



Hans-Peter Porzner
Blautannen



Hans-Peter Porzner

Die Geburt der Mickey Mouse
In den
Blauschwarzen Tannen des
Museums für Moderne Kunst München

Zeichnungen 2019/20

Hans-Peter Porzner

Die Blauschwarze Tanne

Kunst und Vernunft

Ein Interview

Interview Dr. Beate Reese mit Hans-Peter Porzner
Über Möglichkeiten der Zeichnung ab 2018
Oder: Die Blauschwarze Tanne

Reese: Hallo, wie geht es Dir? Schon länger nicht mehr gesehen. Woran arbeitest denn Du gerade? Wie sollen wir Deine neuesten Zeichnungen verstehen?

Porzner: Danke, mir geht es gut. Eine abstrakte collage-artige Bemerkung vorweg. Und diese ist schon eine Grotteske, d. h. sie richtet sich an Grottesken, die in einem inzwischen nicht mehr existierenden Raum, in einer nicht mehr existierenden Zeit leben.

Es gibt also nur noch einen Kunstraum, nur noch eine Kunstzeit. Man braucht die Kunst nicht mehr. Der Raum, in dem wir leben, ist das einzige wirklich relevante Kunsterzeugnis unserer Epoche. Nur noch dieser Raum ist Kunst, in ihm selbst kann gar keine Kunst mehr gemacht werden. Kunst kann hier nicht mehr überleben, nicht einmal mehr in den Schatten der Gesellschaft. Insofern interessieren mich nur noch archiv-artige Zustände des Theaters. So möchte ich auch das Interview mit Dir verstehen.

Mich interessieren keine Ausstellungen mehr, von Kooperationen mit Museen habe ich mich schon lange verabschiedet. Das langweilt mich. Es gibt also auch kein Kunstpublikum mehr. Dieser Idealismus ist schon lange Geschichte. So verstehe ich also dieses Interview. Es ist nur Ausdruck dieses Raumes und dieser Zeit. Es richtet sich an kein Publikum. Meine Antworten richten sich an keinen Leser.

In meinen Bildern gibt es keine Menschen.

4 Es gibt stattdessen diese Grottesken, die aber schon nicht in diese Räume eingebunden sind. Wenn ich diese Grottesken gebe, dann sind es Zeichnungen für sich. Es sind scherenschnitt-artige Zeichnungen. Auf diesen Zeichnungen gibt es diese Grottesken nicht. Meine Bilder bis 2015 geben Vorläufer dieser Grottesken.

Nur Grottesken können in diesen Landschaften leben. Aber sie sind nicht sichtbar. Es braucht ein besonderes Verfahren, um sie sichtbar zu machen.

„Präsentation eines Kunstpublikums“ heißt also: Analyse dieser Bewohner. An sie richtet sich das Interview. Sie sind mein Publikum.

Reese: Warum machen wir das dann überhaupt? Ich bin keine Grotteske.

Porzner: Das ist ja schon das Grotteske, dass ich das mache. Thema, Inhalt und Form des Interviews ist grotesk. Das ist der unmittelbare Zustand unserer Welt.

1995 hat dieses imaginäre „Museum für Moderne Kunst München“ zum ersten Mal mit einem realen Museum kooperiert. Das Museum hatte damals eigene Übernachtungsmöglichkeiten. Nach der Ausstellungseröffnung ging man noch gemeinsam in eine Pizzeria. Danach verschwand ich in meine Unterkunft. Um 24:00 läutete es, ich öffnete, vor meiner Türe stand eine bildhübsche Dame, die Tochter einer ortsansässigen Galeristin – so stellte sie sich vor –, ich ließ sie eintreten. Sie setzte sich auf mein Bett, ich öffnete die Minibar. ... Das war schon grotesk. Das war die erste Bewohnerin eines Kunstraums. Ich war aber so geistesgegenwärtig, mich nicht in die Rolle eines Adams drängen zu lassen. Ich rief ihr nach einer halben Stunde ein Taxi. Solche Kunsträume gibt es heute leider nicht mehr. 1995 ist nicht 2020. Sorry.

Reese: Also fangen wir an. Was will uns Hans-Peter Porzner sagen?

Porzner: Seit einiger Zeit beschäftige ich mich erneut sehr intensiv mit dem Expressionismus. Dieses Interesse geht noch auf meine Akademiezeit ab 1980 in München zurück. Der Einfluss von Willem de Kooning auf die sogenannte „Figürliche Abstraktion“ war für mich damals eine direkte Folgewirkung des Kubismus und des Expressionismus in einem Zug. Von meiner Malerei damals in der Akademie ist leider nichts mehr erhalten, ich habe nicht einmal Fotos. Ich brachte das jedenfalls alles irgendwie zusammen. Das war alles ziemlich spontan. Erst mit der Reflexion auf den Kunstbetrieb begannen sich die Fäden auszurichten und zu ordnen.

Damit habe ich dann schon gewisse Begrenzungen akzeptiert. Aber ich habe darüber auch nachgedacht. Das war kein unbewusster Prozess.

Ich begann die entsprechenden Formen zu entwickeln, d. h. es ging um die Form, die Kunst und Alltag in ein Verhältnis bringen konnten. Ich beschäftigte mich entsprechend auch mit Soziologie.

Die Beschäftigung mit der klassischen Moderne hat indes nie nachgelassen. Ich besuchte regelmäßig das breite Angebot von Ausstellungen, kaufte mir Kataloge und besorgte mir die weiterführende Sekundärliteratur. Erst ab 2012 wurde mir aber langsam klar, dass ich bestimmte Probleme, die sich aus der Reflexion des Kunstbetriebs ergaben, auf der Basis des expressionistischen Formenvokabulars wie ein Alphabet benutzen konnte, um jene Probleme noch stärker in den Blick zu bekommen. Ich bin, wenn ich expressionistisch zeichne, also kein Expressionist, sondern nach wie vor ein Analytiker des Kunstbetriebs. Aber ich bin damit eben nicht nur ein Analytiker. – Warum haben sich denn bestimmte Künstler durchgesetzt, warum bestimmte Künstler überhaupt nicht? Warum ist ein Künstler wie Henri Michaux – diesen Künstler rechnet man bekanntlich nun nicht dem Expressionismus zu, sondern dem Informel – bis heute so unterschätzt? Was leistet der Terminus Informel für die Sache dieser Kunst wirklich?

5

Unterhalten wir uns nun also diesmal locker über die Möglichkeiten der Zeichnung, die sich jetzt nach dieser langen Beschäftigung mit dem Expressionismus erstaunlicherweise ergeben haben. Fangen wir an. Ich möchte hier erst einmal nicht auf meine künstlerischen Aktivitäten bis 1998 eingehen, sondern mit diesem Jahr beginnen, weil es auch ein Ausgangspunkt der Zeichnungen, die ich heute mache, ist, auf diese Zeichnungen ab 2018.

Meine Malerei ab 1998 markiert in gewisser Weise einen Umkehrpunkt, einen Ausstieg aus dem, was ich bis dahin gemacht habe: Ich spreche von der Zeit von 1988 bis eben 1998.

Darauf möchte ich, um es zu wiederholen, jetzt erst einmal nicht eingehen. Ich möchte indes punktuell Bezüge herstellen, soweit das notwendig für das Verständnis dieser Zeichnungen ab 2018 ist.

Meine künstlerische Tätigkeit bis 1998 relativierte sich ab 1998. Was heißt „Relativität“?

Eine kurze Vorinformation. Ich trete ab 1998 zuerst in diversen Anzeigenstrecken in Kunstzeitschriften als „Them Pericore“ auf. Und „Them Pericore“ war ausschließlich Künstler.

Ich als Leiter des „Museums für Moderne Kunst München“ schaltete nun auch Anzeigenstrecken zur Kunst dieser ebenfalls fiktiven Figur, führte damit meine Kunst verdeckt (und damit mich als Künstler) in den Kunstbetrieb als eine diesem Kontext möglicherweise auch entsprechende Kunst ein.

Um es zu präzisieren: Der „Museumsdirektor“ blockierte mit der Gründung dieses imaginären Museums und seinen komplexen Aktivitäten den Künstler und damit die Sache des künstlerischen Denkens, Handelns, Sehens und Empfindens. Darüber könnte man bereits einen langen Aufsatz schreiben.

Thema, Inhalt und Form der Kunst „Them Pericores“, dieser Malerei durfte auf keinen Fall mit mir identifizierbar sein. Das durfte nicht der Fall sein. Ein Museumsdirektor macht doch nicht selber Kunst. Das ist ein wichtiger Punkt.

Die Glaubwürdigkeit des „Museums für Moderne Kunst München“ hing an einem seidenen Faden.

Ob die Strategie selbst erfolgreich war, steht auf einem anderen Blatt. Aus damaliger Sicht war sie es nicht. Einige Leute werden das schon durchschaut haben. So schwer war das nicht.

Interessanter ist da schon die Frage, warum ich dem Kunstbetrieb entsprechen wollte. Oder ist das schon wieder eine Fehlermeldung des Kunstbetriebs selbst?

Tatsächlich war aus einem anderen Grund diese Strategie nicht erfolgreich, nicht weil sich niemand für „Them Pericore“ interessiert hat, nein, weil ich das nicht lang betrieben habe. „Them Pericore“ legt die Bahnung der Sache der Kunst frei. Die Ereignisse überstürzten sich dann. Das ist der Punkt.

Künstlerisch aber war das alles von großer Wichtigkeit. Aber das zeigte sich erst sehr viel später. Die wirkliche Dimension dieser Sprache kann eigentlich erst mit diesen Zeichnungen jetzt ans Tageslicht kommen.

6

Ich verabschiedete mich damit jedenfalls innerlich von der Erfolgsstory des „Museums für Moderne Kunst München“. Die Sache verschärfte sich bereits noch in München vor 1998, also vor meinem Umzug nach Würzburg, ganz erheblich im Sinne einer Zweigleisigkeit. In Würzburg brach der Konflikt für mich richtig an die Oberfläche. Ich gab dem Künstler „Hans-Peter Porzner“ gegenüber dem Leiter des „Museums für Moderne Kunst München“ wieder Raum. Alle Kompromisse führten von Anfang an zu kaum erträglichen Spannungen. In Würzburg trat ich also als Künstler auf.

Ein weiterer wichtiger Aspekt.

Meine bisherige Kunst, die bis heute unter „Kunst und Alltag (1981–88)“ firmiert, lief indes nach 1990 weiter, d. h. ich war mit der Rekonstruktion einiger Arbeiten, die beschädigt wurden, beschäftigt. Immer wieder kehrte ich zu den Themenkreisen dieses Zyklus zurück.

Er bewirkte nicht nur die Konsequenz des „Museums für Moderne Kunst München“, er beeinflusste auch die Themen und die Ausstellungspraxis dieses imaginären Museums. Und das gilt letztendlich bis heute. Auch die Zeichnungen jetzt sind davon noch tangiert. Parallel dazu zog ich das Museum mit seinen doch auch anders aufgebauten Themen hoch. Ich arbeitete fast rund um die Uhr an der Ikonografie dieses Ausstellungsprojektes und das jahrelang.

Ich habe also in letzter Konsequenz nie wirklich den Bezug zum Künstler verloren. Und das führte dazu, dass ich den Blick auch auf die Zeit vor 1981 wagte.

Jener Zyklus beginnt tatsächlich u. a. schon 1976. Hier hebt er bereits an, markiert Thema, Inhalt und Form der Kunst des Kunstbetriebs schon an dieser Stelle. Er ist hier vor allem zuerst

eine Auseinandersetzung mit der Kunst von angehenden Kunsthistorikern: Wie zeichnen und malen Kunsthistoriker, bevor sie sich zur Kunstgeschichte entscheiden? Das sind gar nicht so wenige, die sich zuerst als Künstler versuchen. Das also ist von großer Wichtigkeit.

Genau mit diesen Zeichnungen beschäftigte ich mich ab 2018 wieder.

Ich begann sie teilweise zu überarbeiten. Genau diese Zeichnungen haben die jetzige Auseinandersetzung mit dem Expressionismus eingeleitet. Der Expressionismus u. a. konnte deshalb Thema der neuen Zeichnungen werden. Jene Zeichnungen haben das vorangetrieben und eine gewisse erste Umsetzung, die ihren Niederschlag in eben diesen Zeichnungen ab 2018 fand, bewirkt.

Von 1981 bis 1988 sind etwa 270 Installationen und große Zeichnungszyklen (z. B. „Zyklus: Gute und schlechte Zeichnungen“, siehe unten) entstanden. 1988 kam es zu einer großen Ausstellung in der Münchner Galerie Mosel und Tschchow. Weitere Ausstellungen folgten hier.

Die Logik des künstlerischen Prozesses von „Kunst und Alltag (1981–88)“ war durch eine große innere Notwendigkeit gekennzeichnet. Diese Logik bewirkte, dass ich mich weniger um die „Sache eines Werkes“ kümmerte: Die einzelnen „Teile“ standen indes in einem durchaus mathematisierbaren Verhältnis. Das hat der damalige Kunstjournalismus schon klar bemerkt (Christoph Wiedemann, Süddeutsche Zeitung).

Einzelne „Teile“ dieses Zyklus befinden sich in Privatbesitz, hauptsächlich aber in den Sammlungsbeständen von Museen.

Die hier komplex vorgetragene Thematik geht indes über einige Zwischenstationen über in das Ausstellungsprojekt „Museum für Moderne Kunst München“.

Gerade dieser Übergang ist wichtig, weil er später eben auch die Rückkehr zum Künstler nicht steuerte, aber durch die Negation seiner Sprache ganz andere Felder eröffnete, mit anderen Worten: es begann 1998 auf der Basis jenes Übergangs tatsächlich auch etwas ganz anderes. Negation, Synthese sind unangemessene Begriffe. Auch die Rede von einer künstlerischen Erweiterung ist unangemessen. Die sich hervorkehrende Malerei irritierte das Publikum erneut. Man verstand das nicht. Misstrauen kam auf.

Zurück zum Problemfeld dieser Museumsgründung. Ich mutierte gewissermaßen zum Leiter eines imaginären Museums. Plötzlich war ich ein Museumsdirektor, der einmal auch Kunst gemacht hat. Damit war eine gewisse Spannung, die sich als permanentes Hintergrundrauschen bemerkbar machte, der ständige Begleiter des Museumsdirektors. Das wurde mir erst mit den einzelnen Aktivitäten des „Museums für Moderne Kunst München“ klar. Über die Auswirkung dieser Spannung auf diese Aktivitäten könnte man ein weiteres Interview machen. Das ging jedenfalls viele Jahre gut.

1998 rührte sich wieder der Künstler. Und dieser nahm sogleich Stellung gegen dieses Museumsprojekt ein. Nicht weil mich das nicht interessierte, nein: Der Kontext langweilte mich. Es gab kaum wirkliche Begegnungen mit der Sache der Kunst.

Ich nahm die Rolle eines Pseudonyms an und gab mir den Namen „Them Pericore“; ich versprach mir davon auch Abwechslung. Eine erste „Groteske“.

Die Malerei „Them Pericores“ beschäftigt sich mit mythologischen Themen. Diese kleinen mit Eitempera auf Holz gemalten Bilder sind insgesamt sehr reduziert, man könnte fast sagen Arte Povera. Es sind vor allem dunkle Landschaften. Es sind Reminiszenzen an Berglandschaften;

sie sind weiter gekoppelt mit Reminiszenzen an mythologische Figuren. Diese Figuren verwandeln sich später dann in Grottesken, die einen Raum bewohnen. Aber auch alle Themen der vorauslaufenden Phasen schwingen irgendwie mit und sind verwandelt präsent. Deshalb ist jene Rede von der Negation unangemessen und eine Verkürzung. Landschaft und Mythologie bilden einen unzertrennbaren Zusammenhang. Das ist unbedingt zu beachten.

Der nächste Schritt zum Künstler, zur Malerei wird mittels einiger „Architekturskulpturen“ des „Museums für Moderne Kunst München“, die ich in Würzburg produzierte und in hiesigen Museen auch ausgestellt habe, formuliert. Die bekannteste Architekturskulptur hieß „Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert Balthasar Neumann“ und war für etwa zwei Jahre im Martin von Wagner Museum in Würzburg ausgestellt. Hier fand der Künstler mit dem Museumsdirektor einen Ausgleich. Der Künstler „Hans-Peter Porzner“ trat eben als Künstler mit dem Museumsprojekt als sein Kunstwerk auf. Das hat schon etwas auch mit Theater zu tun gehabt. Theater waren überhaupt fast alle Veranstaltungen und Kooperationen des „Museums für Moderne Kunst München“ mit anderen Museen. Manchmal ging es nur darum, die Distanz zwischen dem Publikum und der Bühne aufzuheben.

8 Von diesen Architekturskulpturen zur Malerei war es nur noch ein kleiner Schritt. Aber auch diesen Schritt musste man erst einmal finden. Der Anfang meiner Malerei ereignet sich weiter als „Wandabplatzungen“ an diesen „Architekturskulpturen“. Mit diesem „Prinzip Wandabplatzungen“ malte ich meine ersten Bilder nach dem Museumsprojekt. Von diesen „Wandabplatzungen“ zum „Prinzip Applikation“ war es nur noch ein kleiner Schritt. Diese „Wandabplatzungen“ waren also ein formstiftendes Prinzip für meine Malerei. Ich kannte natürlich den Sachverhalt bei Leonardo. Dass sich damit auch Piet Mondrian beschäftigte, wusste ich damals nicht. Wie hätte sich das Ganze entwickelt, wenn ich das bei Mondrian schon gekannt hätte? Ein Vorteil und ein Nachteil zugleich. Vielleicht sollte ich mich unter der Bedingung dieses Wissens jetzt an diese Ausgangsbedingung meiner Malerei noch einmal zurückbegeben? Ich überlasse es dem Publikum zu entscheiden, ob ich diesen Weg ab 2018 noch einmal gehe. Das ist noch ein Staatsgeheimnis.

Die Malerei von „Them Pericore“ hat sich damit im Sinne einer „Malerei nach dem Museumsprojekt“ realisiert. Diese fiktive Figur trat damit in Anzeigenstrecken des „Museums für Moderne Kunst München“ nicht mehr auf. Das große Thema „Wandabplatzungen“ war damit in die Welt gekommen. Sie machte die „Kunst von Them Pericore“ erst einmal überflüssig.

Man kann zwischen einer „Kunst vor dem Museumsprojekt“ und einer „Kunst nach dem Museumsprojekt“ unterscheiden. Und man kann – das ist der springende Punkt – auch zwischen einer „Kunst nach dem Museumsprojekt“ und einer „Kunst nach der Kunst nach dem Museumsprojekt“ unterscheiden. Ich sprach damals von der „Kunst der Nach-Kunstmarkt-Kunst“. Hier sieht man, wie jener Zyklus und das Museumsprojekt noch mitschwingen. Die Malerei selbst hat sich indes davon weitestgehend schon damals befreit. Aber was heißt das?

Man muss indes nun freilich berücksichtigen, dass die Prozesse bis heute mehr oder weniger alle parallel, simultan oder gleichzeitig abgelaufen sind. Es gibt innerhalb des Museumsprojektes auch Phasen, wo ich mich als Leiter des Museums definierte und dies als Kunst verstand. Ich fand und finde das noch heute apart, als man vom malenden Museumsdirektor sprach. Diese strikte Unterscheidung ist so nicht durchhaltbar. Man muss von einer langsamen Verlagerung, von sich ereignenden Gewichtungen sprechen.

Die von hier aus abgeleitete Malerei auf der Leinwand definierte und beschrieb ich ab 2003 mit dem Bild von „zeitlich sich aufsummierenden Abplatzungen“, d. h. die sich hervorkehrenden Formen stehen rückkoppelnd für diese „Abplatzungen“.

Der Schritt zu diesen Applikationen ist wiederum keine Sache von Synthesen, von innovativen oder kreativen Synthesen.

Das Malen mit dem „Prinzip Wandabplatzungen“ war etwas ganz anderes. Das war alles mit der Malerei „Them Pericores“ gar nicht vergleichbar. Da gab es damals keine anschauliche Annäherung. Das aber sollte wiederum ein großes Problem werden. Eine Verbindung zwischen diesen beiden Formationen stellte ich her, indem ich für mich Bilder „Them Pericores“ selbst mit diesen Applikationen versah. Damit war eine Verbindung zwischen dem Thema „Berglandschaft“ und Applikation hergestellt. Die Berglandschaft als Grundierung für diese Applikationen, das war das entscheidende und in sich hoch bewegliche und flexible Thema. Das war ausbaufähig. Das hatte eine Perspektive. Hier zeigte sich Kunstgeschichte. Damit waren Thema, Inhalt und Form dieser Malerei ab 2003 formuliert.

Auch diese Malerei setzte indes bereits 2000 ein. Spuren sind bereits hier auszuloten. Die Geburt der Malerei aus dem „Prinzip Wandabplatzungen“. Die Sache von Applikationen ist offensichtlich abgeleitet.

Ich beginne nun an vielen Bildern gleichzeitig zu arbeiten. Der Arbeitsprozess daran dauerte viele Jahre. An manchen Bildern habe ich zehn Jahre gearbeitet. An manchen Bildern arbeite ich heute noch. Das Ganze hat etwas Informelles.

Die entstehenden Bilder markieren indes keinen informellen Prozess. Die zeitliche Dauer des Entstehungsprozesses steht gegenläufig beispielsweise zur Schnellmalerei eines K. R. H. Sonderborg.

Die „langsame Malerei“ produziert eine entsprechende Ikonografie. Die unmittelbare Wahrnehmung täuscht hier ganz erheblich. Die sich hervorkehrende Dichte ist nicht in zwei Tagen kopierbar. Richtig indes ist, dass diese Malerei auch das Informel thematisch, inhaltlich und formal einzukreisen versucht. Es ist eine Orientierungsperspektive dieser Malerei. Es gibt aber mehrere solcher Perspektiven.

9

Um es zu wiederholen, der Arbeitsprozess an einem einzigen Bild dauerte tatsächlich viele Jahre. Die einzelnen Applikationen legen sich eine nach der anderen eher zufällig als zweite Schicht auf diese Berglandschaften. Im Nachhinein erscheint alles wie ein festgefügtes Netz. Paul Cézanne spielt hier keine unwesentliche Rolle. Die Bildtitel sind auch jetzt wieder wie bei diesem ersten Zyklus in den 80er Jahren sehr ausgearbeitet und ausgefeilt.

Die einzelnen Formationen, die einzelnen Schichten der Bilder sind indes „malerisch“ nicht miteinander verbunden. Die beiden Schichten sind durch keine Gestik miteinander vermittelt. Ein wichtiger Unterschied: hier trennt sich die Populärmalerei ab, d. h. das unmittelbare Vermalen auf dem Bild driftet in populäre Ausstellungsmechanismen und Sehnsuchts- und Wunschproduktionen ab. Eher ein volkskundliches Phänomen als Kunst.

Trotzdem entsteht langsam ein Linienraum, ein Farbraum, ein Kunstraum eben. Man sieht das ganze Bild, nicht den Prozess der Herstellung.

Auch diese Aufsummierung zum fertigen Bild ist indes kein Prozess der Synthese. Man kann auch nicht sagen, dass die „Berglandschaft“ die Hauptfigur ist. Was ist das Grundlegende – was das Wesentliche? So könnte man etwas altertümlich und angestaubt fragen. Man wird indes vergeblich ein Denken in „Substanzen“ ausloten können. Aber auch der Begriff „Struktur“ ist unangemessen. Auch der Begriff „Kommunikation“ reicht nicht aus. Was meine ich, wenn ich von Kommunikation spreche?

Jene Beschreibung oben, nämlich dass ich ab 2003 begann, gleichzeitig mit der Ausarbeitung an diesen Architekturskulpturen Bildern eine Berglandschaft zu Grunde zu legen und dann mit Applikationen zu versehen, ist indes selbst nur eine Verkürzung des eigentlichen Sachverhalts. Die sich applizierenden Formen bildeten sich im Sinne einer komplementären Ergänzung. Das könnte man meinen. Auch diese Beschreibung ist indes nur eine Annäherung, weil sie die zeitliche Dauer zu wenig berücksichtigt. Sie stehen zu diesen Berglandschaften in einem Verhältnis. Sicher. Aber auch diese Applikationen selbst kommunizieren untereinander mit dem Ziel, ein fertiges Kunstwerk am Ende vor Augen zu haben. Und am Ende sieht man keine zeitlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Schritten. Wir haben also einen Verschleifungsprozess, der diese Schichten doch in ein Verhältnis stellt, zu erkennen. Die „Berglandschaften“ selbst sind es, die diese Applikationen „herbeiwünschen“.

