

«Für mich ist der Prozess am Ende das, was die Arbeit ausmacht.»

Maja Rieder im Gespräch mit Ines Goldbach

Das Atelier ist ihr längst zu klein geworden. Man könnte auch sagen, Maja Rieder nimmt die dortigen vier Wände längst nicht mehr ernst. In ihrer Auslegeordnung, für die sie auf grossen Papierbahnen und -blättern arbeitet – mal mit Grafitpigment, mal mit verschiedenen breiten Pinseln, mal einer Druckplatte –, erkundet sie nicht nur den zweidimensionalen Bildraum. Wände und Räume wandelt sie mit ihren Zeichnungsinstallationen, die scheinbar kein Anfang oder Ende kennen. Durch ihr prozesshaftes Arbeiten, das nicht selten zu Serien führt, entwickelt sie die Zeichnungen oft hin zu einem Format, das sie selbst – im Moment des Entstehens – nur teilweise in der ganzen Ausdehnung überblicken kann.

Papiere wie das saugfähige und zähe Seidelbast, Plotterpapiere oder unterschiedlich starke Zeichenpapiere werden in Farbbädern getränkt, gefaltet und wieder auseinandergelegt, aufgespannt und wieder ausgebreitet; kleinformatige

Zeichnungen werden in ihren zeichnerischen oder auch malerischen Gesten und Bewegungen, die bisweilen an Zeichen oder auch Buchstaben erinnern können, auseinandergenommen. Auf grossen Bahnen und in neuen Kombinatoriken fügt die Künstlerin sie wieder neu zusammen und denkt sie am Ort des Ausstellens weiter. Fast wundert man sich über die viele Meter umfassenden Formate, die das Körpermass der Künstlerin bei Weitem überschreiten. Erst im Moment des Ausbreitens auf den dafür vorgesehenen Wänden und des Ausstellens ist es ihr möglich, das Ergebnis des ganzen Prozesses und damit das ganze Werk zu überblicken. Halterungen, spezielle Pinselbreiten werden von Maja Rieder schon mal eigenhändig zusammengebaut, um dann mit langen, langsamen Schritten und ruhigen, präzisen Hand- und Armbewegungen meterlange Pinselstriche und Bahnen auszuführen. Die ganze Energie einer grossen Bewegung gespeichert in einem Blatt.

Die unterschiedlich breiten Pinsel, die die Künstlerin meist in schwarze Tusche taucht und übers Blatt führt, dringen als Farbspur verschieden stark in den Bildgrund ein und hinterlassen mal Flächen, mal sich überlagernde Linien. Überhaupt hat man den Eindruck, dass Fläche, gemalte oder gezeichnete Linie, Tonwert und Geste in Maja Rieders Arbeiten gleichwertig behandelt und gleichberechtigt wahrgenommen werden. Auch der Arbeitsprozess bleibt stets nachvollziehbar.

Wir bewegen uns entlang der grossen, meterlang an den Wänden herabhängenden Papierbahnen, der verschiedentlich gefärbten Faltungen, aber auch der grossen Raumskulpturen aus Wabenkarton, die allesamt viel davon erzählen, dass Maja Rieder immer wieder einer Logik folgt und zugleich jedes Konzept, jede feste Setzung hinter sich lassen kann. Ähnlich einer Partitur ziehen sie sich in zarten, aber bestimmten Rhythmen an den Wänden der unterschiedlichen Ausstellungssituationen entlang – nicht selten mit bewussten kleinen künstlerischen «Störenfrieden», die das Gleichmässige aufbrechen und zu etwas Neuem führen.

Maja Rieder, das zeigt ihr seit vielen Jahren konsequent entwickeltes Werk, interessiert sich nicht für das Abgeschlossene. Ein In-Bewegung-Bleiben ist für sie zentral. Aus der einen Zeichnung folgen neue Zeichnungen, die eine Erfahrung führt zur nächsten. Der Ort der Zeichnung ist für sie ein freier Raum. In eben diesen Freiräumen geschieht für sie das, was sich nicht ausdenken lässt. Ich treffe sie im Vorfeld ihrer Ausstellung im Atelier zu einem Gespräch.

