

Eva Maltrovsky: Josef, mich würden zunächst einmal deine Anfänge interessieren. Wie bist du zur Malerei gekommen?

Josef Danner: Ich bin zur Malerei in einem Umfeld von Freunden gekommen, das ist in den 1980er Jahren gewesen. Ich habe Germanistik, Geschichte und Philosophie studiert und parallel als Schlagzeuger mit diversen Bands gespielt. Die Felder der Künstler haben sich damals stark überschritten. Viele Leute von den Akademien, vor allem von der Angewandten, waren da im Freundeskreis – Maler, Schriftsteller, Musiker. Sozusagen ein Pool, der sich im Umfeld von Punk und New Wave gebildet hat. Da waren zum Beispiel Maler wie Herbert Brandl, Gerwald Rockenschau, Gunter Damisch, Otto Zitko, Musiker wie Andi Kunzmann und Fred Fuks von der Elektro-Band *Dumpf*. All diese jungen, unruhigen Leute haben sich also immer wieder getroffen. Sie wussten zwar nicht so recht wohin, aber es braute sich was zusammen. Das war ein extrem kreatives und nicht sehr konkurrenzierendes Umfeld.

Es lief alles über persönliche Kontakte und Eigenaktivität. Diese kurze Bewegung in Wien in den 1980er Jahren hat sich durch künstlerische Grenzüberschreitungen definiert. Musik und Malerei haben dabei die entscheidende Rolle gespielt. Es gab immer wieder Konzerte mit sich überschneidenden Band-Besetzungen. Maler waren Musiker und Musiker auch Maler und Texter, etc.

Ich hatte mich schon lange für bildende Kunst interessiert, aber so bin ich verstärkt mit Malern in Kontakt gekommen und habe dann autodidaktisch begonnen zu malen. Zuerst natürlich mit eher mittelmäßigen Resultaten. Ich habe mir die wichtigen Techniken angeeignet, mich über Theorien ausgetauscht, die damals diskutiert wurden, und meine Überlegungen eingebracht.

EM: Wer hat dich dann konkret zur Malerei angeregt und wie war das mit den *Neuen Wilden*?

JD: Die *Neuen Wilden*? Die hat jemand anderer erfunden, ich glaube, ein deutscher Museumsdirektor. Wir haben erst später erfahren, dass wir das sind. Aber angeregt haben mich viele. Ich habe zunächst mit Gunter Damisch in einer Atelierwohnung im 4. Bezirk gewohnt. Schließlich konnte man sich die Miete teilen, und mit Geld waren wir alle nicht gesegnet. Er hat mehr gemalt, ich damals eher geschrieben und gezeichnet, beide haben wir dann ja auch in der gleichen Band gespielt. Wie gesagt, Malerei und Musik waren „das Ding“ der 1980er.

Eva Maltrovsky: Josef, I'm interested, first of all, in how you got started. How did you get your start in painting?

Josef Danner: I started to paint in my circle of friends; that was in the 1980s. I was a student of German, history, and philosophy and at the same time I was also a drummer in various bands. The art fields overlapped strongly back then. Many people from the art academies, the University of Applied Arts above all, were in my circle of friends—painters, writers, musicians—a pool so to speak, which had formed around Punk and New Wave. There were, for example, painters such as Herbert Brandl, Gerwald Rockenschau, Gunter Damisch, Otto Zitko, musicians such as Andi Kunzmann and Fred Fuks of the electronic band *Dumpf*. All of these young, animated people met each other often; they didn't quite know where they wanted to go, but something was brewing among them. That was an extremely creative and not very competitive environment. Everything had to do with personal contacts and was based on individual creativity. This short movement in Vienna in the 1980s defined itself by transgressing borders; music and painting played a decisive role in this. There were occasionally concerts in which band members changed instruments. Painters were musicians and musicians were painters and writers, etc. I had been interested in visual arts for some time, but this was how I came into contact with painters and began to teach myself to paint, at first, of course, with rather mediocre results. I learned the important techniques, had discussions about theories that were common at the time, and brought in my ideas.

EM: Who, specifically, motivated you to paint and what were the young wild ones, the "Neue Wilde" doing?

JD: The "Neue Wilde"? They were invented by someone else; a German museum director, I think. We discovered only later that we were known as that. But I've been motivated by many different people. At first, I shared a studio with Gunter Damisch in the fourth district. We shared the rent; none of us had been blessed with money. He primarily painted, while I was more involved in writing and drawing back then. We also both played in a band together. Painting and music were "the thing" to do in the 1980s.

The ones known as the "Neue Wilde" were not exactly consistent with my educational background. I was very interested in historical positions, for example those of Rembrandt, William Turner, James Ensor, etc.; I was involved more with classical



Untitled
1985 Photomontage 420 x 297 cm

Was dann als „Neue Wilde“ bezeichnet wurde, ist aber gar nicht so sehr mein Lernbackground gewesen. Ich habe mich stärker mit historischen Positionen, z.B. mit Rembrandt, William Turner, James Ensor etc. beschäftigt, also eher mit klassischen Sachen. Aber natürlich auch mit abstraktem Expressionismus, mit Graffiti-Künstlern und den „wilden Zeitgenossen“ im In- und Ausland.