Es entstand insgesamt langsam also eine zweite Flächenschicht, die sich zur ersten im Sinne einer Vollendung verhält. Aber auch diese Berglandschaften sind unmittelbar fertige Bilder. Es ist indes kein einheitlich verfasster Raum, der hier entsteht; es ist allerdings auch kein Dualismus. Die Kommunikation zwischen diesen Flächen zieht die Sache des Bildes hoch. Die Berglandschaften verhalten sich wie ein Hintergrundrauschen. ...

Reese: Hier muss ich dich unterbrechen. Spielt in Deiner Arbeit auch die Physik eine Rolle?

Porzner: Aber sicher. Die Physik hat mich nie wirklich losgelassen. Quantenphysik, Gravitation ... dies ist alles wichtig.

Der Terminus „Hintergrundrauschen“ ist ja schon ein physikalischer Terminus von Edwin Hubble. Dieser klassifizierte die Spiralgalaxien, befasste sich mit der Expansion des Weltalls und entdeckte die Hubble-Konstante der galaktischen Kosmologie, die Rotverschiebung des Sternenlichts bei zunehmender Entfernung („Hubble-Effekt“). Er ist Namensgeber des Hubble-Weltraumteleskops. Ich zitiere hier übrigens Wikipedia.

10

Wenn man also meine Bilder durch diese Applikationen hindurch, die auch einen Bezug zu Werner Gilles haben – darüber hast du ja bereits im Katalog meiner Ausstellung im Kunstmuseum Ahlen 2011 geschrieben –, betrachtet, sieht man verschiedene unterschiedlich weit entfernte Zeiten. Man sieht das Bild – genauer: man sieht den nicht malerisch vereinheitlichten Entstehungsprozess. Man sieht scheinbare Gemeinsamkeiten, Überschneidungen. „Hier der Himmel im Hintergrund hat die gleiche Farbe wie diese Applikation im Vordergrund.“ Diese Malerei hat übrigens der Galerist Michael Werner mit „streng“ bezeichnet. Was soll man davon halten?

Reese: Was würde dein Lehrer Hans Baschang dazu sagen? Bei Baschang geht es doch um den klar definierten Raum, um die klar in diesem Raum und durch diesen definierte Figur. Wir wollen hier den Terminus „Figürliche Abstraktion“ nicht diskutieren. Vielleicht gehst Du weiter unten kurz darauf ein. Vielleicht ist hier auch Willem de Kooning wichtig? Ich habe den Eindruck, dass das bei Dir alles unter dem Begriff „Berglandschaft“ subsumiert ist. Außerdem gibt es bei Baschang die klare Unterscheidung zwischen dem Zeichnerischen und Malerischen. Baschang ist da doch ganz traditionell. Und er ist Zeichner, während bei Dir diese Unterscheidungen aufgehoben erscheinen. Bei Dir gibt es farbige Linien als Applikation. Bei Hans Baschang undenkbar. Verstehst Du dich als Maler oder als Zeichner? Das alles ist bei Dir räumlich nicht miteinander verbunden. Die farbigen Linien können sicher auch einen Umriss angeben, aber in erster Linie führen sie ein Eigenleben als Applikation. Daran sieht man, dass Du offensichtlich dieser Unterscheidung zwischen Zeichnung und Malerei kein besonderes Gewicht gibst. Diese bunten Applikationen liegen diesen Nachtlandschaften nur auf. Sie bezeichnen etwas ganz anderes. Sie können Zeichnung,

Malerei sein, und sie können selbst viele kunstgeschichtliche Implikationen enthalten. Ist das richtig? Sie haben mit diesen Landschaften eigentlich gar nichts zu tun. Es sind Parallelräume. Wie sollen wir denn nun diese Malerei in letzter Konsequenz verstehen?

Porzner: Farbige Linien gibt es schon bei Piet Mondrian. Und auch Albrecht Dürer arbeitet komplex mit der farbigen Linie. Piet Mondrian sprengt dadurch jedenfalls die traditionelle Unterscheidung zwischen Farbe und Linie auf. Das hat dann Barnett Newman durch unterschiedlich breite Farbstreifen – er spricht von Zips – ausgebaut. Das ist alles bekannt und von großem kunstgeschichtlichen Einfluss gewesen. Man hat hier sogar einmal von einem „Sieg Mondrians über Picasso“ gesprochen. Das halte ich für übertrieben, Kunstbetrieb eben. Es geht doch um Bestandsaufnahmen, nicht um Wertungen. Wenn man mit Wertungen an die moderne Kunst herangeht, hat man die Sache sowieso schon verfehlt. „Das ist gut!“ „Das gefällt mir!“ „Er hat Fortschritte gemacht!“ Das ist die Sprache von Regelwerken. Findet man bei 95%.

Bei meinen Zeichnungen jetzt ab 2020 setze ich übrigens die „Zeichnung von Baschang“ ebenfalls wie eine Applikation ein. Drei Farbstifte schwarz, blau und rot markieren gleichzeitig eine „Dreierlinie“. Damit zeichne ich dann Räume, die nur an meinen Lehrer erinnern sollen. Es geht auch nicht um Verschiebungen, um Verdichtungen in erster Linie. Auch jene Berglandschaften werden nun wie Applikationen eingesetzt. Das Weiß des Papiers ersetzt die Berglandschaft. Man muss auch beachten, dass ich „Teile“ meiner bisherigen Malerei jetzt selbst als Applikation instrumentalisierere. Alles mündet jetzt in der Zeichnung.

Das „wie“ der Landschaft – es ist immer der gleiche „Blick vom Bismarckwäldchen auf die Würzburger Mainlandschaft mit der Festung Marienberg“ – erinnert an expressionistische Modelle, expressionistische Schematismen, expressionistische Themen und Methoden, sagen wir mal an Erich Heckel, ist natürlich auch nur eine Applikation. Und das ist selbst nicht expressionistisch.

11

Diese Zeichnungen sind erst einmal mit unterschiedlichen blauen Farbstiften gestisch ausgeführt. Diese Zeichnungen versuchen diese Sprache der Applikationen in sich selbst aufzubauen. Später setze ich dann auf solche Zeichnungen die aus der Malerei von 2003 bis 2015 ausgearbeiteten bunten Applikationen auf. Das sind schon einmal zwei Typen von Zeichnungen.

Die Gestik dieser Zeichnungen markiert diese natürlich schon als expressionistisch. Die Methode aber ist ganz sicher nicht expressionistisch. Das Ergebnis könnte man damit verwechseln.

An diesen Zeichnungen arbeite ich auch meistens nur einen Tag. Es entstehen an einem Tag durchaus mehrere Zeichnungen. Das Datum auf den Zeichnungen gibt den Beginn an. Manchmal hole ich die Zeichnung nach zwei Wochen hervor und bringe eine Applikation an. Ich arbeite an diesen Zeichnungen also ganz sicher keine zehn Jahre. Aber das kann man nicht wissen. Vielleicht bemerke ich an diesen Zeichnungen etwas, was mich körperlich beunruhigt. Ich arbeite ja gerade auch wieder an diesen Zeichnungen von 1976. Das erinnert schon an eine Problematik Adolph von Menzels. Aber Menzel hat das nur impressionistisch und, soweit ich sehe, nur ein einziges Mal zur Sprache gebracht; er hat die Notwendigkeit, das zu tun, nicht erforscht. Auch auf den späten Tizian muss man hier eingehen. Aber die Lasurmalerei ist nicht Applikation.

Expressionismus: Das könnte man meinen. Einige Zeichnungen sind indes vom „Strich“ von Johann Wolfgang van der Auwera abgeleitet.

Diese Zeichnungen sind in der Regel mit einem blauen Farbstift – es können auch unterschiedliche Blautöne sein – ausgeführt, aber es gibt auch Landschaftszeichnungen mit Rottönen.

Manchmal sieht man rechts oben die Jahreszahl „1938“.

Am Anfang dieses Arbeitskomplexes stellte ich mir die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit, nach dem „wie“ einer Zusammenfassung dieser beiden Schichten. Die Zeichnung nähert sich dann dem amerikanischen Expressionismus an, d. h. das schaut dann nur so aus. Es entsteht dann jedenfalls so ein gewisses Muster. Unbefriedigend. Dann aber erzwingt das Ergebnis doch wieder eine Applikation. Die Frage der Annäherung ist ein Problem.

Die Frage nach der Gemeinsamkeit dieser beiden Schichten reduziert die Sprache auf wenige Notationen und Kürzel. Aber es sind keine Chiffren, keine Geheimschriften im Sinne Cy Twomblys. Es schaut nur so aus. Man könnte hier verweilen und das an dieser Stelle ausarbeiten, d. h. den Unterschied deutlich herausarbeiten.

In den neuesten Zeichnungen gebe ich auf dem Blatt verschiedene Gruppen: Es gibt blaue, rote und schwarze Gruppen. Sie ordnen sich auf dem Blatt, sie platzieren sich an verschiedenen Stellen. Zwischen den Gruppen gibt es eine gewisse Distanz. Verbunden sind sie durch die zwingende Sprache der Kunst, man könnte auch sagen: durch den Willen zur Kunst. Das ist also der Kleber.

Manchmal wird die blaue Ausführung durch einen schwarzen Farbstift wiederholt. Keine Umrisslinie wie bei Gaston Chaissac oder Paul Gauguin.

12

Das kann auch schwarze Tusche sein. Dann zitiere ich Karl Schmidt-Rottluff. Auch diese Verdopplung mit schwarzer Tusche ist als Applikation zu verstehen. Sie ist aber ebenfalls auch als systematische kunstgeschichtliche Anreicherung aufzufassen. Das Kunstwerk wird kunstgeschichtlich dicht. Es verliert damit natürlich an Unmittelbarkeit, aber es gewinnt umgekehrt damit auch an kunstgeschichtlich relevantem Potential.

Was bedeutet es denn, wenn unsere Epoche von dieser Terminologie des Denkens, Handelns, Lebens und Sehens vom Expressionismus derart bestimmt ist? Expressionismus als Applikation, nicht als Wiederholung im Sinne eines Neo-Expressionismus. Was ist das?

In diese Richtung sind auch diese Bezüge zum Informel zu verstehen. Hier hat mich Wols, Henri Michaux immer schon interessiert. Diese Künstler betreiben Grundlagenforschung.

Die Kritiker des gegenwärtigen Malereibewusstseins können hier aufatmen. Aber trotzdem: „The Happy Fainting of Painting“ (Düsseldorf) „Painting 2.0“ (München), „Painting 3.0“ (Würzburg), nichts davon. Was dann?

Reese: Hier muss ich dich unterbrechen. Inwiefern ist das Informel denn nun mehr als eine Applikation? Verbirgt sich hinter dieser Terminologie nicht eine Wiederholung Deiner künstlerischen Arbeit „Kunst und Alltag (1981–88)“. Analyse des Kunstbetriebs mit einer Überführung in eine nur scheinbar ganz anders gelagerte Sprache?

Porzner: Henri Michaux ist für mich natürlich sehr wichtig. Da geht es schon um ein kunstgeschichtliches Tiefbohrprojekt. Walter De Maria hat das 1977 auf der documenta 6 mit seinem „Vertikalen Erdkilometer“ gleichsam entschleierte, sichtbar gemacht. Streifenbilder – es ist jetzt halt nur ein einziger Streifen – als Land Art einerseits und

andererseits aber auch Grundlagenforschung. 2020 habe ich der documenta-Leitung für die documenta 2022 die Ausstellung „Die Verdopplung des Erdkilometers. Das Kontinentale Tiefbohrprojekt des Museums für Moderne Kunst München“ vorgeschlagen. Ein Projekt mit verschiedenen ikonografischen Perspektiven. Hinter der Verdopplung steht natürlich eine Exponentialfigur. Man könnte auch die Formel „Varus-Virus-Germanien“ geben.

Franz Marc gibt hier eine wichtige ikonografische Orientierung. Auf manchen Zeichnungen sieht man die Notation eines „Flughundes“: Dieser wird bekanntlich als Überträger gefährlicher Krankheiten angesehen. Franz Marc gibt eine „Ideologie des Tieres“. Es ist seine Vorstellung von Ursprung und Reinheit, die er hier auf bestimmte Tiere projiziert. Warum macht er das? Das Tier kennt jedenfalls nicht den Begriff des Individuums.

Dieses bunte Liniengekritzel, das ich hier in diesem Zusammenhang mitgebe, lässt erkennen, dass der Einsatz von bestimmten Applikationen kein Zufall ist.

Henri Michaux denkt über die Begegnung des Aquarellpinsels mit dem Papier nach, wenn ein Farbkümpchen in Berührung mit Wasser gerät. Großartig! Unglaublich, aber nichts für den Kunstbetrieb. August Macke ist hier vielleicht auf der Basis von Schönheit bereits ein Vorläufer. Es ist nicht umsonst das Aquarell, das hier bei Michaux erneut Bedeutung erlangt. Da kann man das Papier leicht aufkratzen, den Grund verletzen. Nicht mit dem Grund, sondern gegen ihn. Was sollen wir hier unter Grund verstehen? Es sind jedenfalls Befragungen von Voraussetzungen, die weit tiefer reichen als das sich Paul Cézanne hätte vorstellen können. Aber möglicherweise muss man hier Alltagswahrnehmungen auch in diesem Falle überprüfen und zurücknehmen.

Auch meine beiden großen Aquarellzyklen aus dem Jahre 2014 zielen diese Problemfelder erneut an. Damit habe ich mich schon 1990 und in Teilen des „Handorfzyklus“ – dieser Zyklus beschäftigt sich in allen Teilen mit der Kunst des Kopierens (Copy Art) – auseinander gesetzt.

13

Das Aquarell als Untermalung von Ölmalerei und zweitens als Malerei, die noch nicht Ölmalerei geworden ist. Das „Aquarell als Prinzip von Zusammenhang“! Das geht mit dieser zeitgleichen Malerei nicht zusammen. Das hat man bemerkt, man hat aber nicht darüber nachgedacht. Was soll das Aquarell hier leisten, was kann es leisten? Inwiefern hebt das Aquarell diese ganze Sprache auf eine andere Ebene? Auf welche Ebene? Damit hat sich Albrecht Dürer beschäftigt. Es geht um „ursprüngliche Einsichten“, insofern hat das auch alles etwas mit Fichte zu tun (Dieter Henrich).

Das ist sicher alles „Kunst und Alltag (1981–88)“. Da gibt es indes nur einen Zusammenhang. Weil es dieses Schichtenproblem hier nicht gibt, gibt es in diesem Zyklus nicht das Aquarell. Dieses wird notwendig, wenn es um aufbrechende, erst einmal nicht zu lösende Konflikte geht. Damit haben wir also ein Paradoxon formuliert. Ab 2018 gibt es dieses Schichtenproblem in offensichtlich ganz erheblich verschärfter Formation, aber nirgendwo taucht das Aquarell auf! Wir haben also noch nicht wirklich durchschaut, was hier eigentlich vorliegt.

Wie können sich denn diese beiden „Flächen“ der Berglandschaft, jetzt der Mainlandschaft und der Applikation zu einem Raum verbinden?

Die Betonung liegt auf „ein Raum“. Was ist das für ein Raum, der sich hier langsam hervorkehrt? Natürlich sind in diesen Applikationen kunstgeschichtliche Sachverhalte eingewoben. Es zeigt sich aber in letzter Konsequenz immer die Frage nach der Kunst. Was ist es, das hier die Kunst beibringt?

Bei Picasso ist das angeblich ein intuitiver Prozess – damit zitiert man aber ebenfalls nur eine kunstgeschichtliche Alltagsmeinung; bei Michaux ist es ein systematisch erforschender Prozess.

Da kann natürlich die Kunst durch die Überformung des Intellektuellen einem Reduktionsprozess unterliegen. Oder ist es das Betreiben von Kunstgeschichte, die die Kunst schwächt? Diese Meinung findet man ab und zu von Kunsthistorikern selbst vorgetragen.

Bei Piet Mondrian interessiert mich indes dieser Übergang wirklich zur Abstraktion. Diesen Schritt ist Picasso nie gegangen. Ich würde einmal sagen, dass Picasso die verschiedenen Möglichkeiten variantenreich durchspielt. Aber er ist nie an die Stelle der Verletzung eines Grundes gegangen. Das heißt nicht, dass er das nicht kennt, nein, er stellt das mittels bestimmter Formprozesse mit ebenfalls artikulierten Rückkopplungsprozessen dar. Das hat er jeder Periode entsprechend durchbuchstabiert.

Reese: Du zitierst in einigen Deiner Zeichnungen Piet Mondrian ganz direkt. Ist das nun eine Applikation oder ebenfalls ein Hintergrund? Henri Michaux ist ja für dich etwas ganz Entscheidendes. In welchem Verhältnis stehen denn diese beiden Künstler bei Dir in der Zeichnung mit Buntstiften und Tusche?

Porzner: Übergänge interessieren mich und wodurch sie sich vortragen.

Die „absolute Malerei“ Piet Mondrians entzieht sich nicht einer Geschichte, der sie bis zu seinen letzten Werken in New York unterworfen bleibt. Es gibt von ihm ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1917 im Haags Gemeentemuseum in Den Haag. Im Hintergrund zitiert er eine Abstraktion in grau. – Damit gibt er offensichtlich eine Rückschau auf sein bisheriges Werk. Das Kunstwerk stellt dies dar. Es könnte auch eine Standortbestimmung im Sinne einer Hinterfragung der Gegenwart darstellen. Es ist irgendwie impressionistisch und gleichzeitig expressionistisch gemalt. Aber das sind nur kunstgeschichtliche Begriffe, die den wirklichen Sachverhalt eher verdunkeln als sichtbar machen.

14

Diesem Sachverhalt versuche ich nun mittels der Zeichnung nach zu spüren. Beispiel: In einigen Zeichnungen zitiere ich Piet Mondrians berühmte Malerei aus dem Jahre 1928. Ich setze vor diesem Zitat, vor dem „Bild der Abstraktion“ einige Tannen mit Farbstiften in blau und schwarz. In Wirklichkeit ist das Zitat schon eine Deutung, d. h. ich habe das zitierte Kunstwerk verändert. – Weiterhin sind einige typische Applikationen zu sehen. „Mondrian“ ist hier in den Hintergrund ebenfalls abgewandert. Hinter diesem „Bild einer Abstraktion“ verlaufen indes noch einige rote gekrümmte Linien: ein ganz anderes „Bild der Abstraktion“. Aus einem Hintergrund sind nun also zwei geworden. Die Fläche hat nun drei Schichten. Man könnte auch von einem dreifach gestaffelten Raum sprechen.

Reese: Das findet jetzt alles nicht mehr in einer jahrelangen Ausarbeitung statt. Die Zeichnung bringt das alles jetzt auf einmal. Im Sinne Jackson Pollocks als „Tathandlung“?

Porzner: Man könnte das so nennen? Tatsächlich ist es aber auch hier ein Prozess. Er verläuft jetzt nur schneller.

Das ist jetzt ein ganz normaler Prozess einer Ausarbeitung geworden.

Da gibt es Skizzen, die man in einem Skizzenbuch alle wieder finden kann. Da gibt es aber nun ein ganzes Buch mit Zeichnungen: sie haben alle das gleiche Format, d. h. diese Zeichnungen auf gleichbleibendem Format sollen als Seiten eines Buches aufgefasst werden und damit ein Buch ausgestellt werden. Das sind Zeichnungen und Skizzen, die

ihren Kontext, ihre Ikonografie mit angeben. Da gibt es eine Differenz zwischen Kunst und sprachlicher Notation. Hier stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang noch in einem ganz anderen Sinne. Auf einer ganz anderen Ebene artikuliert sich hiermit der Konflikt zwischen Heinrich Wölfflin und Aby Warburg, Erwin Panofsky und Fritz Saxl. Die Analysen Fritz Saxls zur mittelalterlichen englischen Buchmalerei haben meine Zeichnungen mit Sternzeichen beeinflusst. Was ist das immer gleich Bleibende von Sternzeichen und wie verlassen Künstler den fest vorgegebenen Kontext, indem sie beispielsweise selber Sternzeichen erfinden, beispielsweise das Sternzeichen „Fahne“ oder das Sternzeichen „Bohrer“. Ich meine den Konflikt zwischen Sehen und Ikonologie. Auch hier also zwei Schichten. Es gibt nur ganz wenige Kunsthistoriker, die das miteinander vermitteln konnten. Wilhelm Vöge wäre hier zu nennen. Der Kulturbetrieb funktioniert natürlich inzwischen quer zur Sprache der modernen Kunst.

Quer zu diesen Buchzeichnungen stehen diese Zeichnungen im kleinen Format. Davon unterscheidet sich wieder die Gruppe von Zeichnungen, die Postkartengröße haben. Ich möchte hier vom kleinen Format sprechen. Es sind auch Reminiszenzen an die Einladungskarten des Museums für Moderne Kunst München.

Man könnte auch so argumentieren:

Wenn die Kunst mit dem kleinen Format zunimmt, stellt sich die Frage nach der Konstanten. Wenn die Kunst des großen Formats sich proportional verhält, sagt das kleine Format aus, sofern man es durch das Format des größeren Formats teilt und dann multipliziert mit dem Sachverhalt „Weniger Kunst“, dass sich die Sache der Kunst dann einstellt, wenn man auf dem noch kleineren Format noch weniger malt; es zeigt sich auch der Nebeneffekt, dass man anfängt zu komponieren. Die Kunst zeigt sich.

Ich möchte das wiederholen und ebenfalls präzisieren. Diese Zeichnungen haben alle unterschiedliche Formate. Das ist wichtig. Sie sind auch kleiner als jene immer gleich großen Zeichnungen. Das kleine Format gibt keine oder nur wenige Notationen und schon gleich gar nicht Notationen zu ganz unterschiedlichen Themen. Das Ganze droht also nicht wegen einer Überkomplexität auseinander zu fallen. Die Komposition betrifft das Thematische, das Inhaltliche und Formale in gleicher Weise. Da gibt es vordergründig nichts, was das Kunstwerk zerreißt.

15

Man könnte „Piet Mondrian“ indes auch vor diese „Blauschwarzen Tannen“ sich ereignen lassen, den Prozess der Abstraktion umkehren. Aber das ist in dem ersten Prozess schon implizit enthalten. Man muss nicht alles durchbuchstabieren. Wenn Jean Dubuffet nur die Negation ausarbeitet, heißt das nicht, dass er ein Künstler der Negation ist.

Am Rande möchte ich erwähnen, dass ich das alles unter dem Titel „Die Blauschwarze Tanne“ zusammenfassen möchte.

Zurück. Das Thema Einseitigkeit. Das würde eine Arbeit aus „Kunst und Alltag (1981–88)“ zitieren: „Der tautologische Mensch. Aus der Arbeit: Mimesis Nr. 1. Aus der Arbeit: Mimesis Nr. 2. Aus der Arbeit: Mimesis Nr. 3. Aus der Arbeit: Museum“, 1986–88, Stiftung für konkrete Kunst Reutlingen. „Mimesis Nr. 1“ ist auf „Weiße Wandfelder“, „Mimesis Nr. 2“ auf alle Sachverhalte des Kunstbetriebs, „Mimesis Nr. 3“ auf künstlerische Prozesse und Künstler insgesamt bezogen. In das thematische Spannungsfeld von „Mimesis Nr. 3“ würden Künstler wie Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Beuys genauso fallen wie Otto Pankok, d. h. die Negation und die Negation der Negation, um hier ein Bild zu überstrapazieren. Jetzt in dieser zweiten Fläche ist es etwas anderes. Es ist mehr als „Mimesis Nr. 3“.

Reese: Da stellt sich also die Frage nach dem Raum in diesen Zeichnungen. Raum und Zeit scheinen hier in einem ganz anderen Verhältnis zu stehen als bei diesen Bildern von 2003 bis 2015? Wie ist bei diesen Zeichnungen das Verhältnis zwischen Raum und Zeit bestimmt?