Ines Goldbach: Ich möchte mit dir über einige künstlerische Entscheidungen und Merkmale in deinem Werk sprechen, die dein Werk seit vielen Jahren prägen und die mir wesentlich erscheinen. Das ist zum einen der reale Raum bzw. die vorgegebene

Architektur,
auf die du mit deinen meist grossformatigen Zeichnungen
auf unterschiedliche Weise eingehst und reagierst. Beim
Kunsthaus Baselland hast du dich entschlossen, alle Wände der
grossen Shedhalle im Untergeschoss zu entfernen und die gesamte
Raumstruktur in ihrer Grösse miteinzubeziehen. Wie
wird sich dieser Entscheid auf die Werke auswirken, die du dafür
entwickelt hast und noch entwickeln wirst?

Maja Rieder: Mit dem Entfernen der Wände wollte ich den Raum als
Gesamtes so sehen, wie er in seiner Grundstruktur angelegt ist. Ich erhoffe
mir davon, dass die Arbeiten mit dem Raum eine Verbindung eingehen
werden bzw. dass diese besser zu erkennen sein wird, ohne die den
Raum zusätzlich strukturierenden Wände. Da ich mich seit Längerem mit
der Zeichenform X beschäftige und diese immer schon – auch im zweidimensionalen
Bereich – als eine räumliche Dimension verstehe, hatte
ich Lust, in den tatsächlichen physischen Raum zu gehen und eine Arbeit
zu realisieren, mit der ich mich schon länger befasse. Die «gedankliche Grundlage» dieser Arbeit
besteht aus einem Block, der entlang der
Diagonalen aller seiner 6 Seiten zerschnitten wird und sich so in 24
Teile aufteilt. Als sich in einem Modell diese Formen «herausgeschält»
haben, ist es mir wie eine Entdeckung vorgekommen: Jeder Dreieckskörper
hat 4 Flächen, je 2 davon sind jeweils identisch, und jede Form
weist einen rechten Winkel auf. Insgesamt gibt es 6 verschiedene Dreieckskörperformen,
je 4 weisen dieselbe Gestalt auf. Natürlich sind die
genannten Gesetzmässigkeiten der Dreieckskörper, wie sie durch die
Teilung entstehen, logisch, können mathematisch begründet und ihre
Körper errechnet werden. Für mich aber, die ich sozusagen unvoreingenommen
und innerhalb eines Prozesses darauf gestossen bin, war es
jedoch ein bisschen so, als würde ich eine Schneeflocke unter einem
Mikroskop
anschauen.

Um aber zu deiner Frage zurückzukommen: Ich mag es, den ganzen
rohen Raum bereits vom Eingang überblicken zu können. So ist gleich
alles sichtbar, was mir für meine neue Arbeit Flipper richtig schien. Der
Raum verlangt nach einer Setzung. Er hat etwas Ungeschliffenes an sich,
vergleichbar mit den Teilen meines Blocks.

IG: Wenn man von der Skulptur oder Installation, bisweilen
auch der Malerei kommt, ist der Einbezug des realen Raumes
naheliegend. Bei der Zeichnung ist das vielleicht nicht zwingend
der Fall. Ohnehin denkt man beim Begriff Zeichnung oft genug
immer noch an die Beschränkung des Blattes. Du scheinst von
Anbeginn mit deinen Arbeiten eher an Raum denn an Blatt zu
denken bzw. von demselben auszugehen, wenngleich du dich
als Zeichnerin bezeichnen würdest, wenn ich das richtig sehe.

MR: Ich habe die Zeichnung immer auch als etwas Räumliches gesehen.
Natürlich ist es vorderhand ein Papier, eine Fläche und damit etwas
Flaches. Jedoch ist eben diese Fläche auch ein Raum, der Papierraum,
der sich sozusagen nach hinten hinein entwickelt. In diesem Raum lässt
sich dann auch eine Tiefe herstellen. Im besten Fall geschieht das in
meinen Zeichnungen: Beispielsweise wird eine Fläche der Zeichnung
auf den ersten Blick als Vordergrund wahrgenommen und kann im
nächsten Moment genauso gut als eine Fläche hinten im Bild-Raum gesehen
werden. Dieses Kippmoment ist mir wichtig, eben weil es diesen
Raum entstehen lassen kann. Ich denke, das hat vor allem mit den
starken Kontrasten innerhalb meiner Zeichnungen zu tun. In einigen Zeichnungen gibt es einfach
ein Schwarz oder Grau, und den Raum, der
als Papier belassen ist, erscheint Weiss. Dieses Entweder / Oder, Ja / Nein
verursacht das Kippen. Auch deswegen, weil es nicht eindeutig ist, ob
das «Bezeichnete» für eine Wand oder eine Öffnung steht. Ich beabsichtige

ja mit den Flächen oder Linien nichts darzustellen; jedoch geht die Lesart oft in Richtung des dargestellten Raumes. Wahrscheinlich ist dies eben deswegen der Fall, weil die Zeichnungen eine Verbindung mit der Architektur eingehen.

