuchert von Strukturen, und schließlich splittert es sich in Einzelteile, Details und Bildebenen auf. Dem Blick des Betrachters werden Fahrten gelegt, denen er folgen kann und die nach und nach die dahinterliegende Geschichte – eine Verbindung zur realen Welt – zu erkennen geben.

Den Vergleich mit den Opern Händels finde ich sehr interessant! Tatsächlich wirken Deine Bilder auf den ersten Blick oft rauschhaft, entgrenzt, formlos. Aber dann sieht man, wie genau, vielschichtig, detailliert sie angelegt sind. Deshalb scheint es mir auch wichtig zu sein, sie im Original zu sehen, weil man bei Reproduktionen im Katalog nicht die Chance hat, dieses doppelte Erlebnis von Überfülle und Geordnetheit nachzuvollziehen. Du scheinst also nicht zu den Künstlern zu gehören, die ihre Bilder vor allem darauf anlegen, fotogen zu sein und in der Reproduktion zu verblüffen?

Mir wäre natürlich beides am liebsten! Aber es stimmt wohl: Meine Arbeiten zeigen und entfalten sich am besten, wenn man sie im Original sieht. Für die Reproduktion im Katalog muss eigens ein Weg gefunden werden, der dem Betrachter eine Vorstellung der Gemälde vermittelt. Ich finde das aber durchaus lohnend und setze diese Handhabung bewusst ein, um dem Bild eine Chance auf ‚Mehrfachwirkung‘ zu geben, um eine Lust zu wecken, das Bild genauer zu betrachten oder im Original sehen zu wollen. In meinen früheren Arbeiten habe ich mit einem prägnanten Vorder- und Hintergrund gearbeitet, wodurch sich das Gemälde viel schneller erschließt und in der Reproduktion besser wirkt. Aber die Verschränkung von Ebenen und die ‚Verschlüsselung‘ eines Bildes interessiert mich mittlerweile mehr.

Was meinst Du mit ‚Verschlüsselung‘? Besitzen Deine Bilder etwa geheime Botschaften? Die sich nur entschlüsseln, wenn man ganz genau auf Details achtet, die in der Reproduktion vielleicht nicht einmal sichtbar werden?

Ja schon, in manchen meiner Bilder gibt es unauffällige und verdeckte ‚Notizen‘ – Sätze zum Beispiel oder Gegenstände, die aber für die Wirkung des Bildes kaum eine Rolle spielen. Diese Notizen haben etwas mit dem Kontext zu tun, in dem ein Bild entsteht; sie bezeichnen etwas Spezielles oder liefern einen persönlichen Kommentar zu der jeweiligen Arbeit. Sie sind wie eine Randnotiz oder ein Wasserzeichen, und wer Lust hat, ein Bild lange anzusehen, wird diese Dinge auch entdecken – sowohl im Original als auch in der Reproduktion. Es funktioniert aber nur, wenn das Bild ein Geflecht hat, in dem man die Notizen verstricken kann. Mit ‚Verschlüsselung‘ meine ich unter anderem dieses Flechtwerk. Die Möglichkeit, vielfältige Informationen in ein Bild einzufügen oder gar ‚einzuschmuggeln‘ ist mir also lieber als ein Bild, das sich auf Anhieb offen legt.

Und Du meinst, dass die Betrachter die Botschaften tatsächlich nach und nach erkennen und entschlüsseln können? Oder ist das für ein angemessenes Verständnis Deiner Bilder gar nicht so wichtig?

Nein, als Betrachter braucht man diese versteckten Notizen nicht, sie sind eher wie ein kleiner Bonus, der einen überraschen kann, wenn man ihn findet, oder etwas, das meine Herangehensweise beleuchtet. Zum Beispiel habe ich in die vorerst letzte Arbeit Pink aus der Graffitiserie den Satz eingefügt: „Dies ist erst der Anfang“. Die versteckten Dinge haben etwas mit dem Ursprung zu tun, durch den die Bilder entstanden sind. Viele Wochen bemerkte ich beispielsweise nicht die in Tunneln verborgenen Graffiti; dabei waren sie ja immer da! Manchmal sieht man erst später etwas, obwohl es stets vor Augen liegt. Und so könnte es sich bei den verborgenen Botschaften im Bild auch verhalten.

Das lässt vermuten, dass Du Dir Betrachter wünschst, die sich Deine Bilder lange und oft anschauen. Eigentlich weniger die üblichen Ausstellungsbesucher, die an allem recht zügig vorbeigehen, sondern eher Sammler, die mit einem Bild leben und es jeden Tag wiedersehen. Oder was hast Du für Vorstellungen vom idealen Betrachter?

Ich wünsche mir einen Betrachter, der Lust hat, sich Ruhe zum Schauen zu nehmen. Aber wie kann man jemanden dazu motivieren? Wie kann man darauf Einfluss nehmen? Ich finde, das ist eine ziemlich schwierige Angelegenheit. Meine Bilder versuche ich von vornherein so anzulegen, dass sie von sich aus kommunizieren, was in ihnen zu finden ist. Auf diese Weise können sie selber den Betrachter zur Ruhe anhalten, selber die nötige Betrachtungszeit einfordern. Thomas Huber hat einmal geschrieben, dass der Künstler für die Umgangsformen seines Publikums verantwortlich sei. Ich finde, das ist ein toller Gedanke.

Aber auch ein sehr anspruchsvoller Gedanke. Er spielt ja darauf an, dass Kunst nicht ein folgenloses Vergnügen sein soll, sondern diejenigen, die sich damit beschäftigen, auch verändern – läutern, bilden, erheben, besser machen – kann. Man denkt hier nicht zuletzt an Schillers anspruchsvolle Idee einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Wie stehst Du zu solchen Erwartungen gegenüber der – Diener! – Kunst?

Erst mal möchte ich niemandem etwas aufzwingen oder abnötigen. Daher ist für mich die Form des Bildes ideal – es lässt die Wahl, ob man hinschaut oder lieber nicht. Aber dann erwarte ich, dass der Betrachter sich auf eine Arbeit von mir einlässt, bereit ist, in sie einzutauchen, den verschiedenen Schichten darin nachzugehen. Meine Bilder entstehen ja aus einer Erfahrung und Beobachtung, die ich gemacht habe, und diesen erlebten Zustand, diese Atmosphäre versuche ich zu malen, damit ein Funke davon auf den Betrachter überspringt und er daran teilhaben kann. Ich verstehe Kunst als Angebot für einen Dialog mit dem Werk, so wie man ein Buch liest, in die Oper geht oder auch einen Kinofilm ansieht. Eine gute Unterhaltung kann im Idealfall die ganze Aufmerksamkeit des Rezipienten binden, kann ihn bereichern, bilden, sensibilisieren und verändern.