Porzner: Wir können natürlich nicht den Raum Picasso zuordnen und Duchamp die Zeit, um von hier aus die gesamte nachfolgende Kunst her zu leiten. Es gibt Kunsthistoriker, die nur glauben, dass sie über Kunst schreiben.

Ich möchte den soeben beschriebenen Sachverhalt genauer darstellen. Diese Dokumentationszeichnungen beinhalten Notationen, die mit künstlerischen, mit kunstgeschichtlichen Themen im weitesten Sinne zu tun haben. Eigentlich sind es kunstgeschichtliche Aperçus. Diese sind insofern noch nicht Kunst, befinden sich aber am Ereignishorizont zur Kunst. Auch das interessiert mich hier: der Übergang von Noch-nicht-Kunst zur Kunst. Raum und Zeit müssen aufeinander bezogen sein. Das ist klar. Aber wie? Jene Zeichnungen von 1976 sind ganz eindeutig von der Sprache Noch-nicht-Kunst bestimmt. Es ist „Kunst der Noch-nicht-Kunst“! Ab 2018 beginne ich diese Zeichnungen zu überarbeiten, damit das sichtbar wird. Unmittelbar kann man das ganz falsch verstehen. 2015 ist das überaus glückliche Ereignis eingetreten, dass mir Zeichnungen des Kunsthistorikers Volker Greiselmayer zugespielt wurden. Da war er noch nicht Kunsthistoriker. Das kann man jetzt also alles ausstellen. Ich unterscheide hier außerdem auch zwischen Überarbeitung und Applikationen. Ernst Ludwig Kirchner hat seine Bilder aus seiner impressionistischen Frühzeit überarbeitet und seinem Expressionismus angeglichen. Das mache ich auch. Aber ich stelle mir auch die Frage nach einer Renaissance dieser Sprache: Völlig neu von hier aus anfangen! Auf der Basis einer Rückkehr. Ja, das würde mich heute interessieren. Aber der Kunstbetrieb, der hätte sich schon längst ausgeklinkt. Wie morsen sich die verschiedenen Sprachen die jeweiligen Informationen zu? Die Kunstgeschichte müsste hier doch komplett umgeschrieben werden.

16

Das habe ich übrigens schon einmal 1988 mit großen Zeichnungen in Wachskreide zu Problem von „Kunst und Alltag (1981–88)“ vorgetragen. (Siehe oben.) Auch damals war die Zeichnung schon Dreh- und Angelpunkt der Orientierung und der Vorbereitung. Jetzt formulieren diese kleinen Zeichnungen schon gewisse Ausarbeitungen. Das ist jetzt schon mehr als „Kunst in dürftiger Zeit“.

Die Frage nach dem Raum! Ja, die stellt sich zwangsläufig ein. Ebenfalls die nach der Zeit.

Die Zeit, die eine solche Zeichnung braucht und die man aufwenden muss, zeigt im Ergebnis eine gleiche Flachheit wie diese Bilder. Man kann noch nicht einmal von einem Relief im Sinne Max Beckmanns sprechen. Und trotzdem haben diese Flächen einen sich vertiefenden Raum und eine sich vertiefende Zeit. Die Kunst ist mehr geworden.

Das hat mich jedenfalls dann zu meinem Lehrer Hans Baschang zurückgeführt. Ich gehe indes mit diesen Zeichnungen Hans Baschangs sicher wie eine Applikation um. Ich setze sie so ein. Aber meine Zeichnungen, d. h. diese Zitate sind in sich ganz anders aufgebaut. Es gibt Stellen, die erinnern ganz an Baschang und solche, wo man deutlich das ganz andere Aufbauprinzip durchscheinen sieht. Also keine Copy Paste.

Ganz sicher ist, dass ich mich mit Baschang darüber hätte unterhalten können. Da wäre dann auch etwas dabei heraus gekommen. Mit diesem ersten Zyklus werde ich zwar der Erfinder der Kunstbetriebskunst, aber das hat Baschang dann doch gelangweilt. Interessiert hätten ihn ganz sicher die weiteren Konsequenzen bis zum Problem der Zeichnung bei mir heute. Wie hätte er mir geantwortet? Das müsste man klären.

Ich bin natürlich mit der Frage nach den Räumlichkeiten dieser Schichten, um es einmal so zu nennen, nach wie vor konfrontiert. Alle Schichten beeinflussen sich hier gleichsam gegenseitig. Sie kommunizieren miteinander. Es ist nicht einfach ein dualer Raum, eine duale Zeit. Aber damit bleibt die Frage nach dem Raum immer noch unbeantwortet. Was ist das für ein Gespräch? Was sind das für Medien, die sich hier berühren? Diese Applikationen sind doch weder Malerei noch Zeichnung, noch irgendeine Mixtur. Marshall McLuhans berühmtes Diktum „Das Medium ist die Botschaft“ ist diesbezüglich ebenfalls nicht ausreichend.

Diese Applikationen sind ja auch nur anwesend, wenn man sie also ausführt oder wenn man sie als solche durchschaut hat. Sie lassen sich qua Video beispielsweise als solche gar nicht erkennen. Selbst wenn man den Prozess ihrer Ausführung auf der Leinwand mit den „Berglandschaften“ filmen würde, würde man sie als solche nicht begreifen. Sie sind auch von einem Quantencomputer nicht zu erfassen, sie sind nicht digitalisierbar. Das kann in unserer Zeit natürlich als gravierender Nachteil aufgefasst werden. Heute, wo alles in die Digitalisierung drängt. Aber ganz abstrakt würde ich einmal sagen, dass diese Applikationen selbst noch einmal diese Digitalisierung ermöglichen.

Piet Mondrian scheint sich jedenfalls in diesem Geschichtsraum selbst verortet zu haben. Eine wirklich schwierige Frage, wenn man sie vor dem Programm der Abstraktion sieht.

Möglicherweise setzt Piet Mondrian das Selbstbildnis ein wie Karl Schmidt-Rottluff seine „Schwarz-Blätter“. Sie erscheinen immer in Phasen der Krise (Hans-Werner Schmidt). Es sind gleichsam Stabilisierungspunkte, Orientierungen innerhalb des künstlerischen Prozesses. Dieses Selbstbildnis ist mehr als ein Selbstbildnis, weil es den Prozess von Vereinsseitigungen in den Blick nimmt. Irgendwann ist Mondrian auf das Selbstbildnis vor der eigenen Arbeit gekommen. Von da an lässt er sich vor der eigenen Arbeit auch fotografieren. Welche Bedeutung hat das Foto für die Malerei Mondrians?

17

Reese: Die Frage nach dem Raum ist also noch nicht geklärt? Könntest Du die „Methode der Applikation“ genauer fassen?

Porzner: Die Physik stellt diese Frage ebenfalls. Die Frage nach den Räumen in „Schwarzen Löchern“, nach den Räumen an ihren Ereignishorizonten, nach den Räumen direkt nach dem Urknall Aber erst einmal frage ich nach der Sache des Raumes, die die Physik überhaupt anvisieren kann. Das sind Fragen der sogenannten „Ersten Wissenschaft“. Das ist auch ein Problem der Kunst, nicht nur der Philosophie. Das berührt mich mit dem Informel der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Darin ist der bleibende Anspruch von Malerei zu sehen, d. h. ich arbeite an Problemen weiter. Man kann nicht Malerei abschreiben, nur weil es den Kunstbetrieb gibt oder weil den Malern nichts mehr Interessantes einfällt. Es ist ein Sachverhalt des Kunstbetriebs, dass sich die Malerei darüber hinwegsetzen muss. Die Malerei ist aber mehr als der Kunstbetrieb.

Reese: Ist die Zeichnung bei Dir von der Romantik und ihrer Auffassung von der Zeichnung beeinflusst? Kommt da nicht etwas Fragmentarisches zur Sprache?

Porzner: Die documenta 1977 hat zur Zeichnung einen eigenen Ausstellungsband herausgegeben. Wieland Schmied hat darüber geschrieben. Lothar Romain, ein Freund Hans Baschangs, hat den Haupttext geschrieben. Die Zeichnung ist vielfach Thema eigener kunstgeschichtlicher Analysen. Aber Franz Horny beispielsweise ist für mich sicherlich wichtig.

Bei mir ist die Zeichnung, ich spreche von den Dokumentationszeichnungen, vor allem Werkzeug der bildnerischen Analyse. Ich nähere mich auf diese Weise Künstlern, Kunst-

historikern und kunsthistorischen Themen, um den Stand des gegenwärtigen Wissens zu überprüfen und auszuloten. Ich glaube aber, dass ich mich hier von der Methode Alexej von Jawlenskys unterscheide. Und es ist auch die Frage, ob man hier Jawlensky richtig analysiert hat. Ich muss vorsichtig der Wiesbadener Autorität Roman Zieglgänsberger widersprechen.

Wie kann man denn von der Methode des Übertragens und Verschiebens zu diesem Seriellen kommen? Da muss doch von Anfang an etwas anderes bedeutsam sein.

Auch hier hat man noch nicht einmal die Hauptfigur des ganzen Prozesses erkannt, ja hält eine solche noch nicht einmal für möglich.

Bei Zwillingen ist es ja die Tatsache von Zwillingen. Es gibt eine Zwillingsforschung. Man versucht damit, wenn man es kunstgeschichtlich anvisiert, jedenfalls etwas zusammen zu bringen. – Ich möchte an dieser Stelle auch den Physiker Erik Verlinde zitieren. Er hat einen Zwillingsbruder. Verlinde beschäftigt sich mit Grenzüberschreitungen an scheinbar absoluten Grenzen.

Andere strapazieren den Terminus Synthese, sprechen von Amalgamierung, vom Verschmelzen. Das ist alles nicht korrekt.

Der Raum und die Zeit bei Jawlensky müssen ebenfalls erst noch erforscht werden.

Romantik? Ja der Scherenschnitt. Meine Malerei und meine Zeichnungen sind ab und zu von grotesken Figuren bewohnt. Bei diesen Zeichnungen ist die Wirkung durch dieses Schwarz-Weiß des Scherenschnittes noch gesteigert. Das sind indes keine echten Scherenschnitte, sondern mit schwarzer Tinte gezeichnete und ausgemalte Figuren. Der Scherenschnitt bei Philipp Otto Runge hat mich ganz sicher inspiriert.

18

Bei mir bewohnen diese Grotesken den Raum. Sie sind es, die diese Schichten miteinander verbinden können. Das leistet kein Radiergummi. Kunst verhält sich zur Wirklichkeit nicht analog. Die Vereinheitlichung der Schichten durch den Radiergummi ist wie das Sfumato bei Leonardo ein Schein. Mit dem Helldunkel Rembrandts verhält es sich nicht anders.

Reese: Ich danke Dir für dieses Gespräch. Das ist ja jetzt ein richtiger Text geworden. Ich bin gespannt, wie es weiter geht.

Kommentar von Beate Reese: Es berührt natürlich schon etwas befremdend, wenn man Teil eines Theaterstückes geworden ist. Aber gut.

Mit diesem Theaterstück gibt Hans-Peter Porzner gleichsam eine Einleitung zu seinen neuesten beiden Theaterstücken. Es ist gleichsam hierzu eine erste Applikation. Man sollte natürlich diesen Terminus in allen seinen Facetten beleuchten.

Applikationen sind auch in der Welt des Digitalen von großer Bedeutung. Es sind Herunterladungen. Man lädt etwas auf seinen Computer.

Applikationen spielen auch in der Mode eine Rolle. Man bügelt sich einen Schmetterling auf sein T-Shirt.

Bei Porzner ist es ein philosophischer Begriff, der hier in der Kunst zur Anwendung kommt. Dieser Begriff ist letztendlich genau so wenig unmittelbar anschaulich sichtbar wie diese das

Sein aufbauenden Formen bei Paul Cézanne. Damit rühren wir an die Ausgangssprache der Kunst bei Porzner. Was ist sichtbar und was nicht? Der Betrachter braucht also Hintergrundinformationen. Dieses Theaterstück ist nun aber selbst schon die Information. Diese Information ist an dieser Stelle erst einmal ausreichend.

Zurück zu den Zeichnungen. Was ist Bildung und was Wissen? Der expressionistisch erzogene Betrachter wird an einigen Stellen angenehm berührt. Und doch bleibt die Erwartung bei Porzner nie wirklich ganz erfüllt. Er zieht deshalb sein Netz nie ganz zu, er ist mit seiner Beute nie ganz zufrieden. Er lässt sie nach einigem Zögern wieder frei. Und wendet sich anderen Horizonten zu.

Eine Aussage wie die von Per Kirkeby ist ihm suspekt: „Ich bin Maler und habe ein Bild gemalt. Und mehr möchte ich dazu wirklich nicht sagen. Ein Bild erschließt sich nicht aufgrund seines Titels oder aufgrund von Erklärungen, sondern man hat sich damit abzufinden, dass es ‚angeschaut‘ werden muss.“

Porzner hätte nun gegen solche Äußerungen auch gar nichts einzuwenden, er hat früher selber Landschaften gemalt, aber diese „Produktionen“, wie er sagen würde, können heute eben nur „Kunst-Marktkunst“ sein. Sie sind für ihn noch nicht einmal „Post-Kunst-Marktkunst“.

Abschließend möchte ich einige Punkte angeben, die diese Zeichnungen Porzners meiner Meinung nach steuern.

Unmittelbarkeiten müssen durch ein Theaterstück herausgefiltert werden.

Diese Zeichnungen haben etwas mit diesem „Herausfiltern“ zu tun.

Seine Zeichnungen sind eigentlich Theater.

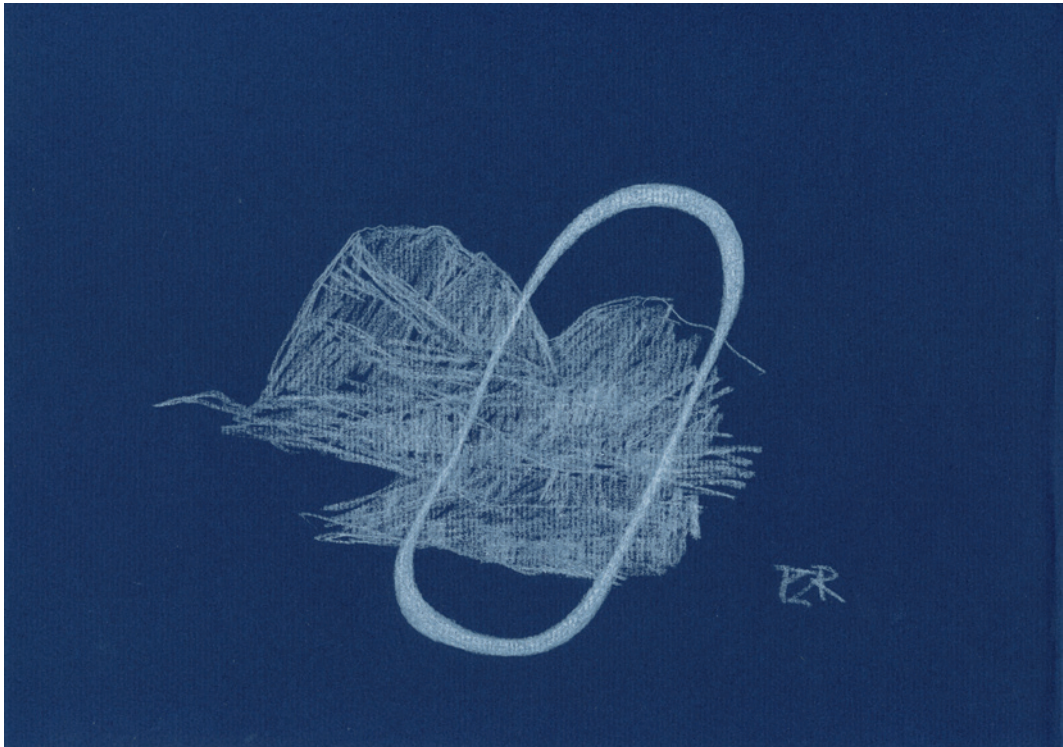
Es geht nicht um die Verbindung von Publikum und Theater, sondern um die Auslotung dessen, was heute überhaupt noch Kunst sein könnte. Das schon in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts häufig durchgespielte Thema erfährt im 21. Jahrhundert eine drastische Intensivierung.

Kunst ereignet sich nur noch an diesem äußersten Rand. Hier artikuliert sich das für Porzner heute Bleibende. Jedwede Verfahrenheit hat ihre eigene Logik, um sich aus sich selbst heraus drehen zu können. Die Beschäftigung mit Psychologie ist indes ein Verfahren, um von sich abhängig zu machen, also genau das Gegenteil von Kunst. Kunst ist keine Methode der Psychologie. Diese Zeichnungen stellen die Frage nach dem Raum unter dieser veränderten Bedingung, nämlich dass man selbst zu diesem Raum immer schon gehört.

Es ist immer noch „Kunst und Alltag (1981–88)“.

Supplement #1
Hans-Peter Porzner

Drei Studien



Drei Studien

Supplement #1
Drei Studien

Inhaltsverzeichnis:

#1.1.	
Werner Gilles Teil 2	25
#1.2.	
Die Zusammenarbeit mit Joe Gudole und Matthias Flury	33
#1.3.	
Über die Verwandlung von Natur in Kunst	37
1.) Wikipedia Nr. 2	41
2.) Dokumente des Museums für Moderne Kunst München	59
24 #1.4.	
https://hanspeterporzner.jimdo.com Menü: Kunst-Betriebskunst von 2017 – 2025	65

#1.1.



Werner Gilles spielt Schach, 2016, Öl auf Holz, 54 × 54 cm

Monochrom 1 – 7

Werner Gilles trifft Clement Greenberg Nr. 1 – 2

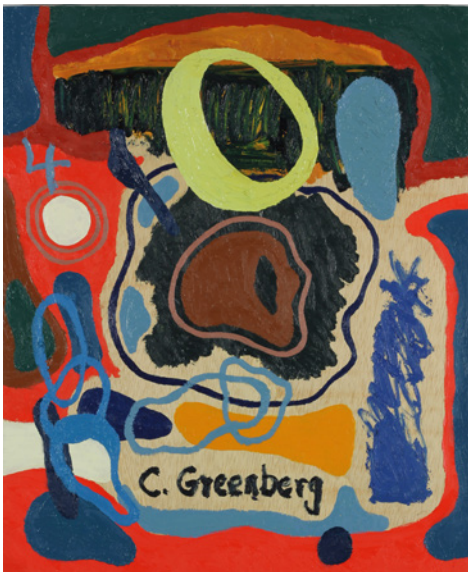


Monochrom 1
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm



Monochrom 2
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm

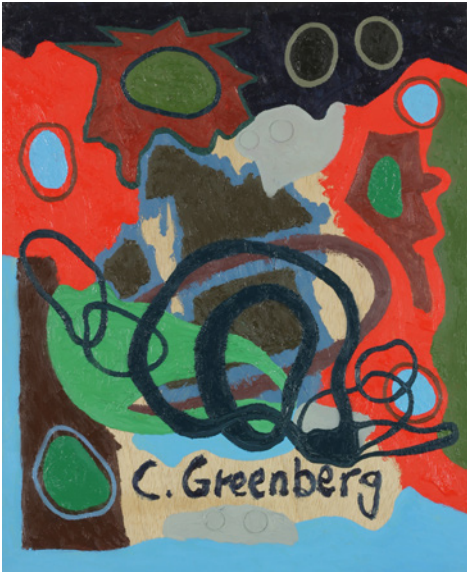
28



Monochrom 3
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm



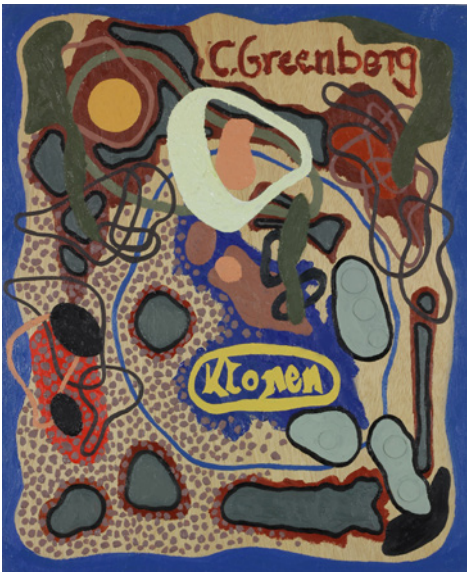
Monochrom 4
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm



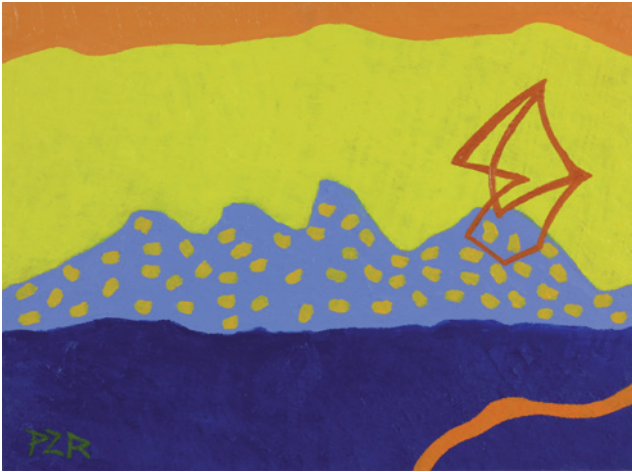
Monochrom 5
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm



Monochrom 6
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm



Monochrom 7
2015/16, Öl auf Holz, 56 × 46 cm

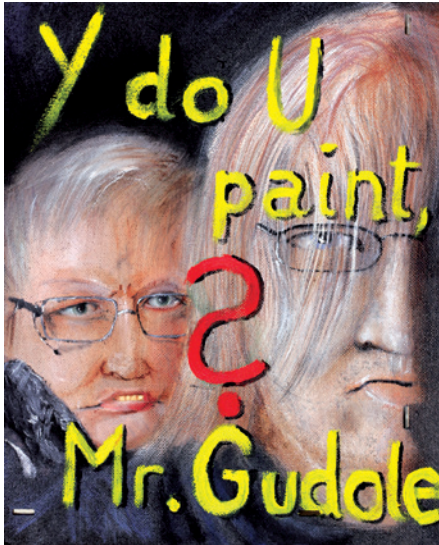


Werner Gilles trifft Clement Greenberg Nr. 1
2015/16, Öl auf Holz, 44,8 × 60 cm



Werner Gilles
trifft Clement Greenberg Nr. 2
2015/16, Öl auf Holz, 52 × 45 cm

#1.2.



P. Cézanne

34

Einladung zur Ausstellung

Hans-Peter Porzner Joe Gudole

Die BlueJeans
Konzept-Art
von 1945 bis zur Gegenwart

in die Räume von
QUARTIER 97
Eichhornstrasse 4
97070 Würzburg
Tel. 0931-35963940
Mail info@quartier97.de

14. Juni – 16. August 2016
Öffnungszeiten:
Montag bis Freitag 10.00 – 19.00 Uhr
Samstag 10.00 – 18.00 Uhr

in Zusammenarbeit mit
Galerie-KOMMA UND PAUL Würzburg

Vorderseite:

P. Cézanne, Hans-Peter Porzner, Öl auf Holz,
2003 – 2006, 15,5 x 27 cm

Rückseite:

Y do U paint, Mr. Gudole?, Joe Gudole,
Ölfarbe und Eitempera auf HDF, 2015, 50 x 40 cm

Aufl. 1000

0001

Doppelseitige Einladungskarte, Vorder- und Rückseite, 2016



Einladung zur Ausstellung

Hans-Peter Porzner Matthias Flury

Die BlueJeans
Konzept-Art
von 1945 bis zur Gegenwart

in die Räume von
QUARTIER 97
Eichhornstrasse 4
97070 Würzburg
Tel. 0931-35963940
Mail info@quartier97.de

24. März – 18. Juni 2016

Öffnungszeiten:
Montag bis Freitag 10.00 – 19.00 Uhr
Samstag 10.00 – 18.00 Uhr

in Zusammenarbeit mit
Galerie-KOMMA UND PAUL Würzburg

Vorderseite:

1945, Hans-Peter Porzner, Öl auf Holz,
2012 – 2014, 62,2 x 42 cm

Rückseite:

U.S.A., Matthias Flury, Tinte mit Ölkreide auf Papier,
2014, 55,5 x 109 cm

Aufl. 1000

0001

#1.3.

