Zeitschrift: Brugger Neujahrsblätter
Herausgeber: Kulturgesellschaft des Bezirks Brugg
Band: 97 (1987)

Artikel: Begegnung mit Andy Athanassoglou
Autor: Kunz, Stephan
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-900798

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

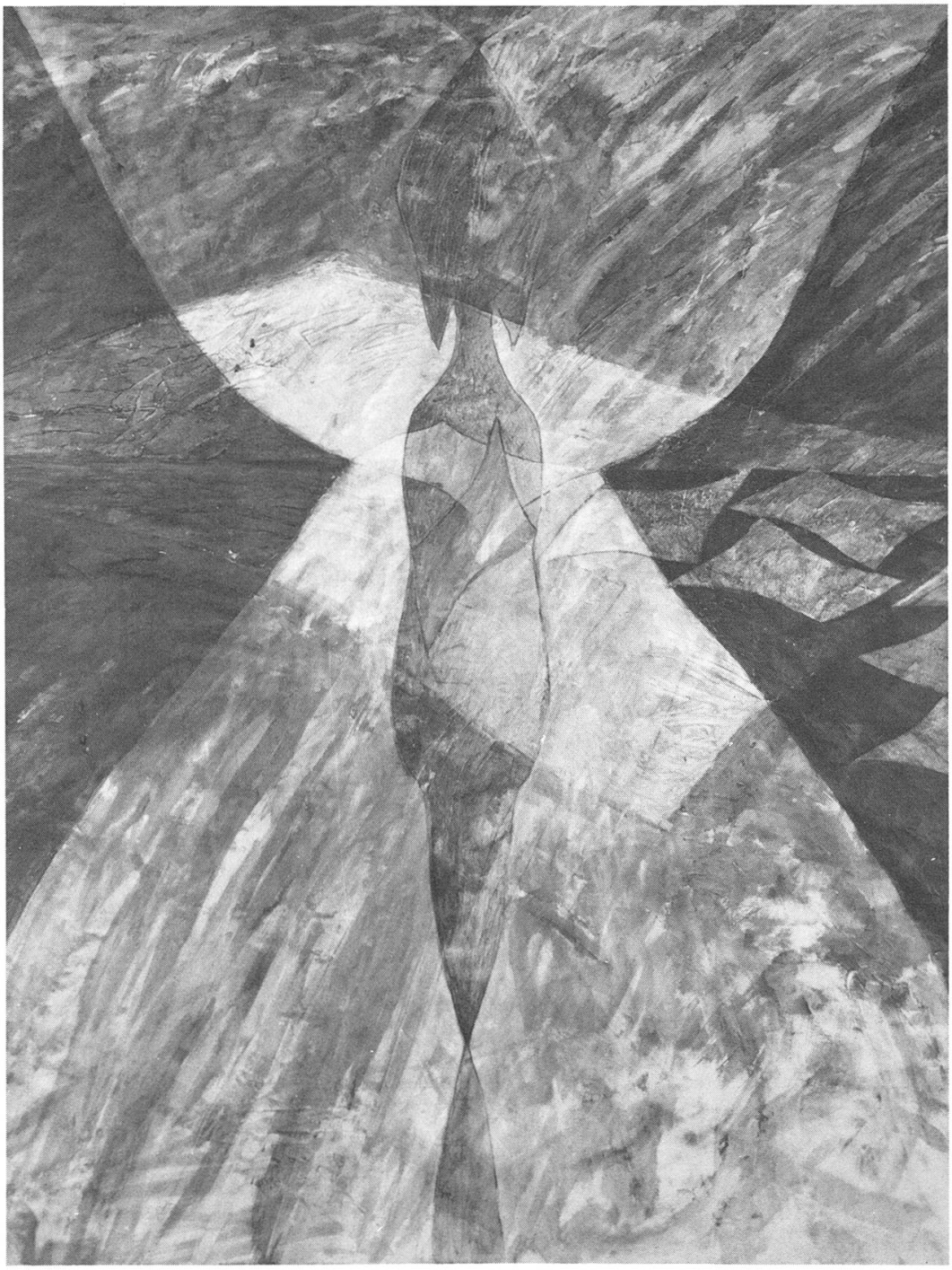
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Stephan Kunz
Begegnung mit Andy Athanassoglou



Am Anfang des Artikels über Andy Athanassoglou die Frage: Wie schreibt man in diesem Rahmen über einen Künstler, der gerade 30 Jahre alt ist und noch am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit steht? Ein Rückblick käme jedem sonderbar und anmassend vor. Anmassend wäre es aber ebenso, würde man Athanassoglous bisheriges Schaffen als bekannt voraussetzen und den Blick nur auf das letzte Jahr werfen, also auf die Zeit nach der grossen Ausstellung im Brugger Zimmermannhaus (29. Nov.–22. Dez. 1985).

Die Rekonstruktion des künstlerischen Weges ist ein bewährtes Mittel der Annäherung an ein Werk. Rückblicke oder Überblicke haben aber den Charakter des Abgeschlossenen, des Fertigen. Sie nehmen meist keinerlei Rücksicht auf den prozesshaften Charakter des künstlerischen Schaffens. Ein signiertes Werk ist nicht einfach ein Werk ohne Vorher und Nachher. Während der Rückblick dem Vorher, auf welche Weise auch immer, gerecht werden will, kappt er brutal das aktuelle Schaffen ab.

