

Ein Gespräch mit Willi-Peter Hummel zur Vernissage im Studio M2, 14. März 2026

Lieber Willi, ich würde dir gerne ein paar Fragen stellen zu deiner Kunst und deiner künstlerischen Entwicklung. Zuerst ganz generell: Hat der Ausdruck «informell», «informelle Malerei» eine bestimmte Bedeutung für dich?

Ja, für mich ist das – wie ich es dann mit der Zeit gelernt habe, mit dem Studium der Kunst, den Büchern, die ich gelesen habe – die Kunst, die sich nach dem 2. Weltkrieg entwickelte und einen Neuanfang wollte. Mir waren zu Beginn vor allem die Amerikaner bekannt, die wurden, als ich jung war, «gehypt», sozusagen. Jackson Pollock zum Beispiel mit seiner Action Painting oder Franz Kline mit seinen dynamischen Linien in Schwarz und Weiss. Der US-amerikanische abstrakte Expressionismus also. Eine ähnliche Bewegung gab es aber auch in Europa, etwa mit Georges Matthieu in Paris, dessen Bilder an die japanische Kalligraphie erinnern (Tachismus), oder mit Emil Schumacher in Deutschland. Schumacher gilt im engeren Sinne als Vertreter der informellen Malerei oder wie man sagt des «Informel» (des Zwanglosen, Lockereren, Formlosen) ...

... und Leute wie Pollock, Kline, Matthieu, Schumacher sind also schon immer wichtig gewesen für dich. Gleichzeitig hattest du auch eine photorealistische Phase. Gibt es für dich denn einen fundamentalen Unterschied zwischen informeller und, sagen wir, realistischer oder besser figurativer Malerei?

Ich persönlich finde, es ist mehr eine Frage der Kunstkritik, die so auftrennt. Bei Schumacher steckt ja auch Figuratives drin, das geht ineinander über. Für die Maler ist das gar nicht so entscheidend, weisst du.

Greifen wir noch auf einen anderen Aspekt zurück, auf deine Ausbildung und Tätigkeit als Chemiker. Ich weiss, dass du in den 1970er Jahren wissenschaftlicher Assistent bei Max Viscontini warst, an der Universität Zürich. Und dass du damals, ich zitiere, an der «Isolierung und Strukturaufklärung von Augenpigmenten von Nereiden (Pterine)» gearbeitet hast. In diesem Zusammenhang warst du längere Zeit am «Meeresbiologischen Institut Arago» der Université de Paris in Banyuls-sur-Mer (F). Wie du mir erzählt hast, war das eine entscheidende Zeit für deine naturwissenschaftliche Entwicklung. Sie war aber auch wichtig für dich als Künstler. Denn als du dich mit den Augenpigmenten der Urwürmer befasst hast, hast du dich auch mit dem Sehen auseinandergesetzt. Was ist denn das Besondere an den Augen der Platenereis Dumerilii, den Meereswürmern, die du untersucht hast?

Die können, wie man damals gemerkt hat, nicht nur Hell und Dunkel sehen, sondern bereits bestimmte Richtungen ausmachen – sie schwimmen also nicht automatisch ins Helle, wenn eine Lichtquelle erscheint, sondern können ihre Feinde sehen und fliehen oder auch gezielt Futter finden. Hell/Dunkel ist aber der Urgrund des Sehens und entwickelt sich dann bis zu unserem heutigen Sehen. Das hat mich interessiert und interessiert mich noch immer: das Sehen als biochemischer Prozess, die Morphologie des Auges, seine Gestaltwerdung sozusagen. Dann ist da auch noch ein Interesse am Sozialen gewesen, man hat Freud und Jung gelesen, und zur selben Zeit die Höhlenmalerei von Altamira und Niaux oder Lascaux intellektuell wahrgenommen. Das

war damals politisch, das Interesse an den verschiedenen Kulturen und an der Geschichte des Menschen bis zurück zum Neolithikum und noch weiter zurück. Wir fragten uns: Was geht da ab?

Du hast mir erzählt, dass du die Höhlenmalerei mit eigenen Augen sehen wolltest. Du bist wirklich mit dem Deux-Chevaux nach Südfrankreich gefahren?

Ja, wir – ein Freund und ich – wir wollten eigentlich nach Spanien, aber sie liessen uns nicht rein und wir mussten umkehren. In Südfrankreich wollten wir Lascaux sehen, aber das war schon gesperrt. Wir gingen dann nach Niaux und dort sah ich zum ersten Mal prähistorische Malerei ...

Und da ist dir klar geworden, warum die frühen Menschen an Felswände malten?