1.) Wikipedia Nr. 2

2.) Dokumente des Museums für Moderne Kunst München

1.) Wikipedia Nr. 2

Das **Museum für Moderne Kunst München** (MfMK München) ist ein [imaginäres Museum](#) und 1991 aus einem künstlerischen Projekt entstanden.

Inhaltsverzeichnis

[Verbergen]

- 1 Geschichte
- 2 Inhalte
- 3 Niederlassung Würzburg
- 4 Die Kunst des Museums für Moderne Kunst München
- 5 Das System Fehler
- 6 Modellhaftes Handeln oder Repräsentation
- 7 Wertediskussion
- 8 Wichtige Ausstellungen (Auswahl)
- 9 Preise und Stipendien
- 10 Literatur (Auswahl)
- 11 Weblinks
- 12 Einzelnachweise

41

Geschichte

Das Museum für Moderne Kunst München (MfMKM) wurde ursprünglich als virtuelles Museum konzipiert. Durch seine Ausstellungen in anderen Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen ab 1994 wird es jedoch häufig als reales Museum bezeichnet. Dieses Museum hat keine eigenen Sammlungsbestände.

In den Ausstellungen des Museums in seinen Anfängen waren die einfachen Einladungskarten und komplizierten acht-seitigen Klappkarten mit zum Teil philosophischen Texten zu sehen.

Mit der Eröffnung der Niederlassung [Würzburg](#) 1999 bekam das Museum eigene Ausstellungsräumlichkeiten.

Inhalte

Das Museum ist 1991 als Projekt aus der künstlerischen Arbeit [Hans-Peter Porzners](#) *Kunst und Alltag (1981–1988)* entstanden. Dieser Zyklus mit etwa 180 großen [Objekten](#) und [Installationen](#) wurde erstmals 1988 komplett in der Galerie Mosel und Tschchow, München ausgestellt. Es erschien der Ausstellungskatalog „*Brillanten im Mülhsteingetriebe*“.

Das MfMK München setzt bis heute die anfänglich formulierten perspektivischen Problemstränge von *Kunst und Alltag (1981–1988)* fort, vollzieht aber immer deutlicher eine Abstandsbewegung vom Künstler. Die einzelnen thematischen Schwerpunkte von *Kunst und Alltag (1981–1988)* wurden beispielsweise durch die Themen Briefmarke, Kunst auf der Briefmarke, die Kunst der Briefmarke, das Briefmarkenwertsystem und das

Kunstwertsystem oder die Analyse der Verhältnisse zwischen Künstler, Sammler, Galerie, Museum, Publikum, Journalismus und Politik erweitert und damit von der subjektiven auf die objektive Wahrnehmung verlagert.

Ab 1998 ist die [Economic Art](#) ein dominierendes Thema. Sie beleuchtet die Kreativitätsprozesse in der Wirtschaft, in der Werbung und die entsprechenden Produkte im Hinblick einer künstlerischen Relevanz. Die Frage, inwieweit künstlerische Prozesse in andere Bereiche abwandern, diese beeinflussen und umgekehrt, wie der Künstler auf diese Kontexte reagiert und künstlerisch umsetzt, wird durch die Ausstellungsprojekte des Museums wissenschaftlich erforscht.

Der übergreifende Zusammenhang der Museumsaktivitäten wird durch die Reflexion auf den [Kunstbetrieb](#) bezeichnet.^{[1][2]}

Niederlassung Würzburg

Seit der Gründung der Niederlassung widmet sich das Museum verstärkt mit seinen Ausstellungen dem Thema [Arte Povera](#) und dem Projekt Würzburger Hotelturn als einem weiteren Meilenstein der Economic Art.

Die Kunst des Museums für Moderne Kunst München

Hans-Peter Porzner verstand die [Aktionen](#) des Museums für Moderne Kunst München, also das Versenden von Einladungskarten und das Schalten von Anzeigen in Kunstzeitschriften, nur im Rahmen ihrer [Aktualität](#) als Kunst.^[3] Das Öffnen des Briefumschlags war nach dieser [Definition](#) also Kunst, das Sammeln und Aufbewahren der Karten schon nicht mehr. Die Anzeigen in den jeweiligen Kunstzeitschriften waren nur Kunst bis zum Erscheinen der nächsten Heftnummer. Die Verfallszeit betrug also häufig nur ein oder drei Monate. Erschien eine Kunstzeitschrift nur zweimal im Jahr, betrug die Verfallszeit ein halbes Jahr. Porzner [reflektierte](#) damit auf berühmt gewordene Definitionsversuche in den frühen 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts – von beispielweise auf den Begründer der ersten Videogalerie [Gerry Schum](#) bis [Joseph Beuys](#).^[4]

42

Das System Fehler

„Der dicke [Fehler](#)“ begleitet das Museum für Moderne Kunst München seit seiner Gründung 1991, also von Anfang an. Der Fehler wird aber tatsächlich pointiert systematisch in Szene gesetzt, die produktive Kraft des Fehlers gesucht.^[5] Hans-Peter Porzner deutet auf diese Weise beispielsweise [Hegels Dialektik](#) zwischen dem [Sein](#) und dem [Nichts \(Logik\)](#), [Sigmund Freuds](#) „Theorie des [Versprechens](#)“ bis zu entsprechenden Sachverhalten von [Barnett Newman](#) bis [Dieter Roth](#).^{[6][7]} Das Museum für Moderne Kunst München steht für eine [Metasprache](#). Sie bestimmt den Ort des Museums, seine Originalität, seine [Authentizität](#). Das Museum unterscheidet damit zwischen einer [Sache](#) der Kunst und bloßen [Produkten](#) der Marktteilnahme, der [Konsumkunst](#), d. h. des Kunstbetriebs. Es arbeitet an einer Sprache, um die [Physik](#) zwischen Kunst und Konsumkunst, die Sache von [natürlichen Weltverhältnissen](#), das [Subjekt-Objektverhältnis](#) neu einzukreisen.^[8]

Modellhaftes Handeln oder Repräsentation

Die Ausstellungen des Museums für Moderne Kunst München bewegen sich zwischen den Polen der [Repräsentation](#) – sie ist innerhalb der zeitgenössischen Kunst u.a. als [Intervention](#) aufzufassen – und des [Modells](#). Das [Gleichgewicht](#) verschiebt sich allerdings häufig in Richtung Modell.^{[9][10]} In der [Anfangsphase](#) sind vor allem die ersten acht- und vierseitigen vier Haupteinladungskarten (1992 bis 1994) zu beachten.^{[11][12]} Mit der zweiten achtseitigen Einladungskarte „[A. Reinhardt](#). Tomahawk“ und dem idealtypisch vorgetragenen „I. [Kongress](#) zur [Erforschung](#) von Kunst und [Wirklichkeit](#) 1992. Vom 27. November – 11. Dezember 1992.“ (hier auch der Bezug zur [Soziologie](#), beispielsweise zu [Max Weber](#)) war das [Programm](#) des Museums für Moderne Kunst München in dieser Perspektive bereits formuliert.^[13] Die Benennung des Autors ([Outing](#)) des Projektes Museum für Moderne Kunst München stand ebenso von Anfang an im [Interesse](#) der [Medien](#) und wurde damit ein fester Bestandteil der [außengesteuerten Ikonografie](#).^{[14][15]}

Die Einladungskarten *vor* der Gründung des Museums für Moderne Kunst München 1991 spielten u.a. gerade auch bezogen auf dieses Thema *Modellhaftes Handeln oder Repräsentation* eine große orientierende [Rolle](#): Sie stellen ein *weites Experimentierfeld* dar.^{[16][14][17]} Diese frühen Karten legten die Bahnung für den Erfolg des Projektes Museum für Moderne Kunst München.^{[18][19]}

Die [komplex](#) in den Blickpunkt gerückte Spannung zwischen zeitgenössischer Kunst, Museum und historisierender [Kunstgeschichte](#) war für das Kunstpublikum kaum konsumierbar.^{[20][21][10]} Aus den einzelnen [Dualismen](#) folgte eine Veränderung zum [Idealismus](#). Es war auch von Anfang an klar, dass es ein solches Museum [real](#) nicht geben konnte. Es ist bis heute eine [idealtypische Konstruktion](#). Die einzelnen Ausstellungen stellen unterschiedliche Lösungsansätze dar, die sich zu einer [Erkenntnistheorie](#) zusammenschließen lassen. Das Museum für Moderne Kunst München [mutierte](#) zu einem [philosophischen Text über](#) den Kunstbetrieb.

Das Museum für Moderne Kunst München unterscheidet sich fundamental von dem [imaginären](#) kunst- und [kulturkritisch](#) ausgerichteten Museum [André Malrauxs](#), von den [dadaistisch-ästhetisch-erotischen](#) Projekten [Marcel Duchamps](#) bis [Daniel Spoerri \(Musée Sentimental\)](#), von den ersten kunst- und kunstbetriebskritischen Museumsprojekten [Marcel Broodthaers'](#) und von dem Thema [Künstlermuseum](#).^{[22][23]} Es soll nach Porzner indes [modellhaftes, vorbildhaftes Handeln](#) im Kunstbetrieb erst ermöglichen.^[24] Einen präzisen Einblick in seine Bedingungen bekommt man, wenn man auch hier auf die Anfänge des Museums achtet.^{[25][26][27]} Rückkoppelnd aufschlussreich auch die sich hier anschließende Wirkungsgeschichte.^{[28][29]}

Ab 1995 sind die Anzeigenstrecken in Kunstzeitschriften zu beachten. Die einzelnen Ausstellungsthemen werden gerade von hier aus ausgebaut. Auf die entsprechenden Konsequenzen und möglichen Nachvollzugsmodelle wird zunehmend von hier aus reflektiert. Von Anfang an wurde zwischen *Modell* und *Repräsentation* auch hier unterschieden.^{[30][31]}

Ausdruck dieser Verhältnisse ist auch der an vielen Stellen zu beobachtende Übergang zu einer quasi-dichterischen Sprache.^{[32][33][34]} Das Museum für Moderne Kunst München reicht zu zentralen Anliegen der Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts und den [aufklärerischen Intentionen](#) der [deutschen Klassik](#) zurück. Nach Porzner sollte das Museum für Moderne Kunst München mit seinen repräsentativen Ausstellungen in einem Lexikon für Literatur stehen, d. h. das Museum für Moderne Kunst München bestreitet für unsere Zeit die [Gültigkeit](#) der berühmten lateinischen Sequenz [Ut pictura poesis](#).^{[35][36]}

43

Die erste reale Zusammenarbeit mit einer realen Institution, dem [Württembergischen Kunstverein](#), war insgesamt von dieser Basisproblematik bestimmt. Real war erst einmal nur die Einladungskarte, die diesmal allerdings an die komplette Adressenliste des Kunstvereins versendet wurde.^[37] In der Konsequenz kam es zu einer Fülle von realen Zusammenarbeiten mit Kunstvereinen, Kunsthallen und Museen – 1995 mit dem Württembergischen Kunstverein zu einer zweiten Zusammenarbeit.

Eine Annäherung an eine gewisse Realität im Sinne eines echten Museums wurde trotz der vielen realen Kooperationen indes erst mit der Gründung der Niederlassung in Würzburg (2001) beigebracht.^[38] Das führte allerdings in Würzburg zu einer Isolation vom zeitgenössischen Kunstbetrieb.

Diese unterschiedlichen Realitäten innerhalb der Geschichte des Museums für Moderne Kunst München werden streng auseinandergelassen. Mit verschiedenen Anzeigenstrecken werden diese Grenzen bereits ab 2006 vor allem in der Kunstzeitschrift [art](#) und diversen regionalen Würzburger Kunstzeitschriften für ein Kunstpublikum klar [definiert](#).

Wertediskussion

Mit den frühen Texten Hans-Peter Porzners 1988 wird auch die Frage nach möglichen „Werten im Kunstbetriebssystem“ gestellt.^[39] Die ganze Breite von der [scholastischen Substanz](#) bis zur [Relativität](#) in

der [Postmoderne](#) wird diskutiert. Damit wird zugleich eine wichtige Bedingung zur Gründung des Projektes Museum für Moderne Kunst München drei Jahre später gelegt. Jene Diskussion wird mit diesen vier Hauptkarten erneut aufgenommen.

Ab 1988 zeigt sich die Tendenz, Ausstellungen durch lange [Bibliografien](#) zu überhöhen, um auf die Bedeutung ironisch zu verweisen: Redundanz ist dabei eines ihrer Stilmittel.^[40] Bei den Einladungskarten kommt zusätzlich noch das Stilmittel des [Namedroppings](#) dazu.^[41] Durch diese Oberflächenstruktur hindurch ist jedoch an jeder Stelle der [Subtext](#) „Wertediskussion“ spürbar.^{[14][15]} Diese mündet in eine bewahrende Zielperspektive. Das Abdriften in den bloßen Alltag ändert nichts daran, dass diese Produkte potentiell [kunstsymbolische](#) bleiben: daher müssen sie auch erhalten bleiben.

Wichtige Ausstellungen (Auswahl)

- 1994: *Ein Kunstverein im Vergehen. Die gegenwärtige Not des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Es spricht Friedrich Hölderlin. Im Gasthof zur Einfalt.* [Württembergischer Kunstverein](#) Stuttgart
- 1994/1995: *Goya. Die Harlekingesellschaft. Halbzeit der Ready-mades.* [G. Baselitz](#). Ohne Titel, [Weserburg Museum für moderne Kunst](#), Bremen
- 1995: *Orte der Kunst. Aneignungstrategien des Kunstbetriebes zwischen Kunst und Ideologie. Innerhalb der Ausstellung Ernst Hermanns. Ein Raum.* [Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen](#), Düsseldorf
- 1995: *Der Löwenmensch. Der gegenläufige Spannungsbogen von gestern und heute: der Löwenmensch, 32.000 Jahre zurück: zur neuesten Technologie: das Jüngste und das Älteste.* [Ulmer Museum](#)
- 1995: *Günter Fruhtrunk* innerhalb der Ausstellung *Hans Arp*, [Kunsthalle Nürnberg](#)
- 1995: *Thomas Schütte – können lilien lügen?* [Württembergischer Kunstverein](#), Stuttgart
- 1995: *Edgar Degas. Orte der Kunst*, [Sprengel Museum](#)
- 1995: *Mitteilung des Museums für Moderne Kunst München*, [Art Frankfurt](#)
- 1995: *Kunst – Ein Stück Lebenskraft*, [Kunsthalle zu Kiel](#)
- 1995: *Formationen der unmittelbaren Raumstörung Teil I Huldigung an Parmigianino. Innerhalb der Ausstellung Vadim Zakharov – Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978–1995*, [Kölnischer Kunstverein](#)
- 1995: *Corot in Deutschland. Innerhalb der Ausstellung Michael Biberstein – Stirnwände*, [Kunstverein Freiburg](#)
- 1997: *James Lee Byars: The House of the Zeitgeist* by James Lee Byars. James Lee Byars meets [Gerrit van Honthorst](#). *The Agony in the Garden*, [Frankfurter Kunstverein](#)
- 1997: *Max Bill* Meets [Goya](#), [Wilhelm-Hack-Museum](#), Ludwigshafen
- 1997: *Die Schule des Imaginären. W. Clement / Geld. G. W. Költzsch / Kunst. Mitteilung an die Leihgeber der Ausstellung „Die Schule des Imaginären“* In der Ausstellung „Ein Tag früher“ werden folgende Arbeiten ab 22. September bis 19. Oktober von 10.00 bis 18.00 gezeigt. M. Broodthaers, E. Sturtevant, J. Kosuth, ..., [Kunstverein Ruhr e.V.](#), Essen
- 1997: *Kunstturner – Kunst und Sport 1997. Kunstturner der Uniwettkampfmansschaft am Schwebebalken, am Seitpferd und Boden*, *Das Projekt Museum für Moderne Kunst München*, [Kunsthalle zu Kiel](#)
- 1999: *Die Einladungskarten des Museums für Moderne Kunst München (1992–1998). Carte Blanche. Das Museum für Moderne Kunst München in der Kunstzeitschrift Artis. Raumdialektik und Kugeltransfiguration. Model. Geschichte. Außen. Heute*, [Heidelberger Kunstverein](#)
- 1999: *Hans-Peter Porzner. Das Projekt Museum für Moderne Kunst München. Das* [Paul Pozozza](#)

Museum in Zusammenarbeit mit Museum für Moderne Kunst München. Warhol meets Noland. 1952 – 1980 – 1997, Neuer Berliner Kunstverein

- 1999: *Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert: Das Archiv* Hans Baschang, Kunstverein Heilbronn
- 2000: *ein|räumen. Arbeiten im Museum 60 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle. Es sprechen* Uwe M. Schneede: *Hamburger Kunsthalle, Hans-Peter Porzner, Museum für Moderne Kunst München, Hamburger Kunsthalle*
- 2008/09: *Heimspiel II. Die Städtische Sammlung neu sehen. Raum 5 der Städtischen Sammlung: Berühmte Blicke – Wie kann Stadtmalerei heute aussehen? Ausgewählte Werke der Sammlung und neue Arbeiten von Hans-Peter Porzner. Museum für Moderne Kunst München präsentiert* Karl Walther, Museum im Kulturspeicher, Würzburg

Preise und Stipendien

- 1989, Förderpreis der Landeshauptstadt München
- 1995, Stipendium der Landeshauptstadt München

Literatur (Auswahl)

- Ausstellungskatalog „Kunst und Alltag“ *HANS-PETER PORZNER Brillanten im Mühlsteingetriebe* Texte von Christoph Blase, Hans-Peter Porzner, Galerie Mosel & Tschechow, München 1988. [ISBN 3-925987-04-5](#)
- Justin Hoffmann: *Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler Hans-Peter Porzner mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt* In: *Süddeutsche Zeitung, Münchener Kulturberichte*, Nr. 117, S. 15, Montag, 24. Mai 1993.
- Renate Puvogel: *Hans-Peter Porzner*. In: *Artis, Zeitschrift für Neue Kunst*. 45. Jahrgang, Dezember 1993/Januar 1994, S. 36–39.
- Ausstellungskatalog: *Widerstand. Denkbilder für die Zukunft*. Haus der Kunst, 11. Dezember 1993 bis 20. Februar 1994. Helmut Kronthaler, *Intervention als Künstlerische Strategie. Schlaglichter auf Kontinuität und Wandel in der Praxis gesellschaftlich engagierter Kunst seit den 60er Jahren*. S. 42. [ISBN 3-89322-616-8](#)
- Matthias Kampmann: *Die Kunst der Einladung. Hans-Peter Porzner und sein imaginäres Museum zu Gast in Düsseldorf*. Westfälische Rundschau, Dortmund, 26. Jan. 1995.
- Kunsthalle zu Kiel Dr. Hans-Werner Schmidt, Beitrag: Hans-Peter Porzner Das Projekt, 1997.
- Kunstgeschichtliches Institut Ruhr-Universität Bochum Asja Kaspers *Das Museum der Museen – Die Hagerer Schau zur Positionsbestimmung des Museums*. Beitrag: Das Museum für Moderne Kunst, 1999.
- Joachim Fildhaut: *Neue Impulse für die Bildende Kunst | Hans-Peter Porzner und sein Museum für Moderne Kunst*, Würzburger Stadtbuch, S. 209–213, 2000 über BVB BibliotheksVerbund Bayern.
- Ausstellungskatalog: *ein|räumen. ARBEITEN IM MUSEUM. 61 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle*, Hrsg. Hamburger Kunsthalle, 2000. *Hans-Peter Porzner Bild und Funktion. Museum für Moderne Kunst München 2000*, S. 64 f., Beitrag *MfMK München: Die Zeit von Laotse*, S. 114, *Hans-Peter Porzner. Bild und Funktion. Museum für Moderne Kunst München*, S. 166. [ISBN 3-7757-9055-1](#)
- *Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 1. Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert die Sammlung der Grafen Luxburg Museen Schloß Aschach*. In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2005, S. 40–53.
- *Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 2. Das Museum*

[im Kulturspeicher Würzburg und die Erweiterungsbauten des Museums für Moderne Kunst München](#). In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Herbst/Winter 2005/06, S. 48–61.

- *Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 3. Das Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg*. In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2006, S. 46–57.
- *Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg. In die Werkstatt seiner selbst – Teil 1*. In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Herbst/Winter 2006/2007, S. 38–51.
- *Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg zur Würzburger Kunstzeitschrift „Nummer, Zeitschrift für Kultur in Würzburg und Künzelsau“*. In: Vernissage, Süd, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2007, S. 76–83.
- [Beate Reese: Die Städtische Sammlung: Künstler, Themen und Geschichte. Kurzführer / Museum im Kulturspeicher Würzburg, Exkurs: Hans-Peter Porzner: „Kunst und Alltag“](#), S. 136 f., Würzburg 2009. [ISBN 978-3-88778-336-5](#)

Weblinks

- [Literatur von und über Museum für Moderne Kunst München](#) im [Karlsruher Virtuellen Katalog](#).
- [Die Schule des Imaginären, Zusammenarbeit mit Kunstverein Ruhr, Essen, 1997](#).
- [einräumen. Arbeiten im Museum, 60 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle, 2000](#).
- [Kann Kunst den Hotelurm retten 2009 Würzburger Hotelurm](#).
- [The Art Blog in the Making. Alle Einträge mit Abbildungen der Einladungskarten des Museums für Moderne Kunst München auf der Website von Hans-Peter Porzner](#). Abgerufen am 24. Mai 2016.

46

Einzelnachweise

1. [Hochspringen](#)↑ [Thomas Wulffen: Die Kunst der Ankündigung – Hans-Peter Porzner und seine Kunst](#). In: [Artist](#) – Das Kunstmagazin, Ausgabe Nr. 85, Eintrag auf der Website der Kunstzeitschrift. Abgerufen am 21. Mai 2016.
2. [Hochspringen](#)↑ [Thomas Wulffen: Hans-Peter Porzner – Museum? Museum!](#). In: [Kunstforum International](#), Band 202, S. 36, 196-199, 2010. Titel: Fiktion der Kunst. Abgerufen am 21. Mai 2016.
3. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu [Justin Hoffmann: Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt](#). In: [Süddeutsche Zeitung](#). Münchner Kultur. Montag, 24. Mai 1993, Nr. 117, S. 15.
4. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu Susanne Titz: [Vortrag – Die Phänomenologie des Machens. Ein Aufruf zur Emanzipation. Anlässlich der Ausstellung „Skulpturales Handeln“ im Haus der Kunst](#), 17. Januar 2012. In: [Beitrag auf YouTube. 30:12 bis 30:17](#). Abgerufen am 7. Dezember 2016.
5. [Hochspringen](#)↑ Vgl. dazu auch wieder Justin Hoffmann: [Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler Hans-Peter Porzner mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt](#) In: [Süddeutsche Zeitung](#), Münchener Kulturberichte, Nr. 117, S. 15, Montag, 24. Mai 1993.
6. [Hochspringen](#)↑ Vgl. dazu [Beat Wyss: Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs](#). In: [Kunstforum International, Band 119. 1992, Titel: DOCUMENTA IX, S. 121](#). Abgerufen am 9. Dezember 2016.
7. [Hochspringen](#)↑ ‚Zwischen dem Dilettantismus, den er zelebrierte, und der tradierten Tonkunst zog Roth eine respektvolle Linie. ‚Das Wilde (bei Schönberg z.B.)‘, schreibt er 1973 in sein Tagebuch, ‚kann nicht so wild sein weils komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das

Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein).“ Zitiert nach Jens Hinrichsen: *Hamburger Bahnhof zeigt Dieter Roth. Genialer Dilettant: Der Künstler Dieter Roth liebte schräge Töne. Der Hamburger Bahnhof in Berlin zeigt in einer Ausstellung, wie er mit den Wiener Aktionisten die Musik gegen den Strich bürstete.* [Auf dem Online-Portal Der Tagesspiegel. 9. April 2015.](#) Abgerufen am 9. November 2016. Vgl. dazu auch: Raimar Stange: *Rochelle Feinstein.* In: *Artist – Das Kunstmagazin,* Ausgabe Nr. 109. S. 28.