Ich wollte ja Maltechnik lernen, habe daher auch die einschlägigen Standardwerke studiert, den Doerner, Wehlte etc. Ich habe mit Materialien experimentiert, mich mit Ölfarben auseinandergesetzt, mir die Techniken selber beigebracht. Nach einer gewissen Zeit konnte ich das gut einsetzen.

EM: Das heißt auch, du hattest immer Kollegen, die du fragen konntest.

JD: Ja, wir alle haben uns dauernd ausgetauscht, wo man gute Leinwand und günstige Rahmen kauft, wie man sich selber die besten Farben mischt... die Leute hatten ja alle kaum Geld in dieser Zeit. Wir haben unsere Wohnungen – Ateliers wäre übertrieben – zu „Hexenküchen“ umfunktioniert und Ölfarben meist selber angespachtelt. Erstens wären die fertigen, kaufbaren Farben bei unserer damaligen pastosen Malweise und dem hohen Verbrauch zu teuer gewesen, zweitens war es interessant, mit Ölfarben, Harzen und dergleichen zu experimentieren und eigene Sachen rauszufinden, die gut funktionieren. Daher bis heute meine Leidenschaft für Experimente mit Farben und Bindemitteln. Ohne die wären meine schwarzen Bilder und die blauen Bilder gar nicht denkbar.



King of the Apes
1986 Oil on canvas 180 x 150 cm Private collection

art, but of course also with Abstract Expressionism, with graffiti artists, and the "wild contemporaries," domestically and internationally.

I wanted to learn painting techniques, so I studied the important standard works, those by Doerner, Wehlte, etc. I experimented with materials; I delved into oil paints, and taught myself the techniques. After some time I was quite adept at these.

EM: Does that mean that you always had colleagues that you could ask?

JD: Yes, all of us constantly exchanged information about where we had bought good canvases and inexpensive frames, how to best mix paint... we all had hardly any money during this time. We turned our apartments into "witch kitchens"—to call them studios would be an exaggeration—and we usually created our own oil paints. For one thing, the ready-to-use paints that were available to buy would have been too expensive for our pastelike technique that used great amounts of paint; secondly, we liked to experiment with oils, with resins and the like, and to figure out which of our own creations worked well. Therefore, it has been my passion up to now to experiment with paint and adhesives. Without these, my *Black Paintings* and *Blue Paintings* would have been inconceivable.

That was a very experimental field in which we tested our ideas in a technical sense. After this, we were intensely involved in art history; we studied painting and graphic art from a wide span of periods and styles; we read much and debated often. Our emerging "grouping" was, for example, strongly influenced

Das war ein sehr experimentelles Feld, wo technisch viel ausprobiert wurde. Dann haben wir uns intensiv mit Kunstgeschichte beschäftigt, Malerei und Grafik der diversesten Perioden und Stilrichtungen angesehen, haben gelesen und viel debattiert. Unsere entstehende „Gruppierung“ war zum Beispiel stark von der abstrakten Malerei beeinflusst, auch von Grenzgängen die Figuration entlang. „Gestische Abstraktion“ war eine wichtige Durchlaufphase für die Freiheit des malerischen Strichs. Das sieht man auch bei den *Schwarzen Bildern*, die eigentlich ziemlich wüst gemalt sind.

EM: Kannst du Beispiele nennen, was dich von den kunstgeschichtlichen Positionen beschäftigt hat?

JD: Sehr Vieles! Neben den oben schon genannten „Klassikern“ radikale Individualisten wie El Greco oder Goya. Klassische Expressionisten, vor allem Edvard Munch. Abstrakte Expressionisten wie de Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko, später Ad Reinhardt, Barnett Newman, Pierre Soulages, Yves Klein. Von den „Grenzgängern“ vor allem Asger Jorn und die Cobra-Gruppe. Dann natürlich auch Pop Art, Andy Warhol, Robert Rauschenberg etc. Art Brut Künstler wie Antonin Artaud, die Künstler von Gugging. Für mich besonders wichtig sind auch Francis Bacon und Gerhard Richter.

Mich haben in der Malerei damals Sachen interessiert, die aus der Farbe heraus kamen, der malerische Farbaufbau. Dann immer stärker Experimente mit Sprache und Bild, Dada, Duchamp, Picabia, die Wiener Gruppe... und vor allem die russische Avantgarde der 1920er und 1930-er Jahre. Majakowski, Malewitsch, Rodtschenko, Popowa, Tatlin, El Lissitzky versetzten mich nach wie vor in Staunen.

EM: Du bist dann von Peter Pakesch entdeckt worden, wie ist das abgelaufen?