IG: Eine Reihe deiner Werke und Zeichnungen basiert auf Kombinationen – Blätter, die du während des Entstehungsprozesses zusammen überzeichnest oder übermalst, werden für die Präsentation wieder als Einzelblätter verwendet, ohne dass sich die Zueinander-Gehörigkeit verliert. Diese bleibt weiter spürbar. Wie siehst du das?

MR: Genau, so empfinde ich es auch, die Zusammengehörigkeit ist zu spüren. Ich denke mir, dass die Arbeiten während des Entstehungsprozesses in einer bestimmten Atmosphäre geschehen. Diese ist abhängig vom jeweiligen Moment: Der Tageszeit, meiner Verfassung, dem Papier, dem Licht etc. Diese Entstehungsbedingungen werden, zum einen, in die Arbeiten miteingeschrieben. Zum anderen stammen diese mehrteiligen Arbeiten, deren Teile alle zusammen und somit gleichzeitig entstehen, aus derselben Anlage oder Auslegeordnung. So weisen sie sich bei der Präsentation als Einzelteile eines Ganzen aus. Wichtig dabei ist, dass jeder Teil, jedes Blatt sich vom anderen unterscheidet und eine Eigenständigkeit behauptet.

Vielleicht spürt man, wenn man die Teile eines Ganzen einzeln zeigt, ihre Zusammengehörigkeit besser.

IG: Spielt für dich das Thema der Serialität eine Rolle? Oder sind es eher Kombinatoriken oder die Einhaltung von Logiken, die in deinem Werk auch für den Betrachter, die Betrachterin zu spüren sind?

MR: Ja, ich denke, dass es von manchen Blättern einfach mehrere braucht. Erst durch die Wiederholung wird vielleicht sichtbar, dass es darum geht, sich zu wiederholen, zu insistieren und einen bestimmten Rhythmus zu erzeugen. Auch um verständlich zu machen, dass das Gleiche nie wirklich das Gleiche ist; die leichten Verschiebungen und kleinen Unterschiede werden dann wichtig. Je eingeschränkter das Feld ist, das ich bearbeite, desto tiefer wird es, so kommt es mir vor.

IG: Einige Arbeiten werden von dir gefaltet, geknickt und dann wieder entfaltet, um anschliessend sowohl mit der durch Faltung erzeugten als auch mit der gezeichneten Linie auf dem Bildraum – dem Blatt – zu arbeiten. Könntest du dieses Arbeiten mit der gezeichneten und geknickten Linie etwas genauer ausführen?

MR: Auf das Falten bin ich durch die Technik des Abdeckens gekommen, wie ich sie anfangs betrieben habe. Bei den Arbeiten, die durch das Abdecken entstanden sind, habe ich mit mehreren Papieren gearbeitet, sie auf eine bestimmte Weise aus- und übereinandergelegt, nach einem von mir erfundenen Prinzip, und sie dann so bearbeitet. Das Falten, anschliessende Bearbeiten und Wieder-Auseinanderfalten bietet ähnliche Möglichkeiten wie das Übereinanderlegen, Bearbeiten und Einzel-wieder-Auslegen. Beim Falten hebt sich zusätzlich das Vorn und Hinten des Papierformats auf, bzw. es gibt zwei vorn oder zwei hinten. Es gibt auch die Möglichkeit, die Papiere zu bearbeiten und dann erst zu falten, um die so entstandenen Blätter beispielsweise wieder aneinanderstossen zu lassen. Es ist beinahe mit einer Art Spiel vergleichbar.

Und dann gibt es noch die Arbeiten, die aus Papieren bestehen, die ich auf ein kubenförmiges Gestell aufgespannt und anschliessend bearbeitet habe. Durch das Aufspannen wird das Papier selbst zum Raum und gliedert sich in 6 Flächen, die ich einzeln und somit quasi isoliert von den anderen Flächen bearbeiten kann. Das Aufspannen des Papiers gibt mir somit die Möglichkeit, den Überblick über das gesamte Format zu verlieren. Wenn ich das Papier am Schluss wieder abspanne, hat die Zeichnung zudem kein oben und unten, kein rechts und kein links.

