

Geformt in der Dunkelheit, hineingeboren ins Licht

Peter Wayne Lewis spricht mit David Carrier über seine neuen Gemälde „Fields“

Peter Wayne Lewis ist ein lyrischer Maler, einer, der die große Tradition des amerikanischen Abstrakten Expressionismus fortführt. Seine Malerei ist intensiv, voll Emotion und sehr persönlich. Es ist seit einiger Zeit in New York nicht einfach, ein Maler zu sein und die Mehrzahl der bekannteren jüngeren Vertreter dieser Kunstform geben sich distanziert und ironisch. Peter ist weder an Distanz, noch an Ironie interessiert. Sein Schaffen ist ganz unmittelbar, geladen mit Gefühl. Seine Gemälde verdanken ihre so persönliche Note einem Moment, das er „die Sprache meines Körpers im Entstehungsprozess dieser Bilder“ nennt.

Peter so zu beschreiben, lässt ihn als einen Außenseiter erscheinen. Tatsächlich hat sein künstlerisches Empfinden wenig mit dem derzeit in der Malerei dominierenden Ansatz gemein. Gleichwohl ist er als Lehrer und dank seiner stetigen Präsenz in der New Yorker Kunstszene aber auch ein Insider. Als Sohn eines Jazzmusikers sieht er die Rhythmen seiner Kunst dem Werk so unterschiedlicher Musiker wie Beethoven, John Coltrane und Duke Ellington verpflichtet. Er ist eine kosmopolitische Persönlichkeit, er kennt Europa, Japan und Amerika von seinen vielen Reisen. Seine Arbeiten wurden in aller Welt ausgestellt. Sein Schaffen zieht Inspiration aus den Kulturen von Amerika, Jamaika und Europa. Wie das folgende Gespräch zeigt, hat er einen weiten geistigen Horizont. Er ist in der Kunstgeschichte zu Hause, aber auch sehr an Physik interessiert. Aus vielerlei intellektuellen und visuellen Quellen schafft er zutiefst eigenständige Werke.

Einen erstklassigen Maler zu treffen, der sich auch im Gespräch auf hohem geistigen Niveau bewegt, gehört zu den schönsten Aufgaben im Leben eines Kritikers. Mit Peter zu sprechen hat mich lebhaft fasziniert – dies hat sich im Interview niedergeschlagen. Unsere Unterhaltung gibt einen brauchbaren Einblick in seine Gedanken. Um aber seine Leistung wirklich würdigen zu können, dafür kann unsere Diskussion nur ein Ausgangspunkt sein. Zumindest ist es mir so ergangen: Nach unserem Gespräch habe ich seine Bilder erneut betrachtet. Ich habe von ihm gelernt und mehr gesehen.

Peter ist ein Künstler mit ausgreifenden Ambitionen. Seine neuen Arbeiten sind ehrgeizig, wagemutig, zutiefst kreativ und außerordentlich eigenständig. Wir haben es hier mit bedeutender Malerei zu tun.

David Carrier: Kritiker sprechen von Ihrem Interesse am Jazz und Ihrem kulturellen, jamaikanisch-amerikanischen Erbe. Wie gehen Sie mit diesen Einflüssen um?

Peter Wayne Lewis: Ich stamme aus Jamaika, einem Schmelztiegel der Karibik. Für mich ist die ganze Debatte um Rasse ein politisches Konstrukt. Letztendlich sind wir doch alle Menschen. Wir haben alle auf irgendeine Weise miteinander zu tun. Ich kam hierher, als ich neun war. Nach 37 Jahren fühle ich immer noch nicht, dass ich hier zu Hause bin. Die Vereinigten Staaten fühlen sich für mich immer noch nicht als meine Heimat an, obwohl ich hier Staatsbürger bin. Ich bin hier einfach nicht geboren. Ich suche immer noch Gleichgewicht, eine Balance. Wenn ich male, spiegelt sich diese Unbehaglichkeit in einer verzerrten formalen Balance wieder. Diese zwingt den Betrachter dazu, die eigenen Überzeugungen in Frage zu stellen. Ein Einwanderer zu sein ist von zentraler Bedeutung, weil es die eigene Haltung zur Stabilität bestimmt.