8. [Hochspringen](#) ↑ Siehe hierzu insgesamt: [Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer „Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“.](#) Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschechow München. [München 2001, ISBN 3-925987-23-1.](#) Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschechow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.
9. [Hochspringen](#) ↑ (Dazu viele Zeitungsartikel.)
10. ↑ [Hochspringen nach: a b](#) Siehe hierzu: [Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer „Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“.](#) Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschechow München. [München 2001, S. 41–53, ISBN 3-925987-23-1.](#) Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschechow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.
11. [Hochspringen](#) ↑ abgedruckt in: Hans-Peter Porzner mit Claus-Martin Eichhorn: *BLUE PRINT Vol. 1. WHITE CUBE VS. BLACK CUBE.* Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg, Würzburg 2015, S. 100–103, [ISBN 978-3-00-049181-8](#) und *BLUE PRINT Vol. 2. Abriebe.* Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg. Würzburg 2015, S. 115–125. [ISBN 978-3-00-049978-4](#)
12. [Hochspringen](#) ↑ Hierzu besonders Christoph Blase: *Aus der gotischen Kathedrale in eine neue Renaissance. Ein Interview mit Hans-Peter Porzner.* In: [Das Kunst-Bulletin](#), März 1993, S. 10–15.
13. [Hochspringen](#) ↑ abgedruckt in: Hans-Peter Porzner mit Claus-Martin Eichhorn: *BLUE PRINT Vol. 2. Abriebe.* Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg. Würzburg 2015, S. 118–125. [ISBN 978-3-00-049978-4.](#)
14. ↑ [Hochspringen nach: a b c](#) Renate Puvogel: Konkurrenz macht erfinderisch. [Dokument Nr. 1.](#) Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.
15. ↑ [Hochspringen nach: a b](#) [Rainer Metzger](#): Habemus Papam. [Dokument Nr. 2.](#) Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.
16. [Hochspringen](#) ↑ Siehe beispielsweise die Einladungskarte *Alexander John Joker* (1991). [Porzner – Ausstellungen bis 1997.](#) Osthaus Museum Hagen, (siehe Material vor der Umbenennung des Museums 2009: Michael Fehr, *KEOM 0.2*). Abgerufen am 27. Dezember 2016.
17. [Hochspringen](#) ↑ Vgl. hierzu [Wolfgang Ullrich](#): *Gesucht: Kunst!: Das Phantombild eines Jokers, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2007, ISBN 978-3-8031-2577-4.*
18. [Hochspringen](#) ↑ Vgl. weiterhin zu diesem Thema [Walter Grasskamp](#): *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion.* C.H. Beck, München 2016, [ISBN 978-3-406-68841-6.](#)
19. [Hochspringen](#) ↑ Vgl. hierzu Stephan Sensen: [Museen in der Krise? Eine Problembeschreibung.](#) Museen des Märkischen Kreises. Verband Rheinischer Museen. VIII. Rheinischer Museumstag, 6. Juni 2011, 10:30-11:00 Uhr Rautenstrauch-Joest-Museum Köln. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.
20. [Hochspringen](#) ↑ Vgl. hierzu: [Round Table mit Walter Grasskamp, Max Hetzler & Ingrid Raab: Symposium „Die 80er“.](#) Auf YouTube. Abgerufen am 3. Januar 2017.

21. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu erneut verdeutlichend Christoph Blase: *Aus der gotischen Kathedrale in eine neue Renaissance. Ein Interview mit Hans-Peter Porzner*. In: Das Kunst-Bulletin, März 1993, S. 10–15.
22. [Hochspringen](#)↑ Helmut Mayer: *Walter Grasskamp über André Malraux. Ein Museum ganz aus Papier. Ein Mann der Kunst, der Politik und des Marketing: Walter Grasskamp zeigt, wie André Malraux sein großes Bildertheater auf Bücherseiten schuf*. Auf dem Online-Portal der FAZ, 14. Mai 2014. Abgerufen am 21. Dezember 2016.
23. [Hochspringen](#)↑ [Musée d' Art Modern des Aigles. Marcel Broodthaers: Der erste Künstlerkurator](#). Abgerufen am 21. Dezember 2016.
24. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu Kolja Reichert: *Künstler als geflüchtete der Seele. Wann kam der Kunst der Zukunftssinn abhanden? Das Thema Flucht wird für sie zum Prüfstein, wie eine Ausstellung auf Samos zeigt – während nebenan der gesellschaftliche Aufbruch stattfindet*. In: [Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton](#), Donnerstag, 18. August, Nr. 192, S. 9. „Das Modell von Kunst, wie es Gregos' Ausstellung vorschlägt, ist eines puritanischer Buße: Hier ist man nie aufgeklärt, nie kritisch, nie betroffen genug. In dem Modell, das Schwarz und ihre Mitdenker leben, ist offenbar unendlich viel Platz nach oben für die eigene Energie und Vorstellungskraft. Vielleicht ist für junge Leute, die am großen Ganzen interessiert sind, ja heute die Start-up-Welt der Ort jener Versprechen, der früher die Kunst war? Im modellhaften Handeln in der Wirklichkeit statt über den Umweg der Repräsentation?! Würde das heißen, dass Kunst eitel und nutzlos wäre? Keineswegs: Das Plädoyer für die Kunst sei Paula Schwarz überlassen: ‚In der Wirtschaft muss alles immer viral und nachhaltig sein. Kunst hat einen Wert in sich. Das ist unheimlich wichtig.‘“
25. [Hochspringen](#)↑ Unmittelbar im geschichtlichen Vorfeld des Museums für Moderne Kunst München und seiner Ausstellungsprojekte und -Themen siehe die zweiteilige und [experimentell](#) angelegte Ausstellung im Antiquitätenladen Edgar Zwigart „Kunst und Alltag 1991.“ [Porzner – Ausstellungen bis 1997](#). Osthaus Museum Hagen, (siehe Material vor der Umbenennung des Museums 2009: Michael Fehr, KEOM 0.2). Abgerufen am 12. Dezember 2016.
26. [Hochspringen](#)↑ Christoph Blase: *Die Unwichtigkeit von hohem oder querem Format. Die Ausstellung „Kunst und Alltag V“ von Hans-Peter Porzner war im Münchner Antiquitätenladen Zwigart zu sehen. Der Künstler plant, in anderen Läden der Strasse das Projekt „Kunst und Alltag“ fortzusetzen*. In: Das Kunst-Bulletin, Nr. 9, September 1991, S. 20.
27. [Hochspringen](#)↑ Peter M. Bode: *Lufträume, Klangräume, Spielräume. Architektur, Aktionen, Installationen. Kunst-aktuell. Dokument Nr. 3*. Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.
28. [Hochspringen](#)↑ Ralf Schlüter, Fotos: Christoph Herdt, Axel Schneider: *Im Netz der Bilder. Das Frankfurter Museum für Moderne Kunst wird in diesem Monat zum Schauplatz eines einzigartigen Projekts: Direktor Udo Kittelmann hat beim Internet-Flohmarkt Ebay Hunderte von Bildern und Objekten ersteigert, die er in Bezug zu Werken aus der Sammlung setzt. Die Ausstellung „Spinnwebzeit“ zeigt ein faszinierendes Spiegelkabinett – art präsentiert eine Vorauswahl aus Werken und Objekten*. In: [art – Das Kunstmagazin](#), Nr. 10/Okttober 2005, S. 28–43.
29. [Hochspringen](#)↑ Sandra Danicke: *Lob des Unpräzisen. Mit einer Vorliebe für absurde Ausgangspositionen inszeniert der Frankfurter Künstler Tobias Rehberger Orte und Objekte quer durch alle Stile und Gattungen. Sein neuestes Projekt verstößt gegen alle Regeln Hollywoods – und dessen große Stars spielen mit.*, ebenda S. 44–56, hier besonders S. 53.
30. [Hochspringen](#)↑ Anzeigenstrecke des Museums für Moderne Kunst München beispielsweise in: [Artis – Zeitschrift für Neue Kunst](#), 48. Jahrgang, Februar/März 1996, S. 19, 20–23, 26–29, 67–73, hier in diesem Zusammenhang besonders S. 26. „Typische Beispiele unmittelbarer Kreativitätsprozesse. Basal. Eine Analyse des gegenwärtigen internationalen Stils. [K. Klapheck](#).“
31. [Hochspringen](#)↑ Anzeigenstrecke des Museums für Moderne Kunst München beispielsweise in: [Artis](#) –

Zeitschrift für Neue Kunst, 49. Jahrgang, April/März 1997, S. 21–23, 25 o., 26 f., 31, 33, hier in diesem Zusammenhang besonders S. 31. „[Kenneth Noland](#), 1930/1991 – Amerikanische Kunst der dritten Generation.“

32. [Hochspringen](#)↑ Siehe hierzu beispielsweise auch die gleichsam [paradigmatisch](#)-modellhafte frühe Vorgabe der qua Subtext ganz anders gelagerten Problematik durch die *dichterische* Erfassung der „Not des Württembergischen Kunstvereins 1994“. In: Einladungskarte des Museums für Moderne Kunst München in Zusammenarbeit mit dem [Württembergischen Kunstverein](#). *Ein Kunstverein im Vergehen. Die gegenwärtige Not des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Es spricht Friedrich Hölderlin. Im Gasthof zur Einfalt*.
 33. [Hochspringen](#)↑ Anzeigenstrecke des Museums für Moderne Kunst München in: *Artis – Zeitschrift für Neue Kunst*, 49. Jahrgang, August/September 1997, S. 4, 21–25, 48–51, 69 f., hier in diesem Zusammenhang S. 48–51. *Kunst und Alltag: Ausstellungssituation*. [Garry Kasparow](#)/[Friedrich Hölderlin](#)/[Anaxagoras](#)/[Rimbaud](#) 1970 – 1997.
 34. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu: Christoph Menke: *Sein oder Nichts, das bleibt die Frage. Die Moderne denken: Dieter Henrich geht mit Überlegungen zu Beckett und Hölderlin noch einmal philosophisch aufs Ganze*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Literatur und Sachbuch, Nr. 221, Mittwoch, 21. September 2016, S. 12.
 35. [Hochspringen](#)↑ Gabriele K. Sprigath (München): [Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei](#). PDF. Abgerufen am 21. Dezember 2016.
 36. [Hochspringen](#)↑ Siehe hierzu: [Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer „Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“](#). Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschchow München. München 2001, S. 74–229, ISBN 3-925987-23-1. Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschchow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.
 37. [Hochspringen](#)↑ Dazu nbf: *Kunstverein. Scharfe Töne aus München*. In: [Stuttgarter Nachrichten](#), Nr. 270, S. 23.
 38. [Hochspringen](#)↑ In der Nachfolge des Museums für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg im Sinne einer Realitätsintensivierung siehe dann [parallel](#) die Gründung der *Galerie Komma und Paul* (2012) [Galerie Komma und Paul Würzburg](#). Abgerufen am 12. Dezember 2016.
 39. [Hochspringen](#)↑ Hans-Peter Porzner: Folgende Bücher sind über Porzner erschienen. In: *Brillanten im Mühlsteingetriebe. Ausst.-Katalog zur Ausstellung „Hans-Peter Porzner.“ Mit Texten von Hans-Peter Porzner und Christoph Blase*. Galerie Mosel & Tschchow München 1988, S. 41–79.
 40. [Hochspringen](#)↑ Vgl. hierzu [Patrick Frey](#) (Hrsg.): *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli und David Weiss*. München / Düsseldorf: Kunstverein München / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1990.
 41. [Hochspringen](#)↑ Vgl. beispielsweise Rainer B. Schossig: „*Kalkulierter Wahnsinn, berechnete Vernunft* – Das Goya-Projekt im Neuen Museum Weserburg Bremen.“ In: Radio Bremen. Kulturell. Abt. Kultur Aktuell. Journal am Abend, 29. November 1994, S. 3.
-

Das „Museum für Moderne Kunst München“ (MfMK München) ist ein [[Imagination|imaginäres]]
[[Museum]] und 1991 aus einem künstlerischen Projekt entstanden.

== Geschichte ==

Das Museum für Moderne Kunst München (MfMKM) wurde ursprünglich als virtuelles Museum konzipiert. Durch seine Ausstellungen in anderen Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen ab 1994 wird es jedoch häufig als reales Museum bezeichnet. Dieses Museum hat keine eigenen Sammlungsbestände.

In den Ausstellungen des Museums in seinen Anfängen waren die einfachen Einladungskarten und komplizierten acht-seitigen Klappkarten mit zum Teil philosophischen Texten zu sehen.

Mit der Eröffnung der Niederlassung [[Würzburg]] 1999 bekam das Museum eigene Ausstellungsräumlichkeiten.

== Inhalte ==

Das Museum ist 1991 als Projekt aus der künstlerischen Arbeit [[Hans-Peter Porzner]]s ‚Kunst und Alltag (1981–1988)‘ entstanden. Dieser Zyklus mit etwa 180 großen [[Objektkunst|Objekten]] und [[Installation (Kunst)|Installationen]] wurde erstmals 1988 komplett in der Galerie Mosel und Tschechow, München ausgestellt. Es erschien der Ausstellungskatalog „Brillanten im Mühlensteingetriebe“.

Das MfMK München setzt bis heute die anfänglich formulierten perspektivischen Problemstränge von ‚Kunst und Alltag (1981–1988)‘ fort, vollzieht aber immer deutlicher eine Abstandsbewegung vom Künstler.

50 Die einzelnen thematischen Schwerpunkte von ‚Kunst und Alltag (1981–1988)‘ wurden beispielsweise durch die Themen Briefmarke, Kunst auf der Briefmarke, die Kunst der Briefmarke, das Briefmarkenwertsystem und das Kunstwertsystem oder die Analyse der Verhältnisse zwischen Künstler, Sammler, Galerie, Museum, Publikum, Journalismus und Politik erweitert und damit von der subjektiven auf die objektive Wahrnehmung verlagert.

Ab 1998 ist die [[Economic Art]] ein dominierendes Thema. Sie beleuchtet die Kreativitätsprozesse in der Wirtschaft, in der Werbung und die entsprechenden Produkte im Hinblick einer künstlerischen Relevanz. Die Frage, inwieweit künstlerische Prozesse in andere Bereiche abwandern, diese beeinflussen und umgekehrt, wie der Künstler auf diese Kontexte reagiert und künstlerisch umsetzt, wird durch die Ausstellungsprojekte des Museums wissenschaftlich erforscht.

Der übergreifende Zusammenhang der Museumsaktivitäten wird durch die Reflexion auf den [[Kunstbetrieb]] bezeichnet.<ref>[[Thomas Wulffen]]: [http://www.artist-kunstmagazin.de/?show=ausgabe&id=101&did=90&typ=bericht ‚Die Kunst der Ankündigung – Hans-Peter Porzner und seine Kunst.‘] In: [[artist (Zeitschrift)|Artist]] – Das Kunstmagazin, Ausgabe Nr. 85, Eintrag auf der Website der Kunstzeitschrift. Abgerufen am 21. Mai 2016.</ref><ref>[http://www.kunstforum.de/volltextsuche.aspx?suchtext=porzner&btnsuche=Suche Thomas Wulffen: ‚Hans-Peter Porzner – Museum? Museum!‘.] In: [[Kunstforum International]], Band 202, S. 36, 196-199, 2010. Titel: Fiktion der Kunst. Abgerufen am 21. Mai 2016.</ref>

== Niederlassung Würzburg ==

Seit der Gründung der Niederlassung widmet sich das Museum verstärkt mit seinen Ausstellungen dem Thema [[Arte Povera]] und dem Projekt Würzburger Hotelturm als einem weiteren Meilenstein der Economic Art.

== Die Kunst des Museums für Moderne Kunst München ==

Hans-Peter Porzner verstand die [[Aktion]]en des Museums für Moderne Kunst München, also das Versenden von Einladungskarten und das Schalten von Anzeigen in Kunstzeitschriften, nur im Rahmen ihrer [[Aktualität]] als Kunst.<ref> Vgl. hierzu [[Justin Hoffmann]]: ‚Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt.‘ In: [[Süddeutsche Zeitung]]. Münchner Kultur. Montag, 24. Mai 1993, Nr. 117, S. 15.</ref> Das Öffnen des Briefumschlags war nach dieser [[Definition]] also Kunst, das Sammeln und Aufbewahren der Karten schon nicht mehr. Die Anzeigen in den jeweiligen Kunstzeitschriften waren nur Kunst bis zum Erscheinen der nächsten Heftnummer. Die Verfallszeit betrug also häufig nur ein oder drei Monate. Erschien eine Kunstzeitschrift nur zweimal im Jahr, betrug die Verfallszeit ein halbes Jahr. Porzner [[Reflexion|reflektierte]] damit auf berühmt gewordene Definitionsversuche in den frühen 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts – von beispielweise auf den Begründer der ersten Videogalerie [[Gerry Schum]] bis [[Joseph Beuys]].<ref> Vgl. hierzu Susanne Titz: ‚Vortrag – Die [[Phänomenologie]] des Machens. Ein Aufruf zur Emanzipation. Anlässlich der Ausstellung „Skulpturales Handeln“, im [[Haus der Kunst]], 17. Januar 2012. In: [https://www.youtube.com/watch?v=LanQ19AGZyQ Beitrag auf YouTube. 30:12 bis 30:17.] Abgerufen am 7. Dezember 2016.</ref>

== Das System Fehler ==

„Der dicke [[Fehler]]“ begleitet das Museum für Moderne Kunst München seit seiner Gründung 1991, also von Anfang an. Der Fehler wird aber tatsächlich pointiert systematisch in Szene gesetzt, die produktive Kraft des Fehlers gesucht.<ref>Vgl. dazu auch wieder Justin Hoffmann: ‚Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler Hans-Peter Porzner mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt‘ In: Süddeutsche Zeitung, Münchener Kulturberichte, Nr. 117, S. 15, Montag, 24. Mai 1993.</ref> Hans-Peter Porzner deutet auf diese Weise beispielsweise [[Hegel]]s [[Dialektik]] zwischen dem [[Sein]] und dem [[Nichts]] [[Logik|(Logik)], [[Sigmund Freud]]s „Theorie des [[Freudscher Versprecher|Versprechens]]“ bis zu entsprechenden Sachverhalten von [[Barnett Newman]] bis [[Dieter Roth]].<ref>Vgl. dazu [[Beat Wyss]]: ‚Ein Druckfehler. [[Erwin Panofsky|Panofsky]] versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs.‘ In: [http://www.kunstforum.de/login.aspx?ReturnUrl=%2fintern%2fartikel.aspx%3fa%3d119013&a=119013 Kunstforum International, Band 119. 1992, Titel: DOCUMENTA IX, S. 121.] Abgerufen am 9. Dezember 2016.</ref><ref>„Zwischen dem Dilettantismus, den er zelebrierte, und der tradierten Tonkunst zog Roth eine respektvolle Linie. ‚Das Wilde (bei Schönberg z.B.)‘, schreibt er 1973 in sein Tagebuch, ‚kann nicht so wild sein weils komponiert ist für den Spieler der das disziplinieren muss (der das Instrument nicht beherrscht der kann der Wildeste sein).“ Zitiert nach Jens Hinrichsen: ‚Hamburger Bahnhof zeigt Dieter Roth. Genialer Dilettant: Der Künstler Dieter Roth liebte schräge Töne. Der Hamburger Bahnhof in Berlin zeigt in einer Ausstellung, wie er mit den Wiener Aktionisten die Musik gegen den Strich bürstete.‘ [http://www.tagesspiegel.de/kultur/hamburger-bahnhof-zeigt-dieter-roth-schoener-pfuschen/11609202.html Auf dem Online-Portal Der Tagesspiegel. 9. April 2015.] Abgerufen am 9. November 2016. Vgl. dazu auch: Raimar Stange: ‚Rochelle Feinstein‘. In: Artist – Das Kunstmagazin, Ausgabe Nr. 109. S. 28.</ref> Das Museum für Moderne Kunst München steht für eine [[Metaphysik|Metasprache]]. Sie bestimmt den Ort des Museums, seine Originalität, seine [[Authentizität]]. Das Museum unterscheidet damit zwischen einer [[Sache]] der Kunst und bloßen [[Produkt]]en der Marktteilnahme, der [[Konsum]]kunst, d. h. des Kunstbetriebs. Es arbeitet an einer Sprache, um die [[Physik]] zwischen Kunst und Konsumkunst, die Sache von ‚[[Natur|natürlichen]] Weltverhältnissen“, das [[Subjekt]]-[[Gegenstand|Objekt]]verhältnis neu einzukreisen.<ref>Siehe hierzu insgesamt: [http://www.galerie-mosel-tschechow.de/pages/kataloge.htm ‚Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer

„Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“; . Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschechow München. München 2001], ISBN 3-925987-23-1. Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschechow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.</ref>

== Modellhaftes Handeln oder Repräsentation ==

Die Ausstellungen des Museums für Moderne Kunst München bewegen sich zwischen den Polen der [[Repräsentation]] – sie ist innerhalb der zeitgenössischen Kunst u.a. als [[Intervention (Bildende Kunst)|Intervention]] aufzufassen – und des [[Modell (Kunst)|Modells]]. Das [[Gleichgewicht]] verschiebt sich allerdings häufig in Richtung Modell.<ref>(Dazu viele Zeitungsartikel.)</ref><ref name = ‚Meta‘>Siehe hierzu: [<http://www.galerie-mosel-tschechow.de/pages/kataloge.htm> ‚Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer „Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“; . Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschechow München. München 2001, S. 41–53.] ISBN 3-925987-23-1. Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschechow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.</ref> In der [[Anfang|Anfangsphase]] sind vor allem die ersten acht- und vierseitigen vier Haupteinladungskarten (1992 bis 1994) zu beachten.<ref>abgedruckt in: Hans-Peter Porzner mit Claus-Martin Eichhorn: ‚BLUE PRINT Vol. 1. [[White Cube|WHITE CUBE]] VS. BLACK CUBE“. Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg, Würzburg 2015, S. 100–103, ISBN 978-3-00-049181-8 und ‚BLUE PRINT Vol. 2. Abriebe“. Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg. Würzburg 2015, S. 115–125. ISBN 978-3-00-049978-4/</ref><ref>Hierzu besonders Christoph Blase: ‚Aus der [[Gotik|gotischen]] Kathedrale in eine neue [[Renaissance]]. Ein Interview mit Hans-Peter Porzner.“ In: [[Kunstabulletin|Das Kunst-Bulletin]], März 1993, S. 10–15.</ref> Mit der zweiten achtseitigen Einladungskarte „[[Ad Reinhardt|A. Reinhardt]]. Tomahawk“ und dem idealtypisch vorgetragenen „I. [[Kongress]] zur [[Erforschung]] von Kunst und [[Wirklichkeit]] 1992. Vom 27. November – 11. Dezember 1992.“ (hier auch der Bezug zur [[Soziologie]], beispielsweise zu [[Max Weber]]) war das [[Programm]] des Museums für Moderne Kunst München in dieser Perspektive bereits formuliert.<ref>abgedruckt in: Hans-Peter Porzner mit Claus-Martin Eichhorn: ‚BLUE PRINT Vol. 2. Abriebe“. Ausst.-Katalog der Galerie Komma und Paul Würzburg. Würzburg 2015, S. 118–125. ISBN 978-3-00-049978-4.</ref> Die Benennung des Autors ([[Outing]]) des Projektes Museum für Moderne Kunst München stand ebenso von Anfang an im [[Interesse]] der [[Medien]] und wurde damit ein fester Bestandteil der [[David Riesman|außengesteuerten]] [[Ikonografie]].<ref name = ‚Out‘>Renate Puvogel: Konkurrenz macht erfinderisch. [<https://www.dropbox.com/s/p1rl09nrxoqfn9z/Dokumente%20fMfMKMuenchen.pdf?dl=0> Dokument Nr. 1.] Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.</ref><ref name = ‚In‘>[[Rainer Metzger]]: Habemus Papam. [<https://www.dropbox.com/s/p1rl09nrxoqfn9z/Dokumente%20fMfMKMuenchen.pdf?dl=0> Dokument Nr. 2.] Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.</ref>

52

Die Einladungskarten ‚vor“ der Gründung des Museums für Moderne Kunst München 1991 spielten u.a. gerade auch bezogen auf dieses Thema ‚Modellhaftes Handeln oder Repräsentation“ eine große orientierende [[Rolle]]: Sie stellen ein ‚weites“ [[Experiment|Experimentierfeld]] dar.<ref>Siehe beispielsweise die Einladungskarte ‚Alexander John Joker“ (1991). [http://www.keom02.de/KEOM%202001/porzner/ausstellungen/9109_05.html ‚Porzner – Ausstellungen bis 1997.“] Osthaus Museum Hagen, (siehe Material vor der Umbenennung des Museums 2009: Michael Fehr, ‚KEOM 0.2“). Abgerufen am 27. Dezember 2016.</ref><ref name = ‚Out‘></ref>Vgl. hierzu [[Wolfgang Ullrich]]: ‚Gesucht: Kunst!: Das Phantombild eines Jokers, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2007, ISBN 978-3-8031-2577-4.</ref> Diese frühen Karten legten die Bahnung für den Erfolg des

Projektes Museum für Moderne Kunst München.<ref>Vgl. weiterhin zu diesem Thema [[Walter Grasskamp]]: Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion. C.H. Beck, München 2016, ISBN 978-3-406-68841-6.</ref><ref> Vgl. hierzu Stephan Sensen: [http://www.museumsverband-rheinland.de/wp-content/uploads/Sensen_Museen-in-der-Krise-06062011.pdf]. ‚Museen in der Krise? Eine Problembeschreibung.‘] Museen des Märkischen Kreises. Verband Rheinischer Museen. VIII. Rheinischer Museumstag, 6. Juni 2011, 10:30-11:00 Uhr Rautenstrauch-Joest-Museum Köln. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.</ref>

Die [[Komplexität|komplex]] in den Blickpunkt gerückte Spannung zwischen zeitgenössischer Kunst, Museum und historisierender [[Kunstgeschichte]] war für das Kunstpublikum kaum konsumierbar.<ref>Vgl hierzu: [<https://www.youtube.com/watch?v=vIbJe67F5ul>], ‚Round Table mit Walter Grasskamp, Max Hetzler & Ingrid Raab: Symposium „Die 80er“.‘] Auf YouTube. Abgerufen am 3. Januar 2017.</ref><ref>Vgl. hierzu erneut verdeutlichend Christoph Blase: ‚Aus der gotischen Kathedrale in eine neue Renaissance. Ein Interview mit Hans-Peter Porzner.‘ In: Das Kunst-Bulletin, März 1993, S. 10–15.</ref><ref name = ‚Meta‘/> Aus den einzelnen [[Dualismus|Dualismen]] folgte eine Veränderung zum [[Idealismus]]. Es war auch von Anfang an klar, dass es ein solches Museum [[Realität|real]] nicht geben konnte. Es ist bis heute eine [[Idealtypus|idealtypische]] [[Konstruktion]]. Die einzelnen Ausstellungen stellen unterschiedliche Lösungsansätze dar, die sich zu einer [[Erkenntnistheorie]] zusammenschließen lassen. Das Museum für Moderne Kunst München [[Mutation|mutierte]] zu einem [[Philosophie|philosophischen]] Text ‚über‘ den Kunstbetrieb.

