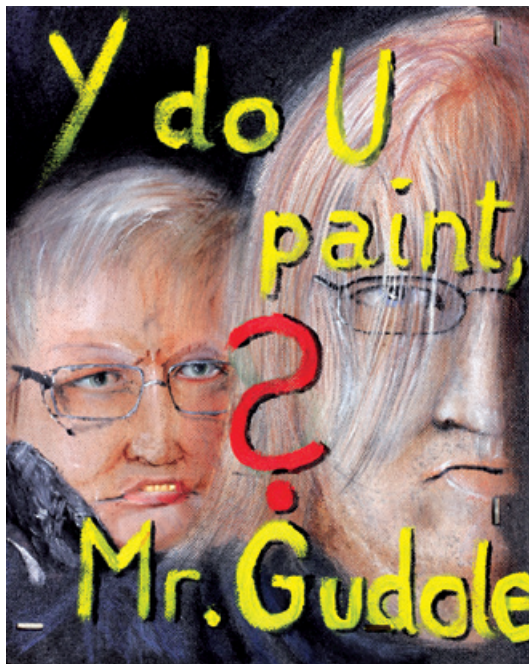


BLUE PRINT

Vol. 2

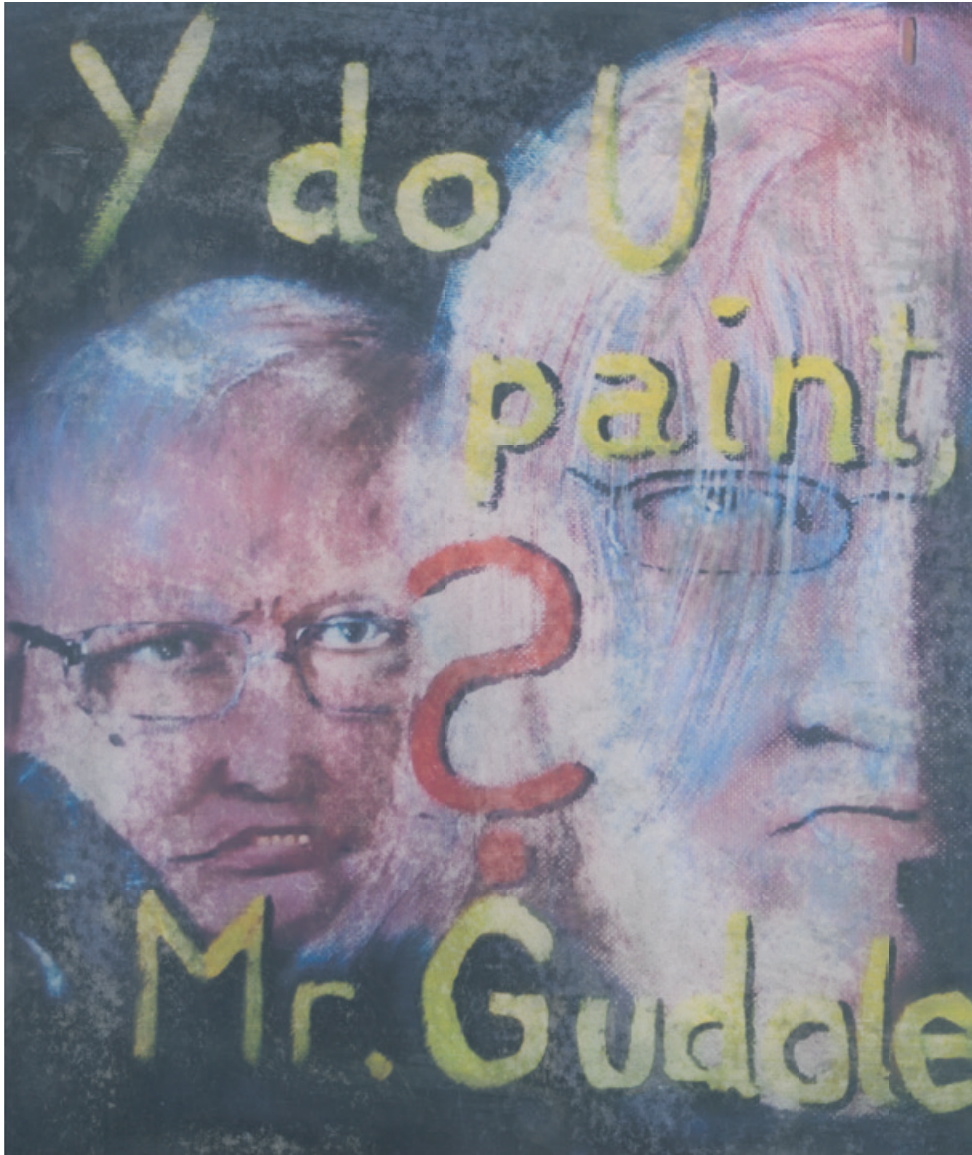
NACH
DER
NATUR



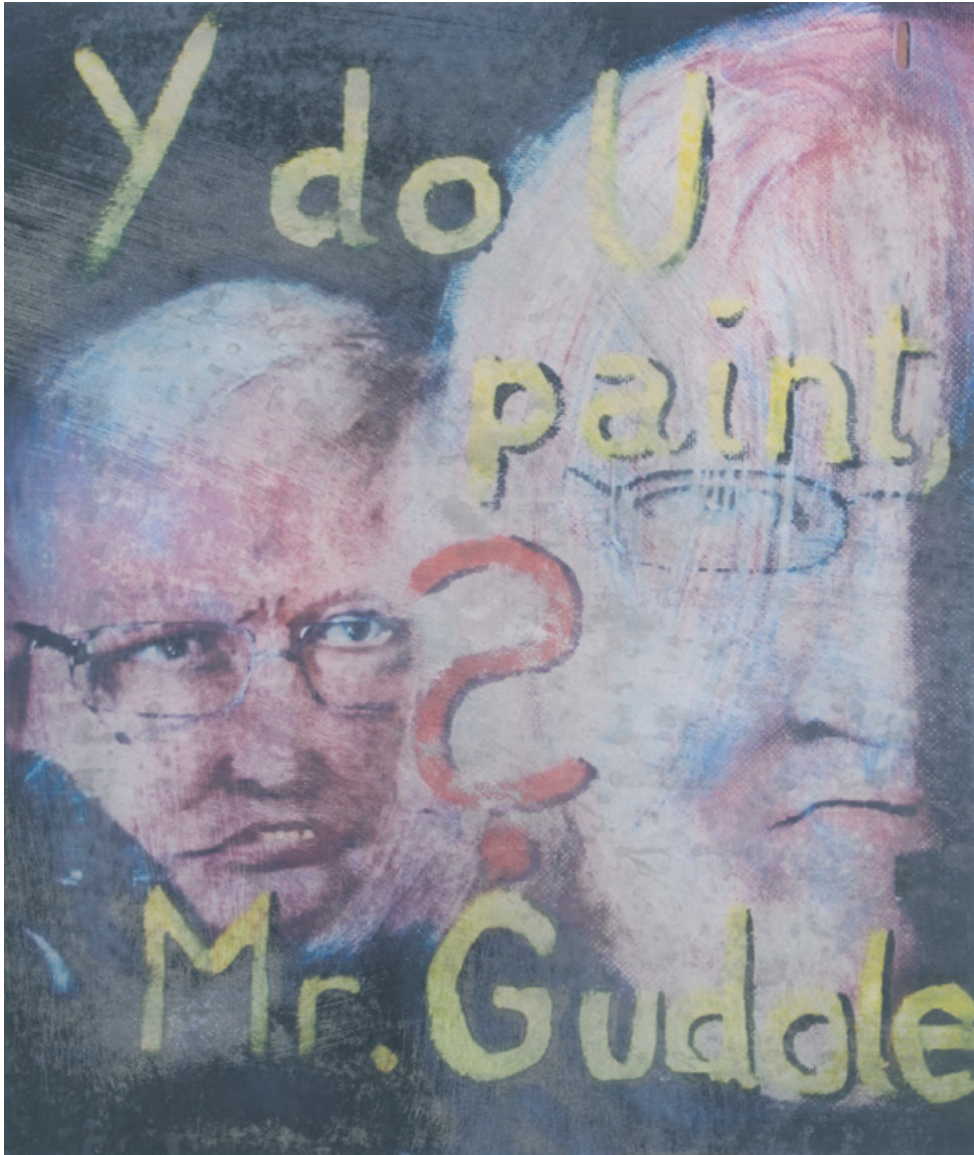
Abriebe

Burkart Benkert · Sieghart Böhme · Claus-Martin Eichhorn · Matthias Flury
Joe Gudole · Steven van Heeck · Museum für Moderne Kunst München
Druckerei Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825 · Jürgen Vogl

Galerie
KOMMA UND PAUL

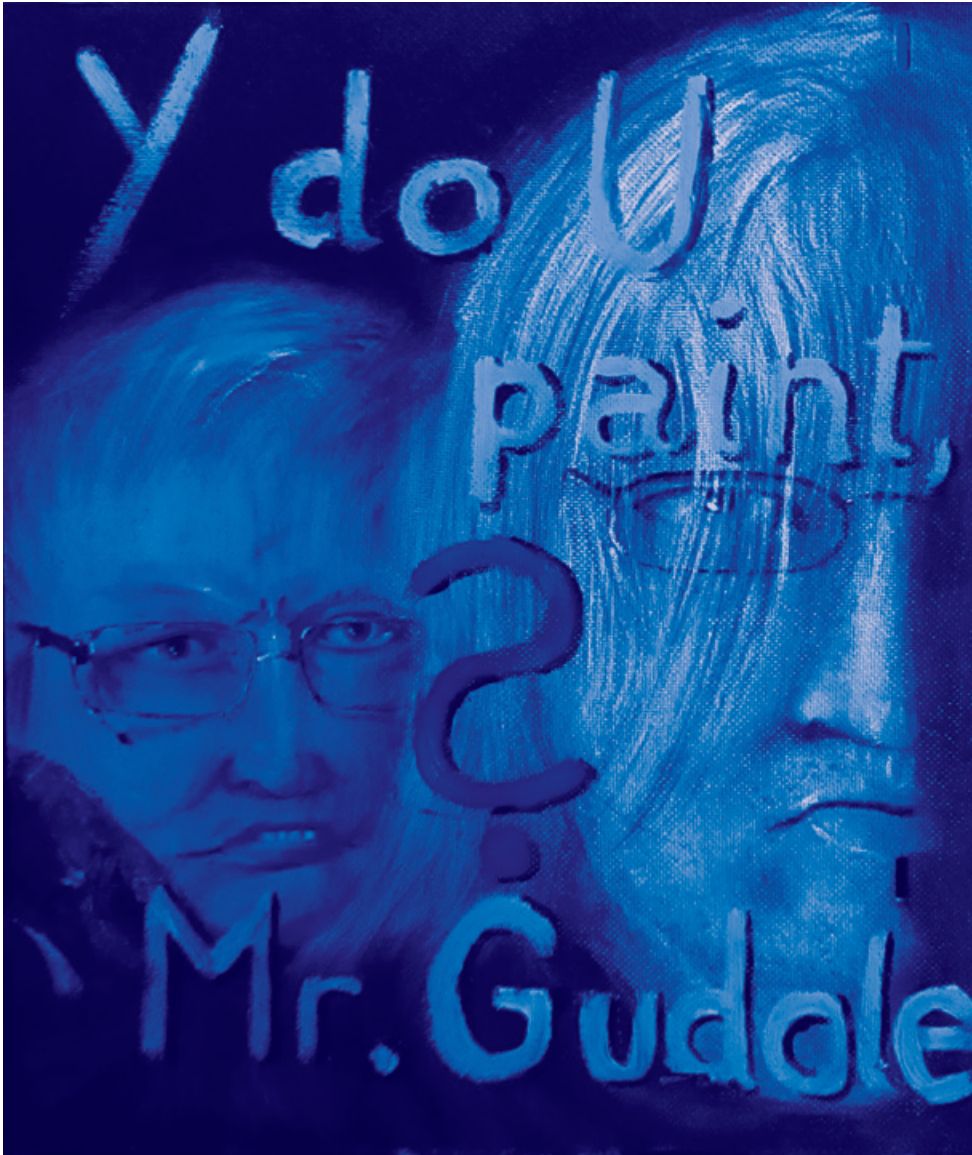


Jürgen Vogl, After the End of „THE HAPPY FAINTING OF PAINTING“
Überarbeitung des Gemäldes von Joe Gudole „Y do U paint, Mr. Gudole?“
Abrieb Nr. 1, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 162,6 × 128,5 cm

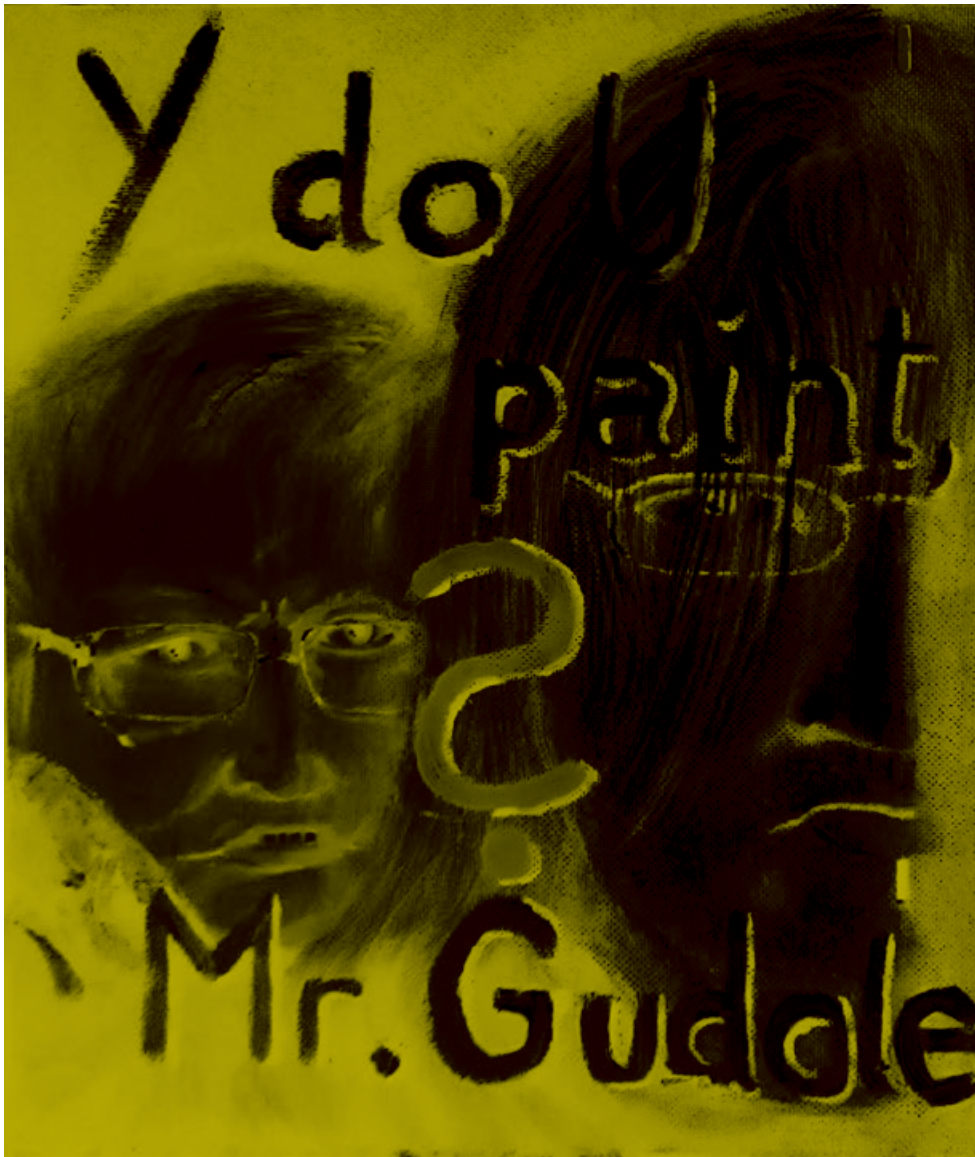


**Jürgen Vogl, After the End of „THE HAPPY FAINTING OF PAINTING“
Überarbeitung des Gemäldes von Joe Gudole „Y do U paint, Mr. Gudole?“
Abrieb Nr. 2, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 162,6 × 128,5 cm**

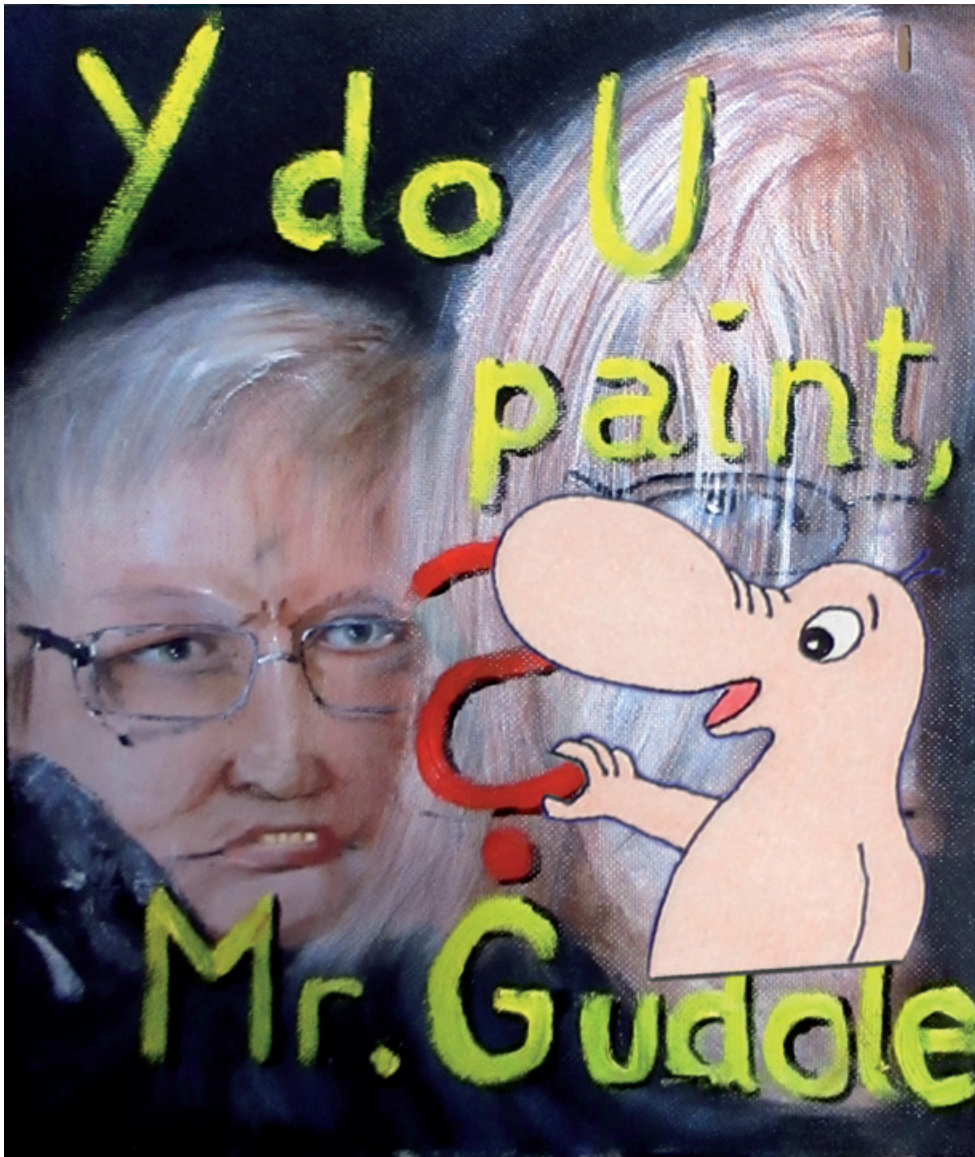
Zu Jürgen Vogl siehe:
Ausstellungskatalog BLUE PRINT Vol. 1 WHITE CUBE VS. BLACK CUBE,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 112 – 133



**Steven van Heeck, After the End of „THE HAPPY FAINTING OF PAINTING“
Überarbeitung des Gemäldes von Joe Gudole „Y do U paint, Mr. Gudole?“
(PICASO/BLAU, neue Folge),
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 162,6 × 128,5 cm**



**Steven van Heeck, After the End of „THE HAPPY FAINTING OF PAINTING“
Überarbeitung des Gemäldes von Joe Gudole „Y do U paint, Mr. Gudole?“
(PICASO/OLIVOCKER/KOMPLEMENTÄR),
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 162,6 × 128,5 cm**



Sieghart Böhme, After the End of „THE HAPPY FAINTING OF PAINTING“
Überarbeitung des Gemäldes von Joe Gudole „Y do U paint, Mr. Gudole?“
Am Anfang ernährten sich die Nasentiere nur von Fragezeichen.
Oder: Zur Bestrahlung der Malerei mit starken Röntgenstrahlen. Für Hermann Muller,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 162,6 × 128,5 cm



Gedenkblatt

75 JAHRE RÖNTGENSTRAHLEN

Würzburg, den 7. und 8. November 1970



Wilhelm Conrad Röntgen
* 1845 - † 1923

Er entdeckte 1895 die nach ihm benannten Röntgenstrahlen. Nobelpreisträger 1901



**Siegwart Böhme, Dokument Nr. 1, Wilhelm Conrad Röntgen.
Oder: Zur Bestrahlung der Malerei mit starken Röntgenstrahlen. Für Hermann Müller,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 186,6 × 127,8 cm**

Zu den Seiten 8f. siehe Anmerkungen Impressum.

BLUE PRINT

Vol. 1

NACH
DER
NATUR



WHITE CUBE vs. BLACK CUBE

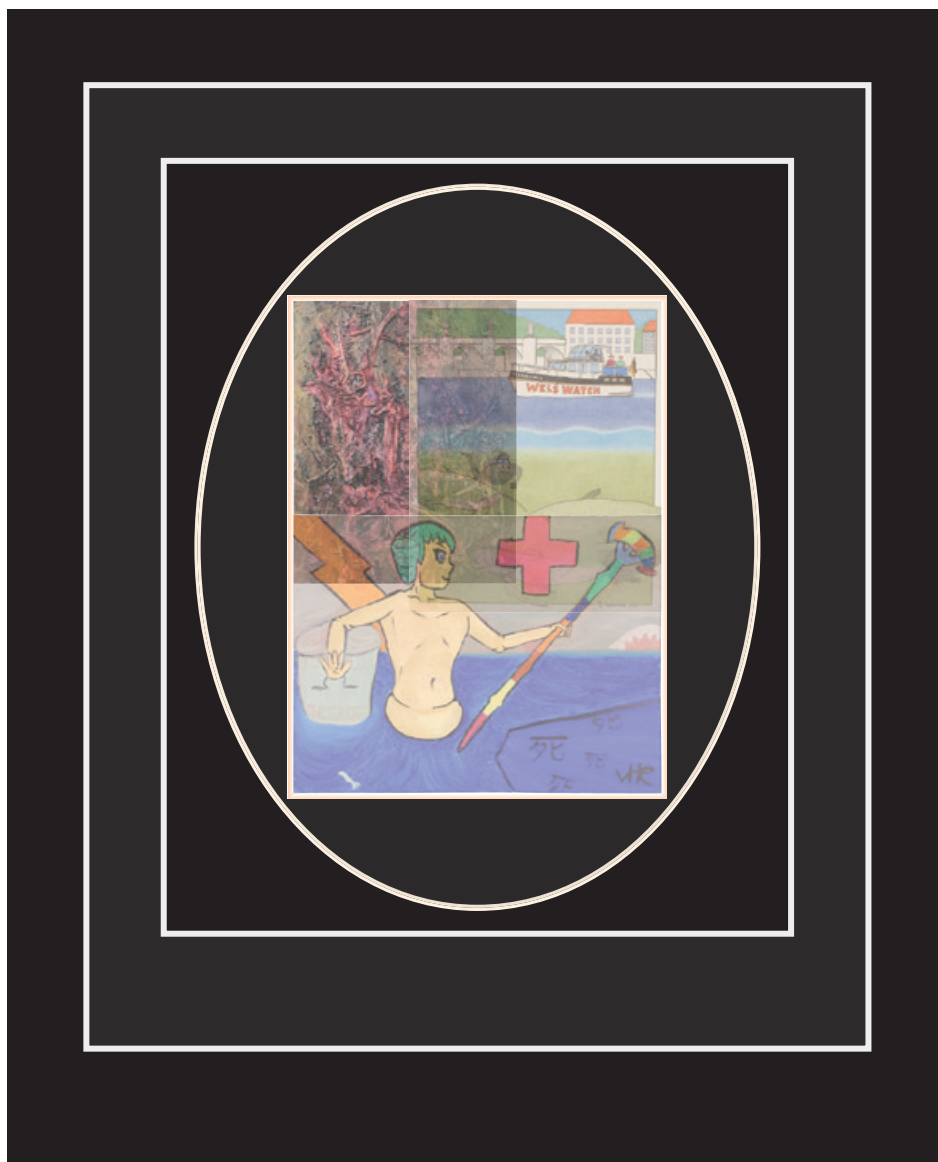
Burkart Benkert · Claus-Martin Eichhorn · Matthias Flury · Joe Gudole
Steven van Heeck · Hans-Peter Porzner · Jürgen Vogl

Galerie

KOMMA UND PAUL

BLUE PRINT

Vol. 2



DER GENCODE DER MALEREI

Sieghart Böhme · Matthias Flury · Steven van Heeck
Druckerei Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825

Galerie
KOMMA UND PAUL



Sieghart Böhme und Steven van Heeck, Der Gencode der Malerei Nr. 3,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 163 × 133 cm

AUFTRENNUNG UND GLOBALISIERUNG
SIEGHART BÖHME UND STEVEN VAN HEECK
KUNST NACH 2015 IM SCHATTEN DES
AUFZIEHENDEN FUNKTIONSBIEDERMEIERS

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„Repulsions- und Attraktionskräfte: Sieghart Böhme und Steven van Heeck“
vom 08. August bis 31. Oktober 2015.