Mein Vater war ein Pianist mit einer klassischen Ausbildung, der sich zu einem Jazz-Pianisten entwickelt hat. Meine Großeltern waren Missionare, sie hatten Musik in ihrer Kirche. Zusammen mit der Religion, über die bei uns immer gesprochen wurde, hatten wir daher Musik und Gesang. In der Karibik gibt es immer Musik. So weit ich weiß, gibt es in meiner Familie niemanden, der gemalt hat. Allerdings ist meine Familie 1962 aus der Karibik ausgewandert, ich bin also noch dabei, diese Geschichte zu erkunden.

Ich mache mich gerade mit der Kunst von Wilfredo Lam vertraut und damit, wie die afrikanische Geschichte Kuba und Jamaika geprägt hat. Die Menschen, die als Sklaven nach Jamaika gebracht wurden, kamen aus der Region in Afrika, die heute Ghana genannt wird. Viele waren Kunsthandwerker, Leute, die sich in ihrem Schaffen mit „Kunst“ auseinandergesetzt haben. Sie haben diesen Begriff nicht benutzt, die Gegenstände, die sie schufen, hatten vielleicht eine kultische Funktion. Ich denke, dass ich einen Bezug zu diesem Teil meines kulturellen Erbes gefunden habe. Gemälde zu schaffen ist eine kultische Handlung; ich versuche eine Verbindung zum Spirituellen zu finden. Ich will das Fleisch transzendieren, ich hoffe etwas zu finden. Der Schamane geht über die Brücke zwischen dem Körperlichen und der Geisterwelt. Wenn er zurückkommt, bringt er Wissen mit sich, das er teilen kann. Meine religiösen Überzeugungen gleichen denen des Schamanen. Ich bin nicht ergeben im Glauben, aber ich gebe mich der Arbeit an diesen Bildern hin.

DC: Ich beginne, die Verbindungen zwischen Ihrer Malerei und der Musik zu sehen. Wie im Jazz spielen auch in Ihrer Arbeit wiederkehrende Strukturen eine große Rolle.

PWL: Ein Musikstück kann auf verschiedene Weise gespielt werden, jede Nacht in einer anderen Interpretation. Wie ein Jazzmusiker, der von den „Blue Notes“ ausgeht, habe auch ich einen Ausgangspunkt für meine bildnerischen Strukturen. In der vorliegenden Serie übernimmt das Rechteck innerhalb eines anderen Rechtecks diese Funktion des Grundelements. Es ereignen sich Wiederholungen, aber ich bin mir während der Arbeit niemals sicher, in welcher Form sich diese abspielen werden – ob nun im Bereich der Farbe oder etwa in der räumlichen Dimension.

DC: Musik spielt auch für viele andere Maler eine Rolle.

PWL: In meinen Unterhaltungen mit Sean Scully spricht er über irischen Blues, Neil Young, die Macht des Rock'n'Roll. Wir wissen ja, dass Mondrian an Jazz interessiert war. Ich höre mir alles mögliche an Musik an und suche dabei immer nach dem Echten – man erkennt es, wenn man es hört. Das hilft mir dabei, herauszufinden, wer ich bin, was sich in meinem Leben abspielt, und dieses dann in meinen Bildern zum Vorschein zu bringen.

DC: Sie arbeiten seit mehr als zwei Jahrzehnten ernsthaft als Maler. Können Sie etwas über Ihre Entwicklung sagen?