Das Museum für Moderne Kunst München unterscheidet sich fundamental von dem [[Imagination|imaginären]] kunst- und [[Kulturkritik|kulturkritisch]] ausgerichteten Museum [[André Malraux]]s, von den [[Dada|dadaistisch]]-[[Ästhetik|ästhetisch]]-[[Erotik|erotischen]] Projekten [[Marcel Duchamp]]s bis [[Daniel Spoerri]]s ([[Musée Sentimental]]), von den ersten kunst- und kunstbetriebskritischen Museumsprojekten [[Marcel Broodthaers]]‘ und von dem Thema [[Künstlermuseum]].<ref>Helmut Mayer:[<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/walter-grasskamp-ueber-andre-malraux-und-das-imaginaere-museum-12939563.html>], ‚Walter Grasskamp über André Malraux. Ein Museum ganz aus Papier. Ein Mann der Kunst, der Politik und des Marketing: Walter Grasskamp zeigt, wie André Malraux sein großes Bildertheater auf Bücherseiten schuf.‘] Auf dem Online-Portal der FAZ, 14. Mai 2014. Abgerufen am 21. Dezember 2016.</ref><ref>[<http://www.crossingselves.ch/snm/seminar/ausstellungspraxis/broodthaers.htm> Musée d´ Art Modern des Aigles. Marcel Broodthaers: Der erste Künstlerkurator.] Abgerufen am 21. Dezember 2016.</ref> Es soll nach Porzner indes modellhaftes, vorbildhaftes [[Handeln]] im Kunstbetrieb erst ermöglichen.<ref>Vgl. hierzu Kolja Reichert: ‚Künstler als geflüchtete der Seele. Wann kam der Kunst der Zukunftssinn abhanden? Das Thema Flucht wird für sie zum Prüfstein, wie eine Ausstellung auf [[Samos]] zeigt – während nebenan der gesellschaftliche Aufbruch stattfindet.‘ In: [[Frankfurter Allgemeine Zeitung]], [[Feuilleton]], Donnerstag, 18. August, Nr. 192, S. 9. „Das Modell von Kunst, wie es Gregos´ Ausstellung vorschlägt, ist eines puritanischer Buße: Hier ist man nie aufgeklärt, nie kritisch, nie betroffen genug. In dem Modell, das Schwarz und ihre Mitdenker leben, ist offenbar unendlich viel Platz nach oben für die eigene Energie und Vorstellungskraft. Vielleicht ist für junge Leute, die am großen Ganzen interessiert sind, ja heute die Start-up-Welt der Ort jener Versprechen, der früher die Kunst war? Im modellhaften Handeln in der Wirklichkeit statt über den Umweg der Repräsentation? Würde das heißen, dass Kunst eitel und nutzlos wäre? Keineswegs: Das Plädoyer für die Kunst sei Paula Schwarz überlassen: ‚In der Wirtschaft muss alles immer viral und nachhaltig sein. Kunst hat einen Wert in sich. Das ist unheimlich wichtig.‘“</ref> Einen präzisen Einblick in seine Bedingungen bekommt man, wenn man auch hier auf die Anfänge des Museums achtet.<ref>Unmittelbar im geschichtlichen Vorfeld des Museums für Moderne Kunst München und seiner Ausstellungsprojekte- und Themen siehe

die zweiteilige und [[Experiment|experimentell]] angelegte Ausstellung im Antiquitätenladen Edgar Zwigart „Kunst und Alltag 1991.“ [http://www.keom02.de/KEOM%202001/porzner/ausstellungen/9107_04.html], ‚Porzner – Ausstellungen bis 1997.‘] Osthaus Museum Hagen, (siehe Material vor der Umbenennung des Museums 2009: Michael Fehr, ‚KEOM 0.2‘). Abgerufen am 12. Dezember 2016.

<ref>Christoph Blase: ‚Die Unwichtigkeit von hohem oder querem Format. Die Ausstellung „Kunst und Alltag V“ von Hans-Peter Porzner war im Münchner Antiquitätenladen Zwigart zu sehen. Der Künstler plant, in anderen Läden der Strasse das Projekt „Kunst und Alltag“ fortzusetzen.‘ In: Das Kunst-Bulletin, Nr. 9, September 1991, S. 20.</ref><ref>Peter M. Bode: ‚Lufträume, Klangräume, Spielräume. Architektur, Aktionen, Installationen. Kunst-aktuell.‘ [<https://www.dropbox.com/s/p1r109nrxoqfn9z/Dokumente%20MfMKMuenchen.pdf?dl=0> Dokument Nr. 3.] Museum für Moderne Kunst München. PDF. Abgerufen am 29. Dezember 2016.</ref> Rückkoppelnd aufschlussreich auch die sich hier anschließende Wirkungsgeschichte.<ref>Ralf Schlüter, Fotos: Christoph Herdt, Axel Schneider: ‚Im Netz der Bilder. Das Frankfurter [[Museum für Moderne Kunst]] wird in diesem Monat zum Schauplatz eines einzigartigen Projekts: Direktor [[Udo Kittelmann]] hat beim Internet-Flohmarkt Ebay Hunderte von Bildern und Objekten ersteigert, die er in Bezug zu Werken aus der Sammlung setzt. Die Ausstellung „Spinnwebenzeit“ zeigt ein faszinierendes Spiegelkabinett – art präsentiert eine Vorauswahl aus Werken und Objekten.‘ In: [[art – Das Kunstmagazin]], Nr. 10/Okttober 2005, S. 28–43.</ref><ref>Sandra Danicke: ‚Lob des Unpräzisen. Mit einer Vorliebe für absurde Ausgangspositionen inszeniert der Frankfurter Künstler [[Tobias Rehberger]] Orte und Objekte quer durch alle Stile und Gattungen. Sein neuestes Projekt verstößt gegen alle Regeln Hollywoods – und dessen große Stars spielen mit.‘, ebenda S. 44–56, hier besonders S. 53.</ref>

54

Ab 1995 sind die Anzeigenstrecken in Kunstzeitschriften zu beachten. Die einzelnen Ausstellungsthemen werden gerade von hier aus ausgebaut. Auf die entsprechenden Konsequenzen und möglichen Nachvollzugsmodelle wird zunehmend von hier aus reflektiert. Von Anfang an wurde zwischen ‚Modell‘ und ‚Repräsentation‘ auch hier unterschieden.<ref>Anzeigens-
strecke des Museums für Moderne Kunst München beispielsweise in: [[art – Das Kunstmagazin|Artis – Zeitschrift für Neue Kunst]], 48. Jahrgang, Februar/März 1996, S. 19, 20–23, 26–29, 67–73, hier in diesem Zusammenhang besonders S. 26. ‚,Typische Beispiele unmittelbarer Kreativitätsprozesse. Basal. Eine Analyse des gegenwärtigen internationalen Stils. [[Konrad Klapheck|K. Klapheck]].‘.</ref><ref>Anzeigenstrecke des Museums für Moderne Kunst München beispielsweise in: Artis – Zeitschrift für Neue Kunst, 49. Jahrgang, April/März 1997, S. 21–23, 25 o., 26 f., 31, 33, hier in diesem Zusammenhang besonders S. 31. „[[Kenneth Noland]], 1930/1991 – Amerikanische Kunst der dritten Generation.‘.</ref>

Ausdruck dieser Verhältnisse ist auch der an vielen Stellen zu beobachtende Übergang zu einer quasi-dichterischen Sprache.<ref>Siehe hierzu beispielsweise auch die gleichsam [[Paradigma|paradigmatisch]]-modellhafte ‚frühe“ Vorgabe der qua Subtext ganz anders gelagerten Problematik durch die ‚dichterische“ Erfassung der „Not des Württembergischen Kunstvereins 1994“. In: Einladungskarte des Museums für Moderne Kunst München in Zusammenarbeit mit dem [[Württembergischer Kunstverein Stuttgart|Württembergischen Kunstverein]]. ‚Ein Kunstverein im Vergehen. Die gegenwärtige Not des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Es spricht [[Friedrich Hölderlin]]. Im Gasthof zur Einfalt.‘</ref><ref>Anzeigenstrecke des Museums für Moderne Kunst München in: Artis – Zeitschrift für Neue Kunst, 49. Jahrgang, August/September 1997, S. 4, 21–25, 48–51, 69 f., hier in diesem Zusammenhang S. 48–51. ‚Kunst und Alltag: Ausstellungssituation. [[Garri Kimowitsch Kasparow|Garry Kasparow]]/Friedrich Hölderlin/ [[Anaxagoras]]/[[Arthur Rimbaud|Rimbaud]] 1970 – 1997.‘</ref><ref>Vgl. hierzu: Christoph Menke: ‚Sein oder Nichts, das bleibt die Frage. Die Moderne denken: [[Dieter Henrich]] geht mit

Überlegungen zu [[Samuel Beckett|Beckett]] und Hölderlin noch einmal philosophisch aufs Ganze.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Literatur und Sachbuch, Nr. 221, Mittwoch, 21. September 2016, S. 12.</ref> Das Museum für Moderne Kunst München reicht zu zentralen Anliegen der Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts und den [[Aufklärung|aufklärerischen]] [[Intentionalität|Intentionen]] der [[Weimarer Klassik|deutschen Klassik]] zurück. Nach Porzner sollte das Museum für Moderne Kunst München mit seinen repräsentativen Ausstellungen in einem Lexikon für Literatur stehen, d. h. das Museum für Moderne Kunst München bestreitet für unsere Zeit die [[Gültigkeit]] der berühmten lateinischen Sequenz [[Ut pictura poesis]].</ref> Gabriele K. Sprigath (München): [<http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/Simonides.pdf> ,‘Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei.’“] PDF. Abgerufen am 21. Dezember 2016.</ref><ref>Siehe hierzu: [<http://www.galerie-mosel-tschechow.de/pages/kataloge.htm> ,‘Hans-Peter Porzner: KUNST UND ALLTAG 1988/2001. Eine Deutung des Satzes „Es ist Kunst und Alltag“ nach der Vorgabe von „Kunst und Alltag 1“ im Hinblick auf eine erste Sprache zu einer „Metaphysik der Phänomenologie“ als einer „Ersten Wissenschaft“.’. Mit einem Text von Hans-Peter Porzner. Ausst.-Kat. der Galerie Mosel und Tschechow München. München 2001, S. 74–229,] ISBN 3-925987-23-1. Eintrag auf: Archiv Bücherliste der Galerie Mosel und Tschechow München. Abgerufen am 9. Dezember 2016.</ref>

Die erste reale Zusammenarbeit mit einer realen Institution, dem [[Württembergischer Kunstverein Stuttgart|Württembergischen Kunstverein]], war insgesamt von dieser Basisproblematik bestimmt. Real war erst einmal nur die Einladungskarte, die diesmal allerdings an die komplette Adressenliste des Kunstvereins versendet wurde.<ref>Dazu nbf: ‘Kunstverein. Scharfe Töne aus München.’“ In: [[Stuttgarter Nachrichten]], Nr. 270, S. 23.</ref> In der Konsequenz kam es zu einer Fülle von realen Zusammenarbeiten mit Kunstvereinen, Kunsthallen und Museen – 1995 mit dem Württembergischen Kunstverein zu einer zweiten Zusammenarbeit.

Eine Annäherung an eine gewisse Realität im Sinne eines echten Museums wurde trotz der vielen realen Kooperationen indes erst mit der Gründung der Niederlassung in Würzburg (2001) beigebracht.<ref>In der Nachfolge des Museums für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg im Sinne einer Realitäts[[Intensität|intensivierung]] siehe dann [[Parallele|parallel]] die Gründung der “Galerie Komma und Paul“ (2012) [<http://www.kommaundpaul.de> Galerie Komma und Paul Würzburg.] Abgerufen am 12. Dezember 2016.</ref> Das führte allerdings in Würzburg zu einer Isolation vom zeitgenössischen Kunstbetrieb.

55

Diese unterschiedlichen Realitäten innerhalb der Geschichte des Museums für Moderne Kunst München werden streng auseinandergehalten. Mit verschiedenen Anzeigenstrecken werden diese Grenzen bereits ab 2006 vor allem in der Kunstzeitschrift [[art]] und diversen regionalen Würzburger Kunstzeitschriften für ein Kunstpublikum klar [[Definition|definiert]].

== Wertediskussion ==

Mit den frühen Texten Hans-Peter Porzners 1988 wird auch die Frage nach möglichen „Werten im Kunstbetriebssystem“ gestellt.<ref>Hans-Peter Porzner: Folgende Bücher sind über Porzner erschienen.“ In: Brillanten im Mühlsteingetriebe. Ausst.-Katalog zur Ausstellung „Hans-Peter Porzner.“ Mit Texten von Hans-Peter Porzner und Christoph Blase. Galerie Mosel & Tschechow München 1988, S. 41–79.</ref> Die ganze Breite von der [[Scholastik|scholastischen]] [[Substanz]] bis zur [[Relativität]] in der [[Postmoderne]] wird diskutiert. Damit wird zugleich eine wichtige Bedingung zur Gründung des Projektes Museum für Moderne Kunst München drei Jahre später gelegt. Jene Diskussion wird mit diesen vier Hauptkarten erneut aufgenommen.

Ab 1988 zeigt sich die Tendenz, Ausstellungen durch lange [[Bibliografie]]n zu überhöhen, um

auf die Bedeutung ironisch zu verweisen: Redundanz ist dabei eines ihrer Stilmittel.<ref>Vgl. hierzu [[Patrick Frey]] (Hrsg.): ‚Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von[[Peter Fischli und David Weiss]], München / Düsseldorf: Kunstverein München / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1990.</ref> Bei den Einladungskarten kommt zusätzlich noch das Stilmittel des [[Namedropping]]s dazu.<ref>Vgl. beispielsweise Rainer B. Schossig: ‚„Kalkulierter Wahnsinn, berechnete [[Vernunft]] – Das Goya-Projekt im Neuen Museum Weserburg Bremen.“, ‚ In: Radio Bremen. Kulturell. Abt. Kultur Aktuell. Journal am Abend, 29. November 1994, S. 3.</ref> Durch diese Oberflächenstruktur hindurch ist jedoch an jeder Stelle der [[Subtext]] „Wertediskussion“ spürbar. <ref name = ‚Out‘/><ref name = ‚In‘/> Diese mündet in eine bewahrende Zielperspektive. Das Abdriften in den bloßen Alltag ändert nichts daran, dass diese Produkte potentiell [[Symbolismu s|kunstsymbolische]] bleiben: daher müssen sie auch erhalten bleiben.

== Wichtige Ausstellungen (Auswahl) ==

* 1994: ‚Ein Kunstverein im Vergehen. Die gegenwärtige Not des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart. Es spricht Friedrich Hölderlin. Im Gasthof zur Einfacht.“ [[Württembergischer Kunstverein]] Stuttgart

* 1994/1995: ‚Goya. Die Harlekingesellschaft. Halbzeit der [[Readymade|Ready-mades]]. [[Georg Baselitz|G. Baselitz]]. Ohne Titel,“ [[Weserburg Museum für moderne Kunst]], Bremen

* 1995: ‚Orte der Kunst. Aneignungstrategien des Kunstbetriebes zwischen Kunst und Ideologie. Innerhalb der Ausstellung [[Ernst Hermanns]]. Ein Raum.“ [[Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen]], Düsseldorf

* 1995: ‚Der [[Löwenmensch]]. Der gegenläufige Spannungsbogen von gestern und heute: der Löwenmensch, 32.000 Jahre zurück: zur neuesten Technologie: das Jüngste und das Älteste. ‚ [[Ulmer Museum]]

* 1995: ‚[[Günter Fruhtrunk]] innerhalb der Ausstellung [[Hans Arp]], ‚[[Kunsthalle Nürnberg]]

* 1995: ‚Thomas Schütte – können lilien lügen?“ [[Württembergischer Kunstverein]], Stuttgart

* 1995: ‚[[Edgar Degas]]. Orte der Kunst,“ [[Sprengel Museum Hannover|Sprengel Museum]]

* 1995: ‚Mitteilung des Museums für Moderne Kunst München,“ [[Art Frankfurt]]

* 1995: ‚Kunst – Ein Stück Lebenskraft,“ [[Kunsthalle Kiel|Kunsthalle zu Kiel]]

* 1995: ‚Formationen der unmittelbaren Raumstörung Teil I Huldigung an [[Parmigianino]]. Innerhalb der Ausstellung [[Vadim Zakharov]] – Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978–1995,“ [[Kölnischer Kunstverein]]

* 1995: ‚[[Jean-Baptiste Camille Corot|Corot]] in Deutschland. Innerhalb der Ausstellung [[Michael Biberstein]] – Stirnwände,“ [[Kunstverein Freiburg]]

* 1997: ‚[[James Lee Byars]]: The House of the Zeitgeist by James Lee Byars. James Lee Byars meets [[Gerrit van Honthorst]]. The Agony in the Garden,“ [[Frankfurter Kunstverein]]

* 1997: ‚[[Max Bill]] Meets [[Francisco de Goya|Goya]],“ [[Wilhelm-Hack-Museum]], Ludwigshafen

* 1997: ‚Die Schule des Imaginären. [[Wolfgang Clement|W. Clement]] / Geld. [[Georg W. Költzsch|G. W. Költzsch]] / Kunst. Mitteilung an die Leihgeber der Ausstellung „Die Schule des Imaginären“ In der Ausstellung „Ein Tag früher“ werden folgende Arbeiten ab 22. September bis 19. Oktober von 10.00 bis 18.00 gezeigt. M. Broodthaers, E. Sturtevant, J. Kosuth, ...,“ Kunstverein Ruhr e.V., Essen

* 1997: ‚Kunstturner – Kunst und Sport 1997. Kunstturner der Uniwettkampfmannschaft am Schwebebalken, am Seitpferd und Boden, Das Projekt Museum für Moderne Kunst München,“ Kunsthalle zu Kiel

* 1999: ‚Die Einladungskarten des Museums für Moderne Kunst München (1992–1998). Carte Blanche. Das Museum für Moderne Kunst München in der Kunstzeitschrift Artis. Raumdiagnostik und Kugeltransfiguration. Model. Geschichte. Außen. Heute,“ [[Heidelberger Kunstverein]]

* 1999: ‚Hans-Peter Porzner. Das Projekt Museum für Moderne Kunst München. Das [[Paul

Pozozza Museum]] in Zusammenarbeit mit Museum für Moderne Kunst München. [[Andy Warhol|Warhol]] meets [[Kenneth Noland|Noland]]. <nowiki>1952 – 1980 – 1997</nowiki>," [[Neuer Berliner Kunstverein]]

* 1999: ‚Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert: Das Archiv [[Hans Baschang]],“ [[Kunstverein Heilbronn]]

* 2000: ‚ein|räumen. Arbeiten im Museum 60 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle. Es sprechen [[Uwe M. Schneede]]: Hamburger Kunsthalle, Hans-Peter Porzner, Museum für Moderne Kunst München,“ [[Hamburger Kunsthalle]]

* 2008/09: ‚Heimspiel II. Die Städtische Sammlung neu sehen. Raum 5 der Städtischen Sammlung: Berühmte Blicke – Wie kann Stadtmalerei heute aussehen? Ausgewählte Werke der Sammlung und neue Arbeiten von Hans-Peter Porzner. Museum für Moderne Kunst München präsentiert [[Karl Walther]],“ [[Museum im Kulturspeicher]], Würzburg

== Preise und Stipendien ==

* 1989, Förderpreis der Landeshauptstadt München

* 1995, Stipendium der Landeshauptstadt München

== Literatur (Auswahl) ==

* Ausstellungskatalog „Kunst und Alltag“ ‚HANS-PETER PORZNER Brillanten im Mühlsteingetriebe“ Texte von Christoph Blase, Hans-Peter Porzner, Galerie Mosel & Tschechow, München 1988. ISBN 3-925987-04-5

* Justin Hoffmann: ‚Dreiste Lügen befördern die Wahrheit. Was der Künstler Hans-Peter Porzner mit seinen fingierten Einladungskarten bezweckt“ In: Süddeutsche Zeitung, Münchener Kulturberichte, Nr. 117, S. 15, Montag, 24. Mai 1993.

* Renate Puvogel: ‚Hans-Peter Porzner.“ In: Artis, Zeitschrift für Neue Kunst. 45. Jahrgang, Dezember 1993/Januar 1994, S. 36–39.

* Ausstellungskatalog: ‚Widerstand. Denkbilder für die Zukunft“. Haus der Kunst, 11. Dezember 1993 bis 20. Februar 1994. Helmut Kronthaler, ‚Intervention als Künstlerische Strategie. Schlaglichter auf Kontinuität und Wandel in der Praxis gesellschaftlich engagierter Kunst seit den 60er Jahren“. S. 42. ISBN 3-89322-616-8

* Matthias Kampmann: ‚Die Kunst der Einladung. Hans-Peter Porzner und sein imaginäres Museum zu Gast in Düsseldorf.“ Westfälische Rundschau, Dortmund, 26. Jan. 1995.

* [http://www.germangalleries.com/Kunsthalle_Kiel/Geismar.ua.html Kunsthalle zu Kiel Dr. Hans-Werner Schmidt, Beitrag: ‚Hans-Peter Porzner Das Projekt“, 1997.]

* [<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/projekte/rezensio/museum/museum.htm> Kunstgeschichtliches Institut Ruhr-Universität Bochum Asja Kaspers ‚Das Museum der Museen – Die Hagener Schau zur Positionsbestimmung des Museums“. Beitrag: Das Museum für Moderne Kunst, 1999.]