Dieser Katalog ist Andrew Fire und Craig Mello gewidmet.

Vorwort

Unsere Galerie nimmt Fahrt auf.

Uns gibt es nun schon zwei Jahre und es haben sich in dieser kurzen Zeit erstaunliche Dinge ereignet. Würzburg verfügt seitdem über eine lebendige Kunstszene mit starken Ambitionen, um auf sich international aufmerksam zu machen. Die Ausübungsfunktionen lassen sich nicht mehr wegdiskutieren.

Mit dieser weiteren Katalogpräsentation der Galerie Komma und Paul beanspruchen die von uns vertretenen Künstler nun allerdings auch, sich an der Diskussion der Deutungsmonopole aktiv beteiligen zu wollen: es ist nicht nur ein Können, sondern auch ein Müssen.

12

Dieser Katalog widmet sich einem besonderen Problem in der modernen Kunst – dem Thema der Malerei in Ansehung einer wild galoppierenden Kapitalisierung gerade in diesem Bereich. Was ist an diesen Thesen Wahrheit – was Wirklichkeit? Man flüchtet bekanntlich inzwischen weltweit in die Positionen des Videos, des Fotos, zur Position der Installation, in die Aktionskunst (Performance), zu irgendwelchen Schwestern, Zwillingsschwestern usw., um der behaupteten und allgemein unterstellten Hysterie eines „Hyperrealismus“ (vgl. hierzu: Dietmar Dath; Wirklichkeit spricht Unwahr, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Feuilleton, 5. April 2015, Nr. 14, S. 37) zu entgehen. Man tut so, als wären dies noch Orte des Ehrens und Gültigen. Und man unterfüttert das Ganze nun nach der Institutionskritik in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts gerade umgekehrt mit Texten und Reden der professoralen Zugeschnittenheit. Weiterhin: man unterlegt das Ganze noch einmal mit Positionen von Arnold Gehlen bis zur Inszenierung der sogenannten und nun zum Ideal hochstilisierten, auch erneut wohl herbeigesehnten angeblichen Neo-Kolchose beispielsweise in der Filmindustrie als die Sache von verheißungsvollen Stimmen, die aus allem Schlamassel herausführen können, ohne auch nur im Entferntesten diese Sachverhalte in ihren historischen Kontexten zu sehen und die entsprechenden Bedeutungen auch nur wahrnehmen zu wollen. Man verzweifelt buchstäblich also lieber im Sinne des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard an der von ihm unter dem Pseudonym Anti-Climacus herausgegebenen Schrift „Die Krankheit zum Tode“ – am Müssen, am Nicht-Können, am Nicht-Wollen.

Das kann man natürlich alles machen oder erleiden; mit Wissenschaft hat das indes unter jenen Bedingungen, die sich hier hochziehen und ein besonderes Getränk zusammenbrauen, nichts zu tun. Sprechen wir besser von Lobbyismus. Wir wollen diese Neo-Romantizismen hier nicht weiter diskutieren, uns erscheint aber das Problem der Malerei noch gar nicht wirklich erkannt.

Kann man überhaupt noch Malerei betreiben, wenn man diese als Illustration einer philosophisch-soziologisch-kunstgeschichtlichen Textgarnitur betreibt (Dominik Sittig)? Wie soll man das nennen? Malerei ohne Kunst, Kunst ohne Malerei? Was heißt „Apotheose der Schwester“? Wie sollen wir diese neo-hegelischen und nun mit pseudopluralen Entrechtungsformationen durchtränkten, süßen, sirenschen Klangkörper, denen die (!) Künstler ahnungslos ins Messer laufen, verstehen? Was sind das für

Machtergreifungen, die mit schmucken Ausstellungsräumen und einem sicheren protestantischen Monatsgehalt locken? Gib mir Brot! Die lustigen Marktteilnehmer. Nicht umsonst sprechen wir seit einiger Zeit von einer Renaissance Max Webers. Jürgen Kaube, der neue Ressortleiter des Feuilletons der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, würde sich indes über diesen Text wohl freuen. Man sollte tatsächlich aber die Rede vom „stählernen Gehäuse“ durch die vergegenwärtigende Wahrnehmung dieser langsam narkotisierenden Wirkung des Getränks ersetzen und dies durchaus im Sinne einer Substitution. Man schaut sich also beim Malen zu, wie das Leblose des Pinsels auf die Hand übergeht. Und im Hintergrund lacht Rembrandts alt gewordene Kunstgeschichte über den immer noch törichten „Apelles“. Aber um diese Beweisverfahren geht es ja schon lange nicht mehr. Die sind schon längst vergessen. Wie beweist man, dass dies Malerei ist und zugleich Kunst?

Interessanter, weil aufschlussreicher für diese ganzen Texte, sind die malerischen Haltungen, die das Problem nicht durch irgendwelche Methoden der Faszination für beendet erklären (die Malerei ist Tod, Simulacrum), abdrängen, verdrängen, sondern tatsächlich Malerei in dürftiger Zeit, um Friedrich Hölderlins möglicherweise schon biedermeierlich auszulegende Rede von der „Dichtung in dürftiger Zeit“ frei zu paraphrasieren, ausüben. Es sind nicht die mittelalterlichen Marktschreier und Feuerschlucker, die Zauberer geblieben, sondern hauptsächlich die unscheinbare Buchmalerei. Eine Sehnsucht, die wir doch vor dem tödlichen Auge des postmodernen Einhornes noch aushauchen dürfen, ohne auf den Marktplätzen der öffentlichen Hinrichtung damit bereits vorgeführt werden zu können. Wir wollen, dass es nie zu Ende geht.

13

Claus-Martin Eichhorn

Hans-Peter Porzner

Martina Fischer-Dörre

Würzburg

Würzburg/München

Basel

Inhaber

Leiter

Art Director

Galerie Komma und Paul

Galerie Komma und Paul

Galerie Komma und Paul

Subtraktion, Addition, Multiplikation, Division Zum Begriff der Position von 1980 bis heute

Einige Bemerkungen zur Kunst Steven van Heecks und Sieghart Böhmes

Die Kunst in der Epoche des Funktions-Biedermeiers

Der Terminus Position kommt eigentlich aus dem Schachspiel. Man spricht hier beispielsweise von Positionsspiel. Wie konnte er in der Kunst Relevanz bekommen? Diesbzgl. haben wir die Definitionsproblematik, die es bezogen auf die Kunst seit dem Einführen der Tubenölfarben im 19. Jahrhundert und der Entdeckung des Readymades durch Marcel Duchamp, die zu einer scheinbaren Relativierung des künstlerischen Tuns führte, zu diskutieren. Die Widerspruchsanalyse ist indes noch zu verstehen (Aristoteles, Johann-Heinrich Königshausen).

Dies führte Ende der 80er Jahre, um gleich einen ganz großen Sprung zu machen, zu diesem Eklektizismus Martin Kippenbergers, der letztendlich Opfer der eigenen Stilisierung als Konsequenz eines nicht wirklich in den Blick bekommenen Positionsverhaltens wurde: er vermengte letztendlich alles in allem und alles mit allem. „Out of Position“ (George Baker) trifft also die Sache nicht wirklich. Er wurde, weil er ein Schema verwendete, der moderne Prokrustes.

Prokrustes (griechisch Προκρούστης, „Ausstrecker“) war ein Riese aus der griechischen Mythologie, Beiname des Polypemon oder Damastes, eines attischen Räubers in der Umgegend von Eleusis und Sohn des Poseidon.

In seiner Weltgeschichte berichtet der altgriechische Geschichtsschreiber Diodor (1. Jahrhundert v. Chr.) Folgendes über den Unhold und Wegelagerer Prokrustes: Prokrustes bot Reisenden ein Bett an, auf das er sie legte. Wenn sie zu groß für das Bett waren, hackte er ihnen die Füße bzw. überschüssigen Gliedmaßen ab, waren sie zu klein, hämmerte und reckte er ihnen die Glieder auseinander, indem er sie auf einem Amboss streckte.

Prokrustes wurde von Theseus auf seiner Wanderung nach Athen als letzter der Bösewichte am Kephisos erschlagen.

Die Geschichte des Prokrustes erlangte als Erzählmotiv in späteren Perioden weitere folkloristische Verbreitung und tritt z. B. im Babylonischen Talmud in Erscheinung, wo Elieser von Damaskus, dem Hausklaven von Abraham, eine Begegnung mit Prokrustes zugeschrieben wird (Traktat Sanhedrin 109a).

Als Prokrustesbett oder Bett des Prokrustes bezeichnet man redensartlich eine Form oder ein Schema, wohinein etwas gezwungen wird, das dort eigentlich nicht hineinpasst.

Abweichend davon wird unter dem Prokrustesbett zum Teil auch allgemein eine nicht oder nur gewaltsam lösbare Zwangslage verstanden, so jedes ungerechtfertigte

Abkürzen oder Ausdehnen wie überhaupt jede peinliche Lage, in welche jemand gezwungen wird. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Prokrustes>)

Soweit dieses Thema. Der Kunstbetrieb hat natürlich damit etwas zu tun. Er ist der eigentliche Täter. Und er läuft bis heute immer noch straffrei herum. Prokrustes der Marktteilnehmer. Es ist das Fatale bei Kippenberger, dass er ungegenwärtig selbst etwas betrieb, um dann letztendlich damit die naive Hoffnung hervorzukehren, dem eigentlichen Prokrustes zu entgehen, der nun allerdings nach seinem frühen Tod nun glänzend von seinem Fleisch lebt. Da lassen sich natürlich eine große Anzahl von mehr oder weniger größerer oder kleinerer Opfer aufzählen. Sie haben alle glänzend funktioniert. Museumsdirektoren, Galeristen, Sammler, Journalisten, Philosophen, Kunsthistoriker, Kulturpolitiker. Es sind alles kleine Zombies oder Untote geworden. Die Kunst in der Epoche der Orks. „Gollum! Gollum! Gollum!“

Der Tod der Malerei, der Tod der Kunst, der Tod der Kunstgeschichte, der Tod Gottes: es sind alles Texte in der Konsequenz eines Definitionsproblems, das aber als solches gar nicht verstanden wurde und trotz Friedrich Nietzsche immer noch wird. Weil es ein Definitionsproblem spätestens seit Aristoteles gibt, kann es diese Texte so auch gar nicht geben, es sei denn, man will sich erneut und immer wieder wirkungsvoll in Szene setzen – in Ansehung eines immer schärfer werdenden Konkurrenzproblems. Und das ist auch schon das ganze Problem. So lächerlich glänzend ist diese Binsenweisheit. Mehr ist es nicht. Also ein Thema der sokratisch-platonischen Sophistikanalyse. Der Kannibalismus des Kunstbetriebs kann auch nur eine entsprechende Kunst hervorkehren. Diese „Paradoxien des Alltags“ (Helmut Friedel) verharren also in einer Vorläufigkeit der Verzerrung, der Verschiebung, der Überlagerung usw. Und dies, um es noch einmal zu wiederholen, mit allen Konsequenzen von der nur noch mimetisch operierenden Kreativwirtschaft bis zum nach Ideen, die auf dem Jahrmarkt ja umsonst zu haben sind, jagenden Unternehmerarchitekten und dem locker zur Seite schauenden Kulturdezernenten. Diese Sachverhalte lassen sich nun sehr einfach formalisieren. Die mathematischen Funktionen lassen sich hier durchbuchstabieren. Eine weitere Tragik, dass das sophistisch ausgeübt werden kann.

Auf der Basis der Analyse dieses „Schematismus“ ist indes aber auch die Sache der Kunst herauszulösen. Und das machen Steven van Heeck und Sieghart Böhme mit einer ebenso erstaunlichen Konsequenz. Der Kunsthistoriker Rudolf Kuhn würde von „Fundamentalüberraschung“ sprechen. Deshalb hat diese Kunst, diese Malerei die Position von THE HAPPY FAINTING OF PAINTING (herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014) schon in der unbegriffenen Ausgangsbedingung dieses ideologischen Manifestes hinter sich gelassen. ■

Die Berichte für Monsieur A. Erste Folge: Wie es wirklich war! Eine Korrektur der geschichtlichen Fixierung

Sie ist also wieder einmal unterwegs, heute jedoch mit einem nagelneuen BMW. Sie schreibt in ihr Notizbuch folgende rätselhafte Passagen.

Galerie Mosel & Tschechow, München

vs.

Galerie Christian Nagel, München

ab 1990 Köln

heute Köln, Berlin

Matthias Winzen

vs.

Christoph Blase

Das Kunst-Bulletin 1988 – 1993

Andreas Wang, Das dunkle 20. Jahrhundert. Hauke Ritz sucht den Epochenbruch zu erklären, in: Süddeutsche Zeitung, Das politische Buch, Dienstag, 16. September 2014, Nr. 213, S. 15. „Einen ganz außergewöhnlichen Zugang zur Erklärung des Zivilisationsbruchs im 20. Jahrhundert findet Hauke Ritz mit seiner Studie über den ‚Kampf um die Deutung der Neuzeit‘. ‚Betrachtet man‘, schreibt Ritz, ‚den Vergangenheitsbezug vieler Theorien des 20. Jahrhunderts, so gewinnt man den Eindruck, als habe jene Epoche von dem Wunsch gelebt, an irgend einem Punkt der vorangegangenen Geschichte des Fehlers, des Irrtums, des Versäumnisses, des nicht eingeschlagenen Weges habhaft zu werden, der all die Ungeheuerlichkeiten erklären könnte, denen sich das 20. Jahrhundert gegenüber sah.“

Catrin Lorch, Kunst kann die Welt verbessern! Klingt kitschig? Stimmt aber. Über aktuelle Formen des ästhetischen Aktivismus, in: Süddeutsche Zeitung, Feuilleton, 17./18. Mai 2014, Nr. 113, S. 14. „Brugera fordert, Marcel Duchamps ikonisches Ready-Made ‚Fountain‘ doch wieder in einer Toilette aufzuhängen, ‚wo es wieder nützlich sein kann‘.“

Dies., Der wahre Superkurator. In der Kunsthalle Wien kann man gerade lernen, was zeitgenössischen Kunstausstellungen oft fehlt: eine kluge, sinnvolle Inszenierung, in: Süddeutsche Zeitung, Feuilleton, Dienstag, 2. September 2014, Nr. 201, S. 12. „Die Kunst reist in vielen schweren Kisten – wie aber setzt man sie untereinander in Balance? ... Als Brancusi die Fotos aus New York sah, kabelte er umgehend genaue Instruktionen, wo man vielleicht mit farbigen Tüchern auf der Wand etwas retten könne, auf jeden Fall sollten die Skulpturen weiter in den Raum gezogen werden. Und Duchamp –

entschuldigte er sich dafür, dass, um es mit Oskar Daviki zu sagen, die ‚Ausstellung nicht so gut geraten war‘? Duchamp, der Vermittler, blieb diplomatisch. Der Kurator Duchamp aber ließ alles genau so stehen. Er war lange genug Künstler gewesen, um zu wissen, was er tat.“

Dies., Wer hier fegt, muss Künstler sein. „Playtime“: Im Kunstbau des Lenbachhauses wird das Verhältnis von Arbeit und Freizeit betrachtet, in Süddeutsche Zeitung, Feuilleton, Freitag, 14. März 2014, Nr. 61, S. 13. „Wenn Joseph Beus zum Besen greift, ist das ein autoritärer Akt, gegen den man vorgehen muss. ... Wie viele Künstler verdient sich Janitzky seinen Lebensunterhalt in Galerien und Ausstellungshallen – als Reinigungskraft.“

Stephan Berg, Kunstverein Hannover, in: art, Das Kunstmagazin, Verkommt das Museum zum bloßen Archiv? Februar 2004, Nr. 2, S. 56.



Stephan Berg,
Kunstverein Hannover

Flüchtigkeit und Immaterialität sind ja nicht erst Kennzeichen der jüngsten Gegenwartskunst, sondern gehören zentral zu der Entwicklung der Moderne seit dem frühen 20. Jahrhundert. Als solche sind sie zu einem wichtigen Bestandteil künstlerischer Arbeit geworden. Ich bin allerdings nicht der Meinung, dass die Tendenz zur Aufklärung des klassischen Werkbegriffs zur hauptsächlichen Signatur des Kunstbegriffs geworden ist. Wenn man sich die Entwicklung beispielsweise in der Malerei und der Fotografie über die letzte Dekade anschaut, begegnet man in den dort zelebrierten großen Formaten mit ihrem starken Hang zu opulenter Bilderzählung einer Haltung, die mit ihrer Sehnsucht nach auratischer Repräsentanz auf das Museum als Ort der Selbstdarstellung geradezu angewiesen ist. Insofern sehe ich die Zukunft der Museen nicht so sehr durch die Auflösung des Kunstwerks gefährdet (zumal sich auch damit museal durchaus intelligent umgehen lässt), sondern eher durch den Hang, sich als reiner Durchlauferhitze trendorientierter Momentaufnahmen zu profilieren. **Die Grundlegitimation des Museums kann nicht in der weiteren Beschleunigung des Kunstbetrieb-Karussells liegen, sondern ergibt sich immer noch wesentlich aus der reflektierenden Sichtung und Perspektivierung des Gegenwärtigen vor dem Hintergrund des Gewesenen.**

Die Berichte für Monsieur A. Zweite Folge: Wie es wirklich war! Eine Korrektur der geschichtlichen Fixierung

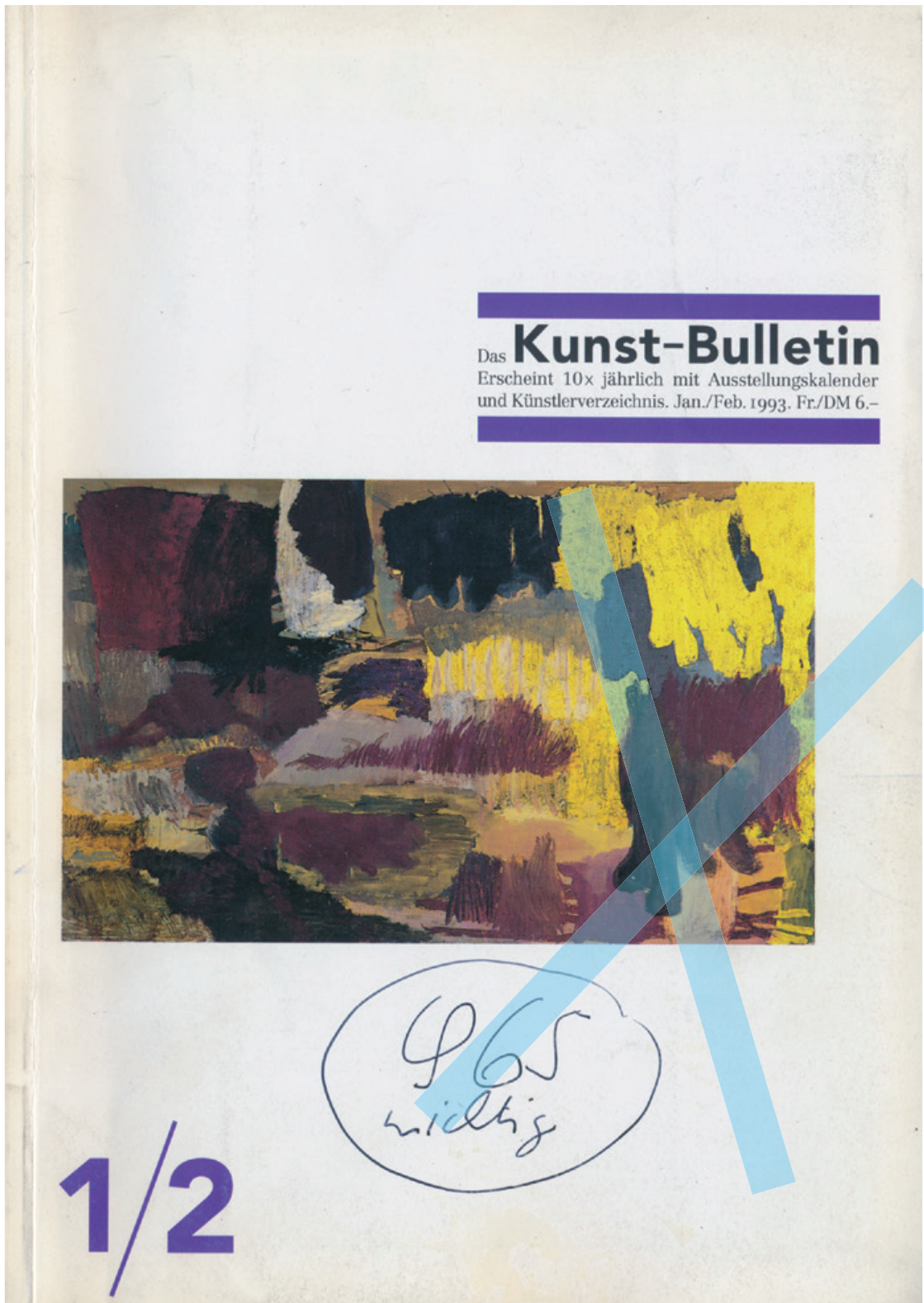
Monsieur A., Wahrheit und Geschichte. Hans-Peter Porzners Schematismuszyklus IIA/IIB (1989/90). In: Das Kunst-Bulletin, Juni 1990 Nr. 6, S. 31.