PWL: Ich bin allmählich von der figurativen Malerei zu geometrischen Strukturen gekommen. Dazu hat mich zunächst Jazz angeregt. Es gibt im Jazz eine ganz reale, grundlegende Struktur, die sich als Gemisch aus Blues, irischer Musik und Folklore beschreiben lässt. Alles beruht auf der „Blue Note“, dem Beginn. Es gibt da im Katalog der *Documenta IX* ein Zitat von Edek Bartz und Birgit Flus, das ich sehr schätze: „Jazz findet immer im absoluten Präsens statt. Jazz kann nicht wiederholt werden. Er findet in einer intensiven und unvorstellbaren Gemeinsamkeit statt. Vielleicht in einem Trance-Zustand, zugleich jedoch mit schier unerklärlicher Konzentration... Es geht dabei immer um Leben und Tod. Jazz ist so bedeutsam wie dein Leben selbst.“

Es gibt immer den Zufall. Jazz gibt ein Muster vor, nach dem ich ein Bild entwickle. Die Bilder vorher wurden allmählich... – nicht zu einfach, aber zu angenehm. In dieser Sphäre wollte ich nicht sein. Jetzt wäre es sehr einfach für mich, zu gegenständlichen Bildern zurückzugehen, das würde meinen Neigungen entgegenkommen. Indem ich aber diese abstrakten Bilder mache, in denen die Geometrie eine derart tragende Rolle spielt, versuche ich gedanklich, andere Wege zu gehen.

DC: Sprechen wir jetzt nicht über Stil?

PWL: Ja und Nein. Es gibt für mich ganz bezeichnende Gesten, die mein Schaffen durchdringen. In meiner Malerei kann ich bestimmte lyrische, lineare Gesten erkennen, die Schriftzüge sein könnten, eine Handschrift.

DC: Benutzen Sie Spannungen, konzentrieren Sie sich auf diese, lassen Sie diesen ihren Lauf?

PWL: Es ist dieses Ungleichgewicht, aus dem die Spannung in meiner Arbeit entspringt. Ich fühle, dass ich mich im Ungleichgewicht befinde, in einer Lage, die nicht behaglich ist. Da versuche ich hinzukommen, aber wenn mir das gelänge, würde es mich wahrscheinlich umbringen.

Ich habe gelernt, in diesem Bereich zu agieren. Das lädt die Arbeit psychologisch auf, das macht sie menschlich.

DC: Deshalb sind Sie ein „heißer“ Künstler, kein cooler.

PWL: Das ist aber noch nicht alles. Ich halte die Emotion nicht draußen. Ich bin mir eher der analytischen Dimensionen bewusst, aber nicht zu Lasten der emotionalen Seite. Beide sind miteinander verwandt.

DC: Viele Leute denken, dass sich Kunst um Harmonie und Einheitlichkeit dreht. Nicht so Ihre Arbeiten! Da geht es um Unbehaglichkeit.

PWL: So könnte man das ausdrücken. Man könnte aber auch sagen, dass ich versuche, den Betrachter zu einer aktiven Anteilnahme zu bewegen. Ich will nicht, dass meine Bilder passive Objekte sind. Sie sollen aufregen, fragen, ja, bezaubern. Eine scheinbare Unausgewogenheit oder Missklang gibt Raum für Bewegung und Rhythmus. Ich bin mir der formalen Eigenschaften sehr bewusst. Die sind das Thema meines Unterrichts – gewisse strukturelle Dinge, formale Ausgeglichenheit, Harmonie, Einheitlichkeit, all diese kompositorischen Elemente. In meiner eigenen Arbeit versuche ich, das durcheinanderzuwerfen. Ich suche nach anderen Wegen, Harmonie zu erreichen – Wegen, die eine gewisse Unbehaglichkeit hervorrufen.

DC: Wie lässt sich Ihr Interesse an Spiritualität mit dem an Physik vereinbaren?

PWL: Ich denke, dass die Überzeugungen der meisten Leute nicht ohne Widersprüche sind. Ich habe viele verschiedene Interessen – und darauf baut dann meine Sicht der Dinge auf. Es gibt da auch eine Symbiose von Ideen, die auf den ersten Blick als unvereinbar erscheinen.

DC: Sie lieben Dunkelheit und Licht, das durch das Dunkle dringt.

PWL: Wir werden in der Dunkelheit geformt und ins Licht hineingeboren. In meiner Arbeit liegt auch eine metaphorische Struktur. Ich stelle nicht die Gegenstände der Welt dar, ich bringe keine mimetische Struktur hervor. Manche Elemente in den Arbeiten lassen Bilder aus der Natur anklingen – Bäume, der Himmel, die Erde. Ich kann das nicht verleugnen. Aber ich male nicht bewusst Dinge, die ich sehe. Ich bin an Erscheinungen interessiert, wie dem Horizont, der die undurchsichtige Erde vom durchsichtigen Himmel trennt. Ich male vor allem nachts; das Licht hat eine andere Qualität, die Energie der Nacht – eine andere Art Stille.