Insgesamt dient das Verfahren – sei es das Übereinanderlegen oder das Falten – dazu, zu einem Ergebnis zu kommen, das ich mir selbst so nicht habe ausdenken können. Es hat etwas Nicht-Gesteuertes, allenfalls ein In-die-Wege-Geleitetes und zugleich Eigenständiges. Und zuletzt bin ich auch einfach daran interessiert, den Arbeitsprozess so weit wie möglich in das Werk hineinzutragen. Für mich ist der Prozess am Ende das, was die Arbeit ausmacht.

IG: Du lässt dich also zwar von Logiken und Prinzipien anleiten, schlussendlich führt dich aber das Moment des noch Unvorhersehbaren und Überraschenden weiter? Gilt das auch für den künstlerischen Prozess des Zeichnens und Malens bei dir? Ich denke da an Arbeiten wie *Au contraire* (14 Teile), die du 2015 im Rahmen der Gruppenausstellung *Überzeichnen* im Kunsthaus gezeigt hast und bei der dich das Material und deine Erfahrung geleitet haben. Zugleich aber tragen sicher das Resultat und später auch die Kombinatorik, die daraus möglich geworden ist, Überraschungen in sich.

MR: Das stimmt. Oft stosse ich beim Versuch, meine «Spielregeln» einzuhalten, auf weitere denkbare Wege. Gerade wenn die Regel vielleicht etwas störrisch ist, sich ein wenig an der Art und Weise, wie «man es eigentlich machen würde», reibt. Und dann gibt es die sogenannten Fehler, die mir passieren. Die Resultate daraus sind oft unbrauchbar, aber stellen sich zuweilen auch als gerade richtig heraus. Und bei der Arbeit *Au contraire* (14 Teile), 2015, die du gerade erwähnt hast, war es beispielsweise so, dass es mich erstaunt hat, dass die Möglichkeit der «Lücken» innerhalb der Auslegeordnung, wie ich sie geplant hatte, sich so gut angefühlt hat. Dieses Erlebnis hat mich dahingehend weitergeführt, dass ich in der Variabilität der Arbeit bezüglich der Installation noch weiter gehen kann, als ich es sowieso für diese Arbeit schon angelegt hatte.

IG: Welche Rolle spielt – neben dem Raumkörper – dein eigener Körper und dein eigenes Mass für die Entwicklung deiner Arbeit? Bei Arbeiten wie *Au contraire* (14 Teile) sprachst du auch von der Spannweite deiner Arme als Begrenzung ...

MR: Genau, gerade die Spannweite meiner Arme ist entscheidend, oder wie weit ich mich über das Blatt lehnen kann, wie gross meine Schritte sein können, um nicht um eine ausgelegte Papierbahn herumgehen zu müssen. Dies ist der Rahmen, wenn man so möchte. Daneben gibt es aber auch das Bedürfnis, meine Arbeiten in einen Zusammenhang mit meinem Körper, mit den Möglichkeiten, wie ich agieren kann, zu verbinden. Und ich möchte meine Arbeiten als Gegenüber sehen – sie stehen mir gegenüber und sagen etwas. Und dies gelingt besser, finde ich, wenn sie in den Dimensionen etwas mit meinem eigenen Körper zu tun haben. Für mich ist ein gutes Schauen ein «Sehen mit dem Körper». Vordergründig kann ich mir möglicherweise schnell einen visuellen Eindruck von einer Sache machen, aber um so richtig zu sehen, benutze ich den ganzen Körper, und da hilft das richtige Grössenverhältnis einer Arbeit eben sehr.

IG: Zum Schluss habe ich noch eine andere Frage: Viele Arbeiten – so auch die von dir gerade genannten – entwickelst du auf deinem Atelierboden, aufgrund ihrer Grösse meist in Teilen. Erst im Moment des Installierens ist es dir möglich, die Arbeit als Ganzes zu sehen, sie zu verstehen und auch auf den Raum und die vorgegebene Architektur zu reagieren. Das mag bei den grossen Faltarbeiten ähnlich sein, die du erst in der grossen Auslage ganz überblicken und für dich erfahren kannst. Was bringt dieses Vorgehen für dich mit sich, das sich doch so ganz anders verhält, als würdest du nur auf und mit einem Bild- und Papierraum arbeiten, den du von Anbeginn überblicken könntest?