JD: Peter Pakesch kam damals nach einigen Jahren in New York nach Wien zurück und eröffnete eine Galerie in der Ballgasse im 1. Bezirk. Wir sind über unsere Konzerte in Kontakt gekommen, die er besucht hat, danach ist er in die „Ateliers“ gekommen. Herbert Brandl hat er schon gekannt, dann kam er zu Otto Zitko und zu mir, um sich unsere Arbeiten anzuschauen. Damals wohnte ich mit Zitko zusammen.

Pakesch hat uns beide in die Galerie geholt. Dann kamen weitere österreichische Künstler_innen wie Franz West, Gilbert Bretterbauer, Beatrix Sunkovsky, Eugenia Rochas, Michael Kienzer, Heimo Zobernig, Eva Schlegel, Marcus Geiger.

Bei Pakesch sind dann auch die deutschen „Wilden“ aufgetaucht, Martin Kippenberger, Albert und Markus Oehlen, Werner Büttner, Günther Förg, Ika Huber, Georg Herold. Stilistisch waren das eher „konzeptuelle Expressionisten“, keine reinen Maler. Die haben auch damals schon viel mit Texten gearbeitet, mit provokanten Statements, bissigen Ausstellungstiteln, Plakaten, Büchern, Performances, Skulpturen – das kam mir alles sehr entgegen. Und sie hatten ebenfalls Bands!

Dazu kamen noch Italiener_innen, z.B. Mario Merz oder Mariella Simoni, Amerikaner_innen wie Liz Larner, John Baldessari,

by abstract painting and also by the frontier runners of figuration. “Gestural abstraction” was a significant phase that was worked through to liberate the brushstroke. This is clearly visible in the *Black Paintings*, which were painted with considerable abandon.

EM: Can you give me some examples of the art historical positions that you were concerned with?

JD: Many of them! In addition to the above-mentioned “classicalists,” there are radical individualists such as El Greco or Goya; classical expressionists, above all Edvard Munch; abstract expressionists such as de Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko; later Ad Reinhardt, Barnett Newman, Pierre Soulages, Yves Klein. Among the frontier runners, there is Asger Jorn and the Cobra group. Then, of course, also Pop art, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, etc.; Art Brut artists, Antonin Artaud, the artists from Gugging. The artists Francis Bacon and Gerhard Richter are especially important to me.

What interested me back then in painting were things that came out of the paint, the way the paint was built up. Then it was increasingly the experiments with language and image, with Dada, Duchamp, Picabia, the Vienna Group... and above all the Russian avant-gardists of the 1920s and 30s. Majakowski, Malewitsch, Rodtschenko, Popowa, Tatlin, El Lissitzky all continue to put me in a state of awe.

EM: You were then discovered by Peter Pakesch. How did that unfold?

JD: Peter Pakesch returned to Vienna after spending some years in New York and opened a gallery in the first district, Ballgasse. We met through our concerts that he attended and then he visited the “studios.” He knew Herbert Brandl already, and then he came to Otto Zitko and me, to have a look at our work. At the time I lived together with Zitko.

Pakesch brought us both into the gallery. Then, he brought in more Austrian artists: Franz West, Gilbert Bretterbauer, Beatrix Sunkovsky, Eugenia Rochas, Michael Kienzer, Heimo Zobernig, Eva Schlegel, Marcus Geiger.

Next, the German “wild ones” turned up at Pakesch’s gallery: Martin Kippenberger, Albert and Markus Oehlen, Werner Büttner, Günther Förg, Ika Huber, Georg Herold. Stylistically, however, they were more “conceptual expressionists,” not pure painters. They had already worked much with texts and provocative statements, biting exhibition titles, posters, books, performances, sculptures—that really spoke to me. And they were also in bands!

There were also the Italians, for example, Mario Merz or Mariella Simoni, Americans like Liz Larner, John Baldessari, Mike Kelley, Christopher Wool. From Spain, Christina Iglesias, Russian artists like Ilya Kabakov, etc.

Pakesch had built up an international field and brought us into this context very quickly. A “creative pool” had emerged that was centered around the gallery. This whole scene was very open and not at all academic. It was completely uninteresting



Untitled 06
1989 Oil on canvas 140 x 220 cm

Mike Kelley, Christopher Wool. Aus Spanien Christina Iglesias, russische Künstler wie Ilya Kabakov usw.

Pakesch hat ein internationales Feld aufgebaut und uns sehr schnell in diesen Kontext gebracht. Es ist ein „Kreativpool“ entstanden, der dort sein Zentrum hatte. Dieses ganze Feld war extrem offen und sehr unakademisch. Es hat absolut niemanden interessiert, ob jemand einen akademischen Abschluss hatte oder nicht oder was man vorher gemacht hatte.

EM: Vielleicht hat man diese Strömung auch deshalb die „Neuen Wilden“ genannt, weil es nicht nur um diese expressive Malweise gegangen ist, sondern überhaupt um einen Zugang, der nicht so theoriebestimmt und akademisch geprägt war, sondern eben gerade diese Frische und Unbekümmertheit hatte? Dieses Lebensgefühl?