DC: Bei Ihren neuen Bildern arbeiten Sie mit inneren Rahmen. Der Farbauftrag innerhalb des Rahmens erinnert an den von Kline, der äußere „Rahmen“ hat Ähnlichkeit mit den abstrakten Bildschöpfungen von Rothko. Sind diese Assoziationen von Bedeutung?

PWL: In der Tat. Aber ich bin noch mehr an anmutiger chinesischer Kalligraphie interessiert und an japanischen Sumi-Tinte-Gemälden. Ich versuche nicht, so wie jemand anderes zu malen, ich will herausfinden, was gewisse Zeichen für mich bedeuten. Mich beschäftigt Transzendenz. Das Rechteck innerhalb des Rechtecks bezieht sich auf Fenster, es reflektiert die Wirklichkeit. Das soll kein fester Rahmen sein, eher ein unmerklicher. Ich bin ein Anhänger von Illusion in der Malerei.

Diese Bilder zielen also auch darauf ab, den Kanon der Moderne, wie ihn Clement Greenberg formuliert hat, aufzulösen. Ich bin absolut an Illusionen interessiert – ich schere mich nicht darum, die Räumlichkeit im Bild auf eine platte Oberfläche zu reduzieren.

DC: Gibt es andere Künstler, die in eine vergleichbare Richtung arbeiten?

PWL: Terry Winters lotet diese Dimension der Illusion aus, während Bruce Marden mit dem Vokabular der Oberfläche arbeitet. Ich fühle mich Winters näher. Es ist immer interessant, Künstler zu finden, die den gleichen Pfad entlang stolpern. Aber ich versuche nicht, mit meiner Malerei irgendeine bestimmte Schule zu vertreten.

DC: Wer ist sonst noch für Sie wichtig?

PWL: Für mich ist derzeit Thornton Dial von besonderer Bedeutung. Man nennt ihn einen „Außenseiter“. Er hatte eine Solo-Retrospektive im New Museum in New York. Seine Arbeiten sind unglaublich kraftvoll. Ich glaube, dass in seinen Arbeiten das Sublime existiert, er selbst denkt aber nicht in diesen Begriffen. Auch Afrikanische Ritual-Künstler besitzen diese Fähigkeit, dich in andere Sphären zu tragen.

DC: Sie benutzen Musik und Kunst auf diese rituelle Weise.

PWL: John Walker hat mir einmal bei einem Besuch in meiner Malereiklasse am Massachusetts College of Art gesagt, dass Rothko nicht an Farbe interessiert ist, sondern am Tod. Mich beschäftigt der Tod und was es bedeutet, zu leben.

DC: Sind Rituale Zauber, geht es darum, über die Grenzen der Rationalität hinauszugehen?

PWL: Ich begreife das im wörtlichen Sinn. Ein Ritual umschreibt etwas, das größer ist als es selbst, es wird zu einer Verbindung mit Dingen, die nicht fassbar sind, der Sphäre der Spiritualität. Ein ritueller Vorgang stellt für mich eine Brücke dar zu Erfahrungen, die sich auf einer anderen Ebene abspielen. Theoretische Physik ist auch etwas Magisches. Sie gibt vor, wissenschaftlich zu sein, gleichzeitig sind das nicht nur Theorien, sondern Ideen über Dinge. Man hat die Wahl, ein Glaubenssystem anzunehmen oder nicht. Ein Physiker mag da anderer Auffassung sein, aber so sehe ich das.

DC: Waren andere visuelle Einflüsse wichtig für Sie?