Ein Rückblick kann für einen jungen Künstler auch fatale Folgen haben. Warum soll man etwas in den Vordergrund stellen, was für einen *aktiven* Künstler schon Jahre zurückliegt? Würde das nicht auf einer Missachtung des gegenwärtigen Schaffens beruhen? Was fängt ein aktiver Künstler mit Lob für ein früheres Werk an? Es wird ihn sicher freuen, aber auch schmerzen. Und dass Lorbeeren auch lähmen können, hat Andy Athanassoglou am eigenen Leib erfahren: Sein «Pfaffenthaler-Schrein» wurde in verschiedenen Ausstellungen gezeigt und hat dem damals noch jüngeren Künstler auch Preise eingebracht. Doch danach wurde er immer nur an diesem Werk gemessen. Ob einer diese Herausforderung annimmt oder nicht, steht dann meist nicht zur Debatte.

Das frühere Schaffen gehört aber in dem Sinn zum heutigen Schaffen, als es dazu den Boden (technisch, formal und inhaltlich) bildet. So gesehen hat es Einfluss auf den Künstler und den (eingeweihten) Betrachter, und so wird es auch Einfluss haben auf diesen Text.

Also: Kein Rückblick, kein Überblick und auch keine losgelöste Betrachtung der Gegenwart oder gar ein Ausblick auf die Zukunft. Was dann?

Hier sollen vier ganz neue Werke Gegenstand der Auseinandersetzung sein, deren Stellenwert im Werk des Künstlers noch nicht abzusehen ist. Die vier Werke sind während der Arbeit an diesem Artikel entstanden, mehr noch, sie sind Thema dieses Artikels geworden.

Von Anfang an war es Andy Athanassoglou und mir klar, dass wir keinen abgerundeten Text über das künstlerische Werk wollen, sondern eher eine Text- und Bildcollage, fragmenthaft und protokollarisch. Trotz grosser Ungewissheit hat es uns gereizt, die Arbeit an den jüngsten Werken zu verfolgen und immer wieder in Gesprächen zu überprüfen. Die vier Bilder (bezeichnet mit Nr. 1–4), zahlreiche Notizen, Bild-«Kommentare» des Künstlers, meine eigenen «Beobachtungen», Briefe, aufgezeichnete Gespräche und verschiedene erläuternde Zwischentexte werden hier in einer möglichst offenen Form zusammengetragen.

Diese Arbeitsweise hat Konsequenzen: Zugunsten der Ehrlichkeit sollen die einzelnen Notizen und Texte nicht vom endgültigen Resultat, also von den vier «fertigen» Gemälden aus überarbeitet werden, damit sie nach aussen «stimmen». Sie werden mehr oder weniger so stehen gelassen, wie sie geschrieben wurden, assoziativ, spekulativ und nur geprägt durch das wissende und denkende Sehen. Irrwege bleiben Irrwege, Umwege Umwege. Auch durch sie können nützliche Erkenntnisse gewonnen werden.

Für den Leser bedeutet das, dass er nicht mit einem kontinuierlichen Text rechnen darf, in dem eines logisch auf das andere folgt, sondern die Offenheit als solche annehmen und den Text in ähnlicher Weise lesen soll, wie er geschrieben wurde. Gegenüber dem Maler und mir hat der Betrachter der Bilder und Leser dieses Artikels allerdings den Nachteil, dass er die Resultate von Anfang an kennt und für ihn der Arbeitsprozess nur noch rückwärts verfolgbar ist. Dafür kann er aber von einem höheren Standpunkt aus beobachten und urteilen.

Für den Leser dieses Artikels werden die drei Pole des bekannten Rezeptionsschemas (Künstler – Werk – Betrachter oder Autor – Werk – Leser) auf diese Weise besonders manifest. Dem Leser wird Rezeption vorgeführt, aber nicht abgenommen. Er soll in erster Linie Betrachter sein und das muss er bleiben, auch nach der Lektüre. Durch die gewählte Textform soll für den lesenden Betrachter, also für den Kunst-Verständigen und nicht bloss Geniessenden, die Möglichkeit geschaffen werden, sich mit dem bildnerischen Werk auch über die verschiedenen Texte und Gespräche auseinanderzusetzen. Sie werden aber auf keinen Fall eine fertige Interpretation liefern, sondern nur Ansatzpunkte.

Ein wesentlicher Bestandteil eines solchen «Programms» ist die schrittweise Auseinandersetzung mit der Genesis eines Werkes. Sie aufzuspüren, kann für Künstler und Betrachter von Interesse sein. «Gene-

sis» war zum Beispiel für Paul Klee als Lehrer von grosser Bedeutung und ist ein zentrales Stichwort in seinen pädagogischen Notizen. Er schreibt in seinen «Beiträgen zur bildnerischen Formlehre» 1921: «Wir untersuchen Wege, die ein Anderer beim Schaffen seines Werkes ging, um durch die Bekanntschaft mit den Wegen selber in Gang zu kommen.»

Ich habe Andy Athanassoglou darum gebeten, eine «Künstler-Biographie» zu schreiben und ihm gesagt, sie dürfe kurz, einseitig, fiktiv o. ä. sein. Er hat mir darauf einen Brief geschrieben.

Brief von Andy Athanassoglou an Stephan Kunz (15. Sept. 1986):

Du, der Du der Schreiber bist, bittest mich, eine «Künstler-Biographie» zu schreiben. – Eine seltsame Aufgabe.

Bei einem eher zufälligen Treffen mit einem befreundeten Schriftsteller fragte ich diesen, woran er gerade arbeite. Er antwortete mir, nun, er schreibe, – er schreibe an seinem Lebenswerk. Vergessen wir das mögliche Pathos dieser Aussage, erhält diese kurze Antwort Sinn. Sie drückt aus, was er tut, was auch ich tue. Schreiben, malen, kein Unterschied. Leben erhält nur Sinn durch die Arbeit. Erst meine gestalterische Arbeit macht mich zum Lebenden, verleiht dem Sein Sinn.