Ja, mir wurde klar: Die haben vor 40'000 Jahren aus dem gleichen Grund gemalt wie wir heute, man muss das eigentlich gar nicht erklären. Oder vielleicht so: Die Wirkung, die die Höhlenmalerei auf mich hatte, inklusive der Umgebung – manche wirken ja eigentlich wie Dome, Kirchen, Niaux zum Beispiel, wenn du willst – die hängt zusammen mit der Dunkelheit, mit dem Traum. Man ist «drinnen», die Aussenwelt ist weg (kein Lärm, kein Licht), man kommt zu seinen inneren Bildern, zum inneren Horizont. Und das werden die Höhlenmaler an die Wände projiziert haben, diesen inneren Horizont. Es können, wie Untersuchungen der Zeichen und Linien vermuten lassen, Sternbilder sein, die hier an den Felswänden abgebildet sind, verinnerlichte, wandernde Sternbilder. Alles hängt mit dem Licht zusammen, dem Licht, das in die Höhle einfällt. Man kann sich heute ja gar nicht mehr vorstellen, welche Bedeutung die Sterne hatten, weil man sie nicht mehr sieht. Das sind mögliche Erklärungen, wieso die malten.

Dann haben sie auf den Wänden auch ihre Hände abgeklatscht, das ist ein Sich-Erden, Sich-Vergewissern ... Sie haben offensichtlich auch die Sonne beobachtet, sie geht unter, wohin geht sie? – sie muss durch die Erde – wo geht sie hin?, das ist die Frage in der Höhle. Manchmal sieht man, wohin das Licht geht, manchmal nicht, da gibt es offenbar eine Unterwelt, die Archetypen, das ist, wie wenn man die Augen schliesst und die Bilder noch immer vor sich hat (schweigt einen Moment) ... Malen ist Abgleichen des inneren Horizonts mit dem äusseren. Es ist ein Vorgang – Felszeichnungen sind in diesem Sinne Erzählungen, Spiegelungen, Reflexionen.

Du hast mir auch gesagt, dass dich an der Höhlenmalerei besonders die schönen, kraftvollen Stiere und Bisons auf der Felswand faszinierten...

Ja, weil ich vorher schon Stiere in Stierkämpfen gesehen hatte und die hier in den Höhlen von Niaux und später Altamira wiedergefunden habe. Mit 12 Jahren, in den Spanienferien, nahm mich mein Vater einmal mit an einen Stierkampf.

Das war eine prägende Erfahrung?

Ja. Das Ritual des Stierkampfes begann mich zu interessieren, aber mehr noch der Stier selbst. Ich habe dann auch einige Stier-Fincas besucht, wo sie gehalten und gezüchtet werden. Und mich am Stierlaufen beteiligt. Da ging es um die Erfahrung der eigenen Kraft

im Vergleich mit dem Stier, der etwas Urkräftiges hat. Es ging auch um die eigenen Ängste und darum, Todesangst auszuhalten. Leben und Tod, nebeneinander.

Der Stier, der tierische Körper, aber auch der menschliche Körper, der männliche und der weibliche, sind zentral in deinem bildnerischen Werk. Machen wir nun einen Sprung und gehen zu deinen grossformatigen Bildern, deinem Spätwerk, das hier im Studio M2 in Auswahl vorgestellt wird. Die Bilder präsentieren sich unter dem Titel «Titanweiss – Kohle – Siena gebrannt». Wie bist du zu dieser radikalen Reduktion deiner Farbpalette gekommen?

Schwarz, Weiss und Siena oder Ocker sind für mich die wichtigsten Farben, es sind die unvermischten Pigmentfarben, die schon die prähistorischen Höhlenmaler handhabten. Die haben eine unglaubliche Haltkraft auf den rohen Felswänden bewiesen. Ich habe dem auch nachgespürt. Bei einem erneuten Besuch der Höhle von Niaux, in den frühen 1980er Jahren, habe ich eine rohe Leinwand in einer der Felshöhlen aufgespannt und zu malen begonnen ...

Ursprünglich beginnt man ja mit Weiss, man grundiert, und wenn man genau und aufmerksam ist, ist das Grundieren ja schon so lebendig, da braucht es das gar nicht mehr, was bei dir im Kopf ist. Robert Ryman zum Beispiel malte Weiss-Bilder. Pierre Soulages Schwarz-Bilder. Häufig mischten Maler wie sie die Farben in einer Frühphase und dann reduzierte sich die Farbpalette. Das ist ein Prozess. Man malt so, weil es für einen stimmt. Es ist für mich eine Meditation, eine Auseinandersetzung. Ich weiss es nicht genau. Vielleicht kann man sagen: Vom Bild geht es dann auch auf das Material zurück, das Material bekommt eine Bedeutung.

Du malst mit Acrylfarbe auf rohe Leinwand. Welche Technik muss man hier beherrschen?