18

... (Und dennoch, mit welcher ödipalen Position haben wir es hier zu tun? Zehntausend Dollar für die- oder denjenige/n, der mir Porzners Phantasie hier erklären kann.) Radikaler noch als dieses offenkundige ödipale Spiel – wenn auch potenziell weniger kohärent, was das Resultat anbelangt – war Porzners wiederkehrendes Zusammendrängen unvereinbarer Positionen zur Erstellung einer Art Karte, das scheinbar aleatorische Schichten disparater Rollen und Anordnungen, was in hybriden mit einem bestimmten diagnostischen, ja sogar kognitiven Wert resultierte. In ebendiesem Sinne drängt zum Beispiel der Schematismuszyklus IIA (1989/90) die zirkulierenden, seriellen und Readymade-artigen Formate des Konzeptualismus zu einer Eruption der unbegrenzten Energien grafischen Kitsches: eine genaue Kartierung der unsagbaren Zusammenhänge, die den Dandy mit dem Verfemten, das Administrative mit dem Subkulturellen, Sol LeWitt und On Kawara mit Robert Crumb, Tom of Finland, dem späteren Francis Picabia und Krazy Kat verknüpfen. Les extrêmes se touchent, wie das Französische sagt. Der Zusammenprall der Positionen in diesen Zeichnungen geht über die reine Mixtur künstlerischer Rollen und Praktiken noch hinaus; man trifft hier auf kollidierende soziale Welten, jäh zusammengeführte, verschiedenartige Dispositionen und Sichtweisen. In dieser Beziehung sind auch die Kartierungsgesten der gekonnt unscheinbaren Porzner-Skulptur *München von Haidhausen aus gesehen* von 1982 zu berücksichtigen – ein in Bronze gegossener Bleistifthalter auf einem das Objekt auf Augenhöhe positionierenden Sockel. Der Titel des Werks imaginiert in selbstreflexiver Weise eine Art relationale Kartografie – zwei geografische Positionen arretiert in einer als visuelles Drama des Blicks inszenierten Konfrontation. Doch sind die urbanen Kennzeichen in Porzners Titel allegorischer Natur: Man begegnet hier einem Spiel des Künstlers mit den Beziehungen zwischen Malerei und Skulptur, bei dem ein leerer Behälter für die Werkzeuge grafischer Produktion in ein unbestimmtes körperhaftes Objekt und ein implizit architektonisches Gefäß übersetzt ist. Der ungenutzte Schreibtisch des Konzeptkünstlers und das entfremdete (enteignete) Atelier des Malers werden zum Ausgangspunkt für ein entleertes Monument und eine monumentale Leere. Wie es scheint, verstand Porzner das Werk auch als Witz, sofern es auf seiner weiten Reise vom Zeichnen als dem vertrauteren Tätigkeitsfeld des Künstlers zum Bereich der Skulptur ein Stolpern und Spiel von Fehlübersetzung und Verschiebung spielt („Würzburg“, das sich hier auf „Würgsburg“ reimt: Porzners Schematismuszyklus IIB hatte viele Nuancen). Doch benennt die Skulptur in meinen Augen als Kritiker (der selbst in Würzburg geboren ist), nichtsdestotrotz eine spezifische kulturelle Disposition. Sie verkörpert, oder appropriiert, einen ambitionierten Hoffnungsblick, die tragische Selbstverleugnung einer kleinbürgerlichen beziehungsweise Arbeitersehnsucht (ich gehe davon aus, dass München hier nicht von Schwabing aus betrachtet wird). Zugleich stellt

Fortsetzung siehe S. 63

Von der Malerei – über die Malerei 1993 bis 2015



Das **Kunst-Bulletin**
Erscheint 10x jährlich mit Ausstellungskalender
und Künstlerverzeichnis. Jan./Feb. 1993. Fr./DM 6.-

Das Kunst-Bulletin

Offizielles Organ des Schweizerischen Kunstvereins
Erscheint monatlich mit Ausnahme der Doppelnummern Januar/Februar Juli/August

0041

Impressum

Herausgeber:
Schweizerischer Kunstverein

Chefredaktor:
Dr. Hans Rudolf Schneebeli

Redaktionsadresse:
CH-6010 Kriens, Postfach
Telefon 041 45 37 28 Fax 041 45 77 28

Responsable pour les textes français:
François Nyffenegger, lic. ès lettres,
21 C, Av. Miremont, 1206 Genève
Téléphone et téléfax 022 347 96 60

Ausstellungskalender
und Künstlerverzeichnis:
Ruth Schneebeli-Graf

Mitglieder der Redaktionskommission:
Dr. Jean-Christophe Ammann, Frankfurt;
Dr. Margrit Hahnloser, Fribourg; lic. phil.
Claudia Jolles, Zürich; lic. phil. Martin
Kunz, Basel/New York; Claude Ritschard,
lic. ès lettres, Genève

Ständige Mitarbeiter:
Christoph Blase, Renate Cornu, Ute Diehl,
Peter Herbstreuth, Carin Kuoni, Beat
Mazenauer, Dr. Friedrich Meschede,
Dr. Johannes Meinhardt, Françoise
Nyffenegger, Raimund Stecker, Matthias
Winzen

Graphisches Konzept: Anna Müller
und Monika Sommerhalder

Anzeigen, Abonnements, Druck,
Versand:
Zürichsee Zeitschriftenverlag
Seestrasse 86, CH-8712 Stäfa
Tel. 01 928 56 00 Fax 928 53 10
Verantwortlich für die Anzeigen:
Kurt Eberle
Verantwortlich für Abonnements:
Martin Jetter
Repräsentanz für Deutschland:
Felicitas Reusch
Schöne Aussicht 7, D-W-6200 Wiesbaden
Tel. 0611 52 53 91 Fax 52 48 70
für Abonnements und Anzeigen
Deutschland, Österreich

Abonnementspreise:
Schweiz jährlich Fr. 36.-; Deutschland
DM 45.-; Österreich öS 320.-; alle
anderen Länder sFr. 46
Für Mitglieder der Sektionen des
Schweizerischen Kunstvereins, des
Schweizerischen Instituts für Kunst-
wissenschaft, der GSMB/SPSAS und
GSMBK/SSFPSD Fr. 27.-

Umschlag:
PER KIRKEBY. Ohne Titel, 1991
Öl auf Leinwand, 300x500 cm
© Galerie Michael Werner, Köln/New York

FRIEDRICH MESCHEDÉ Zeitgemässe Bilder	5
GERHARD MACK Per Kirkeby	6
STEPHAN BERG Krise – Welche Krise? (Alois Lichtsteiner – Viola Kaiser – Peter Duka – Karin Kneffel)	8
CHRISTOPH BLASE Lambert Maria Wintersberger	20
REINHARD ERMEN Ingo Meller	24
GERHARD FIETZ Über Cézanne	27
JOHANNES MEINHARDT Robert Ryman	30
RENATE CORNU Sidney Stucki	36
FRANÇOISE NYFFENEGGER Paul Viacoz	38
Notiert	
Vorschau: Biennale von Venedig	40
Ausstellungen	
Basel: Ford Beckmann	41
Basel: Öffnungszeit	41
Berlin: Rundschaue	42
Bern: Rundschaue	44
Bonn: Global Change	45
Freiburg: Rundschaue	46
Luzern: Heimo Zobernig	56
Mannheim: Gunter Frentzel	48
New York: Robert Gober	48
Paris: Martial Raysse	50
St. Gallen: Jürg Moser	52
Wien: Amerik. Spätherbst	53
Zürich: Thomas Locher	54
Zürich: Heimo Zobernig	56
Ausstellungshinweise	
Frankfurt – Köln – Nantes – Paris	57
Wien – Winterthur – Zürich	58
Veranstaltungen	
Museen und Kunsthallen	60
Galerien	61
Messen	62
Preise	62
Personen	63
Verschiedenes	63
Bücher	64
Publikationen	68
Ausstellungskalender	70
Künstlerverzeichnis	84

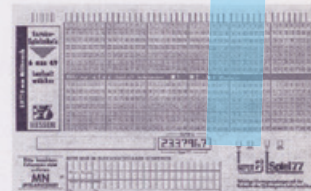
Zeitgemässe Bilder Werbung ist nicht Kunst, aber Werbemethoden können als Seismograph von Stimmungen einen Ausdruck schaffen, der vormals der bildenden Kunst zugesprochen wurde. Indem Jean-Christophe Ammann grossformatige Plakate der Benetton-Werbung ins Museum nach Frankfurt holte, unternahm er den Versuch, neue Bild-Ressourcen auszuschöpfen. Für Ammann bedeutet diese Öffnung nicht, dass der Bildjournalismus die Schwelle zur Kunst überschreitet – diesen Nachweis hat er mit der Präsentation der Werke von Barbara Klemm erbracht. Diesmal liegen den Überlegungen formal-abstrakte Kriterien zugrunde, die den grossflächigen Szenen der Benetton-Kampagne und ihrer Ikonographie die Qualität barocker Kompositionen zusprechen.

Im Wechselspiel der Fraktionen – Museum und künstlerisches Einzelwerk auf der einen Seite, Öffentlichkeit und bildnerische Massenproduktion auf der anderen –, war schon länger zu beobachten, dass Werbemacher das Ambiente der Kunstvermittlung nutzen als «location». Traut man dieser Strategie zu, gesellschaftliche Stimmungen zu erfassen, dann funktioniert der neueste Spot im Vorabendprogramm der ARD wie ein Seismograph für Kunstverdrossenheit, und er illustriert die gegenwärtige Grosswetterlage augenfällig.

Die eindrucksvolle Serie, die für die Lotterie «Die goldene Eins» wirbt, führt mit prägnanten Spots die menschlichen Sehnsüchte und deren Schwächen mit viel Komik vor Augen und sie bekräftigt in immer neuen Folgen, dass jedes Erlebnis oder jede sich dramatisch zuspitzende Situation sehr banal mit Geldmangel verbunden ist.

In der jüngsten Story dieser Werbefilmserie ruft ein Kunstauktionator in gewohnt noblem Ambiente vor dem Publikum ein Kunstwerk auf, das er mit einem sechsstelligen Preis taxiert. Es handelt sich um einen verrotteten Auspuff, der für Kunstverwöhnte auch immer ein alter Auspuff bleiben wird! Schlagartig leert sich der Saal. Entgegen der Regel ruft der Auktionator neue, niedrigere Angebote aus; doch das Publikum verlässt noch schneller den Saal, bis schliesslich, bei einem verhöhrenden Dumping-Angebot angekommen, jener leitmotivische Satz von einer Dame gesprochen wird: «Wenn Sie Geld brauchen, junger Mann, dann...».

Blamiert steht der Auktionator da, der Saal ist leer, Klappe. Ist dies die authentische Stimmung, dass jene, die eben noch diese umworbene Sammlerkaste bildeten, nun fliehen, mehr noch, die Kunst der Komik feilbieten? Setzt nach Jahren kultureller Vermittlungsarbeit plötzlich wieder der beuys'sche Badewanneneffekt ein, auf dem Niveau des Verwechslungsspiels einer Boulevardkomödie? Dieser Film erfährt seine Brisanz zusätzlich dadurch, dass gerade die Deutsche Klassenlotterie eine wichtige Institution für die Förderung kultureller Ereignisse ist und ebenso dafür verantwortlich, dass kostbare Werke den Weg ins Museum nehmen konnten. Es bleibt zu hoffen, was nicht zu wünschen wäre, dass man der eigenen Werbung keine Bedeutung beimisst.



Rekompositionen der Natur Zum Ort der Malerei Per Kirkebys



PER KIRKEBY. Ohne Titel, 1991
Öl auf Leinwand; 300 x 500 cm
Courtesy Galerie Michael Werner
Köln/New York

Von einer Zugfahrt durch Deutschland notierte Per Kirkeby: «Eine grosse Landschaft». Landschaft ist gestaltete Natur und tektonische Schichtung, der Künstler Geologe und Baumeister. Im Strudel der Bilder, mitten in der angeblich entschwindenden Wirklichkeit liefert ihm das alte, durch abbildende Sofamalerei obsolet gewordene Genre den Rahmen, mit dem sich durch das zeitliche Jetzt und Jetzt der abrollenden Szenerie hinausschauen lässt aus dem umgrenzten gesellschaftlichen Bereich in die Natur mit ihren anderen Rhythmen, ihrer Bedingung und Sedimentierung aller Geschichte. Ihr sind grundlegende Kategorien von Wahrnehmung und Erfahrung abgerungen, in ihrem Raum muss sich jedes Denken bewähren, auf ihn sind Per Kirkebys Bilder (wie auch die Skulpturen) bezogen.

Seine Farben sind erdenschwer und werden aufgelöst im Licht. Derselbe Ton strahlt anders je nach Transparenz und Raumtiefe. Mit der Helligkeit verändert sich die Dynamik im Bild. Ein Geschiebe verschiedener Farbfelder bildet Cluster, die ineinander übergehen. Der Blick wird fokussiert oder in die Fläche geweitet. Schichten sind wie Gerölllagen übereinandergesetzt. Wo sie Plateaus andeuten, verweisen sie auf Verwerfungen. Linien schlagen neue Einheiten vor, nicht ausgeführte, leiten die Trassierung fort in die Imagination des Betrachters, betonen das Prozesshafte, die prinzipielle Unabschliessbarkeit des Gebildes. Der Bildraum ist nach allen Richtungen in sachter Bewegung, die Schraffur gibt, wie bei Cézanne, dem grossen Vorläufer, den Farbflächen Tiefe.

Die Landschaften Per Kirkebys sind Rekompositionen einer inneren Gestalt von Natur. Der Maler ist der homo faber, der zersplittert und zusammensetzt. Die Erfahrungen der Zerstörung und des Bauens, die Bewegungen, das Schillern der Scherben im Licht, die wechselnden Umriss und Perspektiven, Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle gehen ein in den Raum, den der Maler mit Farben baut. Als heuristische Quelle dazu nutzt er das Modell der Schichtung und tektonischen Kräfte aus der Geologie, aber auch ihre vorläufige, pluriperspektivische und infinitesimale Annäherung an den Gegenstand. Anschauung und Entwurf, Sinne und Denken umgreifen

das jeweilige Konkrete. Über die Vielfalt und Variation der Erscheinungsformen (der prototypischen Motive), als phänomenologische Metamorphose, sucht «das grosse Streben» Wesentliches an den Dingen zu erfassen. Sie sollen bewahrt, nicht in Abstraktion aufgelöst werden.

Der Romantiker Kirkeby will die Welt als Bezugspunkt nicht aufgeben; er sucht ihre kosmische Dimension. Das Fragmentarische der Motive ist Verweis und Hoffnung auf einen Bauplan des Ganzen. Der Blick nach innen in den kleinsten Kristall implodiert in die Weite der Milchstrassennebel. Kreuz und Quadrat verbinden Physik und Metaphysik, der Cathedralgrundriss und Malewitschs Formen verweisen imaginär auf einen Raum, dessen Ränder zeitgleich zum Suprematismus erstmals durchflogen wurden, was von oben die perspektivische Lage der Erde revolutionierte. Per Kirkebys Bilder wollen Bann und Evokation zugleich sein. Malerei betreibt er als Höhlen-Zauber (in der Tradition Platons) gegen die Fremdheit der Welt. Schon grundlegende Motive wie Haus – Mensch – Baum und ihre Verschmelzung in tektonischen Grundformen verweisen auf ihren existentiellen Horizont. Diese grundlegende Befragung unseres «irisierenden Chaos» (Cézanne) markiert gegenüber Perzeptionsartisten, Puzzlespielern und Recyclingfans in der zeitgenössischen Malerei Per Kirkebys Position und macht sie zum Leuchtturm für junge Maler, denen Natur wieder Reservoir des Unbekannten ist, wie die lange Zeit abgelegte Morphologie einer neuen Biologie. Nicht der Verlust von Erfahrung in den Bilderwelten, sondern der Schwund an ideeller Vorstellungskraft, die die «Stofflichkeit» durchdringen könnte, ist hier Thema.

PETER DUKA. Ohne Titel, 1989
Öl, Alkyd, Leinwand, Holz
35x210 cm



STEPHAN BERG

Wie aktuell die Thematisierung der Krise in der Malerei wieder einmal ist, zeigen zudem zwei weitere Ausstellungen dieses Jahr.

«Der zerbrochene Spiegel», eine Veranstaltung der Wiener Festwochen in der neuen Kunsthalle und der Halle B des Messepalastes in Wien. Die Ausstellung, konzipiert von Kasper König und Hans-Ulrich Obrist, versucht anhand von ca. 50 Positionen, Kontinuitäten und Brüche sowie Möglichkeiten in der malerischen Praxis heute aufzuzeigen. 26. Mai bis 25. Juli.

Unter dem Titel «Vom Sinn des Malens – Fragen an vier Bilder» zeigt Heinz Liesbrock im Westfälischen Kunstverein in Münster je ein Bild von Edward Hopper, Giorgio Morandi, Ad Reinhardt und Agnes Martin. 11. Juni bis 10. Juli.

Krise – Welche Krise? Überlegungen zur schwierigen Situation der zeitgenössischen Malerei

«Und wirklich meldet die Malerei an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend Flaute. Innovatorische Bestrebungen kristallisieren sich nicht aus, und es verstärkt sich der Eindruck, dass sich dieses traditionsreiche Ausdrucksmittel der Kunst vorerst erschöpft hat.» Ähnliche Auffassungen wie Klaus Honnefs pessimistische Einschätzung der Zukunft der Malerei am Ende seines Überblicks über die «Kunst der Gegenwart» gehören seit einigen Jahren zum eisernen Argumentationsbestand der Kunstkritik. Die Malerei, so lautet die allgemeine Einschätzung, der kaum einer zu widersprechen wagt, leiste keinen wesentlichen Beitrag zur Klärung und Bewältigung gegenwärtiger Probleme und Fragen, sie sei, gefangen in ihrer historisch überholten Tafelbildform, überhaupt unfähig, angemessen auf die Anforderungen der Wirklichkeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu reagieren.

Die Krise der Malerei ist im Grunde alt. Sie beginnt spätestens im 19. Jahrhundert und erreicht mit dem Aufkommen der Photographie bereits einen ersten entscheidenden Höhepunkt. Zum existentiellen Problem wurde dem Medium seine innere, historisch motivierte Krise aber erst, seitdem die Kunst insgesamt ihre Transformation vom ästhetischen Kontemplationswert zum spekulativen Aktienwert vollzogen hat (auch dieser Prozess deutet sich bereits im 19. Jahrhundert an). Die beherrschende Macht, die Vermittlungs- und Vermarktungssysteme mittlerweile erreicht haben, zeigte sich Anfang der 80er Jahre auch daran, dass ein in sich nur als Ausdruck einer tiefen Verunsicherung begreifbares Phänomen wie die



Malerei der sogenannten «Neuen Wilden» am Kunstmarkt nicht nur höchste Akzeptanz erfuhr, sondern recht eigentlich von ihm erst lanciert worden war. Freilich konnte die bei näherem Licht besehen oft reichlich dünne ästhetische Substanz dieser Malkonzepte nur deswegen so leicht zur innovatorischen Leistung erklärt werden, weil die Nobilitierung der Kunst eben schon längst nicht mehr nur oder hauptsächlich über ihre inhaltliche Leistung erfolgt, sondern über die mit ihr zu erzielenden Preise.

Inzwischen hat sich ein Zusammenhang etabliert, in dem eine immer geringer werdende Marktakzeptanz dazu führt, dass immer weniger Malerei ausgestellt wird, was wiederum die Produktion von Malerei insgesamt negativ beeinflusst. Auf der Documenta 9 (die allen Unkenrufen zum Trotz nicht so schlecht war, wie die Kritik sie machen wollte) liessen sich zwei Aspekte dieses negativen Zirkels in paradigmatischer Klarheit beobachten: Zum einen die grundsätzlich mangelnde Präsenz von Malerei, zum anderen ein Auswahlprinzip, das sich nahezu ausnahmslos nur den essentiellen, monochromen bildnerischen Konzepten verpflichtet fühlte. Im Folgenden geht es darum, mögliche Gründe für die gegenwärtige schwierige Lage der Malerei zu finden, um im Anschluss an einigen ausgewählten Positionen Möglichkeiten zu zeigen, wo Malerei heute noch sinnvoll sein kann: nämlich als Haltung, die ihre eigene gefährdete Situation reflektiert und dennoch nicht auf die ihr genuine malerische Präsenz verzichtet; als Malerei, die im Durchgang durch ihre eigene Krise wieder zum Bild als einer zur Realität in Bezug stehenden Farbraumwirklichkeit zurückfindet.

Jahrhundertlang konnte das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und der Malerei schon deshalb als stabil

gelten, weil die Realität als festumrissene, klar geordnete, unhintergehbare Grösse fraglos gegeben schien. Die historisch zum letzten Mal durch die idealistische Geschichtsphilosophie entworfene Vorstellung eines göttlich überwölbten, auf einen sinnvollen teleologischen Endzweck hin ausgerichteten Weltzusammenhangs, bot den bildenden Künsten, allen voran der Malerei eine ideale Plattform, von der aus sie ungefährdet operieren konnten. Ausgehend von einer in ihrer Kontingenz verbürgten Wirklichkeit stand die bildende Kunst dabei vor der doppelten Aufgabe, diese Wirklichkeit zum einen darzustellen und sie dabei in der künstlerischen Darstellung ästhetisch zu distanzieren und damit letzten Endes zu transformieren. Diese strukturell jedem Kunstwerk inhärente ästhetische Distanz zur Realität kennzeichnet dabei von allem Anfang an die Malerei in weit höherem Masse als beispielsweise das Medium der Skulptur. Während der skulpturale Entwurf über seine Dreidimensionalität und seine mögliche Plazierung im öffentlichen Raum eine zumindest partielle Verschränkung von realem Umraum und Kunstraum möglich macht, beharrt das Tafelbild schon in seiner formalen Verfasstheit auf einem unüberbrückbaren Abstand, der durch den Betrachter noch zusätzlich verstärkt wird. Diese grundsätzliche Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem ist für die Malerei solange nicht nur unproblematisch sondern sogar ein wesentlicher Antrieb gewesen, wie der Status der in ihr bearbeiteten Wirklichkeit nicht zur Diskussion stand. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert aber, als sich die Idee eines konsistenten Weltganzen endgültig als Illusion entpuppt hatte und das durch die Aufklärung mit der nicht bewältigbaren Aufgabe eines autonomen Schöpfers betraute bürgerliche Individuum statt einer vernünftigen Weltordnung nur noch Lücken, Verlust und disparate Fragmente ortete, wurde gerade der Malerei das ihr integral eingeschriebene Differenzmodell zur existentiellen Hürde. Denn die Idee eines ästhetisch gefassten kategorialen Unterschiedes zwischen der Wirklichkeit und der Kunst, die nirgends so deutlich behauptet wird, wie in der zweidimensionalen Ordnung des Tafelbildes und einem durch den Rahmen beglaubigten Anspruch auf eine eigene Wirklichkeit, setzte gerade die unverbrüchliche Festigkeit der realen Bezugsebene voraus. Auf dieser Basis bedeutete das

Auseinanderbrechen des einstigen Welt- und Sinnzusammenhangs für die Malerei, dass sie selbst ortlos werden musste, oder anders gesagt: das Tafelbild konnte nicht mehr aus der Realität seine Legitimation für die in ihm angelegte Transformation in eine zweidimensionale Eigen-Wirklichkeit beziehen und wurde sich darüber selbst zum Problem. Verschärft wurde die ohnehin prekäre Situation der Malerei noch durch das Aufkommen von Photographie und Film, vor deren Hintergrund die mimetischen Bemühungen traditioneller Malerei als überholt erscheinen mussten. Am Anfang des 20. Jahrhunderts sieht sich die Malerei so mit der existentiellen Herausforderung konfrontiert, dass ihre herkömmliche Aufgabe der Wirklichkeitsabbildung durch technisch avanciertere Medien übernommen wird, ihre aus dem Bezug zur Wirklichkeit entwickelte künstlerische Bearbeitung der Realität aber angesichts der diskontinuierlich-zersplitterten Weltverfassung in Form eines Kontinuität, Homogenität und Zusammenhang versprechenden Tafelbildes nicht mehr gelingen will.

Duchamps 'Ready-Mades' sind der erste und bis heute wirkmächtige revolutionäre Versuch dieser von Grund auf veränderten Situation Rechnung zu tragen. Der Ausweg aus dem Bild und seinen festgelegten Verhältnissen zwischen Betrachter und Betrachtetem, zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk, führt ihn konsequenterweise zu den realen Gegenständen selbst. Aus der Problematik der Darstellung wird so eine Problematik des Ausstellens. Wenn die traditionelle künstlerische Bearbeitung von Welt schon nicht mehr gelingen kann, dann muss eben die Welt selbst im Akt des Vorzeigens zur Kunst erklärt werden.