JD: Ja, es war ein Ausbrechen von kreativen Leuten, die sich nicht in einem stringenten theoretischen Kontext haben festmachen lassen, eine Art Gegenpol zur sehr konzeptuellen Kunst der 1970er Jahre. Aber das Etikett „Neue Wilde“ kam später und nicht von den Künstler_innen. Ich hab’ es nie besonders gemocht und als einengend empfunden.

whether someone had an academic degree, or what someone had done before making art.

EM: Perhaps one called this movement the “Neue Wilde” because it wasn’t only about this expressive kind of painting but about an entire approach that wasn’t based on theory and academics. It had this sense of freshness and carefree attitude? This feeling for life?

JD: Yes, it was an emergence of creative people who didn’t let themselves be pinned down to a strict theoretical context, a kind of counterpart to 1970s Conceptual art. But the label “Neue Wilde” came later and not from the artists. I never liked it especially and found it confining.



EM: Nun zur Band *Molto Brutto*, die es von 1980 bis etwa 1986/87 gab. In der waren ja auch einige andere Maler, wer war denn nun wirklich dabei?

JD: *Molto Brutto*, das waren ursprünglich Gunter Damisch, Fritz Grohs, Andreas Kunzmann und ich, das war die Grundbesetzung. Die Band hat wüste Konzerte veranstaltet. Dann kam Gerwald Rockenschau dazu, der war aufgrund seines Wissens über Musik und Popkultur und einer jahrelangen Freundschaft eine logische Ergänzung. Er spielte bei uns unter anderem die atonale Gitarre – und ich war Drummer und Perkussionist. Die meisten „Stücke“ waren aber ohnehin kollektive Improvisationen in permanentem Wandel. Manchmal wurden dabei auch die Instrumente gewechselt. Heute wird oft verfälscht kolportiert. Wenn du heute etwas über *Molto Brutto* hörst, dann hörst du meist Brandl und Rockenschau. Brandl war aber nie dabei, Rockenschau nicht von Anfang an.

Aus Gründen der Wahrheitsfindung will ich daher kurz noch die beiden hervorheben, die von der Kunstszene gern übergangen werden. Fritz Grohs, als Dichter „Blihal“, war *Molto Brutto* Frontman, ein genial universeller Mensch, nicht einordenbar im Kunstbetrieb, was eher schädlich für das Einkommen ist. Er ist 2000 in Berlin gestorben. Und Andreas Kunzmann, damals im Brotberuf ÖBBler. Er ist nach wie vor Musiker-Künstler und wahrscheinlich der universellste musikalische Könnler der Band gewesen. Spielte praktisch alles. Wir sind in diversen Clubs aufgetreten, in Galerien, auf der Kunstakademie, in Szene-Discos wie dem U4. Das Publikum war oft sehr gespalten, die einen haben uns für wahnsinnig, die anderen für genial gehalten.

Irgendwann ist dann Ariola auf uns aufmerksam geworden und hat uns einen Plattenvertrag angeboten! So entstand die erste LP *Molto Brutto*. Mit Ariola ging's dann auch auf Deutschlandtournee als Vorgruppe von *The Pop Group*, die damals ziemlich berühmt war. Die haben eine avantgardistische Mischung aus Punk mit Jazz-Elementen gemacht. Auf dieser Tour waren wir fusioniert mit einer zweiten Band namens *Dumpf*, stark elektronischer Sound vom selbstgebauten Synthesizer und Gesänge im Jammefalsett... da waren wir dann zu siebt – die sieben Zwerge on tour sozusagen. Daran siehst Du auch wieder, wie durchlässig die Szene war.

EM: The band *Molto Brutto* was active from 1980 till around 1986/87. Were there also some other painters in the band, or who was really present there?

JD: *Molto Brutto* was originally Gunter Damisch, Fritz Grohs, Andreas Kunzmann and I; that was the basic formation. The band had some wild concerts. Then Gerwald Rockenschau joined; he was a logical choice due to his knowledge of music and popular culture and his long friendship with the band members. He played with us, among other things, atonal guitar—and I was drummer and percussionist. Most of the “pieces” were collaborative improvisations anyway, in a state of permanent change. Sometimes we also changed the instruments around.

Today there is often false reporting about the band. If you hear something today about *Molto Brutto* then you mostly hear about Brandl and Rockenschau. Brandl was never a band member; Rockenschau wasn't there in the beginning. To keep the story consistent with the truth, I would like to mention these two, who are often overlooked by the art scene. Fritz Grohs, as the poet “Blihal,” was *Molto Brutto*'s frontman, an extraordinarily universal artist, not easily classified by the art industry, which is very detrimental to making money. He passed away in 2000 in Berlin. The second person is Andreas Kunzmann, who at the time worked for the Austrian Railway, the ÖBB. He's still a musician / artist and probably had the most universal musical ability of all of us in the band. He played practically everything.