Das scheint mir mit dem Wort «Bio-graphie» einiges zu tun zu haben. Ich «schreibe» meinen Lebensbericht in meiner Arbeit. Sie ist mein Lebensprotokoll. Alles, was ich tue, hat mit meinem Leben zu tun. Meine Bilder, meine Objekte sind Spiegel und Niederschrift meiner «Künstlerexistenz»; «Künstlerexistenz», was für ein irreführender Ausdruck! Es ist dies doch ein Leben wie jedes andere auch. Zum Teufel mit der Aura, mit dem Scheinheiligenschein des Begriffs «Künstler». Er ist er, Du bist Du, und ich bin ich. Und genau das erfahre ich in meinen Bildern. Nimmt man mir die Möglichkeit, mich zu erfahren, meine Existenz zu spüren, verliere ich meine Existenz, meine Identität – ich erlösche, ganz einfach.

Ich war ein angepasstes, braves Kind, zog mich viel zurück, war gerne alleine, bei mir. Der Wunsch, das Gefühl zu haben, bei mir zu sein, zieht sich durch mein Leben wie ein roter Faden. Je stärker das Bedürfnis nach mir selber wurde, um so mehr beschäftigte ich mich mit meiner gestalterischen Arbeit. Und dieses Tun vermittelte mir wiederum dieses «Ich-Bin-Gefühl». Ein Prozess mit Eigendynamik geriet in Bewegung. Und zunehmend wurden und werden Kräfte frei.

Aus feinsinnigen Landschaftsaquarellen wurden Menschenfiguren, gefüllt, bewegt, durchdrungen. Später kämpferisch, es lohnt sich, zu streiten für meine vorhandenen Möglichkeiten. Sich wehren mit Lanzen. Gerassel von Kettenhemden und Kriegsgeschrei für die Möglichkeit Leben. Gegen den Strom schwimmen. Auf-brechen, wir haben viel zu verlieren, uns, – ich habe alles zu verlieren, mich. Schmetterlinge sind Bioindikatoren. Wo unsere Welt kaputt geht, treten sie ab. – Ich mag Schmetterlinge.

Andy Athanassoglou hat mir diese «Bekenntnisse» zusammen mit einer Zeichnung «Das Kriegsbeil ist ausgegraben, den Schmetterlingen zuliebe» von 1984 und 10 leeren, unbeschriebenen Blättern geschickt.

Angefangen hat alles mit einem Nachtessen und einem Gespräch über den künstlerischen Werdegang Andy Athanassoglous und über sein heutiges Schaffen. Seine gegenwärtige Arbeit hat er mir an einem angefangenen «Kistenobjekt» und einem davorliegenden Haufen Holzreste erklärt und mir von der Faszination erzählt, die von diesen Reststücken ausgehe. Wie werden aus Bruch-Stücken Kunst-Stücke? Diese Frage beschäftige ihn momentan, daran arbeite er. Aber auch das Malen gehe weiter, sogar auf grösseren Formaten als in den letzten Monaten. Malen und Objektarbeit laufe manchmal Hand in Hand.

Andy Athanassoglou und ich wissen, dass wir, wenn wir wirklich eine Zusammenstellung von Texten und Bildern als Artikel erarbeiten wollen, uns von Anfang an dazu konkrete Gedanken machen müssen. Als Ansatzpunkt scheint uns schon bald die Arbeit mit Formen und ausgeschiedenen «Gegenformen», mit Positiv- und Negativ-Formen geeignet, weil sich so auf formaler und inhaltlicher Ebene Korrespondenzen zwischen dem Schaffen des Künstlers und der Struktur des Artikels ergeben können: innere Konsistenz bei äusserer Disparatheit?

Brief von S. K. an A. A. (11. Aug. 1986):

Hier ein fragmentarischer Versuch, die ersten Gedanken zu ordnen:

Wir haben bei unserem ersten Treffen in Deinem Atelier über eine mögliche Zusammenarbeit gesprochen. Beide wollen wir keinen abgeschlossenen Text über Dein bisheriges Schaffen, sondern eher eine offene Textcollage. Dabei ist der Nebeneffekt des «Aus-dem-Rahmen-Fallens» in bezug auf den Rahmen der «Brugger Neujahrsblätter» nicht unerwünscht. Dieser Text darf Fragment bleiben.

Die Lebendigkeit von Fragmenten kann man immer wieder und überall feststellen. Auch Du arbeitest ja neuerdings mit Fragmenten, wenn Du die Abfallprodukte Deiner «Insektenwesen» zu neuen Figurationen verwendest. Bedeutet das, dass Du bereits in den ursprünglichen Figuren mit den Leer-Formen rechnest, also nicht nur von der Positiv-, sondern auch von der Negativ-Form aus denkst? Im Arbeitsprozess wird deutlich, dass die «Negativ-Form» ein Eigenleben gewinnt, mehr oder weniger losgelöst von figürlich bestimmten Formen. Wir können heute, in der Tradition abstrakter Kunst, den Eigenwert solcher künstlerischer Formen (als solche möchte ich sie auch trotz ihres Charakters als Reststücke oder Binnenformen bezeichnen) in ihrer autonomen,

also nicht mehr bezeichnenden Funktion gelten lassen. Unser auf bildliches Sehen geschultes Auge lässt uns aber gleich neue bedeutende Formen darin erkennen.

Solche Sekundär-Formen können, wie zufällig gefundene und gesammelte Gegenstände zusammen ein neues Bild ergeben. Dazu können sie unbearbeitet oder bearbeitet verwendet werden. Negativ-Formen werden zu neuen Positiv-Formen, die wieder Reststücke, Negativ-Formen produzieren usw. Es wäre möglich, die Geschichte eines solchen Holzes oder einer solchen Binnenform zu verfolgen: Eine permanente, ideell nie endende Bilderreihe.