Vielleicht ist die tautologische Verdoppelung, die in diesem Paradigmenwechsel arbeitet, auch deswegen ein so wichtiger Bestandteil der Gegenwartskunst von Jeff Koons bis Guillaume Bijl geworden, weil sie in gewisser Weise eine Lösung für alle Schwierigkeiten zu bieten scheint: Mit diesem Kunstgriff lässt sich zumindest scheinbar die unmöglich gewordene Darstellung von Welt umgehen (weil alles, was zu sehen ist, nunmehr sich selbst darstellen soll), ohne dass man dabei auf den Kunstanspruch des Gezeigten und damit auf seine Ausstellungstauglichkeit verzichten müsste. In jedem Fall aber lässt sich feststellen, dass die ab Mitte dieses Jahr-

hundreds beobachtbare enorme Zunahme von konzeptuell abgefederter objekthafter und installativer Kunst, die heute überwiegend die aktuelle Kunstproduktion und Kunstdiskussion bestimmt, als direkter Reflex auf den erlittenen Weltverlust zu werten ist: Die Kunst injiziert sich ihre Wirklichkeitshaltigkeit, die früher durch einen göttlich überwölbten Gesamtzusammenhang sozusagen a priori garantiert war, indem sie reale Einzelfragmente in ihre Kunstwelt integriert. Damit sichert sie sich sowohl die Möglichkeit, die Realität in ihren autonom behandelten Ding-Ereignissen neu zu entdecken, wie auch die daraus resultierende Chance diese zur Kunst gewordenen Objekte dennoch nicht als die Realität selbst, sondern als sie interpretierenden Kommentar zu lesen.

Die insgesamt in der Kunst des 20. Jahrhunderts nachweisbare Sehnsucht, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben, die im Werk von Joseph Beuys seine bis dato einflussreichste Ausformulierung gefunden hat, lässt sich auch im Bereich der Malerei nachweisen. Anzuführen wäre hier beispielsweise die Pop Art, die inhaltlich, was ihre forcierte Nähe zur Trivialkultur betraf, aber auch formal, was das versuchte Nebeneinander von Malerei und Objekten anlangte, eine deutliche Annäherung an reale Lebenswirklichkeit erprobte. Zu nennen ist hier auch Lucio Fontana, dessen Konzept des «Spatialismo» den Raum des Bildes durch seine Schnitte hinter die Leinwand ausweitete. Selbst an den Konzepten der amerikanischen abstrakten Expressionisten von Barnett Newman bis Jasper Johns lässt sich die neue Form der Wirklichwerdung zeigen, die die Malerei anstrebte. Dazu gehört das Konzept der «Big Canvases» eines Clyfford Still oder Barnett Newman, in denen eine Bildtotalität angestrebt war, die der Betrachter nicht mehr überblicken konnte genauso wie die «Shaped Canvases» von Ellsworth Kelly oder die Flaggenbilder von Jasper Johns, die beide auf verschiedene Weise das Bild in ein Objekt transformierten, das gleichzeitig haptischer Gegenstand war und doch auch reine Malerei blieb.

Die Erschaffung einer eigenen, autonomen Bildwirklichkeit, einer Selbstthematisierung von Malerei als Malerei, die auf die vermittelnde Darstellung von etwas, das sich ausserhalb des Bildes befindet, ganz verzichtet, ist zu einer zentralen Artikulationsform malerischen Handelns

im späten 20. Jahrhundert geworden. Sämtliche monochrome oder radikale Malerei ist in ihrem Kern der Idee dieser für sich stehenden Eigenwirklichkeit der Malerei verpflichtet. Allerdings kann der Versuch den historischen Bruch zwischen den Bildern und der Welt nicht kitten, sondern einer als vernachlässigbar erachteten Wirklichkeit eine autonome Bildrealität entgegenstellen, nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Malerei damit auf ein Terrain rettet, auf dem sich gleichzeitig ihre Krisenhaftigkeit deutlich zeigt.

Der andere historisch nachzeichenbare Weg, mit dem die Malerei auf die existentiellen Herausforderungen der Gegenwart zu reagieren sucht, führt vom Bild direkt zum Gegenstand und damit in letzter Konsequenz auch zum Ende des Tafelbildes überhaupt. Zu denken wäre hier vor allem an die «Nouveaux Réalistes» der frühen 60er Jahre, die sich wie Arman gleich reihenweise von der Malerei abwandten und zu Sammlern und Akkumulatoren von Alltagsgegenständen wurden, oder an Künstler wie Piero Manzoni, der ausgehend von seinen berühmten weissen Leinwänden später dazu überging, «Merda d'Artista» in Büchsen zu füllen.

Dies als Hintergrund genommen, steht es in der Tat nicht allzugenut um die Malerei. Momentan scheinen nicht nur im deutschsprachigen Raum nur die virtuosenspringer Gerhard Richter und Sigmar Polke dazu in der Lage zu sein, ihr Medium in eine spannungsvolle Beziehung zur Wirklichkeit zu bringen. Auch wenn man freilich über weite Strecken konstatieren kann, dass die Malerei der 80er und beginnenden 90er Jahre in der Tat zum grössten Teil aus der manifesten Krise ihres Mediums den deprimierenden Schluss Malerei hat, Malerei nur noch in einem «uneigentlichen» Sinne zu betreiben, als Reflexion über die Unmöglichkeit heute noch als Maler tätig zu sein, ist dies noch lange kein Anlass zur Resignation. Bei genauerem Blick zeigt sich nämlich, dass allein im deutschsprachigen Raum eine Fülle von Malern und Malerinnen eben an dieser Verbindung von historisch bewusster Reflexion und malerischer Präsenz arbeiten, die eine notwendige Basis für das Wiedererstarken des gebeutelten Mediums bildet. Anhand von vier unterschiedlichen Positionen soll im folgenden ein Einblick in die vielfältigen bildnerischen Möglichkeiten der beginnenden 90er Jahre gewagt werden.

Lambert Maria Wintersberger, geboren 1941 in München; 1958–1961 Lehre als Dekorationsmaler, Kirchenmaler, Glasmaler, Mosaikbildner; 1961–1964 Accademia delle Bell'Arti, Florenz; lebte in verschiedenen deutschen Städten, seit 1985 in Walbourg/Elsass

Ausstellungen (Auswahl):

1966 Galerie Tobies und Silex, Köln; Haus am Lützowplatz, Berlin
 1958 Galerie René Block, Berlin
 1969 Galerie Müller, Stuttgart; Ulmer Museum, Ulm
 1970 Galerie Fonke, Gent; Galerie Müller, Köln
 1971 Biennale Sao Paolo
 1976 Kunstverein Braunschweig
 1979 Galerie Schurr, Stuttgart
 1983 Esslinger Kunstverein; Galerie Poll, Berlin
 1984 Galerie Priska Meier, Luzern/Zell
 1985 Retrospektive im Badischen Kunstverein Karlsruhe, Museum Mühlheim a.d. Ruhr und Kunsthalle Wilhelmshaven
 1989 Forum Kunst Rottweil; Galerie Poll, Berlin
 1991 Galerie der Stadt Kohl
 1992 Galerie manus presse, Stuttgart

Es gibt mindestens drei Lambert Maria Wintersberger. Es beginnt mit jenem aus den 60er und 70er Jahren, der mit seiner peniblen Pinselführung als Hoffnung für eine deutsche Variante der Pop Art galt. Der zweite ist ein völlig anderer, sehr viel vehementerer Maler seit Beginn der 80er Jahre, dessen Bilder nur wenigen bekannt sind und von diesen sehr geschätzt werden. Und schliesslich gibt es noch jenen Wintersberger, von dem man zwar schon einmal gehört hat, der ansonsten auf dem Kunstmarkt allerdings kaum existiert. Es wird wenig von ihm gesprochen und es geht ihm trotzdem gut. Er lebt seit Jahren im Elsass, ab und zu geben er und seine Frau Dolores ein grosses Fest, ab und zu reist er für einige Monate in ferne Länder und die restliche Zeit verbringt er damit zu malen. Er gehört einer aussterbenden Spezies der Gattung Künstler an, er ist weder modern, noch sucht er nach einer Lösung für das vielbeschworene Dilemma der Malerei, er ist lediglich davon überzeugt, dass «es Sachen gibt, die kann man nur malen». Insofern wird die Malerei nie tot sein, nicht mehr und nicht weniger beweisen es seine Bilder. Darum ist es vielleicht auch so relativ ruhig um ihn.

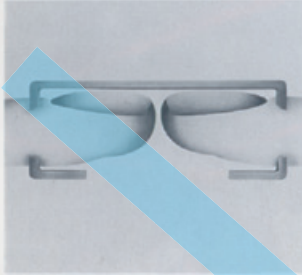
Eine Leinwand füllen können viele. Die meisten davon weniger gut. Denn sie transportieren entweder ein Abbild von trauriger Belanglosigkeit oder den scheiternden Versuch des einen Schrittes weiter, der den Platz in der jüngsten Kunstgeschichte sichern könnte. Ein Bild von Wintersberger dagegen lässt weder den einen noch den anderen Verdacht aufkommen. Es ist zu stark, zu vielschichtig, zu böse und zu schön. Mehrmals schon wurde der Vergleich zum Film bemüht. Er kommt der Sache bis zu einem gewissen Grad nahe, ohne sie jedoch ganz zu treffen. Es scheint tatsächlich ein Davor und Danach in diesen Bildern zu geben, aber es ist undenkbar, dass ein anderer als dieser eine Moment der interessanteste ist. Wintersberger malt für sich und den Betrachter jene Szene, die die höchste Wirkung erzielt. Hier und in dieser Situation muss hingeschaut werden. Der Interpret hat wenig zu erzählen, das Bild viel.

Wie schafft er das? Zunächst einmal mit einem pointiert eingesetzten Realismus, einem Flecken im Bild, der



21

Begegnung im Schatten, 1992
Öl auf Leinwand; 190x165 cm



Klammer Doppelverletzung, 1968

22

absolut nach der Natur der Dinge ist. Es gibt etwas Wiedererkennbares, wie ein kleiner Moment von Edward Hopper, der unter den kräftigen Pinselstrichen aufblitzt. Ein wenig sauberer gemalt und man müsste über Kitsch und Pop Art sprechen. So ist es aber nur das Signal für den Betrachter, sich in einer Szene, die in der tatsächlichen oder künstlichen Realität spielen könnte, einzufinden. Der «eyecatcher», von dem es manchmal auch mehrere gibt, hat seine Wirkung getan. Es folgt das mehr oder weniger abstruse der Situation. Exakt so, wie es dort gemalt wurde, kann es nicht sein, es kann also nur ein Bild sein, ein Konstrukt. Es ist dies der Moment, in dem die Handlung beginnt. Die Frage nach dem Warum und Wieso taucht auf und verschwindet auch gleich wieder, denn einen Künstler fragt man nicht nach solchen Dingen, er hat immer seine guten Gründe. Oder das Bild ist eben schlecht. Hier jedoch fängt der Betrachter an, die gemalte Szene zu akzeptieren. Er hat sie in Umrissen begriffen, er könnte aufhören zu schauen, aber die Lust, noch länger auf dieses Bild zu sehen, hält an. Unwillkürlich erfolgt eine Begutachtung der malerischen Qualitäten. Stimmen die Proportionen, das Licht, die bedrohlichen Schatten und der Kontrast der Farben? Kann der Maler wirklich malen? Stets hat man gelernt, dass solches gar nicht so wichtig sei. Wintersberger scheint dies zu wissen und provoziert mit dem Gegenteil, nicht ohne es wieder zu brechen. Er komponiert hart und treffend und gleichzeitig rotzt er auf ein und dieselbe Leinwand nachlässig die Farbspritzer. Von Orange über Blutrot bis zu ultramarinem Blau wird auf einem Bild die Palette meisterhaft beherrscht und im selben Moment scheint daneben eine hilflose Umrisslinie vergessen worden zu sein. Er kitzelt das Auge mit Schönheit und Hässlichkeit in einer Perfektion, die zwischen Zufall und Kalkül zu schwanken scheint, aber schliesslich für das Gefühl sorgt, dass es genau so wohl richtig war. Denn Wintersberger fordert auch zum Disput darüber heraus, ob Malerei überhaupt eine solch scheinbar banale Aufgabe, wie sie die niveauvolle Unterhaltung des Betrachters darstellt, leisten darf. Seine Malerei gut zu finden ist ähnlich dem Eingeständnis, dass man eigentlich lieber perfekte amerikanische und französische Filme sieht als problematische deutsche.

Die gekonnteste Form der Malerei wäre hier jedoch wenig, wenn nicht auch der Inhalt für Spannung sorgen

würde. In seinen frühen Bildern der 60er Jahre kalkulierte Wintersberger mit dem Schmerz beim Sehen. Die von Stahlstiften durchbohrten Fingernägel riefen einen kurzen Schauer hervor, und auch ein wenig Angst. Von der eigenen Schmerzvorstellung bis zur Folter an Anderen reichte das Spektrum der Empfindungen. Was damals offen und brutal gemalt wurde, ist sehr viel subtiler, sehr viel erzählerischer bis heute bei Wintersberger zu finden. Das mögliche Unglück, die Bedrohung oder auch das Hoffen spielen stets eine Rolle. Nie scheint die Szene ganz ohne Gefahr zu sein, nie kann sich bei den besten Arbeiten der Betrachter davonstehlen und sagen, das ganze gehe ihn doch nichts an. Dabei ist es unwichtig, ob das Bild in Amerika spielt, Serge Gainsbourg oder einen dunklen Akt zeigt, ob die Landschaft griechisch oder karibisch ist. Wintersberger malt sich auf eine schon stoische Art durch die Kulissen von der Antike bis zur heutigen Medienwelt, gepaart mit den Höhen und Tiefen menschlicher Emotionen, ohne die das Leben weit weniger intensiv wäre. Er, der über das aktuelle politische Tagesgeschehen gut informierte, erfasst die Zeit zum Ende des 20. Jahrhunderts mit einer auf die existentiellen Sehnsüchte abstrahierten Intuition. Seine Bilder aus Amerika zeigen eine scheinheilige Schönheit, die jedoch das Glück nicht unbedingt ausschliessen. Der Golfkrieg wird zu einem Triptychon aus der Mythenwelt der Götter, ein Schicksal mit orakelhafter Symbolik. Der 1991 entstandene Zyklus Bleu-Blanc-Rouge präsentiert Frankreich in Glanz, Glorie und Angst. Manches Bild hätte in diesem Jahrhundert vielleicht schon einmal gemalt werden sein können. Die meisten jedoch mussten erst gemalt werden und einige werden noch gemalt werden müssen.



Portrait Romy Schneider, 1990
Öl auf Leinwand, 100x130 cm

Ingo Meller, geboren 1955, lebt und arbeitet in Köln. Einzelausstellungen im Kunstraum Kassel (1991), in der Artothek Köln (1987), in der Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler (1987) sowie im Raum für Malerei, Köln (1985).

Eine aktuelle Ausstellung von Ingo Meller ist noch bis zum 18. Februar in der Galerie Dr. Luise Krohn in Badenweiler zu sehen.

24

«Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazugehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Masse fehlt.»

Arnold Schönberg, Vorwort zu Anton Weberns Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9

Der erste Blick verblüfft. Diese Malerei wirkt vertraut und fremd zugleich. Vertraut erscheint die malerische Textur, kurze, intuitiv, fast gestisch auf die Leinwandstücke gesetzte Ölfarbe. Ein abstrakt anmutendes Beziehungsgeflecht mehrerer Farben, wobei Teile der ungrundierten Leinwand sichtbar bleiben. Der erste Augenschein wird freilich irritiert durch die Tatsache, dass die Leinwände nicht auf Keilrahmen gespannt sind. Über den Keilrahmen vermittelt sich das Tafelbild mit einem vertrauten skulpturalen Reiz dem Betrachter entgegen, er ist fast so etwas wie ein Sockel, bzw. ein Podium für die Malerei. Doch Mellers Leinwände liegen direkt, fast schutzlos auf der Wand. Darüber hinaus verweigern sie dem Betrachter den vertrauten rechten Winkel. Sie werden dem Fadenverlauf folgend geschnitten, jede Leinwand ist damit den gegebenen Bedingungen von Kette und Schuss überlassen. Für sich genommen reichen aber diese Irritationen nicht aus, die anfängliche Vertrautheit zu untergraben. Das eigentlich Fremde ist vielmehr, wie die Textur in die Organik des Trägers eingebettet ist. Die individuelle Form jeder Leinwand erscheint geradezu als ein Ergebnis dieser Malerei und umgekehrt, worüber Rainer Crone und David Moos mit spekulativem Sinn nachdenken.¹

Träger für diese Malerei ist die Wand! Der Eindruck des Schutzlosen erklärt sich nur aus der Perspektive des Keilrahmens. Erst auf der Wand bekommen Farbe und Leinwand ihre nötige Stabilität, ja Mellers beste Arbeiten erscheinen so, als wären sie aus der Wand gewachsen. So hat der Maler die kleinen Leinwandstücke zu einem genuinen Bestandteil der Malerei gemacht und sie der tragenden Wand anvertraut. Es gibt nichts Überflüssiges, die Leinwand definiert sich weniger als Träger (das ist ja die Wand) sondern vielmehr als Farbe. Meller: «Der Leinwandton ist ein Grundton, dem gegenüber sich die einzelnen gemalten Töne artikulieren.»² Diese Verwandlung der Leinwand zu einem genuinen Teil der Malerei selbst, entspricht einer Verdichtung, die sich nochmals konzentriert, da Mellers Leinwände selten grösser als 53 x 35 cm sind. Und obwohl in der letzten Zeit die Textur (auch deren materiale Masse) zunimmt, bleibt konstituierendes Moment jeder Arbeit der einzelne Pinselstrich. Jeder Pin-

selzug erscheint nachvollziehbar, auch wo sich Farben aus mehreren gleichtonigen Zügen zu Feldern schliessen, lässt sich kontrollieren, wie die einzelnen Gesten auseinander gewachsen sind. Das ist eine Leistung dieser Arbeit, welche im übertragenen Sinne «Kammermusik» ist, Kammermusik von Webernscher Dichte, wie sie Arnold Schönberg im Vorwort zu Op. 9 preist.



Cadmiumgelb hell, Blockx 713
 Cadmiumgelb mittel, Blockx 715
 Cadmiumrotorange, Blockx 821
 Sèvresgrün, Blockx 462
 Gemischgrün hell, Blockx 463
 1983; 33 x 21,8 cm,
 Privatbesitz Berlin



Ocre de chair, Sennelier
 Rembrandtblaugrün, Rembrandt 647
 Ultramarin dkl., Blockx 253
 Permanentviolett, Rembrandt 553
 Payne's Gray, W&N 125
 Lichter Ocker hell, W&N 137
 1989; 47,5 x 29,3 cm
 Galerie Claes Nordenhake, Stockholm



Scheveningsgelb zitron, Scheveningen 10
 Flesh Tint, Winton 20
 Gemischgrün hell, Blockx 463
 Aliz Krapplack bräunlich, Rembrandt 333
 Echtviolett, Mussini 476
 1991; 53,6 x 34,2 cm
 Kunstraum Kassel, Kassel
 (Fotos: Lothar Schnepf, Köln)

Blickt man vom innerbildlich verdichteten Beziehungsreichtum der neueren Arbeiten zurück zu den ersten Bildern auf ungespannten Leinwänden, so wird die Bedeutung der Einzelgeste noch deutlicher. Anfang der 80er Jahre sind durchaus strenge Farbstriche zu sehen, die sich kaum berühren und in wachsenden Zeilen nebeneinandergelegt sind, wie in einer Versuchsanleitung. Ohne Zweifel ist diesen Arbeiten eine gleichsam konzeptionelle Grundhaltung noch näher, die Mellers Arbeiten bestimmt. So wie er seine unregelmässigen Formate den gegebenen Webstrukturen überlässt, bzw. deren «Charakter» akzeptiert, so ausschliesslich verwendet er Tubenfarben. Meller: «Ölfarben sind Produkte verschiedener Hersteller.» Woraus der Maler nüchtern den

1 «Each small scissor cut bur-lap-like canvas has its own life, defined by its own dimensions and extensions – if it then takes on a life separate from the brushstrokes that it supports. The reason for being the way that it appears is determined by and dependent upon the brushstrokes which may have existed before the canvas was finally defined.» Meditations After The Hurricane. An Essay by Rainer Crone and David Moos, in: Ingo Meller, Kassel 1991, S. 5

2 Ingo Meller (Statement vom 28. 8. 1990) in: Ingo Meller, a. a. O., S. 29

3 siehe dazu Anmerkung 2

4 siehe Bildlegenden

Schluss zieht: «Die Bedeutung der Farbe klärt sich in ihrer Verwendung.»³ Es gibt kein Einfinden in die Farbe beim Mischen. Die emotionale Kraft der Farbe entsteht erst in dem relativ kurzen Malakt. Dem eigentlichen Malprozess geht allenfalls eine Probe voraus; in zahllosen kleinen Streifen hat Meller verschiedene (oder auch gleiche Töne) verschiedener Hersteller nebeneinandergesetzt, um zu sehen wie die Farben sich begegnen. Jeder seiner Arbeiten wird eine exakte Liste der verwendeten Farben beigegeben.⁴

Das Sichvergewissern der verwendeten Mittel steht heute noch als Kontrollinstanz hinter dieser Arbeit, die sich zunehmend von ihrer konzeptionellen Gestimmtheit löst. Der Malprozess, der kurze Malakt, in dem die Farben aus der Tube sich verlebendigen, wird mit einer Intensität geladen, unter der jede Distanz verbrennt. Unverhofft finden die Einzelgesten im dichter werdenden Beziehungsgeflecht zu «Bildern», womit geschlossene Systeme (nicht «Bilder» von etwas) gemeint sind, die in sich einen Organismus zahlreicher Bezüge verlebendigen. Räumliche Kontraste gruppieren sich zu nah und fern, dissonante Farbreibungen irritieren harmonisch einander zugetane Farbklänge. Pastose Farbmassen sprengen die tonigen Verhältnisse mit skulpturaler Wucht. Es gibt für diese Bildfindungen kein formales Gerüst. Der Begriff «Komposition» erscheint fehl am Platze, träfe ohnehin auch nur das Vertraute, das sich nach dem ersten Augenschein verflüchtigt. Die Farben, die er sich vor Beginn der Arbeit zurechtlegt, sind allein auf die Intuition und die Gestimmtheit beim Malen angewiesen, wobei sich Vorlieben für bestimmte Bewegungen (auch Farbklänge) entsprechenden Phasen zuordnen lassen.

Über Cézanne



Cézanne verlagert das Geheimnis, die Transzendenz, den Geist in die Malerei selbst. Die Modulation der Farbe ist ihr Leben und die Geometrie ist die geistige Ordnung. Keine Geheimnistuerei mit versteckten Hintergründen, sondern die Malfläche ist die Realität des Geistigen. Die Malfläche wird autonom und gewinnt ihre Kraft aus ihrem eigenen logischen Gesetz. Die Einheit des Ganzen auf der Malfläche ist die Einheit des Weltganzen. Das Verzahntsein aller Teile im Ganzen, ihre Bezogenheit zueinander bezeichnet die Kraft des Geistes, der durch alles hindurch wirkt und formt. Die Kontraste der Formen sind nicht feindselig, sondern leben durch die Antwort und Reaktion untereinander, die eine Gemeinschaft bilden, so dass der Organismus der Ganzheit voller Harmonie ist. Es wird nicht mehr angedeutet, als zu sehen ist, aber das Auge wird gezwungen, zu sehen. Das Auge ist der Erkenntnisträger, im Auge, nicht im sentimentalischen Gefühl, bildete sich und wächst die Gestalt des Bildes. Aus der Gestalt der Ganzheit formt sich der Wert, frei von der Belastung und Einengung durch eine gezielte Meinung oder eine überlagernde Idee, die ausserbildlichen Charakter hat. Die Gestalt des Bildes ist eine Idee und manifestiert geistige Energien, völlig rein und unverfälscht.

Cézanne öffnet das Tor aus der Ichbezogenheit, er überwindet den Dualismus additiver Gegensätze, bei ihm

GERHARD FIETZ

Vom 16. Januar bis zum 2. Mai zeigt die Kunsthalle Tübingen in einer umfassenden Ausstellung über Paul Cézanne rund 100 Werke aus vier Jahrzehnten. Es handelt sich bei den Exponaten, die aus namhaften Museen und Sammlungen aus aller Welt zusammengetragen wurden, um Landschaften, Stillleben, Porträts und Figurenbilder. Die Ausstellung bietet einen repräsentativen Querschnitt durch das gesamte Schaffen des Malers, wie er in dieser Breite seit der Pariser Retrospektive von 1936 nicht mehr zu sehen war.

Daimler-Benz hat sich bereit erklärt, die aufwendige Ausstellung im Rahmen ihrer Kunst- und Kulturförderung mit einer Ausfallbürgschaft zu unterstützen.