We performed in various clubs, in galleries, at the art academy; in the discos of the art scene such as U4. The audience was often torn between those who considered us crazy and those who thought we were brilliant.

At some point the music label Ariola noticed us and offered us a record contract! That's how the first LP *Molto Brutto* came to be. With Ariola we were then sent on a tour through Germany as a warm up band for a rather famous band at the time, *The Pop Group*. They played a very avantgardist mix of punk with jazz elements. On this tour we were fused together with another band by the name of *Dumpf*, with a strong electronic sound on a self-engineered synthesizer and singing in a lamenting falsetto ... this formation comprised seven musicians—the seven dwarfs on tour, so to speak. This also tells you how permeable the scene was at the time.



Molto Brutto 1982

from left to right: Gunter Damisch, Gerwald Rockenschau, Josef Danner, Fritz Grohs, Andreas Kunzmann



EM: Du hast also Musik gemacht und gemalt – und 1984 hattest du dann die erste Einzelausstellung bei Peter Pakesch in Wien?

JD: Ja, in seiner Galerie in der Ballgasse. Das war meine erste Einzelausstellung, da hatte ich genug Bilder gemalt, die ich für gut hielt. Die Ausstellung war erfolgreich. Ich habe einige Bilder auf Anhieb verkauft, was natürlich eine Bestätigung war. Musik und Malerei liefen dann parallel, bis die Band zu zerbröseln begann, unter anderem auch aufgrund des Zeitmangels, der sich durch den Erfolg einiger Bandmitglieder in der Kunst einstellte. Vielleicht war aber einfach auch die Luft raus.

EM: Man merkt, dass das alles sehr lebendig war in dieser Zeit...

JD: Ja sehr. Es gab noch nicht dieses Marktgetue, jedenfalls nicht in dem Ausmaß wie heute. Zunächst hat kaum jemand Geld gehabt, die Leute waren auf Kooperation angewiesen, daran aber auch wirklich interessiert. Der Markt splittet da ja vieles. Jeder gegen jeden...

EM: Es gab auch noch nicht so viele Galerien.

JD: Ja, richtig.

EM: So you were making music and painting—and in 1984 you had your first solo exhibition at Peter Pakesch in Vienna?

JD: Yes, at the Ballgasse gallery. That was my first solo show; I had done enough paintings that I thought were good. The exhibition was a success; I sold some paintings at the show, which of course was a confirmation. Music and painting then ran parallel until the band started to crumble; for one thing, due to the lack of time among the band members who were successful in art. But maybe we had also just run out of steam.

EM: It's impressive that everything was very exciting during this time ...

JD: Yes, very. There wasn't this whole market business; at least not to the extent there is today. For one thing, hardly anyone had money; people were often dependent on cooperatives, but they were also genuinely interested. The market did much to divide people. Everyone against each other...

EM: And there were not many galleries.

JD: Yes, that's right.

EM: Und nun zu den ersten Bildern, die du ausgestellt hast – da hast du dich an der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion bewegt.

JD: Genau, ja. Es gibt ganz frühe Bilder mit Naturthemen, da sind pflanzliche Strukturen die Basis, eigentlich sehr romantisch. Mich interessierte, wie sehen Blumen, Sträucher in der Nacht aus und ähnliche Fragen. Ich habe stark abstrahiert und mit Farbperspektiven gearbeitet. Es gibt auch einige Bilder der schwarzen Serie zu dem Thema.

Und dann kamen die Bilder, die ich *Engel* genannt habe. Es ging da um Licht und ein bestimmtes Farbspektrum, beeinflusst von niederländischen Malern, vor allem den späten Rembrandt-Bildern und auch von William Turner.

Der Name steht aber auch als ein Symbol für die Erfindungskraft der Psyche, den „Bildgenerator“ in uns. Ich mag ja diese alten Engeldarstellungen des Mittelalters und der Frührenaissance, also zum Beispiel die Brüder van Eyck, Fra Angelico, Giotto etc. – und Ikonen. Die Engel in diesen alten Bildern haben manchmal sehr experimentelle Flügel, da sehe ich einen direkten Konnex zur abstrakten Moderne. Das hat mich fasziniert. Das Thema spielt ebenfalls bei einigen *Schwarzen Bildern* eine Rolle.

EM: Zu den *Engeln*: Das soll natürlich nicht im religiösen Sinn verstanden werden. Die Gefahr, dass bei dir etwas esoterisch oder lieblich wird, ist ohnehin nicht gegeben... deine Ausdrucksweise geht grundsätzlich in eine völlig andere Richtung.