MR: Dass viele dieser mehrteiligen Arbeiten erst beim Installieren überblickt

bzw. richtig angeschaut werden können, ist tatsächlich ein wesentlicher Teil innerhalb des ganzen Prozedere. Es bedeutet, dass ich Verantwortung übernehmen muss für das Entstandene, auch wenn ich es vorher nicht begutachten konnte – oder zumindest nicht als Ganzes – und es nicht bis ins Letzte in der Hand habe, was geschieht. Auch gibt es bei meinen Arbeiten meist verschiedene Möglichkeiten, welcher Gestalt ein Papier beispielsweise am Ende sein wird.

IG: Das heisst, dass Offenheit ein wesentlicher Teil deines Arbeitens ist und auch deiner Haltung als Künstlerin entspricht?

MR: Ja. Sehr sogar. Ich möchte der Arbeit ja Raum zum Entwickeln geben. Da ist es für mich nicht nötig, eine Kontrolle über das Erscheinungsbild der einzelnen Teile zusammen zu haben. Im Grunde gebe ich beim Arbeiten das Vorgehen und das Material vor, jedoch nicht ohne es vorher auf seine grundsätzliche Tauglichkeit zu erproben. Was dabei dann entsteht, möchte ich eigentlich als eine mögliche «Lösung» der Arbeit betrachten. Ich erlebe es so, dass meine Arbeiten ab einem gewissen Punkt für sich bestehen können und zu etwas geworden sind, was ich zwar angezettelt habe, aber nicht bis zum Schluss beeinflussen konnte. Diese Vorstellung gefällt mir. Es lässt auch etwas offen, einen Spielraum – sowohl beim Machen als auch beim Betrachten. Mir ist es wichtig, dass die Arbeiten aufgrund eines Prozesses entstehen. Die Werke sollen selbst zu sprechen anfangen, und das bedeutet dann für mich während des Arbeitens, aber auch darüber hinaus viel Geduld, Ausdauer, Fehler machen, verwerfen, wiederholen und laufen lassen.

“For me the process is ultimately what constitutes the work.”

Maja Rieder in conversation with Ines Goldbach

The studio has long been too small. You could also say that Maja Rieder no longer takes its four walls seriously. Across her broad oeuvre, in which she works on large rolls and sheets of paper, sometimes with graphite pigment, sometimes with brushes of different widths or sometimes a printing block, she investigates not only two-dimensional image space. She transforms walls and spaces with her drawing installations, which seem to know no beginning or end. In her process-driven work, which frequently leads to series, she often works these drawings up to such a size that she herself can only have a partial view of the whole – while she is creating it. Papers such as absorbent, tough Japanese paper, plotter paper and drawing papers of various strengths are saturated with bands of colour, folded and unfolded again, stretched over things and then unpinned. Small-format drawings are taken apart to mine their graphic or painterly gestures and movements, gestures that sometimes are reminiscent of signs or letters too. On long bands of paper and in new combinations the artist brings them together anew and thinks forward to the place she will exhibit. You almost marvel at metre-long formats that extend well beyond the artist's own dimensions. Only when the artist spreads them out on the exhibition wall they are destined for can she survey the results of the entire process and the work as a whole. The artist has herself made brackets and brushes of specific breadths in the past, in order then to realise metres-long brushstrokes and lines in extended, slow steps, with measured and precise hand and arm movements. The whole energy of one great movement is saved on a page.

The different brushes, which the artist usually dips in black ink and moves across the sheet, sink into her image ground as colour traces of various strengths, leaving colour sometimes as shape, sometimes overlapping

lines. Ultimately you have the impression that surfaces and drawn and painted lines, tonal values and gestures are all dealt with evenly, all attended to as seriously in Maja Rieder's works. The working process too can always be traced.

We move along tall strips of paper that hang from the walls, differently coloured folds, as well as the great space-filling sculpture out of honey gedankcomb

cardboard, which all tell how Maja Rieder follows a logic, yet she can also abandon any concept or any fixed approach. Her works are drawn out along the walls of different exhibition locations like a musical score, with a soft but clear rhythm, often too with little deliberate 'mischiefs' added that break the monotony and lead to something new.