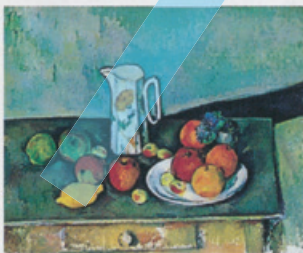
Kunsthalle Tübingen, 16. Januar bis 2. Mai 1993, Öffnungszeiten täglich (ausser Mo) 10–20 Uhr.

Katalog mit Texten von Götz Adriani und Walter Feilchenfeldt, 315 S., über 140 Abb., davon ca. 100 Farbtaf., DuMont Buchverlag Köln. Preis für Ausstellungsbesucher DM 39,-, leinengebundene Buchhandelsausgabe DM 86,-.

Mont Sainte-Victoire, 1904–1906
The Nelson-Atkins Museum of Art,
Kansas City



Hortense Fiquet im roten Sessel, 1877-1878
Ölfarben auf Leinwand
72,5x56 cm
Museum of Fine Arts,
Bequest of Robert Treat Paine, 2nd, Boston



Stilleben mit Milchkrug und Früchten auf einem Tisch.
Um 1890; Öl auf Leinwand
59,5 x 72,5 cm; Nationalgalerie Oslo.

ist Einheit, Versöhnung dort, wo bei Caspar David Friedrich der Mensch als Ausgestossener lebt. Die Farbe hat keinen psychologischen Wert wie bei Friedrich, man steht nicht im Bann bestimmter Gefühlstendenzen. Die Form urteilt nicht und verurteilt nicht und drängt keine Meinung auf. Die Farbe bei Cézanne lebt, weil sie pulsiert, weil sie aus dem Licht kommt, anschwillt und sich verändert und in ständiger Vibration durch das ganze Bild fließt als ein Strom der Einheit. Die Relation der Farbe, ihr quantitativer und qualitativer Bezug, ihr Miteinander im gemeinsamen Strom sind vordringlich. Es gibt bei Cézanne weder schöne noch hässliche Farben, die menschliche Wertskala gehört nicht in die Bildaussage, da sie korrigierbar und anfechtbar ist. Die Farbe lebt in ihrer eigenen absoluten Ebene. Das Geheimnisvolle ist ihr nicht wie ein Mantel umgehängt und vermenschlicht, sie bleibt unverfälscht in der Kraft ihres eigenen Daseins.

Damit tritt in das Bild eine neue Freiheit ein, die es verselbständigt, von der Aufgabe der Mitteilung erlöst und ihm eine eigene Würde verleiht.

Das geometrische Gerüst, das dem Cézannischen Bild unterliegt, wird nicht verkleidet, sondern offengemacht, so dass es ebenfalls eine Selbständigkeit und Freiheit bekommt bis hin zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit, die sich oft zu dominierender Formgestalt steigert. Immer bleibt auch hier die Einheit des Ganzen gewahrt und betont. Jede Form hat eine klare Negativrelation als Bezug zum Ganzen der Fläche. Die Reinheit der geometrischen Konstruktion ist so klar und durchsichtig, dass ihr Bezugssystem eine eigene Sprache hat. Die Geraden, Kurven, Schrägen, Horizontalen, Vertikalen, Winkel sind gebaut wie eine Architektur und funktionieren mit strenger Logik. Kein Zwangsgefühl gewaltsamer Erfindung, sondern natürliche Musikalität der Formbeziehungen, die wiederum mit den Farbbeziehungen so zusammenarbeiten, dass sie teilweise offenliegen, teilweise verschmelzen, immer aber eine Ganzheit bilden.

Mit der neuerarbeiteten Farbmodulation und der geometrischen Formenergie hat Cézanne die Malerei verselbständigt, die subjektive Vermenschlichung des Bildes als Ausdrucksträger individueller Gehalte abgebaut und so die Grundlagen geklärt, die das Bild notwendig für die Zukunft braucht, um Gleichnis des menschlichen Geistes zu sein. Ohne illustrative Momente, ohne Engagement für

Zeitvorgänge hat Cézanne allein durch die Klärung der Bildgestalt hin zu ihrer Absolutheit den geistigen Prozess als Notwendigkeit und als Berechtigung für die Existenz des Menschen dokumentiert. Über den Geist ist der Mensch wieder eingeordnet in die grossen Zusammenhänge, er ist nicht mehr ausgestossen wie bei Friedrich, als sehnsüchtiger, einsamer Zuschauer, der sich selbst projiziert, sondern er ist Teil des Ganzen durch die Kraft universaler Geistigkeit. Das Cézannische Bild ist die Ver selbständigung des geistigen Prinzips in Farbe und Form. Das einzelne Bild erscheint als Teil einer Reihe. Das einzelne Bild verdeutlicht, bestätigt und wiederholt aufs neue das Prinzip, das primär zum Bildthema geworden ist. Es ist daher fast unwichtig, was Cézanne malt. Das Motiv wird nur benutzt, um durch dieses das geistige Prinzip zu verdeutlichen, nicht, um über das Motiv eine Mitteilung zu machen. Das geistige Prinzip ist jetzt Antrieb zur Tätigkeit des Malens, und die ganze Fähigkeit des Malers ist nur darauf gerichtet, dieses geistige Prinzip mit äusserster Klarheit zu verwirklichen. Es wird zum Motor des Schaffens, noch mehr, es ist die geistige Kraft selbst, die sich durch den Maler Cézanne verwirklicht und zum Bild wird. Die individuelle Handschrift des Malers wird immer zurückhaltender, sein Temperament immer gezügelter, er malt nur noch in kleinen rhythmischen Pinselstrichen, die die Bildfläche abtasten, um das malerische Ereignis frei von seiner persönlichen Leidenschaftlichkeit entstehen zu lassen. Der Pinselstrich geht nicht mehr der einzelnen Form nach, die es ja auch nicht mehr im additiven Sin gibt, sondern er überzieht die gesamte Fläche gleichmässig ruhig wie ein einheitliches Gewebe. Das Bild wächst ganzheitlich zu seiner Gestalt.

Mit dem Cézannischen Bild ist daher eine völlig neue, in die Zukunft weisende Stellung des Bildes, eine neue Aufgabe geschaffen worden, die auch die Stellung der Tätigkeit des Malens verändert hat. Malen ist nicht mehr eine Nachrichtenvermittlung, sondern selbständiger geistiger Prozess. Form und Farbe sind autonom geworden, und sie sind durch nichts anderes mehr begreifbar als durch das Sehen. Nicht mehr durch Verstand, Begriffe, Gefühle. Das Sehen ist eine neue Erkenntnis geworden, es besitzt einen neuen Wert und hat durch den Grad seiner Bewusstheit eine neue selbständige Funktion für die geistige Entwicklung des Menschen bekommen.



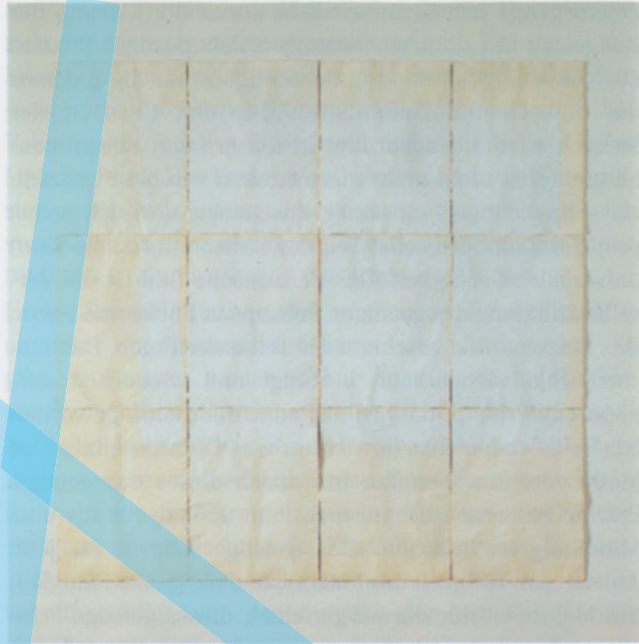
Neun weibliche Badende
1902–1905; Öl auf Leinwand
29 x 36 cm; Privatbesitz



Im Park von Château Noir
Um 1900; Öl auf Leinwand
92 x 73 cm; Musée de l'Orangerie,
Paris

Der Text «Über Cézanne» erschien erstmals im Katalog zur Retrospektive von Gerhard Fietz, 1991, veranstaltet von der Städtischen Galerie Leinfelden-Echterdingen, dem Kulturverein Zehntscheuer in Rottenburg am Neckar, der Galerie der Stadt Sindelfingen und der Galerie Angelika Harthan, Stuttgart. Er wurde 1974 in Paris verfasst.

A. MILLBOURN, 1968
Polymer auf Papier; 231x229 cm



30

JOHANNES MEINHARDT

Robert Ryman Malerei nach dem Ende der Malerei

Unter den verschiedenen Enden der Malerei, die in der Geschichte der Moderne immer wieder aufgetaucht sind, ist das theoretisch reflektierteste und historisch folgenreichste Ende der Malerei, das zu Beginn der 60er Jahre, im Übergang von Farbfeldmalerei und nachmalerischer Abstraktion zur minimalistischen Kunst. Gestützt auf die Darstellung der Moderne bei Clement Greenberg, als eines linearen, analytisch-reflexiven Prozesses der Selbstaufklärung der Malerei, schien für zwei Generationen von amerikanischen Künstlern, Moderne sich dadurch auszuzeichnen, dass sie all das, was am Gemälde nicht absolut und ontologisch wesentlich ist, freilegt, untersucht und ausscheidet. Unwesentlich aber ist alles, was in der Malerei nicht notwendig ist, was Fiktionen oder Illusionen hervorruft: so vor allem die fiktive Räumlichkeit des Bildes. Greenberg analysierte die Moderne als zunehmende Überwältigung und Vernichtung der Illusion, der Räumlichkeit und Bildräumlichkeit des Bildes; zuletzt müssen Gemälde auch noch ihre inne-

re Artikuliertheit, das innere System von Beziehungen und Relationen aufgeben, die immer noch eine Schrumpfform von Illusionismus sind, die immer noch eine eigene, von der Welt abgetrennte sichtbare Wirklichkeit des Gemäldes erzeugen. Eine solche nicht-relationale, nicht-illusionistische Malerei legt – nach Greenberg – den wesentlichen ontologischen Kern der Malerei frei: «Flachheit, Zweidimensionalität, war die einzige Bedingung, die Malerei mit keiner anderen Kunst teilte, und so richtete sich die modernistische Malerei auf Flachheit wie auf nichts anderes»¹. Solche emphatische Flachheit impliziert vor allem, dass keine fiktive Eigenwelt des Gemäldes mehr suggeriert wird, dass die materiellen Gegebenheiten des Gemäldes visuell erfasst werden, dass also die «objektive» und objektale Präsenz des Gemäldes selbst einfach und unmittelbar wahrgenommen wird.

So wird verständlich, warum bei den wichtigsten Malern, die sich um 1960 der Arbeit der Reduktion der Malerei auf ihre wesentliche Flachheit verschrieben haben, fast identische tautologische Formulierungen auftauchen, wenn sie beschreiben, was Betrachter in ihren Gemälden zu sehen bekommen; nach Formulierungen bei Barnett Newman und Ad Reinhardt, die die Präsenz des Gemäldes für den Betrachter betonen, seine unmittelbare Erfahrbarkeit, fallen bei Stella und Ryman materielle Objektalität und pikturale Visualität im Gemälde anscheinend völlig zusammen: «Nur was dort gesehen werden kann, ist dort...Was man sieht, ist was man sieht» (Frank Stella)²; was das Gemälde ist, ist genau das, was man sieht» (Robert Ryman)³.

Nur dass die scheinbare Eindeutigkeit und Positivität solcher Formulierungen bei Ryman (wie auch bei Stella) sofort zerfällt: zwar ist das Gemälde nur das, was man unmittelbar sofort und fraglos sieht, eine optische Gegebenheit (die zu dieser Zeit «Präsenz» genannt wurde), die Sichtbarkeit von wiedererkannten Dingen. «Was das Gemälde ist, ist genau das, was man sieht: die Farbe auf Pappe und die Farbe der Pappe und die Weise, auf die es gemacht ist und gefühlt wird. Das ist es, was da ist». Aber was sich in dieser positiven Sichtbarkeit zu sehen gibt, ist nicht einfach die materielle Oberfläche eines Objektes, genau so wenig wie es ein illusionärer pikturaler Faum ist. Dass jedes Gemälde zuerst ein Objekt innerhalb der Welt ist, wird schon in der Wahrnehmung vorausgesetzt:

1 Phyllis Tuchman: A & A II, S. 52

2 Nancy Grims: Robert Ryman's Work: Magic, Art News 183, no. 4, Summer 1966, p. 89

3 Interview mit Robert Ryman, Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa, Wien 1982.

1 Clement Greenberg: Modernist Painting, in: Gregory Battcock: The New Art, A Critical Anthology, New York 1973, S. 69

2 William Rubin: Frank Stella 1970–1987, New York 1987, S. 41–42

3 Phyllis Tuchman: Interview mit Robert Ryman, Artforum, vol. 9, no. 9, May 1971, p. 53

«Ich wollte die Farbe und die Oberfläche aus Farbe herausstellen und nicht so sehr die Dinglichkeit. Gewiss sind das immer Objekte; jedes Gemälde ist ein Objekt⁴. Es geht nicht mehr darum, den Illusionismus und die «Relationalität» der Malerei anzuprangern und wegzuarbeiten, sondern um die scheinbar einfache Untersuchung dessen, was ein Gemälde visuell ist, wie ein Gemälde wahrgenommen wird, auch wenn es seine Materialität und Objektivität nicht verbirgt oder verhüllt, gerade wenn es sich als ein visueller Komplex zeigt, der aus materiellen Schichten und materiellen Tätigkeiten besteht.

Robert Rymans Einsatz in den späteren 50er Jahren hängt ganz eng mit den theoretischen Fragestellungen dieser Zeit zusammen, die das Wesen der Malerei analytisch reduktiv freizulegen versuchten, und ist zugleich

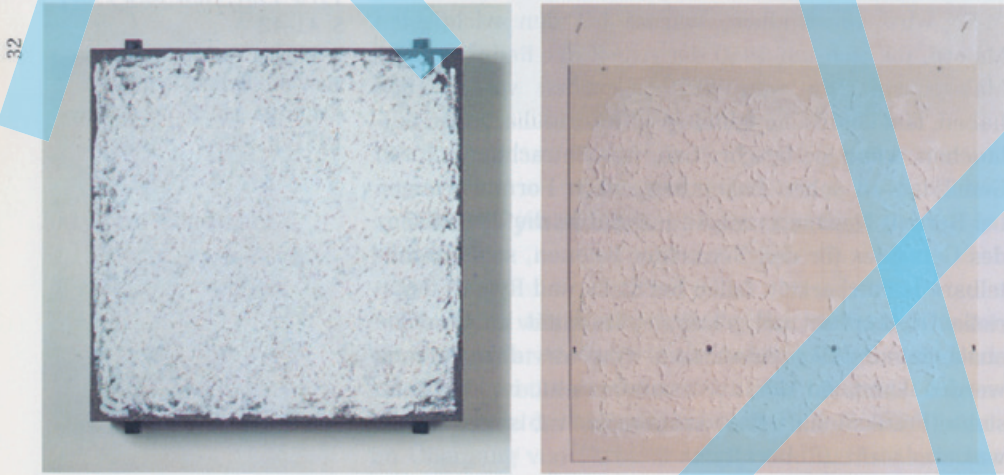


Bild links:
Acme, 1980; Öl auf Leinwand mit
Stahl; 66x61 cm

Bild rechts:
Versions XI, 1991; Öl und Graphit
auf Fiberglass, Wachspapier;
48x43 cm; alle Werke courtesy
Hallen für Neue Kunst, Schaff-
hausen

völlig individuell, erscheint fast unglaublich naiv und ahistorisch. Er fängt an damit, dass für ihn das einfache Funktionieren von Malerei zum Problem wird: die Tatsache, dass der Auftrag von Farbe auf einen Träger ein Gemälde hervorbringt, dass als Oberflächen hergestellte Gegenstände spezifische visuelle Wirkungen erzeugen, ist für ihn erstaunlich und einer eingehenden Untersuchung würdig, die sich bis heute nur immer verfeinert, aber nicht grundsätzlich verändert hat. Malerei ist zuerst einmal eine materielle Praxis, der Einsatz von Pinsel und Farbe auf einem Träger. «Ich dachte, ich probiere das aus und sehe, was passiert. Ich wollte sehen, was die Farbe machen würde, wie die Pinsel funktionieren würden. Das

war der erste Schritt. Ich spielte nur herum. Ich hatte wirklich nichts, was ich malen wollte; ich habe nur herausgefunden, wie die Farbe funktionierte, dicke und dünne Farben, die Pinsel, Oberflächen...⁵.

Robert Rymans Einsatz unterläuft jede ontologische Fragestellung nach dem Wesen der Malerei, und damit den greenbergschen Diskurs der Modernität. Malerei besitzt kein überhistorisches Wesen, ist nicht eine von vornherein ausgezeichnete Seinsart, die freigelegt werden könnte. Sie ist auf ihrer grundlegenden Ebene Wandanstrich oder Dekoration; von deren Wahrnehmungsweisen unterscheidet sie sich nicht durch einen transzendenten Inhalt oder eine eigene Welt der Bildlichkeit, sondern nur durch ihre Selbstreflexivität und Selbstbezüglichkeit: sie untersucht das Funktionieren der materiellen Elemente, deren Zusammenspiel ästhetische Wahrnehmung erlaubt (diesen Ansatz teilt Ryman mit Stella). Deswegen wird für die Malerei Rymans all das zum Inhalt, was zu den sichtbaren und materiellen Bedingungen der Bildlichkeit gehört, und was in der üblichen ästhetischen Wahrnehmung unbeachtet bleibt: der Raum und die Wand, in dem und an der das Gemälde hängt; das Gestell, auf das die Leinwand gespannt ist, und dessen Aufhängung an der Wand; andere Träger, wie Papier, Metall- oder Kunststoffplatten, und deren Befestigung durch Nägel, Reisszwecken, Heftklammern und Abstandhalter aus Eisen oder Plastik; Wachspapierrahmen oder auf die Wand gezeichnete Rahmen; Grundierungen und Farbqualitäten. All diese materiellen Bedingungen von Malerei werden selbst sichtbar gemacht; aber nicht als bloße Gegenstände, in einer reduktiven Selbstentlarvung der Malerei als Täuschung, sondern als die materiellen Momente dessen, was trotzdem ästhetische Wahrnehmung ist, was die «objektive Komposition» der materiellen Schichten und Elemente ist («Obwohl meine Malerei Komposition aufweist, wird diese Komposition immer durch die Struktur selbst verursacht»⁶). Die materiellen Momente des Gemäldes und seiner Umgebung bilden eine «Komposition» von Überlagerungen, bezw. Schichtungen unterschiedlicher Texturen, Materialqualitäten, Transparenzen, Reaktionen auf Licht etc. innerhalb derer die aufgetragene Farbe nur die oberste Schicht ist, ohne exklusiven Status. Wo in einem traditionellen Begriff von Malerei die materiellen Bedingungen des Gemäldes überdeckt

4 Phyllis Tuchman, a. a. O., S. 52

5 Nancy Grimes: Robert Ryman's White Magic, Art News 185, no. 6, Summer 1986, p. 89

6 Interview mit Robert Storr, Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa, Wien 1988, S. 205

7 *Conceptual painting*, Tate Gallery, London, 1973, S. 64

8 Yve-Alain Bois: *Ryman's Texts in Painting in Model*, Cambridge 1992, S. 126

9 Yve-Alain Bois: *Surface and Transparency, Robert Ryman New Paintings, The Pace Gallery, New York 1990*, p. 8

10 Robert Storr, a. a. O., S. 203-204

Aktuelle Ausstellungen:
Tate Gallery London
Retrospektive
15. Februar-25. April
Halle für Neue Kunst Schaffhausen, Erwartete Hängung der Ryman-Retrospektive ab Anfang Mai

und in die ästhetische Unsichtbarkeit verdrängt werden, und wo selbst monochrome Farbflächen noch Idealität und Bildräumlichkeit der Farbe gegenüber der blossen materiellen Oberfläche bewahren, wird in Rymans Gemälden genau dieser materielle Aufbau zum Sujet des Gemäldes. Der Inhalt der abstrakten Malerei ist dann «das Bild selbst und seine Umgebung. Alles, was man sieht, alles, was in das Bild einbezogen ist – alles. Die Oberfläche, Licht und Struktur, Bewegung und Komposition, das ist der Inhalt»⁷. Robert Ryman bezeichnet seine Malerei als «Realismus»; ihn interessieren die Realia, deren Auswahl und Zusammenstellung den komplexen materiellen und zugleich visuellen Gegenstand «Gemälde» formen. Die einzelnen materiellen Komponenten sind immer nur Mittel, arbiträre und kontingente Hilfsmittel, das Gemälde zu erzeugen; zugleich sind sie das ganze Gemälde, ist ihre Auswahl und Handhabung das Schaffen des Gemäldes selbst. «Es geht nie darum, was man malt, sondern immer nur darum, wie man malt. Das Wie des Malens ist es, was schliesslich das Bild – das «Erzeugnis» ausmacht»⁸. «Das Grundproblem ist, was mit der Farbe zu tun ist. Was mit Farbe gemacht wird, ist die Essenz aller Malerei. Ich spreche nicht von den technischen Prozessen des Malens, die in sich selbst wichtig sind, sondern vom Sehen der Malerei. Dieses «Sehen» kann so komplex sein, dass die Möglichkeiten für Malerei endlos sind»⁹.

So zeigt sich die Selbstreflexivität und Selbstbezüglichkeit der Gemälde von Robert Ryman als eine Reflexion auf vorhergehende, unbemerkte, vor allem aber unwesentliche Bedingungen von Malerei nicht mehr als Versuch, in immanenter analytischer Reduktion eine ontologische Wahrheit der Malerei freizulegen, sie für sich selbst vollständig transparent zu machen. Rymans Reflexivität legt die Verankerung aller Malerei in einer materiellen Praxis frei, deren Funktionsweise historisch zufällig und arbiträr gegeben ist, vor jeder begrifflichen Bestimmung. «Ryman versteht, dass, wenn die Normen der Malerei geprüft werden, das Arbiträre das letzte Wort haben wird. Dies ist möglicherweise die Quelle des Charmes seiner Gemälde»¹⁰. Die scheinbar unwesentlichen, natürlichen Voraussetzungen von Malerei, die äusserlichen, beliebig zu wählenden materiellen Faktoren, sind, sobald der Illusionismus der Bildlichkeit überwunden ist,

die Sache selbst; jeder einzelne Faktor kann als Operator oder Wirkungselement des Gemäldes freigelegt und benützt werden. Ryman «bemühte sich zu zeigen, dass alles, was im Akt der Malerei «natürlich» aussah, «historisiert» (in Raum und Zeit situiert) werden kann, befragt, transformiert, und zum aktiven Element in der Herstellung eines Bildes gemacht werden kann»¹¹.

Um die «realen», übersehenen Faktoren der Malerei freilegen und handhaben zu können, musste Robert Ryman von Anfang an die «illusionären» Aspekte von Malerei, Farbe und Form, reduzieren. Das Quadrat, als die einfachste Form, die keine kompositionellen Verhältnisse enthält, wurde ergänzt durch weisse Farbe, die nicht als Farbe eingesetzt wird, sondern als neutrales Medium der Vereinheitlichung von Wand, Träger, Grundierung und Auftrag. Innerhalb des allgemeinen Mediums «weiss» können sich verschiedene Oberflächen haptisch, textuell, taktil, optisch differenzieren.