JD: Wenn ich Zeichen verwende, die zum Beispiel aus religiösen Kontexten kommen, oder Zeichen aus anderen Kulturen, werden sie immer einer radikalen Veränderung unterzogen. Ich habe großen Respekt vor authentischen kulturellen Schöpfungen, glaube aber nicht an die Eins-zu-eins-Transformation kultureller Symbole. Das führt schnell zu „esoterischem Kitsch“. Man meint, man habe das „Ding“ mit der Form. Ich glaube, man muss die Form einem permanenten Wandel unterziehen, um das „Ding“ kurz einfangen zu können, dann ist es ohnehin schon wieder weg. Nichts lässt sich ein für alle Mal in eine bestimmte Form gießen. Und alle, die an den Formen kleben, gehen irre. In der Kunst, in der Ethik, in den Religionen, im Zusammenleben der Menschen. Ist das nun tragisch oder komisch?

Die „Engel-Assoziation“ hat also vor allem mit Licht zu tun, nur vage mit einer Form. Es ging mir um Transzendenz, man löst sich von der „normalen“ Welt und konstruiert eine neue. Die Kunst ist so. Die Malerei, das ist ein eigener Kosmos, eine Parallelwelt. Hätte ich „Engel“ so gemalt, wie sie in historischen Darstellungen überliefert sind, hätte mich das nicht interessiert.

EM: With the first paintings that you exhibited, you were moving along the borderline of figuration and abstraction?

JD: Exactly, yes. There are very early images with nature themes; organic structures are the bases for these, which are actually very romantic. I was interested in how flowers, bouquets looked at night, and similar questions. I abstracted them strongly and worked with the color perspectives. There are also some paintings with this theme in the *Black Series*.

And then came the paintings that I called “Engel” (angels). It was about light and a specific color spectrum influenced by Dutch painters, above all the late Rembrandt images and those by William Turner.

The name also stands as a symbol for the imaginativeness of the psyche, “image generator” in us. I love the Medieval and early Renaissance depictions of angels, for example those of the Van Eyck brothers, Fra Angelico, Giotto, etc.—and the icons. The angels in these old paintings sometimes have very experimental wings; I see there a very direct connection with modernist abstraction. That fascinated me; the topic also plays a role in some of the *Black Paintings*.

EM: About the “angels”: they aren’t to be understood in the religious sense, of course. There’s no danger that you would let something become esoteric or precious ... your expression goes in a completely different direction.

JD: When I use symbols that come from a religious context, for example, or symbols from other cultures, they always undergo a radical change. I have great respect for authentic cultural creations, but I don’t believe in a direct transformation of cultural symbols; that very quickly leads to “esoteric kitsch.” One portends to have the “thing” with the form. I believe that the form has to undergo a permanent transformation in order to even briefly capture the “thing” and then, inevitably, it’s gone. There is nothing that can be simply poured into a certain form and have it be done with. And all those who adhere to form are misled, whether in art, in ethics, in religions, in human cohabitation. Is that a tragedy or a comedy?

The “angel association” has to do above all with light, and only vaguely with form. I was mainly concerned with transcendence; with liberation from the “normal” world and with constructing a new one. Such is art. Painting is its own cosmos, a parallel world. If it was about painting “angels” as they have been handed down in historical depictions, I wouldn’t have been interested.

Head 01
1984 Oil on canvas 120 x 150 cm munok Vienna



Angel 01
1984 Oil on canvas 120 x 150 cm Private collection



EM: Dieses Evozieren von Transzendenz, gelingt das mehr in der abstrakten Malerei? Ich würde sagen, deine Malerei ist schon in Richtung Abstraktion gegangen, auch wenn es figurale Impulse oder Anknüpfungspunkte gab, aber letztendlich waren die Arbeiten abstrakt.

JD: Ja, meine Bilder sind immer aus der Farbe heraus gemalt, sind in keiner Weise naturalistisch. Die Figuration ist mehr oder weniger ein Aufhänger für die Malerei.

EM: Weil du Rembrandt genannt hast – Rembrandt arbeitet sehr kontrastreich. Hell-Dunkel, das hat dich interessiert?

JD: Ja, nicht das Knallbunte. Und die Grenzgänge am Figurationen entlang. Mich hat immer die Verdichtung im Bildraum interessiert. Die reine Abstraktion war aber nicht mein Ziel – gleich ob gestisch oder geometrisch. Der expressive Strich, Patzen oder Schütten sind für mich kein Selbstzweck, wie bei manchen Aktionisten. Darum auch nicht der Versuch, im oder durch das Tafelbild das Tafelbild zu überwinden... diese Debatte interessiert mich wenig. Ich wechsele dann lieber das Medium.

EM: Im Grunde geht es um die Malerei an sich, was die Farben, die Strukturen können. Da braucht man nicht rational einzusteigen, das ist etwas, das ich ästhetisches Erlebnis nenne, ästhetisch im Sinne „wahrnehmen mit allen Sinnen“.

JD: Ja, im Wortsinn – der griechische Begriff *Aisthesis* bedeutet ja „Wahrnehmung“, „Empfindung“.

EM: Es geht um das Intuitive und um Emotion – im Kontrast zu einer kognitiven Annäherung an die Welt.