PWL: 1982 bin ich mit meiner Frau Catherine nach Europa gefahren. Das war meine erste Reise nach Frankreich. Wir haben uns die Höhlenmalereien im Bauch der Erde angesehen, die prähistorischen Höhlenmalereien von Lascaux. Für mich sind diese Höhlen mit ihren Stalagmiten und Stalaktiten die ersten gotischen Kathedralen der Erde. Das war eine ziemlich tiefgehende Erfahrung. Ich war überwältigt. Ich begann, über Architektur nachzudenken, über rituelle Räume, über Tiere und Dinge, die uns bedrohen. Ich habe geweint. Diese Gemälde haben meine Arbeit

verändert. Ich habe mich immer damit befasst, Bilder zu schaffen, die Menschen auf eine ähnliche Weise anrühren.

DC: Gibt es andere Maler, die Ihre Haltung zum Ritual beeinflussen?

PWL: Für mich ist ein Raffael in Wien, „*Die Madonna im Grünen*“ (1505), eines der wirklich herausragenden Gemälde. Das ist wirklich eines der großartigsten Bilder der Welt. Die Luminosität, die Farbe und das Licht sind wirklich Rothko ähnlich. Raffael vermochte es, Bilder zu beleben, einem Bild Leben einzuhauchen. Der Körper der Madonna schwebt, beinahe, als ob er die Schwerkraft außer Kraft setzt. Die Betrachtung dieses Gemäldes hat mich auch zur Abstraktion geführt, ob Sie das nun glauben, oder nicht. Ich hatte eine Offenbarung, die mich über mich selbst hinausgehoben hat. Ich habe ihren Schimmer wahrgenommen, gespürt, wie ihr Körper sich bewegt, schwebend im Raum, obwohl er doch am Boden verankert ist. Wie konnte ihm das mit Farbe gelingen? Ich habe neun Monate daran gearbeitet, die richtigen Farbmischungen herauszufinden. Ich habe die Töne tatsächlich getroffen. Der Gegenstand und göttliche Inspiration müssen Teil der Antwort sein.

DC: Ich halte es für außerordentlich, dass Sie Raffael erwähnen. Wenn ich Maler frage, wer für sie wichtig ist, dann nennen sie Zeitgenossen, oder Künstler der Moderne, aber nicht Alte Meister!

PWL: Aber David – meine Malerei ist eine Brücke. Sie greift auf eine Religiosität zurück, die im Bild wurzelt. Ich befasse mich mit göttlicher Inspiration. Maler, die in einer Kirche arbeiten und Gott loben – für mich ist das eine ganz selbstverständliche Sache. Erinnern Sie sich daran, was ich Ihnen von meinen Großeltern, den Missionaren, erzählt habe. Kunst bezieht die private Ausübung von Religion mit ein; sie ist persönlich, ästhetisch, subjektiv.

DC: Die Malerei Raffaels sieht ganz und gar nicht aus wie Ihre.

PWL: Aber sehen Sie doch, was ich aus Raffael gezogen habe. Wie fängt man Licht in Farbe ein? In meinen neuen Arbeiten verändere ich wirklich die Grenze, ich ziehe die Pinselstriche ganz bewusst auf eine bestimmte Weise. Ich male bei künstlichem Licht. Ich verändere immer wieder meinen Standpunkt, um zu sehen, in welchem Winkel das Licht tatsächlich auf das Bild einfällt.

Wenn man den Standort wechselt, kann man das Bild zum Leben bringen, so dass es nicht mehr nur ein statisches Objekt ist. Beim Malen verändere ich die Ausrichtung des Bildes ständig, so dass man nicht immer sicher sein kann, wo denn nun oben und wo unten oder links und rechts ist.

DC: Wie hat denn nun die Auseinandersetzung mit Raffael Ihre Arbeit geprägt?