Developing consistently over many years Maja Rieder's work shows that she is not interested in what is concluded. Staying in motion is central for her. One drawing catalyses new drawings, one experience leads to the next. For her, the space of drawing is a free space. For her, something happens in this very space which cannot be preconceived. I met her in her studio for a conversation prior to her exhibition.

Ines Goldbach: I'd like to talk to you about some of the artistic decisions and the characteristics which have marked your work for many years now, things which seem key to me. For a start, there is actual space or a given architecture that you engage with and react to in various different ways, with what are mostly large-scale drawings. At the Kunsthhaus Baselland you have decided to remove all the walls of the large Shedhalle space on the lower level and to involve the whole structure of the space in its full size. What effect will this decision have on the works you have developed for the space and those you are still developing?

Maja Rieder: By taking the walls away I wanted to see the space as a whole, to see it how it is laid out as a basic structure. From this I hope that the works form a connection with the space and that this is more easily recognisable without the additional walls dividing the space. I have been occupied by the character of a cross, an X, for some time, and I have always understood that it has a spatial dimension, even when it's in two dimensions, so I wanted to deal with the real, physical space and to realise a work that I'd long been thinking about. The 'conceptual basis' of this work is a cuboid which is split along the diagonals of each of its six sides and thus divided into 24 parts. As these forms revealed themselves in a model it was like a discovery for me: each of the triangular forms has four surfaces, two of which are always identical, and each form displays a right angle. There are in total six different triangular forms, with four of each same shape. Of course the regularity of the triangular shapes described and how it comes into being through the splitting is all logical, it has a mathematical basis and the forms can be calculated. But for me, as I stumbled upon this during the process without expecting it, it was as if I were looking at a snowflake under a microscope. Though to come back to your question: I like being able to have an overview directly from the entrance of the whole, raw, space. Everything is visible at once, which seemed to me to be right for my new work Flipper. The space has something unpolished about it, comparable with the division of my cuboid.

IG: Considering sculpture or installation, and today painting too, it is self-evident that real space is incorporated. With drawing, this is perhaps not always the case. Often enough the term drawing makes you think in any case about the limitations of the sheet of paper. With your work you seem to think from the outset more about space than about the page, or you start with space, even though you would describe yourself as an artist

who draws, if I understand it correctly.

MR: I've always viewed drawing as something spatial as well. Naturally it is superficially a piece of paper, a surface and as a result something flat. Yet this very surface is also a space, the space of the paper, which develops back into itself so to speak. Then depth can be created in this space. It happens in the best case in my drawings: the surface of a drawing is, for example, appreciated at first glance as the foreground, and in the next instant can be seen equally as a surface in the imagespace beyond. This moment where it tips from one thing to another is important for me, because it allows this space to emerge. I think this has to do, above all, with the stark contrasts within my drawings. In some drawings there is simply a black or grey and the space where the paper is left uncovered appears white. This either / or, yes / no, is what creates the tipping point. Also because it's not obvious if that which is 'marked' denotes a wall or an opening. With the surfaces or lines I don't intend to depict anything, but the way of reading often goes in the direction of illustrated space all the same. This is probably so for that very reason, that the drawings create a connection with architecture.

IG: One series of your works and drawings is based on combinations – sheets of paper that you draw over or paint over together during the production process are then employed as single pages once again in the presentation, without the fact of their belonging together being lost. It can still be felt. How do you see it?

MR: Exactly, that's how I feel it too, that their belonging together can still be sensed. I think that the work of the creation process takes place in a particular atmosphere. This depends on that specific moment: the time of day, how I feel, the paper and the light, etc. On one hand these conditions of creation are written into the works. And on the other hand these multi-part works, of which all the parts were produced together, and thus contemporaneously, emerge from the same opera or scenario. So in presentation they reveal themselves as single elements of a whole. In this it is important that every part, every page, differs from the others and asserts its autonomy. Maybe you feel more how the parts of a whole belong together when they are shown individually.

IG: Does the topic of seriality play a part for you? Or is your work about testing combinations, or maintaining a logic that can also be discovered by viewers?

MR: Yes, I just think that several of some pages are required. Only through repetition might it become visible that it's about repetition, insistence and generating a certain rhythm. Also to make it clear that the same thing is never really the same thing; the slight shifts and small differences then become important. The more limited a field that I examine is, the deeper it becomes, it seems to me.

IG: You fold, bend and unfold some works in order to work with both the folded and the drawn line on the image space – the page. Could you describe working with drawn and folded lines more precisely?