«Mich interessiert Weiss eigentlich nicht als Farbe, obwohl ich zeitweise verschiedene Arten von Weiss für verschiedene Zwecke verwendet habe... Es geht um eine einfache und direkte Farbe, die ich dazu verwenden kann, alles im Bild und um das Bild herum zusammenzufassen. Es hat mit Licht zu tun, mit Weichheit, Härte, Spiegelung und Bewegung, all diesen Dingen. Es ist nicht so sehr eine Beschäftigung mit Weiss als mit Farbe»¹². Die Wand tritt in ein nicht mehr einfach durch Rahmen oder Grenzen definiertes Feld des Malerischen mit ein, die ästhetische Wahrnehmung verbreitet sich vom Innen des Gemäldes aus nach allen Seiten über immer neue und explizit vorgezeigte Schichten des materiellen Gemäldes, die alle an einem zusammenhängenden Feld von Oberflächenqualitäten und Lichtreaktionen, von Transparenzen, Transluzenzen und Opazitäten teilhaben, welche zugleich materiell und visuell funktionieren.

7 Robert Storr, a. a. O., S. 208

8 Katalog Robert Ryman, London 1977, S. 1

9 fundamental painting, Stedelijk Museum Amsterdam 1975, S. 64

10 Yve-Alain Bois: Ryman's Tact, in: Painting as Model, Cambridge 1990, S. 226

11 Yve-Alain Bois: Surprise and Equanimity, Robert Ryman: New Paintings, The Pace Gallery, New York 1990, o. S.

12 Robert Storr, a. a. O., S. 203–204

Aktuelle Ausstellungen:

Tate Gallery London,
Retrospektive
15. Februar–25. April
Hallen für Neue Kunst Schaff-
hausen, Erweiterte Hängung
der Ryman-Retrospektive ab
Anfang Mai

Sieghart Böhme

1966 geboren in Hof, lebt und arbeitet in Würzburg

Motivforschung Nr. 1

Anstatt eines Textes ein Gedicht nach der Methode Erich Frieds

Der König der Tiere ist tot,
es lebe ihr 1. Vorsitzender.

Reprise I –

Aversionen und Hysterien.

Die Malerei ist tot,

es lebe ihr 1. Vorsitzender.

Reprise II –

46

Apotheose der Zwillingsschwester.

Aber ist das Ganze damit auch schon entwertet?

Nein! Und nochmals nein!

Wer ist der Königsmörder und wie lautet seine Strafe?

Formulieren wir also ganz präzise die geschichtlichen Zäsuren.

Das Ende der Malerei ist herangereift.

Was sagt Michel Foucault dazu?

Wir haben vier Beispiele herausgesucht,

wo es den Abschluss zu finden gilt,

der in keinem Fall den Tod erklärt,

dem Opfer jedoch klarmacht,

dass weiterer Widerstand zwecklos ist.

Was sagt Michel Foucault dazu?

“Not smile like idiot! I´m not the guy you can ironic!”

Wenn zwei dasselbe tun,

kommt auch dasselbe heraus.

Wenn zwei das Gleiche tun,

dann ist es noch lange nicht das Gleiche.

Man nehme ein Gemälde von Steven van Heeck, zerschneide es und ordne die Streifen zu einer Sonne.

Dann stempele man die Streifen im Sinne einer Briefmarkenentwertung ab.

Und dann informiere man die Süddeutsche Zeitung.

Wie lautet die Matrix?

Die verlorenen Bilder.

Man ist mit seinem Text an anderer Stelle konfrontiert.

Was für eine Überraschung!

Will ich das? Ja ich will das!

Warum?

Wie lautet der Oberflächentext – wie der Subtext?

Was hat Dominik Sittig übersehen – und warum gehen gerade Sieghart Böhme und Steven van Heeck einen Schritt weiter?

Wer hat ihn getötet und warum?

Talcott Parsons.

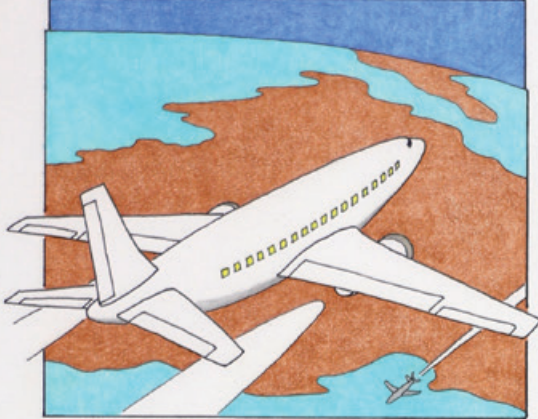
Eine Auseinandersetzung mit Herbert Spencer.



Horch doch, wie anmutig die Kühe schwimmen!,
2014, Buntstifte auf Papier, 49 x 58 cm (mit Passepartout)

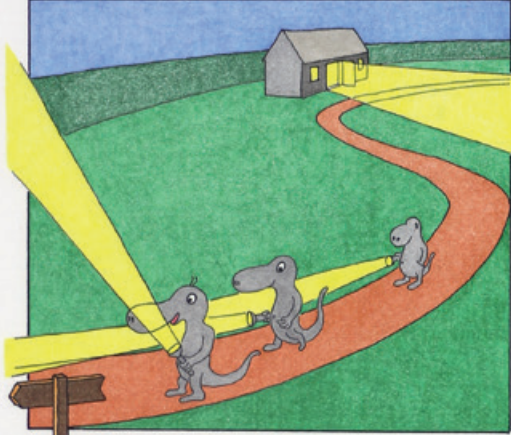
DAS WUNDER IM SUMPF

Auf Flightlevel 180 ...

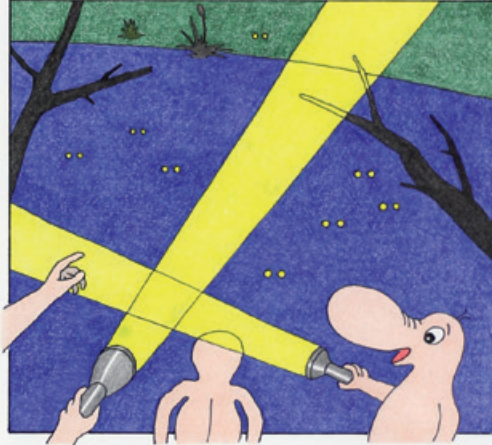


... und in einer gänzlich anderen Welt.

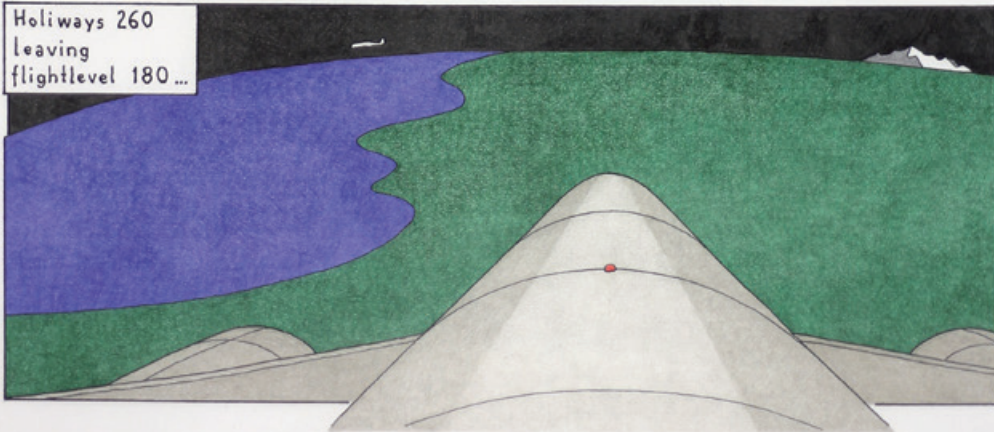
Jugendliche machen sich auf den Weg ...

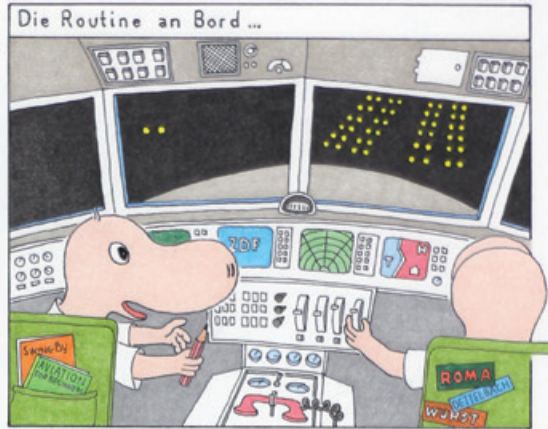


... Tiere zu beobachten.

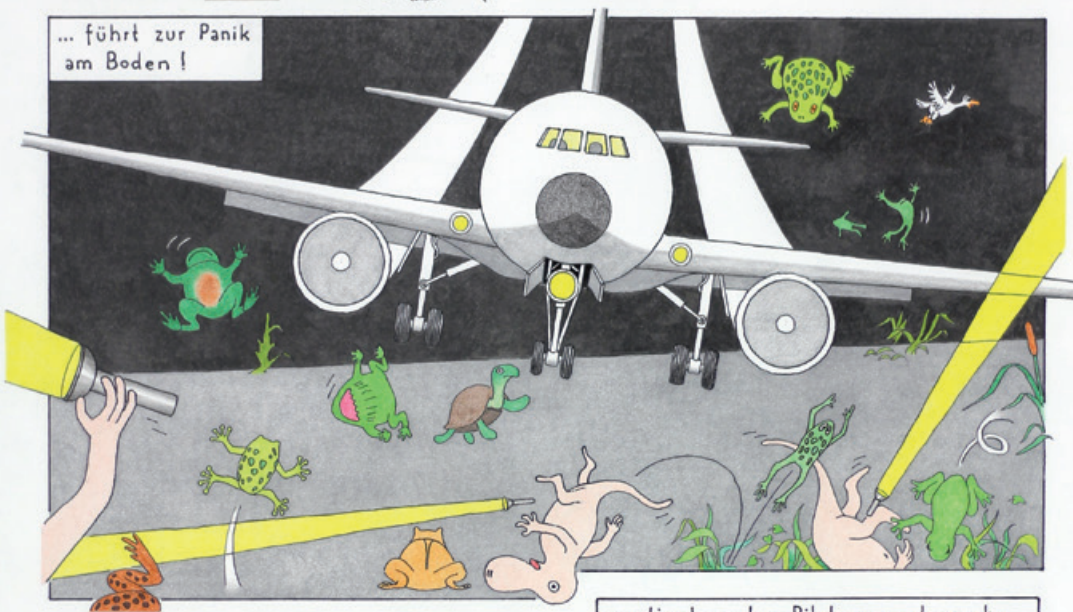


Holiways 260
leaving
flightlevel 180...

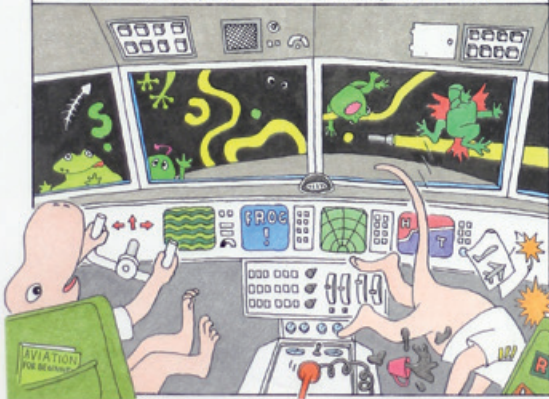




... führt zur Panik
am Boden !



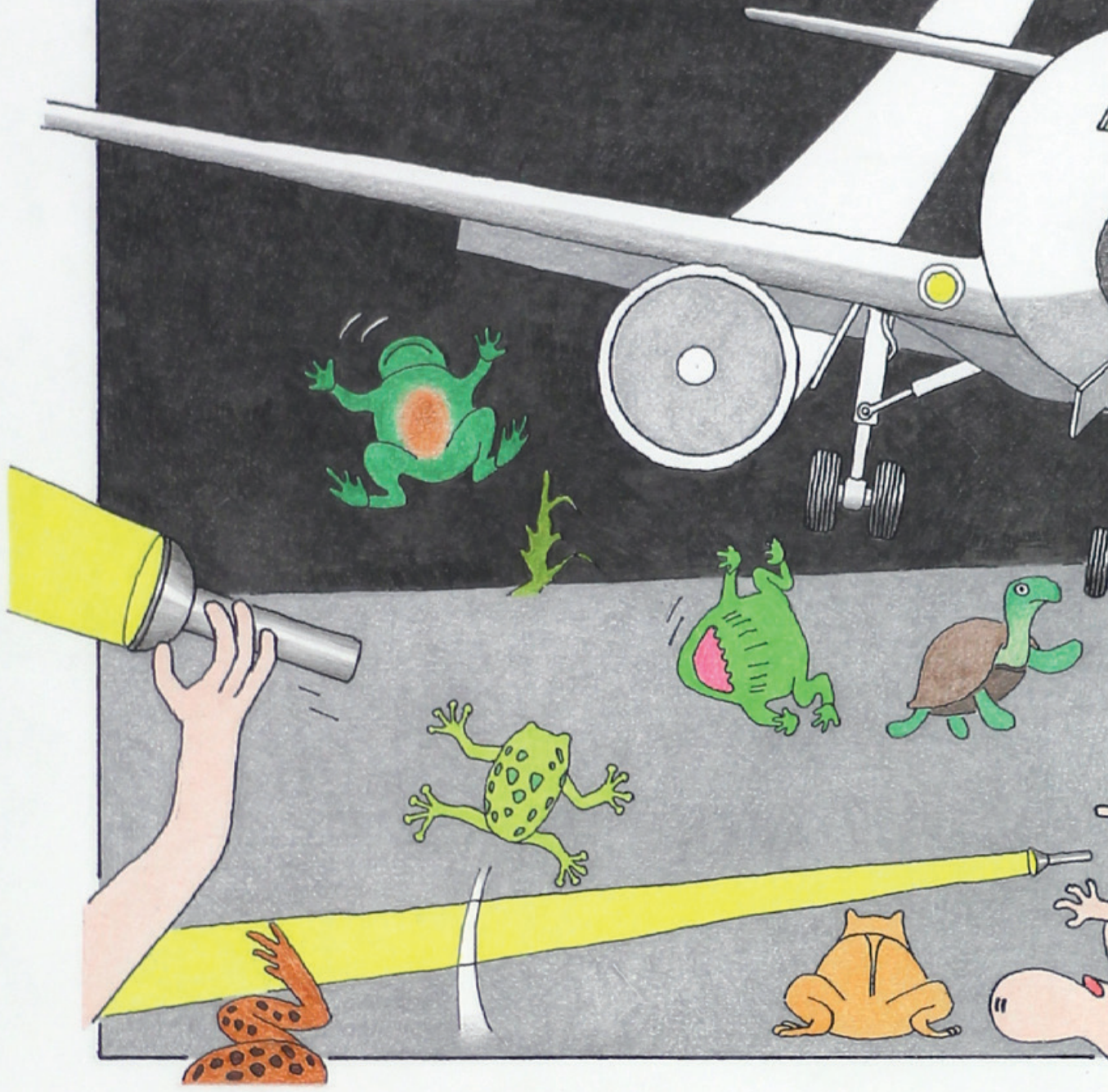
Mit dem neuartigen Phänomen konfrontiert ...



... gelingt es dem Piloten gerade noch,
die Maschine hochzuziehen.



... führt zur Panik
am Boden !





Szene 8, 22:45 h, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 104,3 × 170 cm







Vor dem Kreisel, 2012, Buntstifte auf Papier, 39,4 x 78 cm (mit Passepartout)



Matthias Flury, Painting, Übermalung eines historischen Fotos, 2015,
Lackfarbe, Wechselrahmen, 19,7 x 14,7 cm
Replik nach: Hans Hofmann, *The Conjurer*, 1959.

Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, *Zwei abstrakte Bilder beschreiben*, in: *The Happy Fainting of Painting*, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51

Zu Matthias Flury siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT Vol. 1 WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 38 – 55



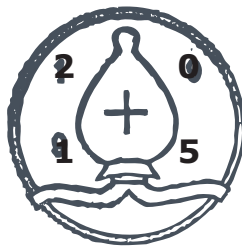
Streifenbild (Lichtbahnen, Günter Fruhtrunk) Nr. 1, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 140 x 122 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjuror, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy
Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51



Die Schere (Blinky Palermo) Nr. 1, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 176 x 149 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjurer, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51



Die Schere (Blinky Palermo) Nr. 2, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 138 x 140 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjuror, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51

diese Kartierung, diese Relation, aber auch eine buchstäbliche Verkleinerung – eine Miniaturisierung – des Hohen und Wertgeschätzten dar. Wir begegnen einem Blick von den Rändern aufs Zentrum, von einem Außerhalb, das sich gleichzeitig innerhalb befindet. (Wie häufig muss nicht ein Einheimischer gegenüber seinen Freunden aus Berlin betonen, dass Haidhausen Teil der Stadt ist?) Es ist ein Blick, der das kulturelle Zentrum in unerreichbare Ferne rückt, obschon es ihm zugleich seinen Platz zuweist: ein Würzburg-Jubel in materieller Form. *München*. Von Haidhausen aus gesehen, eine wenig beachtete, programmatische Arbeit, die den *iconic turn* in Porzners Werk nach 1981 vorzeichnet und zudem, so explizit wie der Künstler es eben tun würde, eine Art „Methode“ benennt, kündigt von zwei Gesetzen der Porzner'schen Produktion, die außerordentlich überraschend sind: Wir begegnen hier einem Antimonument zu jenem historischen Moment, in dem Negation nicht mehr länger als ein Privileg aristokratischer Freiheit fortbesteht, da sie vom Masochismus kleinbürgerlicher Scham und Beschämung usurpiert worden ist. (Manche haben dies den Museum für Moderne Kunst München-Ethos des Porzner'schen Projekts genannt. Wir brauchen eine Geschichte sowie Narrative zu diesem Wendepunkt, der neuen sozialen Verortung von Akten der Negation; vielleicht könnte diese Story die alte Geschichte des Übergangs vom Modernismus zum Postmodernismus ersetzen.) Und dennoch erweist sich eine solche Negation oder ein solches Begehren als vollständig und obsessiv kontingent krass weil aufwärts strebend – jedes Werk Porzners wird hierdurch zwangsläufig zu einem relationalen Objekt, das das Kunstwerk in einen Zwischenraum zwischen mindestens zwei unvereinbare und hierarchische Positionen „gießt“ ...

Monsieur A., Interesse und Objektivität. Hans-Peter Porzners Reflexion der Kunst. In: Das Kunst-Bulletin, März 1993 Nr. 3, S. 10 – 15.

„Wenn du sagst KUNST, dann gehört alles dazu, was darunter fallen könnte. Das heißt von einer Galerie auch der Fußboden, die Architektur, der Anstrich. Das ist alles genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst“, erklärte Hans-Peter Porzner 1988 im Gespräch mit Christoph Blase. Damals musste man das wohl noch erklären. Es ist heute gar nicht mehr so leicht nachzuvollziehen wie das war, als Kunstwerke noch einer Welt gegenüberstanden, auf die sie zeigen konnten – bevor sich das Verhältnis umkehrte und das Werk zum Vertreter der Welt wurde. In seinem Aufsatz „Malerei außerhalb der Malerei“ (1990) fragt Hans-Peter Porzner, wie eine Malerei den Kontext visualisieren kann, in dem sie zirkuliert. Dabei wäre heute die Frage genau umgekehrt zu stellen: Wie könnte ein Kunstwerk nicht Zeuge seines Kontexts sein? Aus Hans-Peter Porzners Entwurf einer Kunst, die ihre soziale Eingebundenheit reflektiert; sie ist **indes** eine Kunstwelt geworden, die alles integriert. Was passiert **indes**, wenn sich das Werk im Kontext auflöst (Heinrich Rombach) und die Werkform zur Lebensform sich gestaltet? ...




Tricyan forte®, Verpackung eines imaginären Medikamentes, Vorderseite, 2013, Erste Fassung Verfallsdatum 1/2015, Pappe, 95 x 40 x 125 mm



65



Tricyan forte[®], 12 Verpackungen eines imaginären Medikamentes, 2013, 40 x 40,2 cm (mit Holzrahmen)



Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®

Wirkstoff: Hyperherbipolat



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®




Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®




Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®

Wirkstoff: Hyperherbipolat



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.



Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®

Wirkstoff: Hyperherbipolat



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®




Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®




Dosierung:
Soweit nicht anders verordnet,
in Abhängigkeit von Optik und
Tageslänge zwischen Sonnen-
aufgang und Sonnenuntergang
2 bis 3 Tabletten

Hinweis:
Arzneimittel für Kinder unzugäng-
lich aufbewahren

Brutalco Germany Ltd.

Tricyan forte®

Wirkstoff: Hyperherbipolat



Bei durch optische Eindrücke hervorgerufenen Beschwerden der Augen und des Kopfes (Antiviewing)

50 magensaftresistente Filmtabletten

Verschreibungspflichtig

Brutalco Germany Ltd.



Informationstafel 1
Das Würzburger Ämterhochhaus

Informationstafel 2
hofmann keicher ring architekten
Entwurf Hochhaus Augustinerstraße Tricyantower

hofmann keicher ring architekten

Hochhaus Augustinerstraße - Tricyan Tower



Städtebau und Form

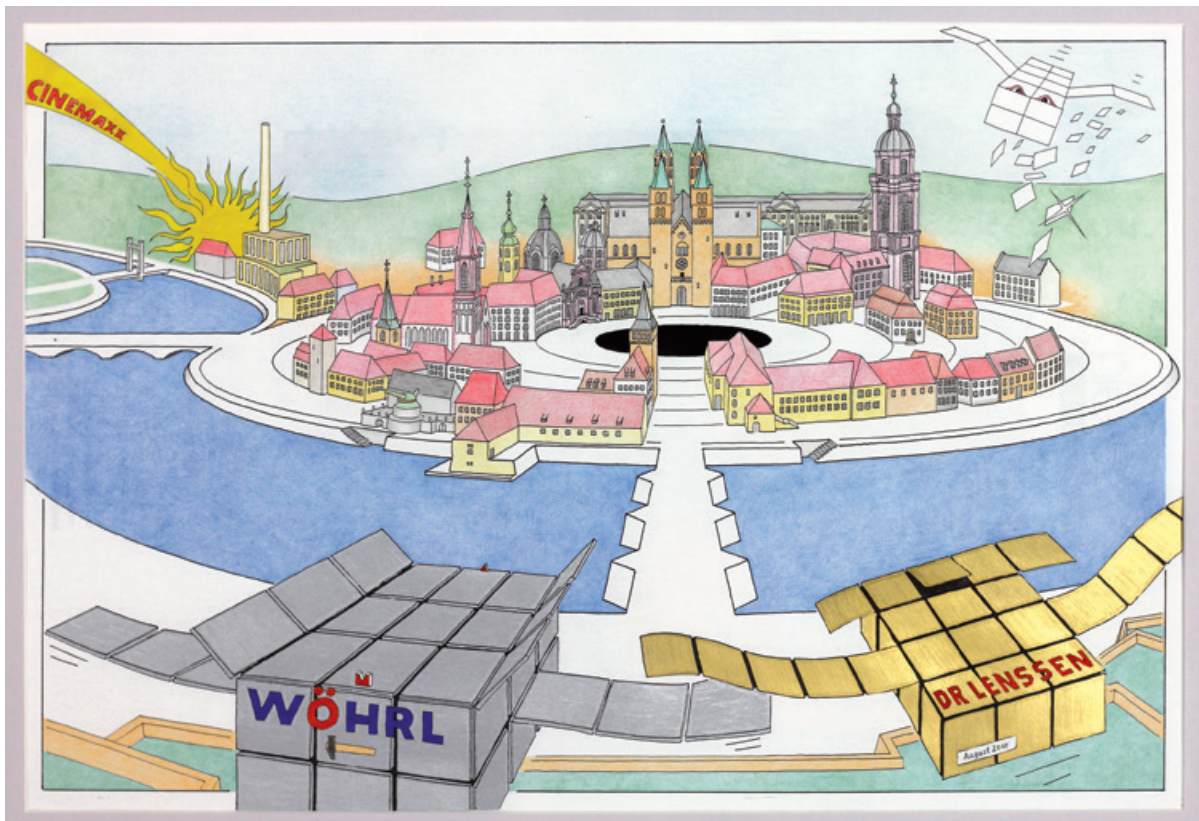
Die Baumassen und Höhen orientieren sich am Bestand und werden der neuen städtebaulichen Situation angepasst. Eine moderne und maßvolle Architektur soll sich dominant in das Stadtbild einfügen. Durch das Freistellen des „Tricyan-Towers“ wird das Hochhaus auch im Straßenbild erlebbar und setzt so einen klaren Akzent innerhalb der Innenstadt. Das mäanderförmige Gebäude ist in seiner Höhenentwicklung gestaffelt, um es signifikant zu gliedern.