JD: Richtig, ich glaube auch, dass das eine Stärke ist, die die Malerei hat – und die Kunst generell –, nie hundertprozentig und endgültig definierbar zu sein, wie das Leben. Künstlerische Dogmen können manchmal als intellektuelles Konstrukt interessant sein, bei Befolgung werden sie aber sofort akademisch und langweilig.

Mich interessiert zum Beispiel sehr die Entwicklungslinie der Moderne, die auf zunehmende Abstraktion und Minimalisierung bis hin zum Zeichen läuft, z.B. Malewitschs Suprematismus und die russischen Futuristen und Konstruktivisten.

Auch Ad Reinhardt, der die malerischen Mittel immer mehr reduziert. Da stößt man an die Grenzen der Malerei. Alles Weitere führt dann in die reine Idee, ins Konzept und in den Raum. Zum Beispiel ist ein künstlerisch präsentierter leerer Rahmen eigentlich ein Raum-Objekt oder eine Skulptur. Wenn der dann auch noch wegfällt, kann man die Wand zur Malerei erklären... und dann kann man noch die Luft abstauben – Feierabend. Das ist irgendwann ausgereizt und braucht massiv Theorie.

Am anderen Ende des Spektrums steht der Aktionismus: Man zerhaut das Tafelbild, schmeißt es beim Fenster runter oder schießt mit einem Revolver drauf oder so was. Dann hat man ein Ding mit Löchern und deren Wirkung im Raum – oder einfach was Kaputtes. Um das dann vermarktbar, das heißt

EM: Does this evocation of transcendence occur more in abstract painting? I would say that your painting already goes in the direction of abstraction. Even though there are figural gestures or points of concentration, the works are ultimately abstract.

JD: Yes, my paintings always come out of the paint; they are never naturalistic. The figuration is more or less a carrier for the painting.

EM: You've mentioned Rembrandt—Rembrandt's work is rich in contrasts. Light and shadow; did that interest you?

JD: Yes, not bright colors. And playing along the borders of figurative painting. I've always been interested in concentrations within the space of the painting. Pure abstraction was not my goal, whether gestural or geometrical. Expressive brushstrokes, splotches or poured on paint are not ends in themselves, as with some of the actionists. That's why I also don't attempt to overcome the panel of the painting—not within or through it ... I'm not interested in this debate. I would rather change my medium.

EM: Essentially you're concerned with painting itself, and what the paint and the structures can do. One doesn't have to approach it rationally; that's something that I call aesthetic experience, aesthetic in the sense of "perceiving with total sensuality."

JD: That's quite literal—the Greek word *Aisthesis* means "perception" or "sensation."

EM: It's about the intuitive and the emotional, in contrast to a cognitive approach to the world.

JD: Correct. I also believe it's one of painting's strengths, and one for art in general, to never be completely or conclusively definable, just like life. Artistic dogmas can sometimes be interesting as an intellectual construct, but as soon as they're followed they immediately become academic and boring.

I'm very interested in the line of developmental in modernism, which runs from increasing abstraction and minimalism right up to symbolism, for example, Malevich's Suprematism and the Russian futurists and constructivists.

Ad Reinhardt is included here too, in which the means of painting are progressively reduced. He touches on the limits of painting. Everything beyond this leads to the pure idea, to the concept and the space. Thus, an empty canvas presented artistically is actually a room-object or a sculpture. If this is done away with as well, then you can declare the wall as a painting ... and then you can dust off the air and be done. That exhausts itself at some point and requires massive amounts of theory.

On the other end of the spectrum is Actionism: the panel is smashed apart, thrown out the window or shot apart with a revolver or something like that. Then you have a thing with holes in it and its effect in the room—or you just have something



Untitled 03
1988 / 89 Oil on canvas 140 x 220 cm Private collection



Untitled 02
1988 / 89 Oil on canvas 140 x 220 cm Private collection



2006 / 07 *Spektrum Farbe* Landesmuseum Niederösterreich St. Pölten

gewinnbringend machen zu können, braucht es genau die museale Ebene, gegen die der Sturm auf gerichtet war – und spektakuläre Revivals. Jedenfalls für die Malerei geht es in der Richtung nicht weiter. Ich sehe da keine sinnvollen Schritte der Verneinung mehr.

Ganz anders verhält es sich mit der Erweiterung der Malerei durch neue Techniken, z.B. neue Druckverfahren oder die virtuellen Computer-Welten. Technische Innovationen wurden historisch immer genützt. Für mich persönlich sind der Kontrapunkt und das Spiel interessant. Auch wenn ich monochrom mit Schwarz male, interessiert mich ein assoziativer, „magischer“ Bildraum. Der spricht zu den Betrachter_innen.

EM: Wann war dann deine Phase mit den *Schwarzen Bildern*?

JD: Nach den *Engeln* sind drei Sachen parallel passiert in meiner Malerei: Ich habe begonnen, Hell-Dunkel-Kontraste auch flächig zu trennen, ein „rembrandtesker“ Teil steht einem hellen Teil gegenüber.