Das bisher Festgestellte ist von formalem Interesse. Gibt es daneben auch ein inhaltliches? Wie sieht der Schritt vom Formalen zum inhaltlich Bedeutenden aus? Heisst das, dass kein Bild fertig ist, dass es vielmehr (auch wenn nur einzelne Formen weiterentwickelt werden) assoziativ immer weitere Bilder hervorruft? Heisst das, dass Neues aus Bestehendem entsteht, nicht nur in bezug auf Gedanken, sondern auch in bezug auf künstlerische Formulierungen? Hat diese Arbeitsweise auch Auswirkungen auf Dein sonstiges Schaffen? Vielleicht suchst Du, suche ich als Betrachter, ausgehend von solchen «Experimenten», von nun an wie in Vexierbildern auch in Deinen Hauptformen automatisch neue Formen und Bilder?

Künstler-Kommentare zu Bild 1:

I meine Aufständischen
tanzen
aufs Papier

der Zwischenraum, Freiplatz. Leerraum
begrenzt mit Schraffur eingenommen

aufs Gegenüber reproduziert
zentral im Raum

Vervielfachung
vorerst mit Berührungen
dann
sich frei machen
verbinden mit der Linie, verbunden mit der Linie

Nichtformen, Gegenformen beweisen
auch
blau und gelb

Schutz-Schicht für die Tanzenden

das Gegenüber mit dem Hier verbinden
ich reproduziere die Nichtform und vergrössere,
zentral
Innenraum, strukturieren

Und wieder Einfall
Auflösung durch Malbewegung

Ganzheitliche Bewegung über die ganze
Fläche

II formales Problem: «Form und Gegenform»
Erfahrung während der Arbeit:
Ich versuche systematisch vorzugehen. Diese Systematik
engt mich zunehmend ein.
Das Bildelement beginnt sich zu drehen und zu winden. –
Ausdruck meiner inneren Beengnis!
Ich will ausbrechen. System macht mich fertig.
Ich muss mich bewegen, den Körper bewegen.

Ich wechsle zum Pinsel, zur Farbe. Einfall von oben rechts.
Schwamm und Farbe überstreichen das bisherige.
Ich fühle mich wohler. Ich beginne zu leben.

Form soll flexibel sein in einer poliphonen bildenden
Kunstlandschaft. Sie hat sich der inhaltlichen Intension
unterzuordnen.
Es kann ein Irrtum sein, einen Stil zu entwickeln.
Verschiedene Absichten bedingen verschiedene Ausdrucksmittel.
Wie gelangt Inhalt ins Bild? Wie, wenn sich Anstoss,
innerer Gestaltungswille im vorbewussten, vorsprachlichen
Raum befindet? Wie geschieht die Wahl der Form?
Unbewusstes Reagieren mit den möglichen Mitteln.

Die Zeichnung beginnt zu leben. Ich gerate in Eifer,
Übermut, Freude , Lust – ich entspanne mich.
Die anfängliche Ordnung gerät drunter und drüber.
Auflösungserscheinung, die innere Ordnung zerfällt.
Stopp!
Wiederbeginn:
Eine neue Bildordnung sehen, spüren, ahnen – herausarbeiten,
unterstützen, hervorheben, abschwächen, übermalen.
Auseinandersetzung mit formalen Mitteln. Ich muss mich
konzentrieren. Form und Absicht korrespondieren.
Diese Beziehungen werden spürbar und langsam mit
zunehmender Bearbeitung *sichtbar.*
Ich bearbeite weiter.

Beobachtungen zu Bild 1:

Andy Athanassoglou hat das, was anfänglich als untrennbare Einheit verstanden war, die Form und die Binnenform, nun plötzlich als Polarität aufgefasst, als Form und Gegenform. Er zeigt die Polarität auch als solche, indem er auf einem grossen Blatt links die Figuren, die «Aufständischen», tanzen lässt und rechts die losgelösten Formen stellt, die er mehr und mehr in Bewegung bringt.

Polarität provoziert. Jetzt beginnt die Arbeit des Malers. Er setzt Farben ein und bezeichnet den Innenraum der Formen mit reinem Rot und Gelb, darum herum setzt er reines Blau. Dann wird er zunehmend expressiver, die Farben werden schmutziger, nehmen viel mehr Raum

ein, wechseln auch auf die andere Bildseite. Dort, auf der Seite der Figuren, bleiben sie aber kalt (ohne Rot und Gelb). Das heisst: Die gefühlsmässige Distanz zur Analyse der Form wird aufgehoben durch die warmen Farben und die Expression, die Nähe zur tanzenden Figur muss dagegen abgeschwächt werden mittels kalter Farben.