* Joachim Fildhaut: ‚Neue Impulse für die Bildende Kunst |Hans-Peter Porzner und sein Museum für Moderne Kunst“, Würzburger Stadtbuch, S. 209–213, 2000 über BVB BibliotheksVerbund Bayern.

* Ausstellungskatalog: ein|räumen“. ARBEITEN IM MUSEUM. 61 aktuelle Projekte in der [[Hamburger Kunsthalle]], Hrsg. Hamburger Kunsthalle, 2000. ‚Hans-Peter Porzner Bild und Funktion. Museum für Moderne Kunst München 2000,“ S. 64 f., Beitrag MfMK München: ‚Die Zeit von Laotse“, S. 114, ‚Hans-Peter Porzner. Bild und Funktion. Museum für Moderne Kunst München“, S. 166. ISBN 3-7757-9055-1

* ‚Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 1. Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert die [[Schloss Aschach (Bad Bocklet)|Sammlung der Grafen Luxburg Museen Schloß Aschach]].“ In: [[Vernissage (Zeitschrift)|Vernissage]], Bayern & Österreich, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2005, S. 40–53.

* ‚Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 2. Das

[[Museum im Kulturspeicher]] Würzburg und die Erweiterungsbauten des Museums für Moderne Kunst München.“ In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Herbst/Winter 2005/06, S. 48–61.

* ‚Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München zu Museen in Franken – Teil 3. Das Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg.“ In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2006, S. 46–57.

* ‚Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg. In die Werkstatt seiner selbst – Teil 1.“ In: Vernissage, Bayern & Österreich, Ausstellungen Herbst/Winter 2006/2007, S. 38–51.

* ‚Eine Reise ...mit dem Museum für Moderne Kunst München Niederlassung Würzburg zur Würzburger Kunstzeitschrift „Nummer, Zeitschrift für Kultur in Würzburg und Künzelsau“, ‚ In: Vernissage, Süd, Ausstellungen Frühjahr/Sommer 2007, S. 76–83.

* [[Beate Reese]]: ‚Die Städtische Sammlung: Künstler, Themen und Geschichte. Kurzführer / Museum im Kulturspeicher Würzburg“, ‚Exkurs: Hans-Peter Porzner: „Kunst und Alltag“, ‚ S. 136 f., Würzburg 2009. ISBN 978-3-88778-336-5

== Weblinks ==

* [http://kvk.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib-bin/kvk/nph-kvk2.cgi?maske=kvk-last&lang=de&title=KIT-Bibliothek%3A+Karlsruher+Virtueller+Katalog+KVK+%3A+Ergebnisanzeige&header=htmlp%3A%2F%2Fwww.ubka.uni-karlsruhe.de%2Fkvk%2Fkvk%2Fkvk-header_de_2010_03.html&spacer=http%3A%2F%2Fwww.ubka.uni-karlsruhe.de%2Fkvk%2Fkvk%2Fkvk-spacer_de_2007_07.html&footer=http%3A%2F%2Fwww.ubka.uni-karlsruhe.de%2Fkvk%2Fkvk%2Fkvk-footer_de_2008_01.html&css=http%3A%2F%2Fwww.ubka.uni-karlsruhe.de%2Fkvk%2Fkvk%2Fkvk-neu2.css&input_charset=utf-8&kvk-session=X7YZ1GHU&ALL=&TI=&PY=&AU=&SB=&CI=&SS=&ST=hans-peter+porzner&PU=&VERBUENDE=&kataloge=SWB&kataloge=BVB&kataloge=NRW&kataloge=HEBIS&kataloge=HEBIS_RETRO&kataloge=KOBV&kataloge=GBV&kataloge=DDB&kataloge=STABI_BERLIN&kataloge=TIB&kataloge=OEVK_GBV&kataloge=VD16&kataloge=VD17&kataloge=ZDB&OESTERREICH=&kataloge=BIBOPAC&kataloge=LBOE&kataloge=OENB_1501&kataloge=OENB_1930&SCHWEIZ=&kataloge=HELVETICAT&kataloge=BASEL&kataloge=ZUERICH&kataloge=ETH&kataloge=VKCH_RERO&Timeout=120] Literatur von und über Museum für Moderne Kunst München) im [[Karlsruher Virtueller Katalog|Karlsruher Virtuellen Katalog]].

*[<http://www.kunstvereinruhr.de/ausstellungen/1997-hanspeterporzner.shtml>] Die Schule des Imaginären, Zusammenarbeit mit Kunstverein Ruhr, Essen, 1997.]

* [http://www.raeumen.org/porzner_b.html] ein|“räumen“, Arbeiten im Museum, 60 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle, 2000.]

* [<http://www.mainpost.de/lokales/wuerzburg/Kann-Kunst-den-Hotelturm-retten-;art780,5303443>] Kann Kunst den Hotelturm retten 2009] [<http://mfmk-muenchen.blogspot.com/>] Würzburger Hotelturm.]

* [<https://porzner.wordpress.com/>] ‚The Art Blog in the Making.“ Alle Einträge mit Abbildungen der Einladungskarten des Museums für Moderne Kunst München auf der Website von Hans-Peter Porzner.] Abgerufen am 24. Mai 2016.

== Einzelnachweise ==

<references />

[[Kategorie:Konzeptkunst]]

[[Kategorie:Kunstprojekt]]

[[Kategorie:Kunst (München)]]

2.) Dokumente des Museums für Moderne Kunst München

Wichtige Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die die Entfaltung des Projektes Museum für Moderne Kunst München zum realen Museum für Moderne Kunst München begleiteten. Die Anfangsphase von 1988 bis 1991/1992/1993 und 1994.

Dokument Nr. 1

Renate Puvogel: *Konkurrenz macht erfinderisch.* „... Neulich schlug es auf die Kritiker wie ein Bumerang zurück, wurde unsereins doch auf einer Doppelkarte eines Alexander John Joker aus München in gefüttertem Umschlag mächtig in die Mangel genommen. Man wurde selbst zum Veranstalter, fand seinen eigenen Namen aufgelistet mit denen aus derselben Zunft, unter dem Motto: ‚Ausstellungen in den Wohnungen von ...‘ Und als Anschrift war jedem Kritiker nach einem Künstler benannte Straße samt Wohnort und Telefonnummer zugeordnet, anscheinend wahllos, ohne auf individuelle Affinitäten einzugehen. Im Inneren der Karte lauerte dann die Kritik an der Kunstkritik in Gestalt von Ausstellungsthemen, wie etwa: ‚Die Galerie und der Kunstjournalismus sind tot. Aus der Arbeit: Konfrontationen mit sich selbst.‘“ In: *Artis – Zeitschrift für Neue Kunst.* 43. Jahrgang, November 1991, Glosse, S. 82.

Dokument Nr. 2

Rainer Metzger: *Habemus Papam.* „Daß sich der Jahrhunderte lang bewährte Modus vivendi einstellt, läßt sich daraus erspüren, daß unsereins endlich langsam Thema künstlerischen Rasonnierens wird. Der Kerl, der vor zwei Jahren noch den Satz ‚Mit einer Bemerkung zu den allzu leichtfertigen Äußerungen von Rainer Metzger zum angeblich tautologischen Charakter in der modernen Kunst in der Kunstzeitschrift ›ARTIS‹ 91/2/3‘ auf eine Einladungskarte textete, er hat sich mittlerweile gemäßigt. In der Zwischenzeit war ja auch ein Konkurrent auf den Plan getreten, der die Kritikerelite, zu der wir alle gehören, schlicht namentlich auf ein Postkärtchen listete und sie der Welt ans Herz legte. Ersterer verstärkte jetzt seine Bemühungen und hob zu einem windungsreichen Name Dropping und einem seitenlangen Konvolut an Sentenzen und Weisheiten an, das uns tief in die Lektüre einsteigen ließ. Das dabei zutage geschürfte ‚Rainer Metzger (Bielefeld): Was in der gegenwärtigen Kunst ist Journalismus – was Kunst?‘ mochte einen schon weitaus versöhnlicher stimmen. In der Zwischenzeit schneite eine weitere Einladungskarte ins Haus, auf der man sich in Nachbarschaft zum verehrten Kollegen Glozer wiederfand und die langsam den Entschluß reifen ließ, den Namen des mittlerweile und darob durchaus für begabt gehaltenen jungen Mannes der Welt mitzuteilen. Fast wollte man schon die Feder spitzen, da schlug die Künstlerkonkurrenz nochmals zu. Aus Österreich kam ein Bändchen – ein Büchlein, keine simple Einladung – wo wir uns alle in trauter Runde wiederfinden durften, der Kollege Hoffmann mit einer scharfzüngigen Frage aus ‚ARTIS‘, der Kollege Wulffen mit dergleichen aus dem ‚Kunstforum‘ oder gar der Kollege Groys mit einem ‚Parkett‘-Bonmot. Alle erkannten wir uns zitiert und endlich in unserer Exorbitanz erlassen wieder. Langsam sollten wir wirklich die Künstler beim Namen nennen, die uns hier beim Namen nennen. Doch wir wollen den Kollegen Hofmann, Wulffen, Groys usw. nicht vorgeifen.“ In: *Artis – Zeitschrift für Neue Kunst.* 45. Jahrgang, Mai 1993, Glosse, S. 82.

59

Dokument Nr. 3

Peter M. Bode: *Lufträume, Klangräume, Spielräume. Architektur, Aktionen, Installationen. Kunst-aktuell.* „... ‚Kunst und Alltag‘ nennt Hans-Peter Porzner seine Ausstellung in der Wörthstraße 13, die heute eröffnet wird. (von 10 bis 18 Uhr; bis 15. Juli). Entsprechend dem Thema findet die Schau in aktiven Geschäftsräumen

statt, in der Firma Edgar Zwigart. Gezeigt wird ein Ambiente mit alten Schränken, Spiegeln, Gläsern, Porzellanfiguren und anderen Raritäten. Für Porzner fängt die Kunst dort wieder an, „wo sie am Ende ihrer Tage landet.““ In: AZ (Abendzeitung) feuilleton, Donnerstag, 4. Juli 1991, S. 22.

Dokument Nr. 4

Renate Puvogel: *Hans-Peter Porzner* . „Eine der letzten Einladungskarten vom »Museum für Moderne Kunst München« bildet eine Pornoszene ab. Sie bringt dem Leiter des Museums Anzeigen ins Haus von Leuten, die sich provoziert und beleidigt fühlen ob der offenen Darbietung eines fotografisch perfekt festgehaltenen Arrangements von Gruppensex. Die aufgebrauchten Opfer von regelmäßigen Aussendungen sind mit ihrer Empörung dem Erfinder direkt ins Messer gelaufen, denn dieser will mit der Pornokarte ebensowenig wie mit seinen anderen regelmäßig verschickten postalischen Sendungen provozieren, sondern systematisch und präzise kalkulierte Aufklärung betreiben. Die Pornographie ist das erste Detailthema, das er abhandelt innerhalb eines weit angelegten Projektes zur Erneuerung der Kunst und des Kunstbetriebs und seines Verhältnisses zur Gesellschaft. Um diese Karte richtig einschätzen und einordnen zu können, muß man die Strategie von Hans-Peter Porzner, so heißt der Direktor des imaginären Museums für Moderne Kunst, von ihren Anfängen her aufrollen. / Hans-Peter Porzner, Jahrgang 1958, hat Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte studiert, betrachtet sich aber auch als Künstler und geht entsprechend die Problematik der augenblicklichen Kunstsituation aus der dialektischen Kunstperspektive eines Involvierten und dennoch aus kritischer Distanz operierenden Kenners an. Angelpunkt seiner ambitionierten Aktivitäten ist die festgefahrene und seiner Meinung nach irregeleitete Situation der Kunst. Verschiedene Stationen hat Porzner inzwischen sehr gezielt durchlaufen, unterschiedliche Wege beschritten, um die Mißstände Schritt für Schritt bloßzulegen. Knapp umrissen läßt sich bei seinem Vorgehen eine Linie ziehen von tatsächlich realisierten Ausstellungen zu fiktiven Veranstaltungen bis hin zu fremdveranstalteten Unternehmungen, in die er offen und zugleich subversiv eingreift. Zunächst fanden mehrere Ausstellungen in einer Münchner Galerie statt. Die erste, 1988, wurde begleitet von einem stattlichen Katalog, in welchem wiederum auf vorangehende Aktivitäten zum Thema «Kunst und Alltag» verwiesen wurde. Als originärer Beitrag erschien im Katalog eine annähernd 80 Seiten umfassende fiktive Bibliographie zu Porznerns Werk, vom Künstlerphilosophen Porzner erdacht und zeitgenössischen Künstlern als Autoren in den Mund gelegt. So abenteuerlich sich die fulminanten Titel von Auseinandersetzungen mit dem Werk Porznerns auch in grandiose Höhe begeben, sie enthalten als Kern doch die künstlerisch, gedanklich geleistete und teilweise zu Papier gebrachte Arbeit Porznerns. Etwa «Stephan Kern: Die Heiligkeit der Alltagswelt. Raffaels <Disputa> und Porznerns <Kunst und Alltag II>, München 1994». In Raffaels Disputa breiten sich die Mysterien des Himmels auf die Erde aus, während Porzner in «Kunst und Alltag II» die eigene Kunstproduktion zu dem Zeitpunkt bereits insofern aufgegeben hatte, als er seine bemalten Leinwände wie Geschenkpapierrollen aufgerollt in einem Regal zur Auslage brachte und so verpackt sozusagen in den Alltag einschleuste. In Raffael und besonders in Dürer erblickt Porzner zentrale Künstlerpersönlichkeiten, die welthaltige Themen von ganz unterschiedlichen Ansätzen her angegangen sind und zu einer geistigen Vielheit ausgebreitet hatten. Insbesondere Dürer hat es vermocht, in ein und derselben Arbeit Divergenzen als Brüche entstehen zu lassen, um der Vielfältigkeit von Wahrnehmen und Denken gerecht zu werden. Die Bibliographie in Porznerns Katalog liest sich wie eine witzige Kurzfassung tatsächlich verarbeiteter Auseinandersetzungen, ins Übertriebene, ja Überhebliche gesteigert und in ihrer Überheblichkeit Porznerns brennendes Anliegen ernst und ironisch zugleich repräsentierend. In der darauf folgenden Ausstellung 1990 zieht Porzner sich auf die Ausstellung von Kopien zurück, angefangen mit der fingierten Grußkarte bis hin zu den ebenso nachgeahmten Ausstellungsobjekten, um dann in der nachfolgenden in Zusammenarbeit mit Eric Mayen Abbildungen von bedeutenden Kunstwerken großer Meister zu zerschneiden und gerahmt zu offerieren. Erst danach wurde ich selbst hellhörig, denn nun lud Alexander John Joker – alias oder noch nicht entschlüsselt: Hans-Peter Porzner – ein in die Wohnungen von 30 Fachleuten der Kunstvermittlung, unter denen ich mich namentlich wiederfand, allerdings umgesiedelt von Aachen nach Düsseldorf in die Wohnung des von mir hochgeschätzten, in Köln lebenden Künstlers C. O. Paeffgen, d.h. in die Paeffgenstraße 47. / Mit

dieser Einladung entschwand Porzner vorerst in unerreichbare Gefilde; der Sprung von der Kunst- und Alltagswirklichkeit in die fiktive Zone von unangreifbarer Beobachtung und theoretischer Durchleuchtung war getan. Von dort aus schoß Porzner auf die Kunstwelt herab, er lancierte seine regelmäßigen Botschaften an eine inzwischen auf 1500 Adressaten angewachsene Kundschaft. Der Initiator versteckt sich hinter dem Institut für zeitgenössische Ideologie, dem Museum für Moderne Kunst, Museumsplatz 5 in München. / Von den angegebenen Fakten ist lediglich die Telefonnummer echt, und zu dieser haben inzwischen unzählige seiner Kartengemeinde gegriffen. Von diesem Idealmuseum kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die nun folgenden Doppelpostkarten mit architektonischen Aufrissen oder Innenraumansichten betrachtet. Es handelt sich vornehmlich um Architekturen der italienischen Renaissance. Unterbrochen und eingebunden in diese Kartenserie von Klappkarten größeren Formats, deren Titelbilder von den gebrochenen Farben «red, yellow, blue» gerahmt sind und die mit dicht aufgelisteten Textstellen, Statements, Fragen und Behauptungen gespickt sind. Da man die Einladungen zu Symposien mit illustren Namen, zu tiefsinnigen Debatten und hehren Eröffnungen an erwartungsträchtige Orte nach und nach als Fehlinformationen entlarven kann, wächst im Adressaten auch die Sensibilität, hinter den falschen Zuordnungen von Bild und Künstler, von Text und Autor einen Keim von Wahrheit, von subversiver Aufklärungsarbeit zu wittern. Vergleichbar der frühen Bibliographie sind die Textpassagen auch gewissermaßen Kapitelüberschriften von bereits ausgearbeiteten oder noch anstehenden Feldforschungen Porzners zur Lage von Kunst und Gesellschaft. / Porzner sieht in der geschichtlichen Entwicklung einen sich in Wellen vollziehenden Wechsel von individuumbezogenen und massenbezogenen Ideen. Vergleichbar mit dem bekannten Rhythmus zwischen Klassizismus und Manierismus, postuliert er ein mehrfaches Hin und Her der Gegensätze von «Eines und Vieles». In den zentripetalen Epochen der Antike und dem Mittelalter ordnet sich die Gesellschaft als ein Vieles der Herrschaft der einen leitenden Idee, des einen Geistes unter, in den zentrifugalen Zeiten wie der Renaissance beherrscht die Vielfalt der Ideen den einzelnen. Goethe und Schiller stellen für Porzner exemplarisch die Figuren dar, an denen sich die beiden Kategorien gegenüberstellen lassen: Während Goethe in sich die Summe der Anlagen und Fragestellungen vereint, um sie strahlenförmig aus sich zu entlassen, führt Schiller die von ihm ausgesandte Idee wieder punktförmig zusammen. Der späte Goethe ist es, der diese Form von Dauer im Wechsel in seinem vielschichtigen Wirken veranschaulicht, das heißt bewußt machen konnte. Aus der Erkenntnis dieser sich über die Jahrhunderte erstreckenden Bewegung glaubt Porzner schließen zu können, daß seit 1990 ein Stadium erreicht sei, in dem beide Systeme interferieren. In dem also das Eine mit dem Vielen zusammenstoße. In der Weltpolitik müssen sich die beiden jahrzehntelang miteinander konkurrierenden Systeme aufeinander zubewegen; die kommunistischen Diktaturen sind zusammengebrochen, die Idee von Karl Marx ist damit an den Rand des Scheiterns geraten, andererseits muß sich auch die demokratische Gesellschaft umwandeln, um innovativ zu bleiben. Zuvor war sowohl in der Kaiserzeit als auch im Dritten Reich das Viele dem Einen untergeordnet, unterbrochen von der Weimarer Republik und der Zeit nach 1945 als der Umkehrung dieser dialektischen Beziehung. / Seit 1990 nun treffen die beiden Dialektiken erstmalig zusammen, und auf diese grundlegend neue Situation heißt es umfassend zu reagieren. Porzner ist der Ansicht, daß Philosophie und Soziologie in ihrem Erkenntnisstand der Kunst um Längen voraus sind, letztere sieht er in einem Zustand grenzenloser Naivität schlummern und damit ausgeliefert sämtlicher Manipulationen. Von den erstgenannten Disziplinen gilt es zu lernen; deren Wissen zu übernehmen und zu vermitteln fühlt Porzner sich verantwortlich. Wie die Kunst der Zukunft aussehen wird, wie sie sich gebärden wird, weiß er nicht präzise vorauszusagen. Zunächst gilt es die Voraussetzungen für eine Neuorientierung und -gestaltung zu schaffen. Die erste besteht in der grundlegenden Aufklärung über den miserablen Zustand des Kunstgeschehens, womit Porzner in erster Linie die Abhängigkeit der Kunst vom Markt meint. Das Kunstwerk als ein mit Geld zu bemessendes Wertobjekt lehnt er entschieden ab. Er sieht es in verschiedenen Abhängigkeiten und in einen schwerfälligen Mechanismus eigennütziger Interessen geraten. Porzner möchte der Kunst eine gewisse Leichtigkeit zurückerobern, ähnlich der, die er in der benachbarten Sparte, der Architektur, vorbildhaft erblickt. Insbesondere die reine Geistigkeit der gotischen Kathedrale stellt er immer wieder heraus. Die Renaissance habe dann diese im Transzendenten beheimatete Spiritualität mit aufgeklärten Ideen zu verbinden gewußt. Will man etwas Vergleichbares analog zu dieser doppelpolig angesiedelten geistigen Verfassung im Jetzt

konstruieren, so muß man sowohl in der übergeordneten Sphäre beheimatet sein als auch einen stabilen Pfahl in die Erde schlagen. / Porzners Einladungen sind Kunstwerke. In ihnen verbindet sich Anschaulichkeit mit weitgespannter Kenntnis. Die Bildbeispiele seiner Einladungskarten sind so differenziert und beziehungsreich gewählt, daß sie die historischen Bezüge immer wieder an die Gegenwart koppeln. Einen Hinweis, sie in einem schwebenden Zustand zu halten, geben die falschen Zuordnungen. Aus ihnen stellt sich ein Netz von Bezügen her. Das Imaginäre der lediglich per Post versandten Botschaften schwingt bei den Adressaten weiter und verbindet sie. Dieser gedanklichen, in Bildern veranschaulichten Komplexität stellt er in den Textpassagen eine Beliebigkeit der Interpretationsmöglichkeiten entgegen, die er als hinderlich für ein bewußtes Sehen und Begreifen brandmarkt. Er setzt dieses Austauschbare durch ein fortlaufendes «oder» ins Verhältnis. Es heißt dann etwa: «Sie bekommen es nicht mehr zusammen. Oder: Bis hoch zur Familie. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Der absolute Schrecken einer Differenz. Oder: Philosophie, Soziologie und Kunst, die sich bezogen auf ein Hier und Jetzt aufbauen. Aus der Arbeit: Plagiat.» Oder: «Nur ein Bild. Oder: Die Rede von der Zeit. Aus der Arbeit: Auch nur ein Bild. Oder: Die Ideologie des Anfanges. Nur ein Bild. Aus der Arbeit: Wir gehen zurück in die Zukunft ...» Mit dieser Art der vertrackten Persiflage deckt Porzner die Argumentationsweise heutiger einseitiger Wahrnehmungen und Erkenntniswege auf. Und er strebt an, eine Struktur zu entwickeln, die das Heterogene auf eine höhere Ebene zu bringen imstande ist, von der aus man grundsätzlich argumentieren kann. Der Schritt von der gotischen Kathedrale zur Aufklärung der Renaissance muß erneut und auf einem gehobeneren Entwicklungsstand vollzogen werden. Man könnte Porzner eine konservative Sicht unterstellen, weil er die Extreme zusammenfassen will. Er erhofft sich aber im Gegenteil, daß sich aus seinem utopischen Anspruch die Zukunft fortschrittlicher gestalten läßt. Praktisch ist er heute an einem Punkt angelangt, wo er die abgehobene Ebene des ausschließlich Fiktiven wiederum verlassen kann, um in die Gesellschaft hinein zu wirken. Gerade hat er sich in mehrere realiter stattfindende Veranstaltungen eingeklinkt und eine jeweils spezielle Sonderaktion gestartet, sei es, daß eine Ausstellung verlängert oder zu einer ungewöhnlichen Finissage eingeladen wurde. Das Museum für Moderne Kunst München hängt sich bei den Einladungen dann an das veranstaltende Institut als imaginärer Mitinitiator an. Erwartungsgemäß fallen diese Ereignisse dann wirklich so aus, daß sich das Publikum dem überkommenen Verhaltensmuster gemäß rollenkonform wie auf einer Theaterbühne verhält. Genau dieser Strategie entspricht auch Porzners Einsatz der Pornokarte: Sämtliche gesellschaftlichen Bereiche sind heute pornografisch besetzt und determiniert. Man denke nur an die Bestechlichkeit jedes Menschen, sobald finanzielle Vorteile im Spiel sind. Porzner definiert Pornografie als ein Streben oder eine Sehnsucht, eine Enttäuschung oder einen elementaren Verlust zu befriedigen, das heißt durch ein Surrogat zu ersetzen. «Die sogenannten Versprechungen des sogenannten Eines, von wo aus Stabilität und Gewißheit sich aufbauen sollen, und die Permanenz der Enttäuschungen, das daraus sich ableitende intensiviertere jahrmarktähnliche Ambiente, diese Verirrungen, dieses Gemächte schlechthin sind keineswegs als eine Gegebenheit zu nehmen, sondern als Resultat eines von außen bewirkten Prozesses, der in erster Sequenz ein naiver ist und ganz bestimmte Positionen der Auseinandersetzungen provoziert ...» Wahrscheinlich entspricht die Bereitschaft, sich heute so weitgehend den künstlichen Medien auszusetzen, ebendiesem Verlangen nach Erfüllung gehannter oder schon einmal erlebter unerfüllter Wünsche. (Zu fragen ist, ob diese komplizierte Art der Diktion ihrerseits der Aufklärung förderlich ist. Auf diesen Einwand hält Porzner bereit: «Ich erlaube mir, über die Sprache dieser Ansatzlosigkeit zu urteilen und unsere Zeit an aufklärerischen Epochen zu messen, indem ich über sie spreche und u.a. auch ihre Sprache benutze, mir die Sprache der Mitlebenden ausborge ...») / So radikal hat noch kein Künstler die Frage nach der Kunst gestellt. Wir wissen um die vielförmigen Methoden, die Probleme der Kunst in ihrer Relation zur Gesellschaft in das Kunstwerk einzubeziehen. Von der in das Kunstwerk hineinstülpenden Verfahrensweise des Reinhard Mucha bis zu radikalen Verweigerungshaltungen wie bei Laurie Parsons durchzieht heute die Debatte über die Kunst ihre Ausübung. Für Porzner und in seiner Arbeit stellt sich das Problem, wie und wo sich das Kunstwerk noch ansiedeln läßt und ob es denn überhaupt noch einen Platz beanspruchen kann. Um überhaupt die Voraussetzungen zu einer Beantwortung dieser Frage zu schaffen, muß erst einmal tabula rasa gemacht werden. «Es ist vor allem das Ärgernis der Wahrheit wachzuhalten.»“ In: *Artis – Zeitschrift für Neue Kunst*. Dezember 1993/Januar 1994, S. 36–39.