Dann gibt es Bilder, die um das Weiß herumkreisen, parallel zu den *Schwarzen Bildern*. Im schwarzen Bereich konnte ich viel machen, was Tiefe und Suggestionskraft hatte. Im weißen Bereich war das interessanterweise viel schwieriger. Reines Weiß ohne Beimengungen von Buntfarben wirkte schnell langweilig. Das hat mich auch psychologisch interessiert. Weiß verbindet man zum Beispiel in Indien mit Ruhe, Reinheit, Tod und Wiedergeburt.

Ich habe also den *Weißten Bildern* dann Beimischungen hinzugefügt, es sind also keine rein weißen, sondern mit Grautönen und Buntfarben versetzte Bilder, die Raumtiefe haben, helle Bildräume. Parallel dazu habe ich an den *Schwarzen Bildern* gearbeitet.

that's broken. To make this marketable, that is, to be able to gain a profit with it, requires exactly the museum environment against which the furious attack was directed—and spectacular revivals. In any case, painting cannot go any further in that direction. I no longer see any sensible steps of negation in this. But this is very different with the expansion of painting through new technologies, for example, new printing processes or the virtual world of the computer. Technical innovations have always been used throughout history. For me personally, the counterpoint and the game are interesting. Even though I paint monochromatically in black, I'm interested in the associative, "magic" space of the image. It speaks to the observer.

EM: When was your phase with the *Black Paintings*?

JD: After the "angels," there were three events that happened in my painting: I began to separate planes of light-dark contrasts; a "rembrandtesque" part stands opposite a light part. Then there are paintings that are centered around the white, parallel to the *Black Paintings*. In the *Black Paintings* I could do much that had depth and a suggestive power. In the white, that was more difficult, interestingly enough. Pure white without other colors mixed in becomes boring very fast. I found that interesting from a psychological point of view as well. In India, one associates white with quietude, purity, death, and rebirth. So, I added admixtures to the *White Paintings*; they are not purely white but instead intermixed with gray tones and colors. They have perspectival depth, light spaces. Parallel with these, I was working on the *Black Paintings*.

EM: Besides this the paintings are constructed very much within themselves... And I find what is so interesting about the



White Painting 03
1988 / 89 Oil on canvas 140 x 160 cm Private collection

EM: Außerdem sind die Bilder auch sehr in sich strukturiert... Und ich finde, das Spannende am Schwarz sind eben die Lichtbrechungen und Reflexionen und, wie das Licht auf diese Strukturen in verschiedenen Winkeln auftrifft.

JD: Ja, die schwarze Serie war zu Beginn sehr malerisch angelegt. Die Bilder changieren stark je nach Lichtsituation, bei Schwarz eigentlich erstaunlich, einer sogenannten „Nichtfarbe“. Ich bin durch den Einsatz unterschiedlicher Techniken dorthin gekommen – Pigmenttechniken, Harztechniken, Öltechniken. So konnte ich im Schwarzbereich sehr suggestive Dinge machen. Ich habe ja nur zwei Pigmente verwendet, Elfenbeinschwarz und Oxydschwarz. Die Suggestivwirkung ergibt sich also fast ausschließlich aus den eingesetzten Bindemitteln. Für mich sind das zum Teil auch figurative Bilder, die aber nicht jede_r Betrachter_in als solche erkennen muss. Zum Beispiel hat mich als Frage interessiert: Ein monochrom schwarzes Landschaftsbild – geht das überhaupt, und wie? Eine Ausstellung ausschließlich mit schwarzen Bildern habe ich 1989 das erste Mal bei Joost Declercq in Gent gezeigt. Er hat dann die ganze Ausstellung gekauft, das war natürlich eine enorm große Bestätigung. Viele dieser technischen Überlegungen spielen auch später bei den *Blauen Bildern* eine große Rolle.

Black Paintings are the light elements and the reflections of how light appears in various angles on these structures.

JD: Yes, the black series was constructed very painterly from the beginning. The paintings change strongly according to the light situation; with black it's actually astounding, a so-called "non-color." I arrived at this by substituting various techniques—techniques of pigmentation, resins, oils. Thus I was able to create very suggestive things in the black. I used only two pigments: ivory black and black oxide. The suggestive effect results almost exclusively from the binders that I used.

In my view, these are also in part figurative paintings, which however not every observer has to recognize. I was interested in the question of whether a monochrome black landscape would even be possible, and if so, how?

In 1989, I had the first show exclusively with the black paintings at the Joost Declercq Gallery in Gent. He then purchased all of the paintings in the show; that was of course an enormous endorsement.

Many of these technical considerations also play a role later in the *Blue Paintings*.



White Painting 01
1988 / 89
Oil on canvas 140 x 160 cm
Private collection



White Painting 02
1988 / 89
Oil on canvas 140 x 160 cm
Private collection