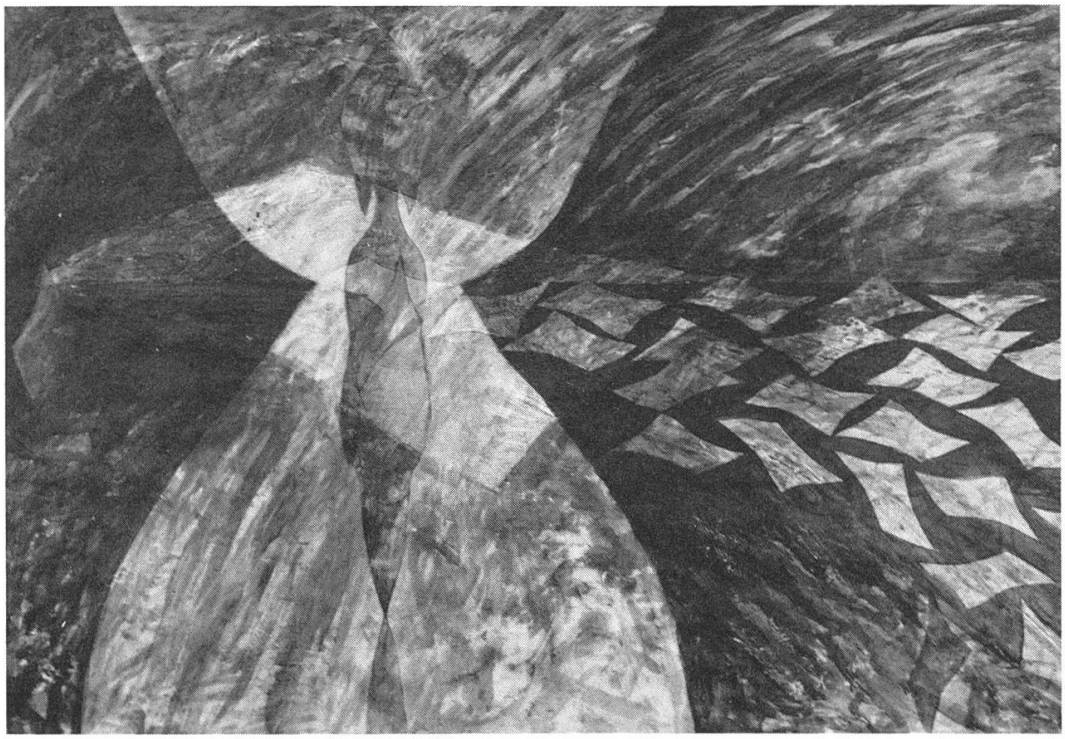
Als nächster Schritt beginnen sich diese beiden Bereiche zu durchdringen: Die kleine Binnenform wird vergrössert und neben die Figuren gesetzt. Dafür begegnen sich zwei Figuren rechts und schaffen so einen neuen, kelchartigen Zwischenraum.

Die Form, die Andy Athanassoglou gewählt hat, erweist sich während der Arbeit plötzlich als die Raute, die sein Werk lange bestimmte. Umso mehr drängen sich die Fragen auf, wie diese Form überhaupt als Binnenform in ganz anderen Werken als den «Rautenbildern» vorkommt und warum der Künstler ausgerechnet diese Form jetzt wieder neu gewählt hat.

Aufgrund meines Briefes (vom 11. Aug. 1986) haben Andy Athanassoglou und ich über den Inhalt seines Bildes diskutiert. Der Künstler gibt für sich die erste Antwort: In bezug auf dieses Bild ist der Arbeitsprozess der Inhalt. Wie die «Analyse» gezeigt hat, ist der Weg, das Setzen von Gegensätzen, das Auflösen und Neusetzen, die gegenseitige Durchdringung überaus wichtig und bestimmend. Die Aufgabenstellung war «Form und Gegenform», und es ist wichtig, wie der Künstler damit umgegangen ist. Weil Andy Athanassoglou diese Aufgabe streng befolgt hat (das widerspricht seinem sonstigen Arbeitsgang), ist ihm der Prozess zum Inhalt geworden. Meine Frage im Brief zielte aber weiter: Hat das Spiel, die Arbeit mit Form und Binnenform/Gegenform eine inhaltliche Bedeutung? Das schliesst den Prozess als blosses Setzen dieser Formen mit ein. Die Frage nach dem Inhalt muss weiter diskutiert werden.

Andy Athanassoglou sagt mir zwei Wochen nach der Entstehung des ersten Bildes, dass er es «Auftakt» nenne, weil er es als Ausgangspunkt für drei weitere Arbeiten genommen habe. Es erstaunt und erfreut mich zugleich. Es erstaunt mich, weil der Künstler von der Beengung durch die (zu) konzeptuelle Aufgabenstellung gesprochen hat, und es erfreut mich, weil die Arbeit doch weitergeht. Sie musste weitergehen.

Die zwei nächsten Bilder (Nr. 2 und Nr. 3) sind Variationen zum gestellten Thema, aber keine «Bestandesaufnahmen» mehr. Jetzt steht die Bildidee im Vordergrund. Die erste analytische Auseinandersetzung trägt im bildnerischen Werk Früchte und der Arbeitsprozess verliert inhaltlich an Bedeutung.