Verschiedene Techniken: Auftragen, Warten, Beobachten, wie wird die Farbe fest, und den Punkt finden, wo man mit Kohle noch reinzeichnen kann und mit der Linie bis zum Grund durchkommt. Beim Sandauftrag ist es nochmal anders. Ich arbeite ihn so ein, dass er hält und das Licht aufnimmt.

Du trägst die Acrylfarbe nicht unbedingt mit Pinsel auf, sondern mit deinen Händen, auch mit einem Holz oder einem Stofffetzen.

Es kann auch mit Karton sein oder einem Spachtel. Ich nehme auch andere Leinwand und mache einen Abklatsch, wie beim Steindruck. Früher brauchte ich auch meine Füsse ... Ich habe immer verschiedene Techniken verwendet, ich drucke auch Farbe durch die Leinwand hindurch. Wie gerade das Befinden ist und abhängig davon, was an Material vorhanden ist.

Was mich immer wieder fasziniert, ist dein Kohlestrich auf deinen grossformatigen Bildern. Er wirkt präzise und sicher. Du setzt ihn mit der rechten oder der linken Hand? Was hat es mit diesem Kohlestrich auf sich?

Eher links. Dadurch dass er auf die feuchte Farbe trifft, reisst er dort die «Grundierung» auf. Ich habe gerne dicke Holzkohlenstifte, die dann splintern. Im Nachhinein fixiere ich

den Strich mit Acrylemulsion. In der Höhlenmalerei sind die Linien häufig vorgeritzt, eingeritzt und dann erst kam die Farbe hinzu. Mein Kohlestrich geht häufig über in die rohe Leinwand. Es ist wie bei der Radiertechnik. In gewissem Sinn ist mein Kohlestrich wie eine Kaltnadel, man kann den Strich nicht mehr verändern.

Du übst diesen Strich in deinen Zeichnungsbüchern.

Ja, auch in den Skizzenbüchern.

Mit welchen technischen Problemen musst du kämpfen oder umgehen, wenn du grossformatig malst?

Bei gewissen Bildern muss ich am Boden beginnen, wenn ich zum Beispiel mit Sand male – den Kohlestrich setze ich meistens auf der senkrechten Wand. Das Format ist für mich weniger ein Grossformat, sondern entspricht einfach meiner Körpergrösse.

Ja, diese Leichtigkeit habe ich schon beobachten können, du tanzt eigentlich, wenn du malst ... Gibt es für dich beim Malen manchmal Überraschungen?

Es ist alles ein Abenteuer. Überraschung ist vielleicht nicht das richtige Wort. Eigentlich korrigiere ich nicht. In Skizzenbüchern sowieso nicht. Ich weiss eigentlich, dass es stimmt, wenn ich im «mood» bin – «in the mood of love», «in the mood of painting» – im Flow. Ich sitze lange vor der Leinwand, ich denke: da, an dem Punkt, muss es losgehen – ich habe tausende von Bildern vorher. Und ich weiss, da geht es los – da muss er hin, der Fleck ... dann kann ich es ein paar Tage lassen, aber im Gefühl habe ich es immer noch, wenn ich dann fortfahre. Das sei prozessorientiertes Malen, ich verstehe es zwar nicht ganz, aber das ist offenbar der Begriff dafür. (Schaut mit feinem Lächeln nach bei KI und zitiert): «Man stellt nicht das fertige Kunstwerk, sondern das Erleben während des Malens in den Mittelpunkt.» Das stimmt: Ich bin mit dem ganzen Körper dabei, aber das Technische ist schon elementar und der Intellekt ist immer mit dabei.

Das ist schön, wie du das sagst. Gibt es denn einen Moment, wo du weisst, das Bild ist fertig, jetzt darf ich es nicht mehr berühren?

Ja, diesen Moment gibt es. Braucht manchmal etwas Mut. Aber auch das gibt es: Ich muss nach dem Malen wieder länger vor dem Bild sitzen und dann erst wird es fertig. Ohne dass ich es noch einmal berühre.

Ich danke dir sehr für dieses Gespräch. Zum Abschluss noch diese Frage: Was ist eigentlich ein künstlerisches Werk, wie beginnt es zu leben?

Es beginnt zu leben, indem man es anschaut. Wenn man es nicht anschaut, ist es ein latentes Kunstwerk. Schön, wenn man auf meine Bilder anspricht, wenn es eine Resonanz gibt. Oder wie Antoni Tàpies einmal gesagt hat: Das Kunstwerk ist ein Objekt der Meditation, ähnlich einem prähistorischen Artefakt.

Die Fragen im Gespräch stellte Regina Dieterle. Zürich, im Februar/März 2026