PWL: Ich habe den Stillstand entdeckt. Ich habe etwas Ausgewogenes hervorgebracht, das der Schwerkraft widersteht. Diese Farben zu finden, führte mich zur „*Blue Swan Suite*“ – dort wird das Blau zur Metapher für die Robe der Madonna. Der Titel bezieht sich auf diese Erfahrung – Stasis hält Schiffe über Wasser, der Druck ist von allen Seiten gleich. Schauen Sie sich das Rechteck an,

da haben Sie formales Gleichgewicht. Die Maße sind nach links und rechts, oben und unten gleich, oder nahezu gleich. Sie sehen aus, als ob sie sich im Gleichgewicht befinden, oder im Ungleichgewicht. Ich bemühe mich, Stasis über die Komposition eines Bildes zu schaffen. Ich will Kompression. Ich will, dass Licht Farbe durchdringt. Farbe kann als eine Hitze gedacht werden, die einen bestimmten Druck erzeugt. Was sich innerhalb des Fensters in meinem Bild befindet, wird durch das Gewicht der explodierenden und implodierenden Dinge gespeist. Es wird etwas geboren. Ich richte meinen Blick auf die Dinge innerhalb dieser Räume. Darum geht es mir bei den Rahmen.

DC: Sie setzen sich also mit dem Sublimen auseinander?

PWL: Absolut. Ich glaube an grenzenlosen Raum, Raum, der sich ausdehnt, der keinen Anfang und kein Ende hat. Ich versuche, das durch den Schleier von Farbe und Licht darzustellen. Licht ist die grundlegende Eigenschaft menschlichen Daseins. Ich befasse mich mit Dingen, die größer sind als wir.

DC: Sie gebrauchen Wissenschaft auf poetische Weise, als eine Inspiration, eine Brücke zwischen unserem Wissen und unseren Vorstellungen.

PWL: Mir ist das wichtig, dass sich jenseits aller Maße bewegt – das Unveränderliche, das Unbegreifliche. Ich will an das herankommen, was in den Materialien eingeschlossen ist, die ich benutze.

DC: Sie haben erwähnt, dass Michio Kaku's Buch „*Hyperspace*“ für Sie wichtig ist.

PWL: Hyperspace bezeichnet eine bestimmte Theorie der Schöpfung. Ich interessiere mich sehr für Wissenschaft – das Weltall, Zeitreisen, „Wurmlöcher“ und Schwarze Löcher. Kaku's Buch beschreibt die ganze Geschichte der theoretischen Physik. Er geht bis ins 19. Jahrhundert zurück und zwar so, dass es ein Nicht-Wissenschaftler verstehen kann. Warum sind wir hier? Welchen Daseinsgrund haben wir? Wissenschaft will die Fragen beantworten. Der britische Wissenschaftler Michael Faraday hat die universelle mathematische Sprache der theoretischen Physik eingeführt.

DC: Hat er sich mit Feldern auseinandergesetzt?

PWL: Ja. Einfach gesagt, handelt es sich bei einem Feld um eine Region oder einen Raum, in der/dem ein bestimmter Effekt (etwa Magnetismus) herrscht. Felder helfen uns die grundlegenden Eigenschaften des Lichtes zu verstehen.

DC: Warum sind diese Theorien für Sie wichtig?

PWL: Ich brauche sie nicht, aber sie inspirieren mich, sie veranlassen mich dazu, darüber nachzudenken, wer ich bin. Dabei glaube ich gar nicht unbedingt an diese Dinge.

DC: Darin sind sie also wie Musik?

PWL: Ja, ein Feld der Inspiration.

DC: Wird Malen für Sie ein Frage-Vorgang?

PWL: Ja! Was ist Malerei? Was stellt sie dar? Ist Malerei eine Sprache? Ist es möglich, Ereignisse, Dinge, Wesen zu beschreiben? Ich versuche, die Essenz von Dingen zu erkennen. Ist es möglich, dass ein Strich nicht nur als Strich wirkt, sondern als Portal, das Dinge miteinander verbindet? Der Strich kann zum Wort werden, das wieder eine andere Bedeutung hat; er kann Licht werden, Raum. So gehe ich formal damit um. Es gibt in der Theorie der Ketten einen Gedanken, der besagt, dass wir als Ketten existieren. Wir sind vibrierende Ketten. Dieser Gedanke verbindet die Physik mit meiner großen Liebe, der Musik. Die Ketten-Theorie besagt, dass wir eine Kette sehen würden, wenn es uns möglich wäre, einen Punkt zu vergrößern. Die Materie ist eine Reihe von Punkten, ähnlich einer DNA-Sequenz. Die Vibration der Ketten erzeugt Harmonie. Die Gesetze der Physik lassen sich mit den Gesetzen der Harmonie vergleichen. Das Universum lässt sich mit einer unendlichen Zahl vibrierender Saiten vergleichen. Das Universum ist eine Symphonie von Farbe und Licht.