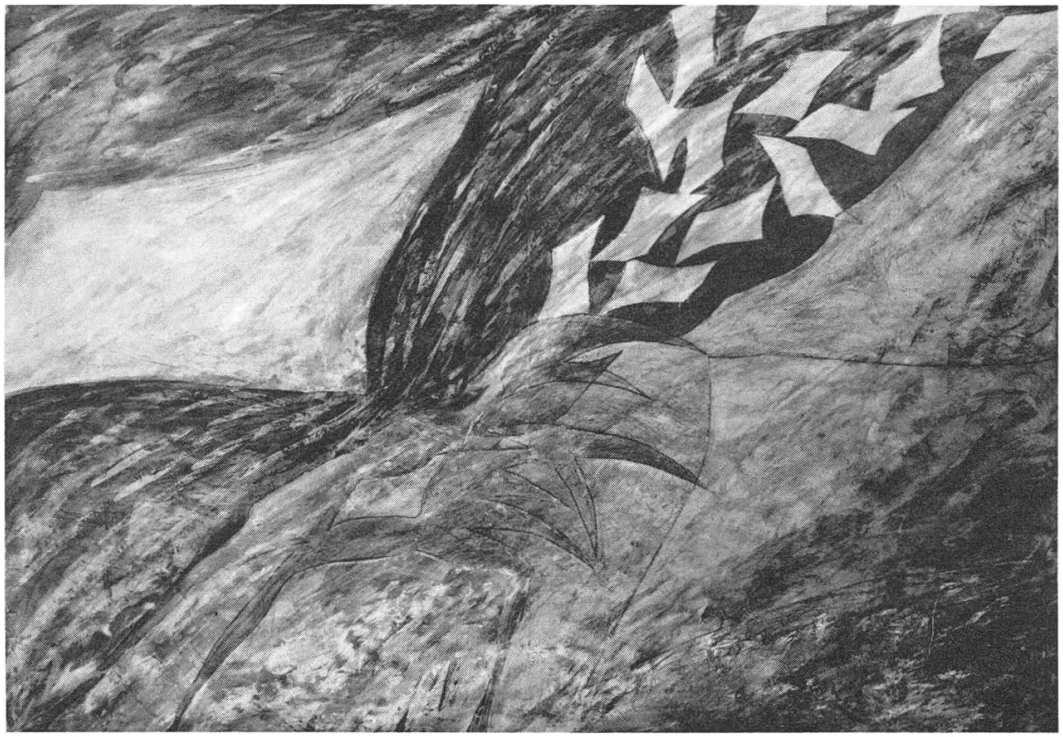


Beobachtungen zu Bild 2:

Das grosse «Trapezoid» (so bezeichnet Andy Athanassoglou die Raute) ist von der Vertikalen (in Bild 1) in die Waagrechte gebracht – später diagonal –, die als Horizontlinie durchgezogen wird und so ein Landschaftsbild evoziert. Es erinnert an die griechischen Aquarelle von 1982 mit den sich im Wasser spiegelnden, zur Raute ergänzten Inseln. Die Raute als Bildzeichen im Werk von Andy Athanassoglou geht ebenfalls auf den sechs-monatigen Aufenthalt auf Naxos zurück, wo der Künstler sie als Familien-Emblem an zahlreichen Stellen fand und als historisch losgelöstes, aber mit mystisch-archaischer Bedeutung angefülltes Zeichen übernahm.

Der Horizontalen im Bild steht als Kontrast die Vertikale einer janusköpfigen Figur gegenüber, die von zwei Keilen bedroht wird. Die Figur steht zwischen den Polen, nach denen sie sich mit je einem Kopf orientiert (charakteristisch für die Situation des Menschen).

Die Landschaftsassoziationen und der «Blätterstrom» evozieren Räumlichkeiten. Der für Andy Athanassoglou typische «Einfall» von rechts oben ist in diesem Bild als vom Bildrand angeschnittener Regenbogen ausgeführt und unterstreicht das latent mystische Element in diesem Gemälde.

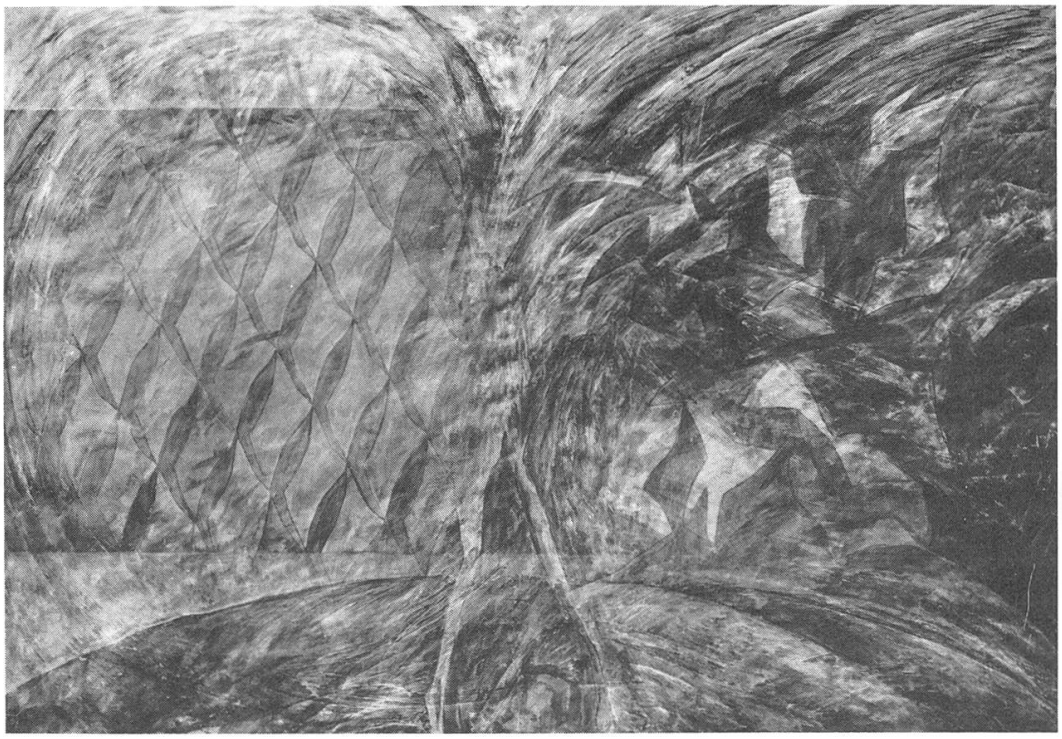


Beobachtungen zu Bild 3:

Hier ist wieder eindeutig ein formales Problem als Variation zu 1 und 2 dominant. Die Diagonale teilt die Bildfläche geometrisch in zwei gleichwertige Hälften (nicht bedeutungsmässig). Auffällig ist aber, dass alles auf der rechten Seite passiert, und zwar in dem Bildteil, der zusätzlich noch mit warmen Farben akzentuiert und optisch in den Vordergrund gerückt ist. Die blaue Seite mit der Raute wirkt dagegen tief und leer. Die Intention des Künstlers, die rechte Seite in die kalte Leere links eindringen zu lassen, kippt um, und die Leere droht die Figuren aufzusaugen. Wer ist stärker? Diese Frage zeigt, wie die Polarität, der Kampf der Gegensätze immer mehr zum eigentlichen Bildinhalt wird.