Der gesamte Gebäudekomplex öffnet sich zur Augustinerstraße hin. Die Tiefe des Grundstückes wird somit optimal genutzt. Es entsteht ein attraktiver Innenhof. Dort kann in der EG-Zone ausreichend Schaufensterfläche für die Verkaufsfächen angeboten werden. In den Obergeschossen kann der Großteil der Büroflächen zur Eingangsseite hin belichtet werden. Dies steigert die Attraktivität der einzelnen „Adressen“. (Es gibt keine Hinterhofadressen)

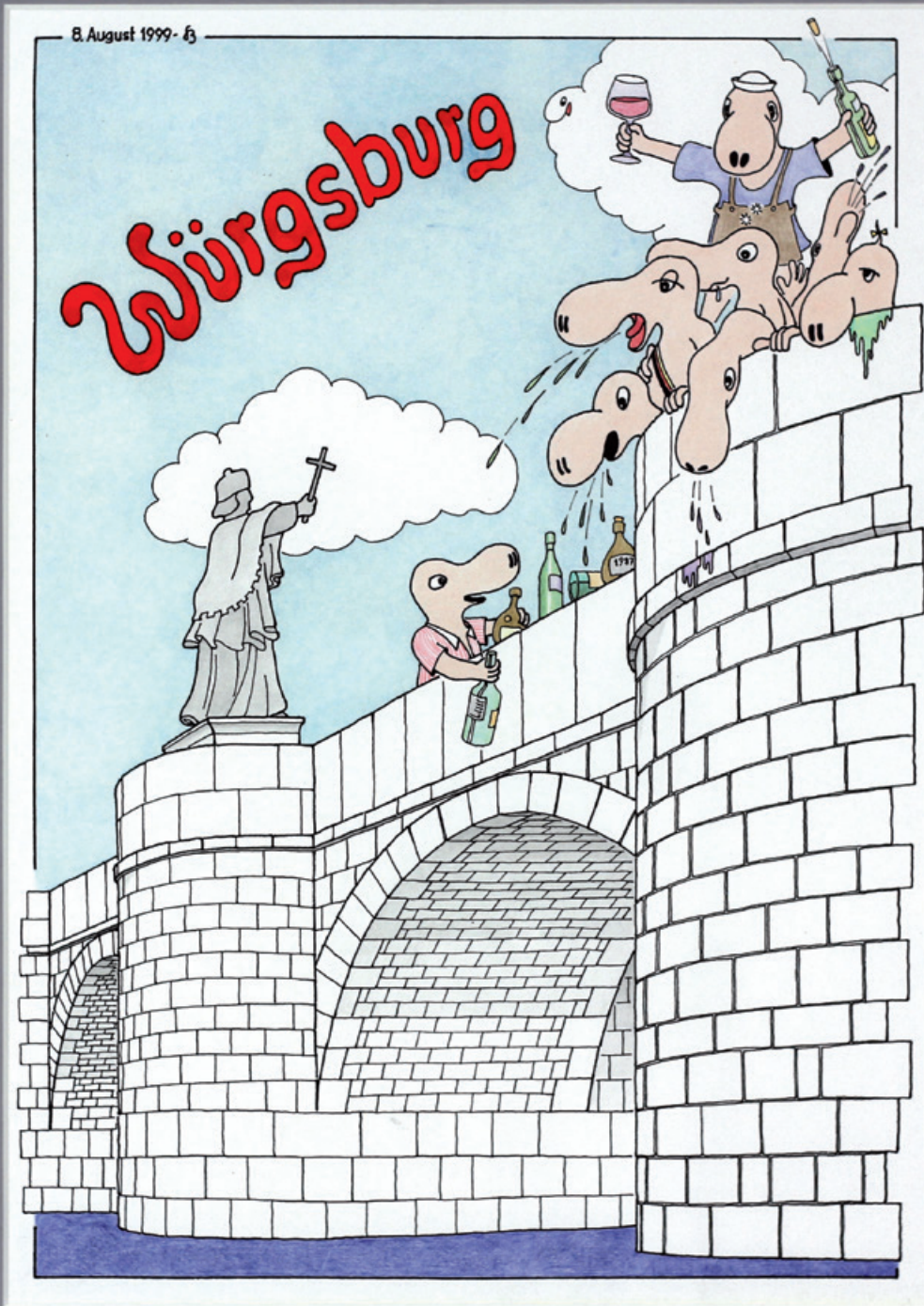
Die beiden Erschließungskerne, in Kombination mit der statischen Struktur und den großen Fensteröffnungen im Achsraster, ermöglichen eine Vielzahl an Nutzungsvarianten von vielen kleinen bis zu wenigen großen Büroeinheiten.

Die ausgewählten Oberflächen sind zeitgemäß und hochwertig. Eine Reduzierung auf die Materialien: Putz / Glas / Baubronze schafft Wertigkeit und eine noble Atmosphäre.

Da die Tiefgarage hauptsächlich von Bewohnern genutzt wird, ist es für uns vorstellbar, die Einfahrtsrampe einspurig mit Ampelregelung auszustatten, um keine Verkaufsfläche im EG zu verlieren. Eine Vergrößerung der Stellplatzanzahl könnte über ein zusätzliches Untergeschoss gelöst werden.



... befinden sich Verbände feindlicher Architektur im Anflug auf Würzburg,
2001, Buntstifte und Lackstifte auf Papier, 49 x 69 cm (mit Passepartout)



Würzburg, 1999, Buntstifte auf Papier, 51,7 x 40,2 cm (mit Passepartout)

Steven van Heeck

1990 geboren in Perm, lebt und arbeitet in Würzburg

Motivforschung Nr. 2

Anstatt eines Textes ein Gedicht nach der Methode Erich Frieds

Der König der Tiere ist tot,
es lebe ihr 1. Vorsitzender.

Reprise I –

Aversionen und Hysterien.

Die Malerei ist tot,

es lebe ihr 1. Vorsitzender.

Reprise II –

Apotheose der Zwillingsschwester.

Aber ist das Ganze damit auch schon entwertet?

Nein! Und nochmals nein!

Wer ist der Königsmörder und wie lautet seine Strafe?

Formulieren wir also ganz präzise die geschichtlichen Zäsuren.

Das Ende der Malerei ist herangereift.

Was sagt Michel Foucault dazu?

Wir haben vier Beispiele herausgesucht,

wo es den Abschluss zu finden gilt,

der in keinem Fall den Tod erklärt,

dem Opfer jedoch klarmacht,

dass weiterer Widerstand zwecklos ist.

Was sagt Michel Foucault dazu?

“Not smile like idiot! I´m not the guy you can ironic!”

Wenn zwei dasselbe tun,

kommt auch dasselbe heraus.

Wenn zwei das Gleiche tun,

dann ist es noch lange nicht das Gleiche.

Man nehme ein Gemälde von Sieghart Böhme, zerschneide es und ordne die Streifen zu einer Sonne.

Dann stempele man die Streifen im Sinne einer Briefmarkenentwertung ab.

Und dann informiere man die Süddeutsche Zeitung.

Wie lautet die Matrix?

Die verlorenen Bilder.

Man ist mit seinem Text an anderer Stelle konfrontiert.

Was für eine Überraschung!

Will ich das? Ja ich will das!

Warum?

Wie lautet der Oberflächentext – wie der Subtext?

Was hat Dominik Sittig übersehen – und warum gehen gerade Sieghart Böhme und Steven van Heeck einen Schritt weiter?

Wer hat ihn getötet und warum?

Talcott Parsons.

Eine Auseinandersetzung mit Herbert Spencer.

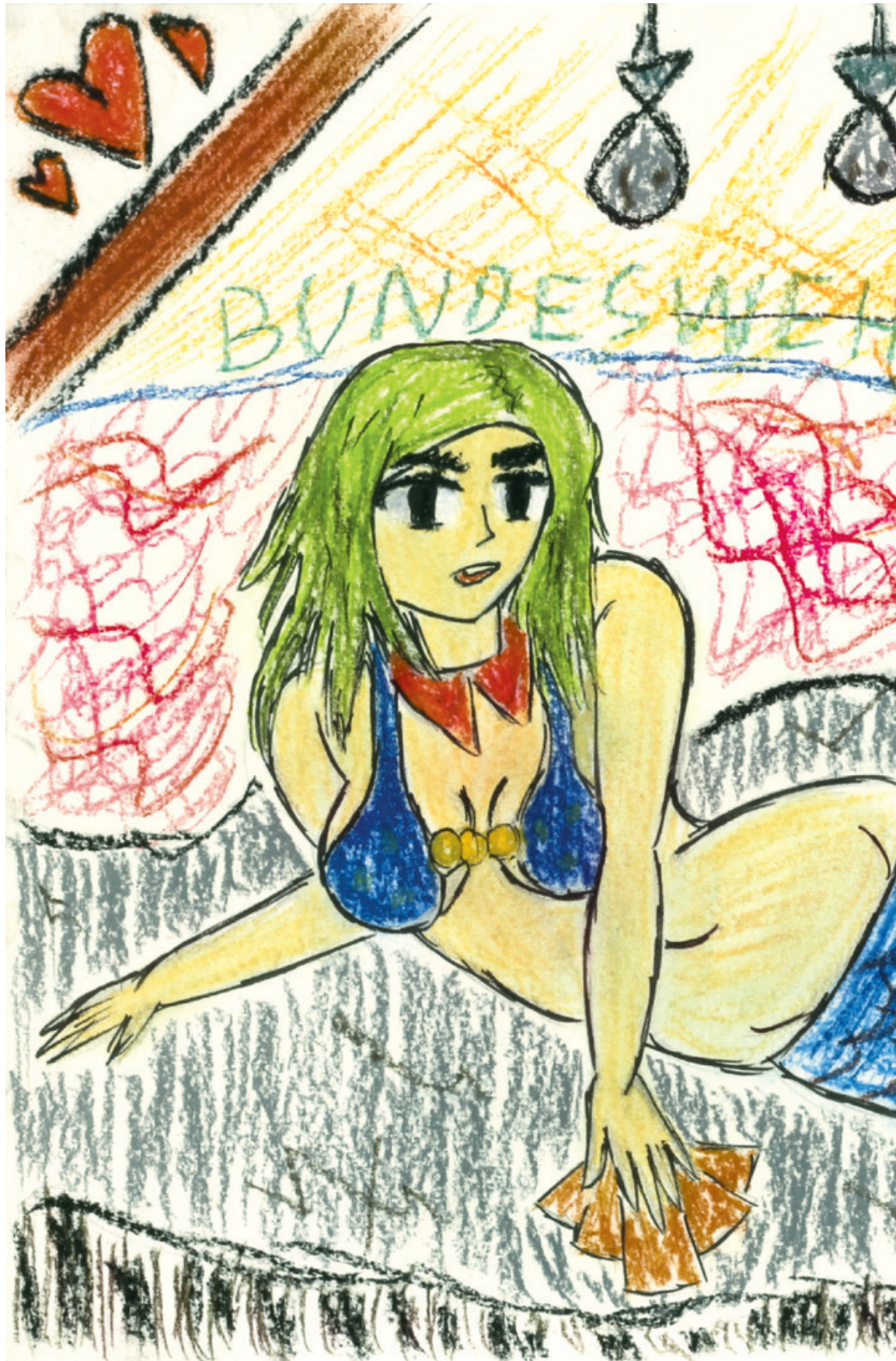


Forke am Kopf, 2014, Öl auf Karton, 29,8 × 23,9 cm

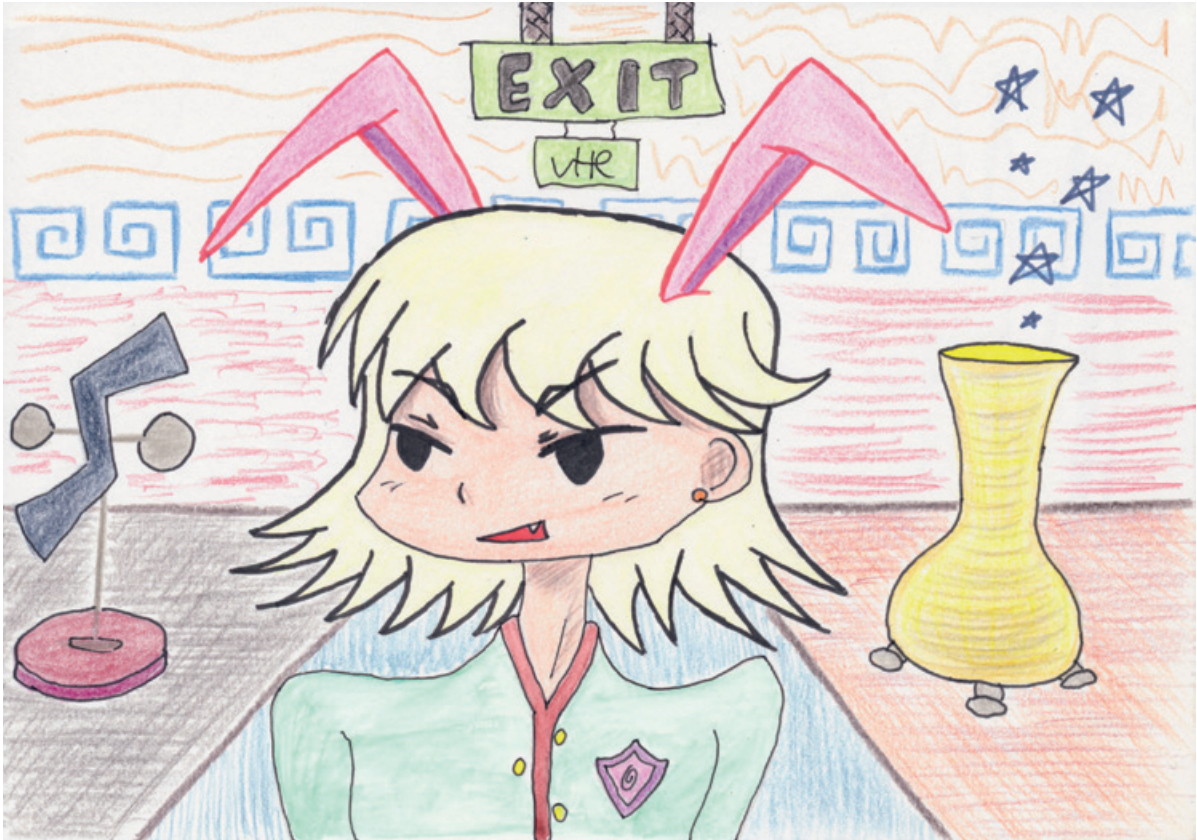


Manga-Baum, 2014, verschiedene Materialien, 33 × 21 × 12 cm

BH-Nixe, 2014, Pastell und Tusche auf Papier, 30 × 40 cm









Vier rote Ecken, 2015, Buntstifte, Tusche und Aquarell auf Papier, 23 × 14,8 cm



Briefmarken-Jahrgang 1964 der Deutschen Bundespost

**10. Okt. So.-Ausg. zu den Olympischen Sommerspielen in Tokio 1964,
Entwurf Heinz und Hella Schillinger, MiNr. 451,
nicht entwertet**

2015, C-Print auf Aluminium montiert, 138 × 112 cm



Briefmarken-Jahrgang 1964 der Deutschen Bundespost

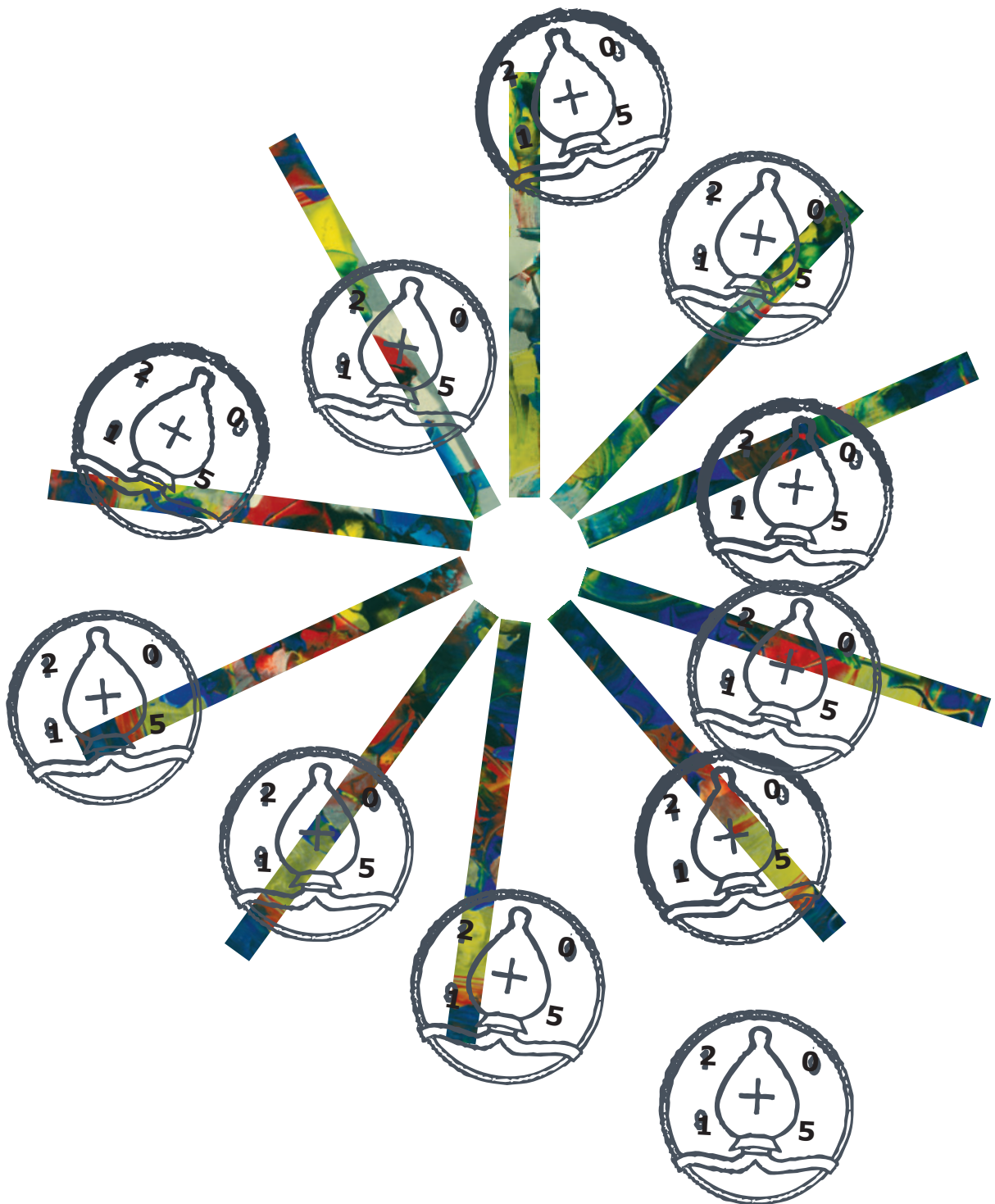
**10. Okt. So.-Ausg. zu den Olympischen Sommerspielen in Tokio 1964,
Entwurf Heinz und Hella Schillinger, MiNr. 451,
entwertet**

2015, C-Print auf Aluminium montiert, 138 × 112 cm



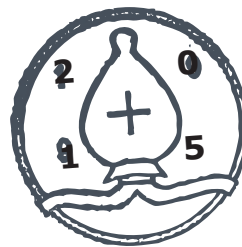
Matthias Flury, Painting, Übermalung eines historischen Fotos, 2015,
Lackfarbe, 17,7 x 12,7 cm
Replik nach: Hans Hofmann, *The Conjurer*, 1959.

Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, *Zwei abstrakte Bilder beschreiben*, in: *The Happy Fainting of Painting*, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51



Hier kommt die Sonne, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 194 x 179 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjurer, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51



Streifenbild (Lichtbahnen, Günter Fruhtrunk) Nr. 2, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 140 x 134 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjuror, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy
Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51



Streifenbild (Lichtbahnen, Günter Fruhtrunk) Nr. 3, Collage, Druckerfarbe, entwertet, 2015,
C-Print auf Aluminium montiert, 140 x 129 cm

Auf der Basis von: Matthias Flury, Painting, 2015, Replik nach: Hans Hofmann, The Conjurer, 1959.
Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: The Happy
Fainting of Painting, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51

Auszug Werkverzeichnis – Steven van Heeck



Europa

55 x 46,5 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Ode an Japan

35,5 x 47,5 cm

Öl auf Leinwand, 2013



MCgWWPowdSmdDI

65 x 80 cm

Öl auf Leinwand, 2014



Helter Skelter

105 x 85 cm

Öl auf Leinwand, 2014



Die vier Duces I

30 x 30 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Die vier Duces II

30 x 30 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Die vier Duces III

30 x 30 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Die vier Duces IV

30 x 30 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Der Text I

30 x 30 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Der Text II

30 x 30 cm

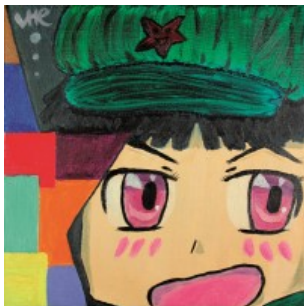
Acryl auf Leinwand, 2013



Selbstportrait

35 x 35 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Star aus dem Dorf

30 x 30 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Der Hocker

43 x 35 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Das Objekt

35 x 23 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Die Hochzeit

70 x 50 cm

Öl auf Leinwand, 2014



Entertainment

45 x 35 cm

Öl auf Leinwand, 2012



Das Licht

40 x 50 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



B.A.M.

50 x 40 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Die Rettung des doppelschwänzigen Fisches

27 x 36 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Vidi-Veni

40 x 50 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Der Kreis, der

24 x 18 cm

Acryl auf Leinwand, 2013



Dr. Holmes und die Entführung der Helena

36,5 x 45 cm

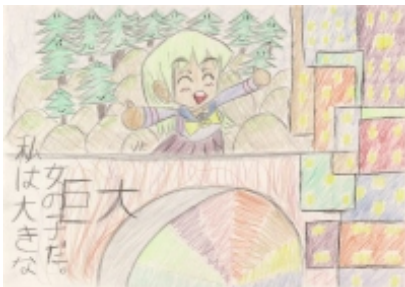
Öl auf Leinwand, 2013



Portrait meiner Katze

36 x 25 cm

Öl auf Leinwand, 2013



Im Garten der Maulbeerbäume

21 x 29,7 cm

Buntstifte auf Papier, 2014



manga-artig

25 x 38 cm

Öl auf Karton, 2014



blackie

30 x 24 cm

Öl auf Karton, 2014



links

25 x 20 cm

Öl auf Karton, 2014



rechts

25 x 20 cm

Öl auf Karton, 2014



Picasso

21 x 14,8 cm

Tusche, Buntstifte und Aquarell auf
Papier, 2015



Follower

155 x 70 cm

Öl auf Leinwand, 2014



Selbstbildnis, (PICASO/BLAU)

154,4 x 120,8 cm

C-Print auf Aluminium montiert,
2015

Franz Scheiner

1951 geboren in Würzburg, lebt und arbeitet in Würzburg

Franz Scheiner ist der Inhaber der Druckerei Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825.

Ist es eine Scheiner-Kunstpostkarte oder ist es keine?

Im Horizont dieser Frage sind in diesem Katalog zwei Scheiner-Kunstpostkarten abgebildet, die den Sachverhalt Appropriation-Art von Elaine Sturtevant bis Cody Choi darstellen, d. h. haben wir es hier mit volkskundlichen oder kunstgeschichtlichen Phänomenen zu tun?