DC: Was für ein Verständnis erwarten Sie dann von den Betrachtern?

PWL: Ich erwarte gar nichts. Aber es ist eine sehr bedeutende Frage, die ich mit meinen Studenten diskutiere. Ich spreche darüber, verantwortlich für die Bilder zu sein, die man schafft und über einen selbst hinausreichen. Ein Gemälde ist eine organische Struktur. Es reicht über die Intentionen des Künstlers hinaus; es wächst auf organische Weise durch die Vielfalt der Interpretationen, das ist für mich von sehr großer Bedeutung. Es liegt außerhalb meiner Macht, wie das Bild den Betrachter berührt, das muss auch so sein. Das Ergebnis muss in der Öffentlichkeit beurteilt werden. Ich habe darauf keinen Einfluss. Mein Entschluss, das Unbekannte zu malen, erzeugt hoffentlich eine Resonanz, etwas von bleibendem Wert. Ich bemühe mich, Reflektionen meiner kollektiven inneren Welt darzustellen und Raum und Zeit mit anderen Individuen zu teilen, in denen diese ihre eigenen Antworten und Inspirationen finden können. Sie sollen nicht informieren, sondern transformieren. In letzter Konsequenz leben und sterben die Bilder in den Augen der Betrachter.

DC: Es gibt Kritiker, die behaupten, das alles, was mit Farbe gesagt werden kann, gesagt worden ist.

PWL: Die liegen völlig falsch! Neue Methoden, Farbe zu manipulieren, eröffnet neue Möglichkeiten.

DC: Da kann ich nur zustimmen!

PWL: Warum Malen? Es kommt auf das Material an. Ich liebe die physischen Eigenschaften von Farben; wie sie sich anfühlen: die Farbe aufzuschrecken, die windende, tanzende Bewegung des pigmentierten Schlamms. Mein Körper spürt das. Für mich macht das Sinn. Für Holz oder Stahl habe ich nicht die gleiche Empfindung. Meine Sensibilität und Farbe fließen auf eine angenehme Weise ineinander.

DC: Berührt diese Diskussion Dinge, die für Ihr Arbeiten bedeutsam sind?

PWL: Es bereitet die Leute auf das vor, das wirklich von Belang ist – zu schauen! Ich lese, ich habe Ihre Bücher gelesen und Greenberg, Gablik, Krauss, West, Hegel, Wollheim, Kierkegaard, Kundera, Lao Tzu, Orenstein, Dennett, Dante, Gombrich und Nietzsche.

DC: Welche Autoren sprechen Ihre Themen an?

PWL: In seinem Buch „*Painting As An Art*“ sagt Richard Wollheim, dass Malerei zu tun hat mit „der Umwandlung der Materialien der Malerei in ein Medium und damit, dieses Medium so zu manipulieren, dass Bedeutung entsteht.“ Daran glaube ich unbedingt. Ich setze mich mit Animation auseinander, damit, ruhenden Elementen Leben einzuhauchen. Wie bringt man sie dazu, in einer Stimme zu sprechen, die lebendig erscheint? Wenn sie gut sind, haben Gemälde die Eigenschaft, fast lebendig zu erscheinen. Sie sind rituelle Gegenstände.

DC: Waren das die richtigen Fragen?

PWL: Das waren sehr schwierige Fragen. Ich tue, was ich tun will, vielleicht ist das arrogant. Der Rhythmus und die Geschwindigkeit fühlen sich für mich richtig an. Ich denke, dass es uns gelungen ist, meine Stimme zu erhalten. Die Malerei hat mit der Suche nach Antworten zu tun. Was bringt uns dazu, ein Zeichen zu setzen? Was erregt mich, verwirrt mich, belastet mich, fordert mich heraus? Sobald ich denke, dass ich eine Antwort gefunden habe, stellen sich mir neue Fragen.