Bevor noch die Beobachtungen zu Bild 4 folgen, soll kurz über die bisherige Arbeit nachgedacht werden: Dem Bild 1 stehen ein Künstlerkommentar, der vor jedem Gespräch, parallel zur künstlerischen Arbeit entstanden ist, und die Beobachtungen eines (zufälligen) Betrachters gegenüber. Ich habe meine Beobachtungen von Bild 1 weitergezogen und weiterentwickelt an Bild 2 und Bild 3 – ohne Künstlerkommentar. Diese Beobachtungen sind teilweise vorbestimmt und gelenkt, vielleicht sogar einansichtig. Doch sie wurden eindeutig gemacht an dem eigentlichen

Kunst-Werk, dem Gemälde, an dem sie sich letztlich immer orientieren müssen, losgelöst von dem, was der Künstler sagt. Es kommen mir bei diesen Beobachtungen aber oft Bedenken, ob Andy Athanassoglou von mir nicht in eine Richtung gedrängt wurde, die ihm nicht entspricht. Doch diese Bedenken sind sicher unbegründet, denn Athanassoglou kann als eigenständiger Künstler meinem einseitigen «wissenschaftlichen Denken» seine Gemälde als *seine* Gemälde entgegenhalten. Als Betrachter muss mir aber bewusst bleiben, dass mein Rezeptionsprozess bestimmt/gelenkt ist, und ich muss danach fragen, was ihn bestimmt/lenkt.



Gespräch vom 17. September 1986:

S.K. Trägt Dein viertes Bild einen Titel?

A.A. Ich habe noch keine Titel gemacht. Einzig das erste nenne ich «Auftakt». Das vierte Bild hat etwas mit Zusammentreffen, mit Aufprall, Streit, Auseinandersetzung zu tun, mit einer Konfrontation zweier Welten: das Geordnete, als Band, wie aus einer Maschine, trifft auf, wird zerfetzt, die Fragmente fliegen weg, das Band ist ausgefranst, die Ordnung dahin. Ich denke, die Bewegung geht von links nach rechts, in der Mitte findet eine Auseinandersetzung statt, und rechts ist das Resultat dieser Auseinandersetzung.

S.K. Es könnte aber auch eine doppelte Bewegung von links und von rechts sein, und in der Mitte prallen sie aufeinander. Dann wäre das Resultat die Konfrontation.

A.A. Ja.

S.K. Was am Anfang in Bild 1 als Polarität gezeigt wird, prallt jetzt in Bild 4 zusammen.

A.A. Der Aufprall ist ein Moment des Stillstandes, des Schocks.

S.K. Ist die Bewegung, wie Du sie siehst, der Prozess vom Geordneten zum Chaotischen, ein Prozess, der in Deinem Werk zentral ist?

A.A. Bild 4 spiegelt einen Spannungszustand, in welchem ich mich fühle, es ist das Spannungsfeld zwischen Geordnetem und Ungeordnetem. Darin spiegelt sich auch meine Reaktion auf das Geordnete, so wie das, was ich schon bei der Arbeit am ersten Bild als Bedrängnis empfand. Ich reagiere aggressiv auf diese Beengung durch die Ordnung. Deshalb sehe ich die Bewegung von links nach rechts. Zu Beginn meiner künstlerischen Tätigkeit waren meine Bilder sehr geordnet. Ich malte Landschaften, musste eine ganz feste Ordnung, die visuell vorhanden war, übernehmen und umsetzen. Dann kamen die ganz strengen, geordneten, menschlichen Umrissfiguren. Später wurden meine Figuren immer expressiver, bewegten sich immer ungehaltener. Heute reagiere ich heftiger, früher war ich viel disziplinierter.

S.K. Die steigende Expressivität zeigt sich auch innerhalb dieser vier Werke.

A.A. Die Auseinandersetzung mit einer Systematik wurde bei der Arbeit an diesen vier Bildern immer extremer, also auch die Reaktion auf die Auseinandersetzung mit der Systematik. Inhaltlich ist dann auch Bild 4 das befrachtetste, weil es für mich auch spiegelt, dass man in der heutigen Zeit mit dem Ungeordneten, Phantasievollen und Kreativen reagieren muss. Das kann zur Überlebensstrategie werden. Man unterzieht sich dieser Systematik nicht – sie schränkt uns den ganzen Tag ein –, sondern reagiert darauf mit freieren Formen.

S.K. Sind für Dich beide Pole wichtige Bildelemente, oder reicht es, auf die Welt-Ordnung nur «ungeordnet» zu reagieren? Ist es möglich, nur zu reagieren?

A.A. In diesem Zusammenhang, innerhalb dieser Aufgabenstellung muss ich den ganzen Prozess zeigen. Das ist aber nicht in jedem Fall

nötig. Ich habe auch schon Bilder gemacht, die nur das Wilde, Chaotische, Freie ausdrücken. Ordnung und damit verbundene Zwänge spürt jeder in seiner Umwelt, ich musste sie dort nicht zeigen. Hier gehört es zur Methodik, dass ich sie darstelle.