Dokument Nr. 5

Sabine Adler: *Huldigung mit Tücken. Hans-Peter Porzner bei Mosel und Tschechow.* „Wenn Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Gerhard Merz und mehr als ein Dutzend anderer Kunstmarktgrößen dem Manieristen Parmigianino (1502 – 1540) eine ‚Huldigung‘ widmen, packt der Sammler das Scheckbuch, der Kritiker den Notizblock ein und eilt neugierig zum Schauplatz des Geschehens, zur Galerie Mosel und Tschechow. Dort aber entdeckt er nichts als nackte Wände und sich selbst – in einem kleinen goldgerahmten Konvexspiegel. / Der Künstler, der per Einladungskarte mit bedeutenden Namen lockt und dann dem Sucher eine lange Nase dreht, heißt Hans-Peter Porzner und hat sich aufs Fallenstellen im Kunstbetrieb kapriziert. / Mit Einladungen in Museen, die es gar nicht gibt oder zu Ausstellungen, die etwas anderes versprechen als sie halten, macht sich der Münchner Künstler immer wieder an die Demontage eingefahrener Denk- und Wahrnehmungsstrukturen, entlarvt die Wirklichkeit als anerkannte Summe subjektiver Betrachtung und eingeschliffener Täuschung. / Seine Störmanöver verfehlen selten ihr Ziel, sind gewitzt erdacht und stupsen den Adressaten in die eigene Gedankengrube. Damit hat Porzner sein Künstlerpulver aber auch schon verschossen. / Die jetzt ausgestellte Miniaturarbeit bei Mosel und Tschechow bezieht sich auf ein Parmigianinoselbstbildnis aus dem Jahre 1524. Der Manierist hatte damals sein von einem Konvex-Spiegel verzerrtes Porträt gemalt. Porzner zitiert, indem er dem Betrachter den gleichen Spiegel vorhält, Parmigianinos Fragezeichen hinter der sichtbaren Realität. Das Störmanöver glückt, doch mehr hat Porzner nicht zu sagen.“ In: tz, Feuilleton, Freitag, 7. August 1992, S. 16.

Hinweis: Die Ausstellung hieß „Formationen der Unmittelbaren Raumstörung Teil I: Huldigung an Parmigianino.“ Der Name „Hans-Peter Porzner“ erscheint nicht mehr auf der Einladungskarte. Diese Form der Ausstellung begleitete parallel die ersten Aussendungen des Museums für Moderne Kunst München. Sie stellte ein erstes Surrogat für reale Ausstellungen dar. Die ersten realen Kooperationen mit realen Institutionen löste diese wichtige Vorläufigkeit ab. Es gab bis 1994 vier Teile. Die Reaktionen auf diese parallel laufenden Ausstellungen „innerhalb“ der Anfangsphase des Projektes Museum für Moderne Kunst München reflektieren nicht den Zusammenhang. Dies führte zu krassen Missverständnissen. „Die Gewalt des Zusammenhangs (Helmut Draxler)“ (Innenseite der Einladungskarte „Charlotte Prodger. 6. 8 bis 16.10. 2016. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf) bestätigt noch 2016 ein unangemessenes Verständnis von „Zusammenhang“, das schon in eben dieser Anfangsphase unglücklich operierte und für unangemessene Verhaltensweisen verantwortlich zeichnete. Siehe: „Hans-Peter Porzner, Zu den Dokumenten. Auf der Website der Galerie Komma und Paul <http://www.kommaundpaul.de/?id=161>“.

63

Dokument Nr. 6

Birgit Sonna: *Kunst-Tipps. Mittwoch, 5. August.* „Baselitz – Koons – Merz – Schnabel und andere aus der Elite internationaler Avantgardenkünstler erwarten uns in der Galerie Mosel und Tschechow (Arnulfstr. 3), will man einer Ankündigung glauben. Doch die Fährte ist falsch und – nur soviel sei verraten ‚Huldigung an Parmigianino‘ alles andere als eine großspurige Gruppenschau. Statt dessen ein trügerisches Spiel unter dem Motto ‚Spieglein, Spieglein an der Wand‘.“ In: Süddeutsche Zeitung, Münchner Kultur, Mittwoch, den 5. August 1992, Nr. 179, S. 16.

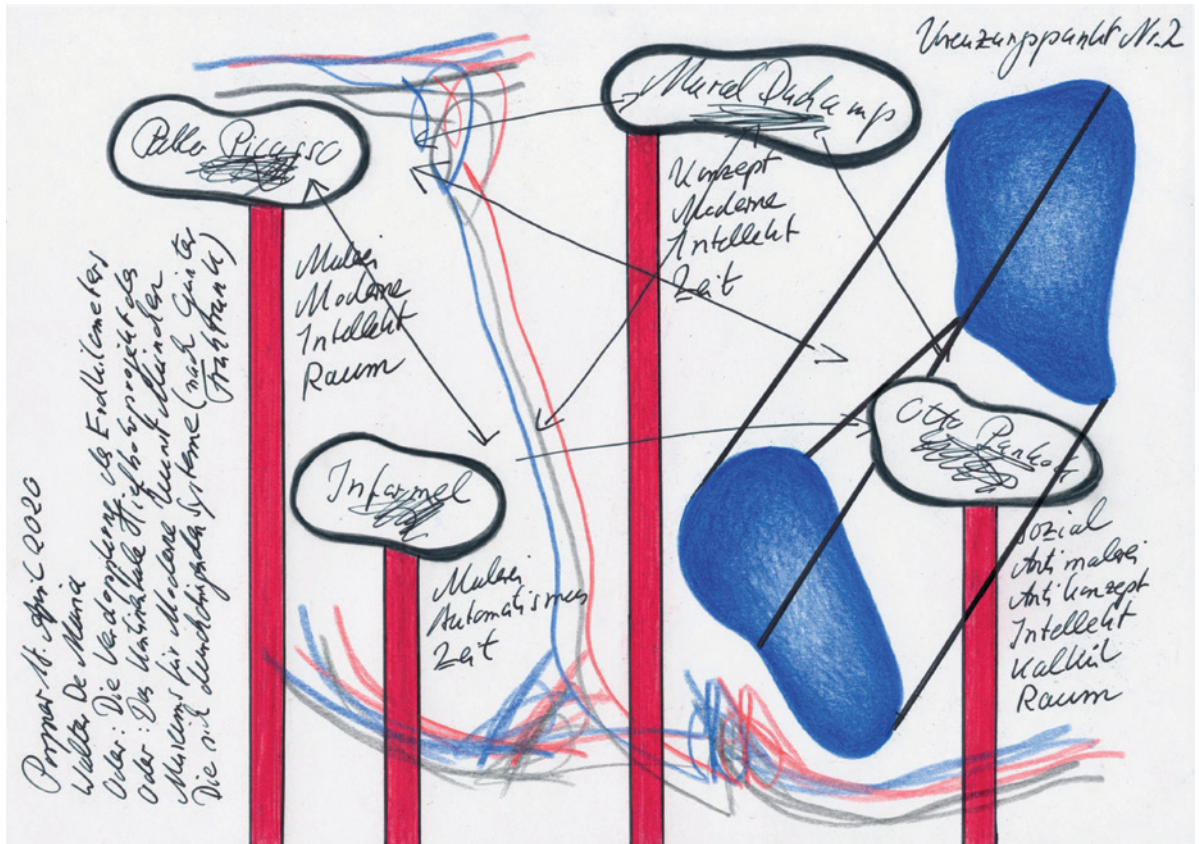
Dokument Nr. 7

Christoph Wiedemann: *Kunst-Tipps. Mittwoch, 30. November.* „Spröde, wenig sinnlich, dafür aber mit der methodischen Brillanz eines Mathematikers arbeitet Hans-Peter Porzner. Man sollte die Ausstellungspremiere dieses genialischen Einzelgängers in der Galerie Mosel & Tschechow (Arnulfstr. 3) nicht versäumen.“ In: Süddeutsche Zeitung, Münchner Kultur, Mittwoch, den 30. November 1988, Nr. ?, S. ?

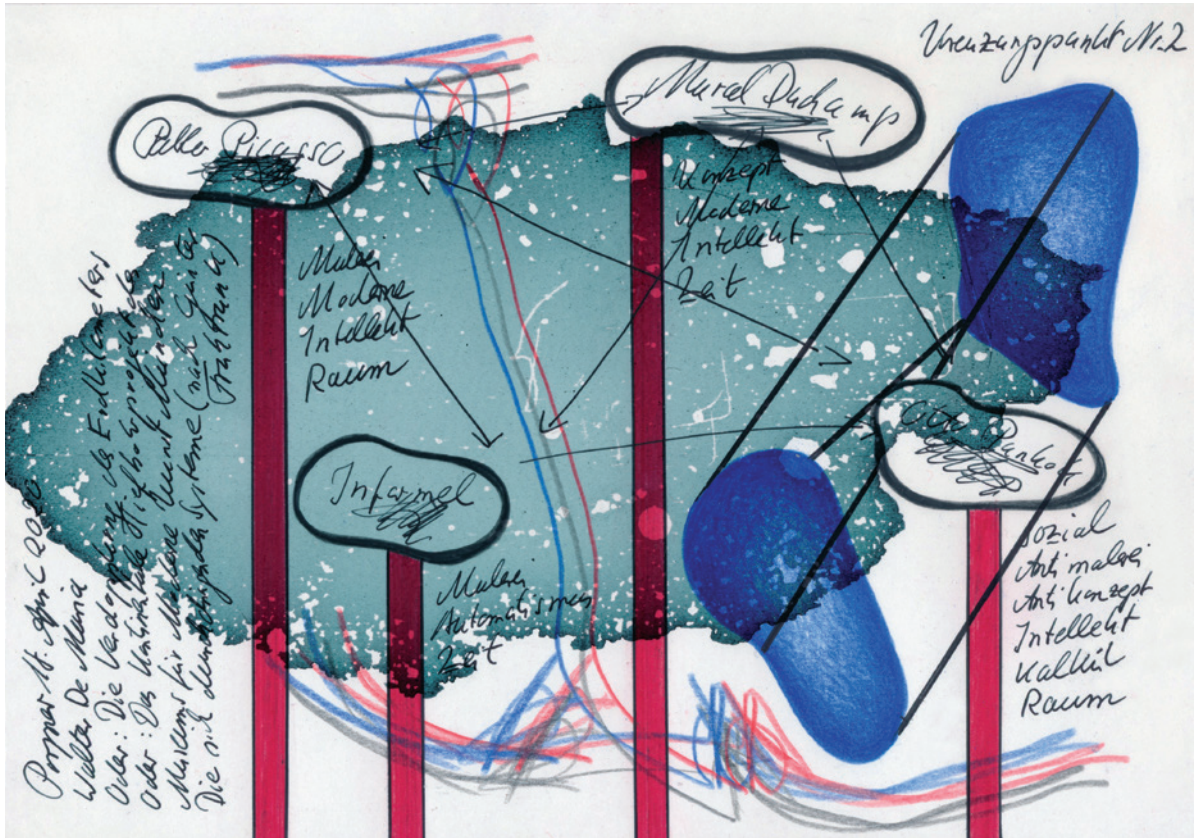
#1.4.

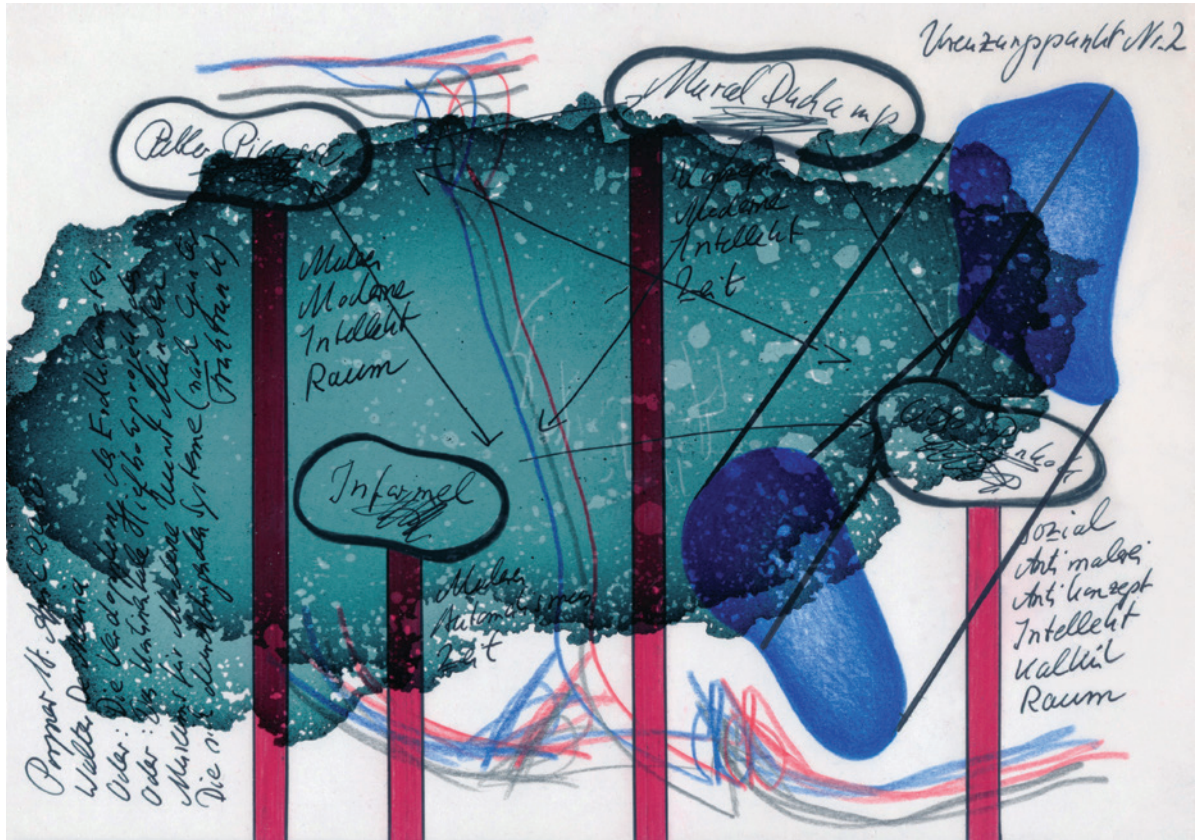
Hans-Peter Porzner

Zeichnungen 2019/2020

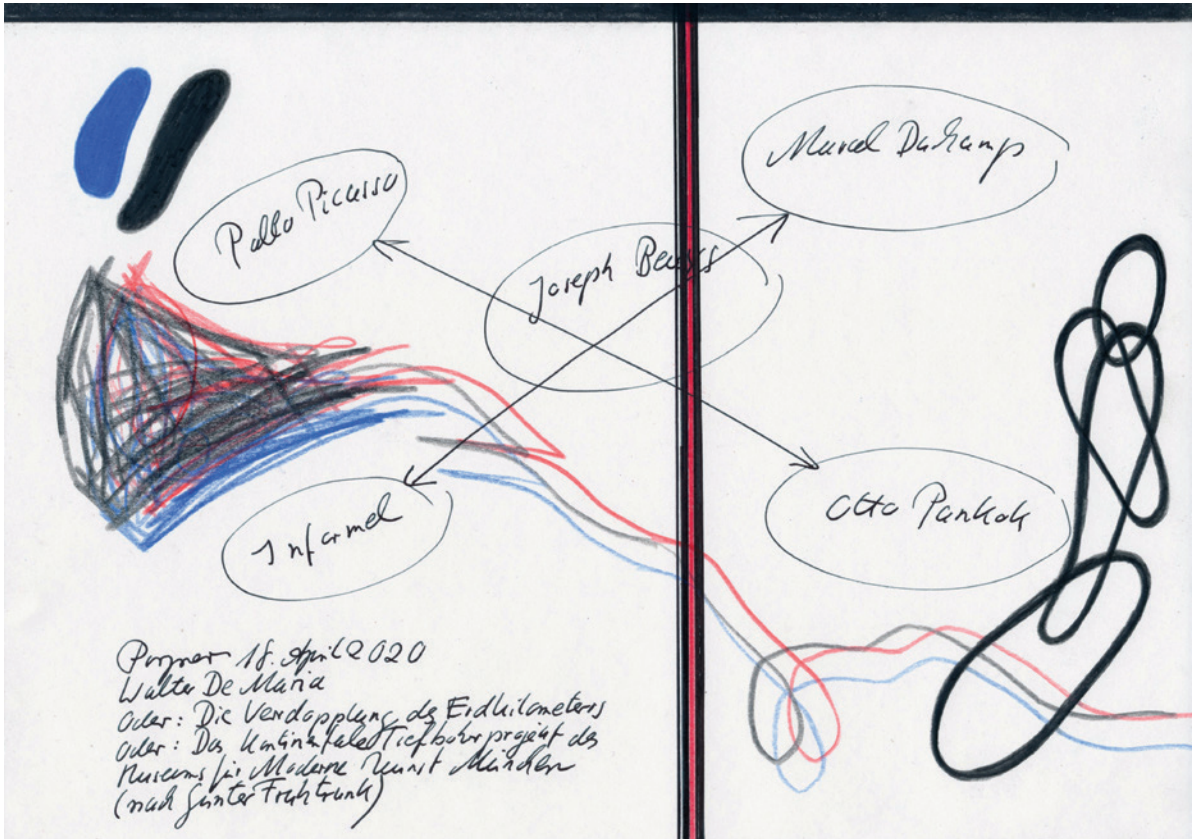


Kreuzungspunkt Nr. 2a, 2020, Buntstifte, Tinte, 21 × 29,7 cm

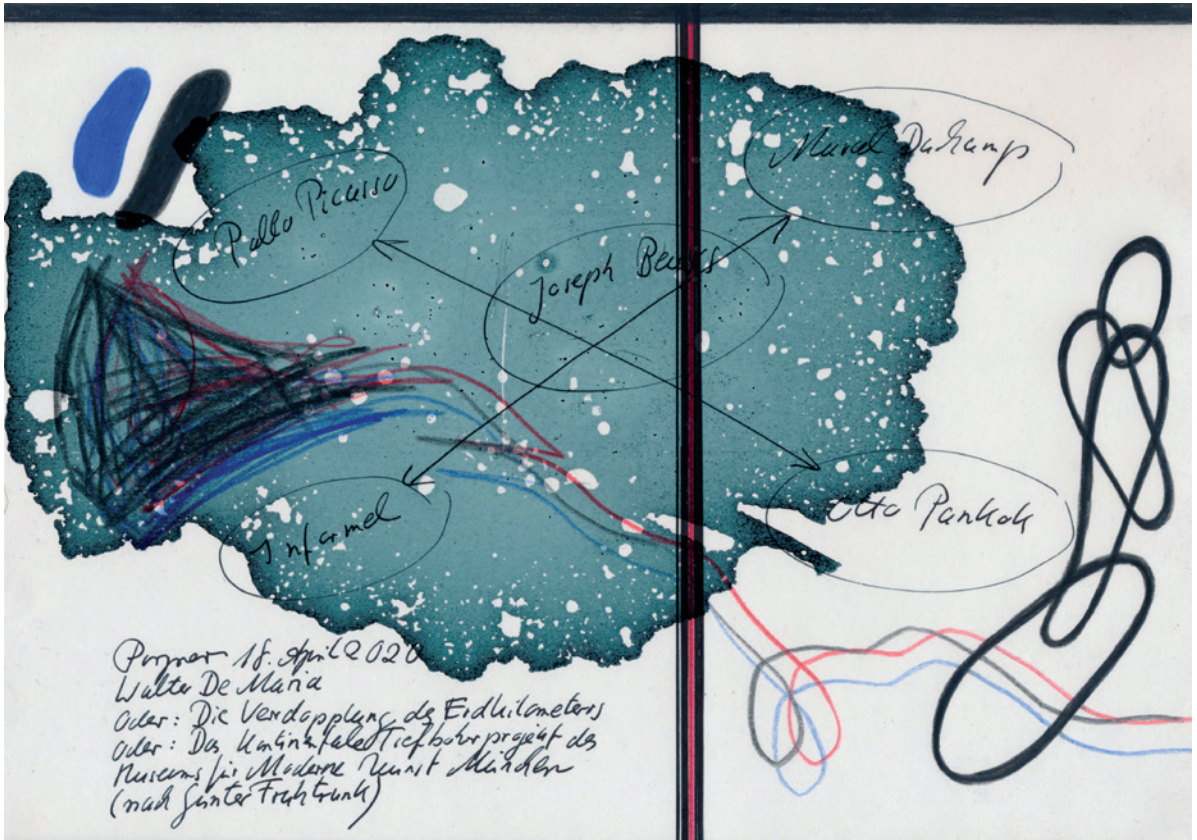




Kreuzungspunkt Nr. 2c, 2020, Buntstifte, Tinte, 21 × 29,7 cm



Kreuzungspunkt - Walter de Maria a
Oder: Die Verdopplung des Erdkilometers
Oder: Das Kontinentale Tiefbohrprojekt des Museums für Moderne Kunst München
 2020, Buntstifte, Tinte, 21 × 29,7 cm



Kreuzungspunkt - Walter de Maria b
Oder: Die Verdopplung des Erdkilometers
Oder: Das Kontinentale Tiefbohrprojekt des Museums für Moderne Kunst München
2020, Buntstifte, Tinte, 21 × 29,7 cm



74

Blautannen 1938, 2020, Buntstifte, 29,7 × 21 cm





Anachronismus 1947, 2020, Buntstifte, Tinte, 29,7 × 21 cm



Impressum

Hans-Peter Porzner

Die Geburt der Mickey Mouse

In den Blauschwarzen Tannen des

Museums für Moderne Kunst München

ISBN 978-3-00-065911-9

Komma und Paul Verlag Würzburg

© Hans-Peter Porzner

Gestaltung/Layout: Hans-Peter Porzner und Werbeagentur Benkert Würzburg

Herstellung: Druckerei Franz Scheiner Würzburg 2020

Auflage: 100