MR: I came to folding through the technique of masking, as I first used it. For those works created through masking, I worked with several sheets, laying them over and under each other in a particular manner according to a principle of my own invention, and then worked further on them. Folding, subsequently working and unfolding again offers similar possibilities to overlaying, working on the paper, and then arranging again singly. Folding also cancels out the back and front of the paper format, or there are two fronts or two backs. There's also the possibility of working on the paper and only then folding it, in order, for example, to allow the pages thus created to abut once again. It's almost comparable to a game.

And then too there are the works that consist of paper which I placed

over a cubic framework before I worked on it. By virtue of being put on the frame, the paper itself becomes space and divides into six facets which I can work on individually, almost in isolation from the other facets. Mounting the paper therefore gave me the possibility of losing an overview of the complete format. At the end, when I take the paper off again, the drawing also has no above or below, no left or right. On the whole, the process – be it overlaying or folding – serves as a means to a result that I could not have thought out myself in this way. There is something un-directed about it, at most something initiated, and yet something independent. And ultimately I'm also simply interested in carrying the creation process as far as possible into the work. For me the process is ultimately what constitutes the work.

IG: So you allow yourself to be guided by logic and principles, but ultimately a moment of the unforeseen and surprising brings you forward? Is this true too for your artistic process of drawing and painting? Here I'm thinking of works such as *Au contraire* (14 Teile), 2015, which you showed at the Kunsthaus in 2015 in the context of the group exhibition *Überzeichnen*, in which the material and your experience surely guided you. At the same time, the result and the combinations subsequently enabled surely have an inherent ability to surprise.

MR: That's true. Often when I'm trying to stick to my 'rules of the game' I stumble on other conceivable paths. Just when the rule is perhaps a bit too intractable, rubbing up against the way 'you should really do it' a bit. And then there are the so-called mistakes that happen to me. The results of these are often unusable, but ultimately transpire as exactly what they ought to be. And with the work *Au contraire* (14 Teile), which you just mentioned, it was the case, for example, that I was surprised how good the possibility of 'holes' felt within the whole scenario as I had planned it. This experience led me further in this direction, to the point where I could push still further in the variability of a work or installation, because I had already done so with this work.

IG: Besides spatial bodies, what part does your own body and do your own dimensions play in the development of your work? In works like *Au contraire* (14 Teile), you also speak of the span of your arms as a limitation ...

MR: Exactly, the span of my arms is decisive, or how far I can lean over the page, how long my steps can be in order not to have to circumnavigate a roll of paper when it's laid out. This is the frame, if you like. In addition to this there's also a need to connect my work to my body and with the possibilities of how I can operate. And I like to see my works as my counterparts – they stand opposite me and say something. I find that this functions better when their dimensions have something to do with my own body. Looking properly for me is 'seeing with the body'. Maybe I can quickly get a visual impression of a thing from an initial look, but in order to really see I use my whole body, and if a work has the right proportions it helps a lot.

IG: To finish, I'd like to ask another question: you develop many works, including those that you just mentioned, on the floor of your studio, mostly in parts, given their size. Only when installing do you see the work as a whole, to understand it and also to be able to react to the space and the given architecture. Maybe this similar to working with the large folded works, which you can only gain an overview of on a large stage; only then can you experience them. What does this part of the process mean to you, given that it could be so different, if you were only to work on image and paper planes that you had an overview of from the very start?

MR: In fact it's an essential part within the whole procedure that many

of these multipart works can only be seen as a whole, really looked at, during installation. It means that I have to assume responsibility for what has been created, even though I could not appraise it previously – or at least not as a whole; I don't have complete control of what happens. It is also the case that there are generally several possibilities for my work, as to which form a page will assume in the end, for example.

IG: That means that showing your work in public is a key part of your work, and accords with your approach as an artist?

MR: Yes, very much so. I want, after all, to give the work space to develop. At this point it's not important for me to have control of the appearance

of the individual parts put together. Ultimately, when I work I determine the process and the material, but not without having already tested them for their fundamental suitability. I then like to view what emerges as one of the work's possible 'solutions'. In my experience, at a given point my works can stand up for themselves; they have become something that I instigated but I could not influence every last detail of them. I like this notion. It leaves some space for manoeuvre – both in the making and the viewing. It's important to me that the works come about through a process. The works need to start speaking themselves, and for me that means immense patience, persistence, making mistakes, rejecting, repeating and letting loose, both while working and afterwards.