S. K. Drücken sich für Dich in diesen Polen Lebensprinzipien aus?

A. A. Ja. Vielleicht. Es sind zwei Prinzipien, das Prinzip vom Systematischen und das Prinzip vom Chaotischen. Es sind zwei Pole, die ich stark empfinde. Ich sehe da auch eine umfassendere, globale Bedeutung. Sie drückt sich in der Andeutung einer Weltkugel aus. Bisher hing für mich in diesem Bild alles zu stark an der formalen Bildabsicht, mit diesem Halbkreis am unteren Bildrand hat es eine weitere Dimension bekommen. So widerspiegelt es ein Stück Zeit, wie ich sie erlebe.

S. K. Figuren und Menschen, die auf der Weltkugel stehen, sind ein gängiges Sinnbild für Macht, für Welt-Beherrschung. In Deinem Bild wird also die Welt von zwei Prinzipien beherrscht.

A. A. Ja. Da ist der Mensch, der die Erde in Besitz nimmt. Das Resultat ist offen. Ich zeige nur die Auseinandersetzung, die ich spüre.

S. K. Du lässt es zwar im Bild offen, hast aber vorher eindeutig Stellung bezogen: Die rechte Seite ist für Dich doch die künstlerische, kreative Seite.

A. A. Das ist meine ganz persönliche Auffassung. Das kann ich in der Kunst tun, im täglichen Leben bin auch ich ein Teil der Systematik, eingespannt wie jeder andere auch.

S. K. Ist die Auseinandersetzung mit Polarität neu in Deinem Schaffen?

A. A. Ich glaube, sie ist nicht völlig neu. Sie wurde mir nur im Laufe dieser Arbeit sehr bewusst, weil ich mich auch formal mit diesem Problem auseinandersetzte. Sie ist auch schon in früheren Arbeiten angelegt. Mich hat zum Beispiel die Form des Tryptichons beschäftigt, dort kommt auch das Polare, das Gegenseitige zum Ausdruck.

S. K. Im Tryptichon besteht aber die Möglichkeit, die Polarität in der Mitte aufzufangen.

A. A. So ist es angelegt. Beim «Pfaffenthaler-Schrein» war der Kern eine ruhige Seenlandschaft, sehr meditativ. Der Rückzug ist auch eine Möglichkeit, sich in dieser Auseinandersetzung zu verhalten. Beim vierten Bild ist es eindeutig eine andere Reaktion, die ich zeige, eine eher aggressive.

S. K. Du bindest immer alles stark an Deine eigene Person an. Ist Deine Arbeit in irgendeiner Form objektivierbar? Wo trifft sie auf andere Menschen?

A. A. Ich mache die Bilder nicht für andere. Meine künstlerische Arbeit ist meine Art zu überleben. Was meine Arbeit für andere bedeutet, muss sich aus der Auseinandersetzung mit ihr ergeben. Vielleicht aus dem Mitempfinden oder aus der Interpretation, wenn jemand den Zugang findet, wenn jemand bereit ist, meine Sprache zu lesen, wenn er sie lesen will. Aber ich kann meine Sprache nicht auf das abstimmen. Ich muss in *meiner* Sprache sprechen, und wer gewillt ist, darauf einzugehen, wird auch die Rückkoppelung erfahren. Das kann ich aber nicht beeinflussen. Das muss ich der Verantwortung jedes einzelnen überlassen.

S. K. Du zeigst dem Betrachter also die Auseinandersetzung mit Dir und Deiner Umwelt?

A. A. Jeder Künstler stellt sich dar. Er stellt sich in den Fluss und gegen den Strom. Vielleicht schwimmt er auch mit.
Es ist unsinnig, Kunst zu machen nur um der Kunst willen oder um der ganz persönlichen Ideen willen. Ich bin ehrlich, wenn ich sage, dass ich bei mir bleibe in meiner Arbeit. Jeder Künstler schafft aus sich und mit sich. Das ist immer der Anfang.

S. K. Ich glaube, dass die in der Kunst gezeigte Auseinandersetzung zwischen dem Künstler und seiner Um-Welt, also seine Welt-Sicht, ein Modell sein kann, das über das Persönliche hinausgeht.

A. A. So formuliert trifft das sehr genau zu auf meine Arbeit. Ich gehe nicht akribisch formalen Problemen nach, sondern reagiere auf Situationen, auf Projekte. Der Ausdruck ist deshalb auch oft sehr verschieden, je nach Situation. Anstoss für meine Arbeit ist meist etwas, das von aussen kommt, das mich bewegt. Darum sage ich, dass das Malen für mich eine Art Überlebensstrategie ist. Ich glaube, meine Aufgabe als Künstler ist die Beschäftigung mit dem Umfeld, in dem ich lebe. Leute, die ganz im Arbeitsprozess stecken, haben diese Möglichkeit nicht. Sie haben kaum die Zeit, vielleicht auch nicht mehr die Kraft dafür. Der Künstler hat Zeit, er kann sich Zeit nehmen, die Umwelt zu analysieren, wach zu sein. So verstehe ich meine Arbeit, je länger je mehr. Ich produziere immer weniger und arbeite länger an einem Bild oder einem Objekt. Ich

schaffe langsamer und brauche mehr Zeit zu realisieren, was um mich ist.

S. K. Du nennst Deine Figuren «Aufständische». Ist das ein Bild für den Künstler?

A. A. Es ist eine Art Selbstbildnis. Die Figur hat viel mit mir zu tun. Es hat zu tun mit der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Es ist ein Modell.

Weder mit dieser abschliessenden Aussage von Andy Athanassoglou, noch mit der hier gewählten Textform soll der Betrachter in die völlige Freiheit seiner subjektiven Sichtweise entlassen werden. Er muss sich zwar immer bewusst mit einbringen, er hat sich aber auch stets zu relativieren. Der freie Umgang mit Erinnerungsstücken an Gesehenes, Gewusstes und Erlebtes ist nie nur Spiel. Er hilft mit, Sehen und Wissen immer neu zu verdichten.