96

Die Firma Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825 ist durch die Kunstpostkarten, die Ende des 19. Jahrhunderts, Anfang des 20. Jahrhunderts hergestellt wurden, überregional bekannt. Die hohe Qualität ist durch moderne Produktionstechniken kaum zu erreichen. Der künstlerische Anspruch rechtfertigt den Terminus Kunstpostkarte. Die Karten haben einen solchen Status erlangt, dass diese wohl die ersten Dokumente über eine Zeit sind, die nicht nur in der Volkskunde (Wolfgang Brückner), sondern auch in der Kunstgeschichte erforscht werden und die gleichzeitig noch für eine Gegenwart als Sammlerobjekt begehrt sind. Seit Generationen wird der Name Franz Scheiner weitertradiert. Welchen Status haben die Kunstpostkarten, wenn der Ur-ur-ur-Enkel die Karten mit modernster Technik zu reproduzieren versucht? Sind es einfach nur Nachdrucke oder sind es Scheiner-Kunstpostkarten? Was hat sich phänomenologisch geändert? Welche Einflusslinien können gezeichnet werden? Worauf haben sie Einfluss genommen? Dies sind die ersten Hinweise für einen iconic turn. ■



Steven van Heeck, Erster Luftpostbrief an Franz Scheiner aus Los Angeles, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 89 × 158 cm

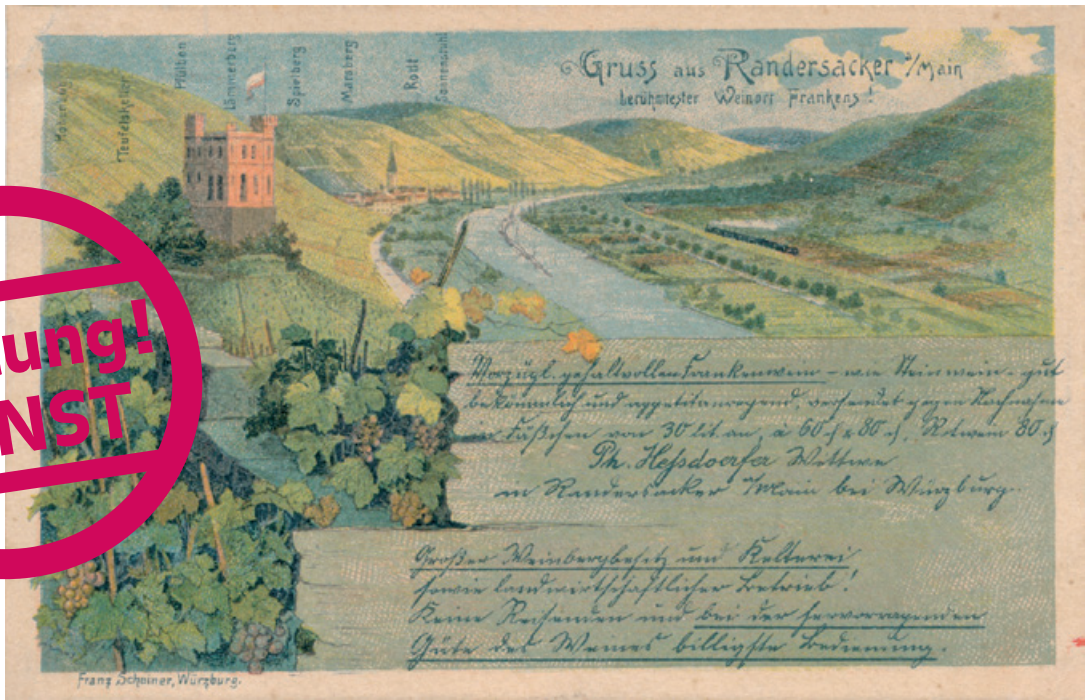
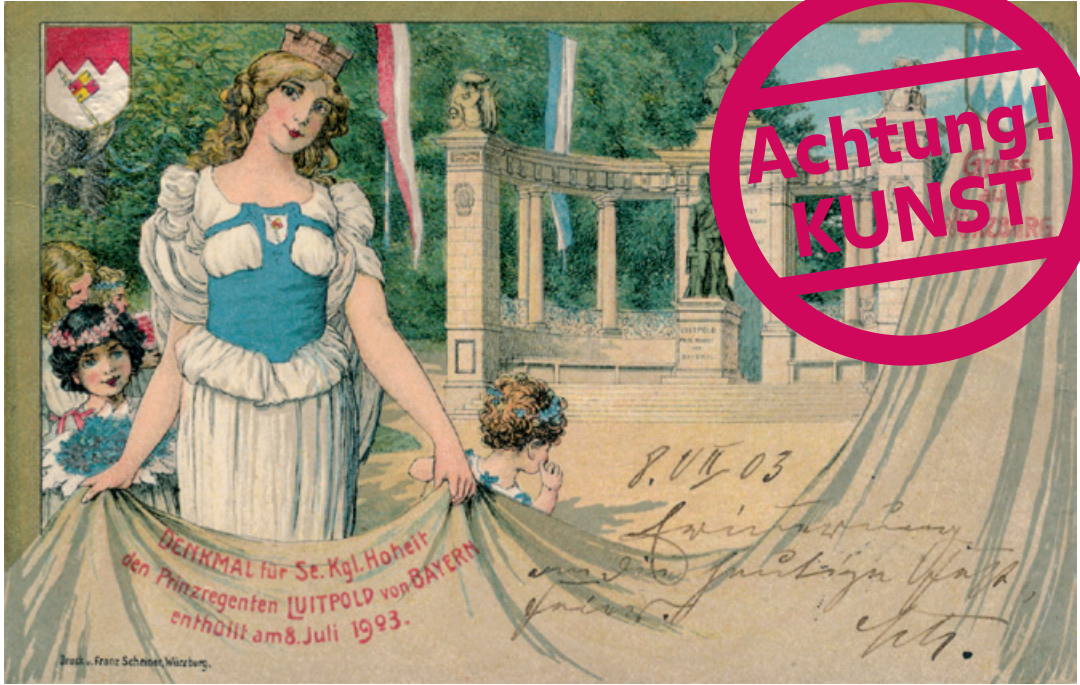
Druckerei Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825

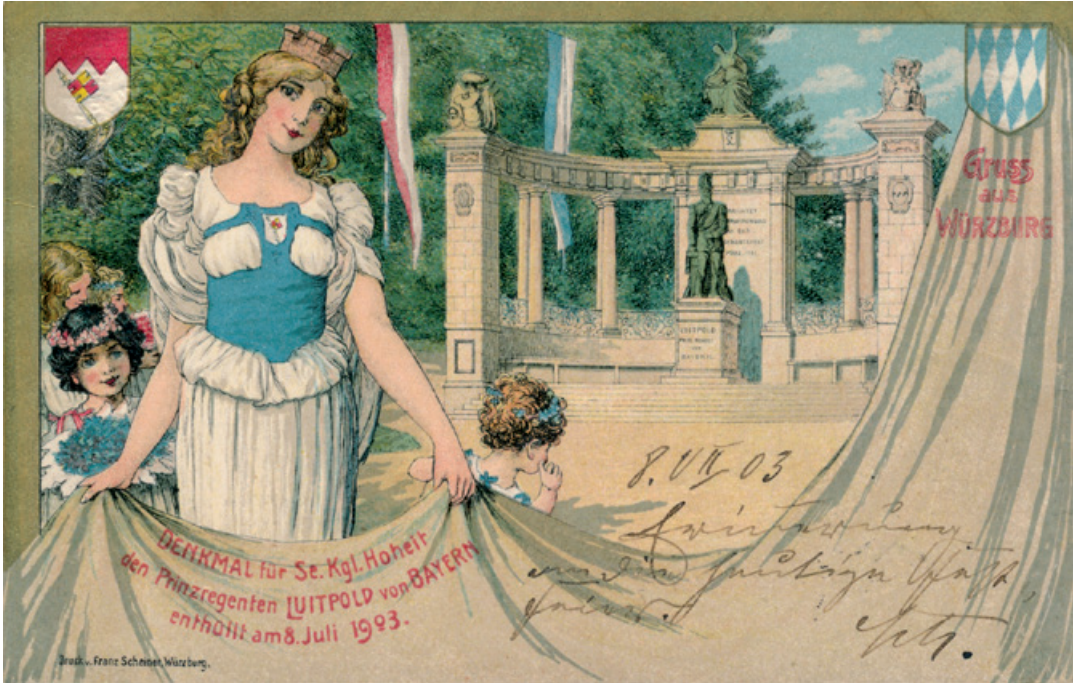
Die ersten kunstgeschichtlich bedeutsamen Erzeugnisse des 19. und 20. Jahrhunderts, die man auch in New York und Los Angeles kennt, sind im Zusammenhang der Firma Franz Scheiner, Würzburg, zu lokalisieren: Es sind die berühmten Scheiner-Kunstpostkarten. ■



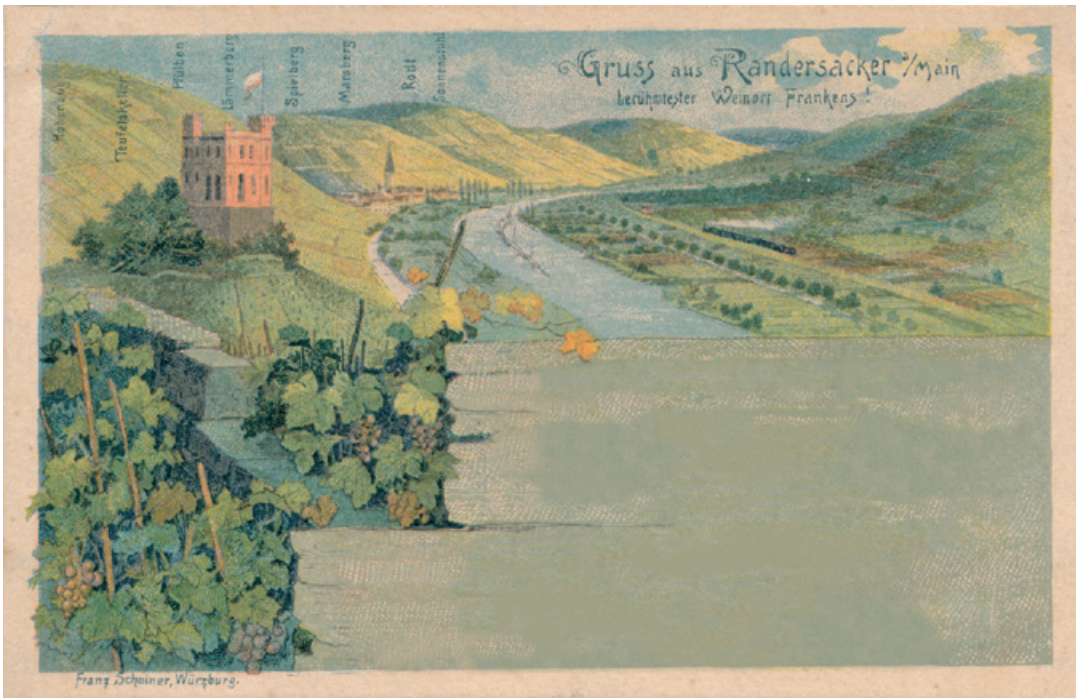
97

Steven van Heck, Zweiter Luftpostbrief an Franz Scheiner aus Los Angeles,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 152 × 158 cm





99





Matthias Flury, Painting, Übermalung eines historischen Fotos, 2015,
Lackfarbe, Wechselrahmen, 19,7 x 14,7 cm
Replik nach: Hans Hofmann, *The Conjurer*, 1959.

Abbildungsnachweis siehe: Manfred Hermes, *Zwei abstrakte Bilder beschreiben*, in: *The Happy Fainting of Painting*, herausgegeben von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 51

Zu Matthias Flury siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT* Vol. 1 *WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 38 – 55



Steven van Heck, Painting, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 39,7 x 34,7 cm
Replik nach: Matthias Flury, Painting, 2015,
Collage, Druckerfarbe, Wechselrahmen, 19,7 x 14,7 cm

Zu Steven van Heck und Matthias Flury siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT* Vol. 1 *WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 80 – 95, S. 38 – 55



102

Claus-Martin Eichhorn, Joe Gudole,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 95 × 120 cm

Zu Claus-Martin Eichhorn und Joe Gudole siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT* Vol. 1 *WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 22 – 37, S. 56 – 79



Joe Gudole, Ich grüße Stephen W. Hawking und Paul Gauguin!,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 95 × 120 cm

Zu Joe Gudole siehe:
Ausstellungskatalog BLUE PRINT Vol. 1 WHITE CUBE VS. BLACK CUBE,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 56 – 79



Claus-Martin Eichhorn, Steven van Heeck,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 120 × 95 cm

Zu Claus-Martin Eichhorn und Steven van Heeck siehe:
Ausstellungskatalog BLUE PRINT Vol. 1 WHITE CUBE VS. BLACK CUBE,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 22 – 37, S. 80 – 95



105

Steven van Heeck, Joe Gudole,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 95 × 120 cm



Steven van Heeck, Is it a Gudole or is it not?,
2015, Öl und Dispersion auf Leinwand, 30 × 30 cm



Burkart Benkert, Sieghart Böhme,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 120 × 95 cm

Zu Burkart Benkert siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT* Vol. 1 *WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 6 – 21



Steven van Heeck, Sieghart Böhme,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 120 × 95 cm

Zu Steven van Heeck siehe:
Ausstellungskatalog *BLUE PRINT* Vol. 1 *WHITE CUBE VS. BLACK CUBE*,
Galerie Komma und Paul, 2015, S. 80 – 95

Noch eine Geschichte des Gesichts

108



Steven van Heck, Dritter Luftpostbrief an Franz Scheiner aus Los Angeles, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 171 × 158 cm

Zur Ideologisierung des Themas „Körper und Bild“ durch natürlich beispielsweise den Kunsthistoriker Hans Belting in der Nachfolge des Münchner Philosophen Eberhard Simons als Sachverhalt der Verabschiedung der Kantischen Anschauung durch die modernen Naturwissenschaften in der Perspektive beispielsweise Friedrich Kittlers bis Anton Zeilingers. Eine kritische Analyse der Teilnehmer an der Veranstaltungsreihe Iconic Turn der Hubert Burda Stiftung (2012) auf der Basis einiger Bildmotive des Zeichners Sieghart Böhme. Warum eine Bildwissenschaft gegenüber einer Bildphilosophie immer zu kurz greift. Die Soziologische Instrumentalisierung der Vorsokratiker. Der Terminologie in diesen Schöpfungsmythen liegen indes wohl ursprünglich komplexere und abstraktere Konzepte zugrunde, als spätere Übersetzungen mit den einseitigen Begriffen „Wasser“ oder „Schlamm“ nahelegten. ■

110



C.D. Friedrich · Mönch am Meer

Matthias Flury, Auffindungen aus dem Nachlass des Würzburger Kunsthistorikers Volkmar Greiselmayer, 2015, „Die 1. Hauptkarte des Museums für Moderne Kunst München, 1993“
(8-teilige Klappkarte)

EINLADUNG ZUR AUSSTELLUNG

BRONZINO

NEUE BILDER



VENUS, AMOR UND DIE ZEIT

AM 23. APRIL 1992

VON 19 UHR – 21 UHR

MUSEUM FÜR MODERNE KUNST

MUSEUMSPLATZ 5, 8000 MÜNCHEN 2

TEL. 089/4 31 52 23

Ausstellungsdauer:

24. April – 21. Juni 1992

Diskurs über die Postmoderne
Aus einem mittelalterlichen Kochbuch
Kochrezept Nr. 24 Bolchakal
Gebratener Hegel für vier Personen

Man nehme:

500 g gut abgehangener Hegel, 100 g Kant, 100 g Nietzsche, 1/21 Freud, kalt geschlagenes Descartes, ca. 100 g Guattari, 50 g kleingehackter Parsons, 75 g frischer Habermas, 1 Tasse Fichte, 1 Tasse Heidegger, 1 Tasse feinstes Spinoza, ca. 50 g schön durchgetrockneter Henrich, 1 frischer Brock, 2 Eßlöffel süßer Sloterdijk, 25 g kleingeschnittener Weber, 10 g Virilio, 10 g Lacan, 1/21 Adorno, 2 Eßlöffel Schmitt, 1 Teelöffel Gehlen, 70 g Apel, 1 Teelöffel Benjamin, 4 Eßlöffel Welsch, frischer Luhmann, 50 g Rohrmoser, 4 Kamper, 1 Putnam, 1 Spähmann, 50 g kleingeschnittener Löwith, 8 Lübbe, 200 g Gadamer, 12 Schelsky, ca. 250 g in Streifen geschnittener Abendroth, Elias, frischer Lypp, frischer Bohrer, ca. 10-15 in kleine Würfel geschnittener Bürger, 1 Simmel, 100 g Merton, ca. 50 g fein geschnittener Lazarsfeld, 1 klein gehackter Dahrendorf, 100 g Münch, 75 g gebratener Popper, fein gemahlener Sonntag, ca. 10 Etzioni, 1/41 Lyotard, 70 g Goodman, 50 g Wellmer, ca. 150 g frisch gepflückter Quine, 100 g frische Ritter, 50 g Lakatos, ca. 20 g Wittgenstein, 1/41 Durkheim.

Wir schneiden den Hegel, nachdem wir Knochen, Fett und Sehnen mit einem scharfen Messer entfernt haben, in kleine dünne Scheiben. Jede Scheibe wird nun auf beiden Seiten sorgfältig mit Kant und Nietzsche eingerieben; ca. 20-30 min warten, bis das Ganze eingezogen ist. Zum Braten verwenden wir am besten Descartes, der in verschiedenen Sorten und Qualitätsstufen angeboten wird. Wir verwenden für unser Haus in der Regel reinen kalt geschlagenen Descartes. Den vorbereiteten Hegel legen wir nun in eine Pfanne, die wir vorher mit erlesenem Guattari eingelassen haben. Bei der Pfanne müssen wir sehr auf das Material achten. Die modernen Pfannen mit ihren Plastikgriffen verhindern ein optimales Arbeiten mit der Hitze, da sie nicht mehr richtig an die Hand weitergegeben wird. Wir können deshalb nicht mehr richtig entscheiden, wann eine Soße, ein Braten auf einen Punkt gebracht ist. Den richtigen Zeitpunkt zu erwischen, ist für das Gelingen eines Gerichts von größter Wichtigkeit und schon immer Ausdruck einer großen Küche gewesen. Wir geben nun Parsons und Habermas ganz dazu und lassen den Braten bei heißem Feuer gut 1 1/2 Stunden schmoren, bis er durch und durch gar ist. Alle 10 min geben wir etwa eine 1/2 Tasse Freud hinzu. Zur Geschmacksabrundung kann man jeweils 1 Tasse Fichte, Heidegger oder feinstes Spinoza über den Braten verteilen. Der gut durchgetrocknete Henrich verleiht ihm noch einen ganz bestimmten würzig-fruchtigen Geschmack. Währenddessen bereiten wir auf einer zweiten Herdflamme die Soße zu. Wir nehmen hierzu den frischen Brock, den wir vorher gewaschen und in kleine Stücke geraspelt haben und geben die 2 Eßlöffel süßen Sloterdijk hinzu, ferner 25 g Weber und würzen kräftig mit Virilio und Lacan. Das Ganze lassen wir 20 min ziehen. Dies rühren wir nun in den 1/21 Adorno auf kleiner Flamme ca. 10 min ein. Dann geben wir Schmitt und Gehlen hinzu. Das Ganze müssen wir nun eine 1/2 Stunde ziehen lassen. Währenddessen nehmen wir Apel, Benjamin, Welsch und Luhmann und zerdrücken das Ganze in einer Schüssel zu einem durchsichtigen Brei. In diesen Brei rühren wir mit einem kleinen Schneebesen Rohrmoser. 10 min einziehen lassen, bis der Brei den Geschmack angenommen hat. Dann solange umrühren, bis das Durchsichtige verschwunden ist. Dann geben wir die zu einem luftigen Schaum geschlagenen Kamper hinzu. Das Ganze lassen wir bei hoher Flamme 5 min aufkochen. Dann geben wir Putnam, Spähmann und den klein geschnittenen Löwith hinzu. Kurz umrühren. Diesen Brei können wir nun in die inzwischen fertige Soßenmasse einrühren; wiederum einziehen lassen. Nun nehmen wir den Braten, geben diese Soßenmasse hinzu und verdünnen mit einem 1/21 Freyer. Das Ganze schwenken wir nun bei hoher Hitze. Dies ist eigentlich der wichtigste Vorgang, da allein jetzt Braten und Soße sich zu einem einzigen, sich gegenseitig steigernden Geschmack durchdringen können. Nachdem wir den Zeitpunkt genau getroffen haben, lassen wir das Ganze noch eine 1/2 Stunde bei niedriger Flamme einkochen. Alle 10 min geben wir noch eine 1/2 Tasse Freyer hinzu. Als Beilage empfehlen wir diesmal „Gefüllter Lübbe“. Die 8 Lübbe werden in einem Sieb gewaschen und dann mit einem sehr scharfen Messer geschält, ca. 3-4 Stunden in Freyer aufweichen lassen. Die vorbereiteten Lübbe nun ca. 10 min in einem luftdicht verschließbaren Topf in einem 1/21 Freyer kochen. Zur Füllung nehmen wir 200 g Gadamer, Schelsky und den in kleine Streifen geschnittenen Abendroth, etwas Elias, dazu frischen Lypp und frisch geriebenen Bohrer.

Das Ganze bei schnellem Umrühren kurz erhitzen. Die fertigen Lütbe werden nun in zwei gleich große Hälften geschnitten, das Innere mit einem Löffel ausgenommen, die Füllung hineingegeben. Danach streuen wir noch über das Ganze in kleine Würfel geschnittenen leckeren Bürger. Besonders schmackhaft macht sich dazu noch gebackener Simmel. Mit einem Schaber schälen und in Freyer aufquellen lassen. Wir nehmen eine weitere Pfanne und lassen auf kleiner Flamme etwas Merton zergehen. Dann den Simmel in vorbereitetem Lazarsfeld und Dahrendorf ansetzen, ca. 10 min warten. Das Ganze dann 5 min anbacken lassen, bis es eine goldgelbe Farbe bekommen hat. Öfters mit einer Gabel umrühren. Nun einfach zu den gefüllten Lütbe locker dazulegen. Das Ganze können wir dann noch mit gedünstetem Münch und mit gebratenem Popper garnieren. Dies bringt die geschmacklichen Schlußakzente und läßt das Gericht auch für das Auge zu einem Festakt werden. Würzen können wir noch mit ganz fein gemahlenem Sonntag. Über das Ganze noch abschließend ein paar Etzioni streuen und servieren. Zum Dessert empfehlen wir einen 1/41 frisch gepreßten Lyotard, den wir zusammen mit frisch angerichtetem Goodman und Wellmer zu einem luftigen, sehr wohlschmeckenden Schaum schlagen, dazu frisch gepflückter zarter Quine, frische Ritter, garniert mit in Lakatos eingelegtem Wittgenstein und mit einem Schuß Durkheim. Zum Trinken empfehlen wir besonders einen spritzigen Baudrillard oder auch einen herben Rorty. Wir wünschen Ihnen einen guten Appetit.

Im 27.000 Durchgang durch die Zeit der 2ten und 3ten Station als Folge einer Einbehaltung einer Vergangenheit in der noch ausbleibenden 4ten Zeit. Oder: Die Geburt des schwarzen Sandes. Oder: Vor 188 Generationen. Oder: Anziehungskräfte des toten Lichts. Oder: Kasernierungen und der furchtbare Gott. Oder: Magnetismus und der Dampf des Steines. Oder: Der Fluch – der Zauber – und die Bannkraft. Oder: Der Schrecken. Oder: Das Opfer und das goldene Licht. Oder: Versklavung und Eingewöhnung. Oder: Das pulsierende Herz. Oder: Das lächelnd Grausame der Totgeborenen. Oder: Im Leben als Bewohnung ein Gott. Oder: Die wiederkehrende Sichel. Oder: Ausmerzung. Oder: Die weißen Augen des Geblendeten. Oder: Die Vernichtung des harten Gesteins. Oder: Das Gerüst der starrenden Schädel. Oder: Die ungezähmten Horden. Oder: Im Blutausch der großen Enthauptung und die brennenden Füße. Oder: Das Weinen des Gottes. Aus der Arbeit:

Kurzinformation zur Ausstellung!

Oder:

Die Suppe schmeckt fad!

Die Produkte werden immer ähnlicher, die Vielfalt immer größer – oder? Oder: Die Postmoderne – ein einziges riesiges energetisches und magnetisches Ideologiemolekül. Oder: Jeder auf seine komplexe Weise. Aus der Arbeit: Modernistische Provinzen. Oder: Ästhetische Beschwichtigungen. Aus der Arbeit: Nichts als Unsinn in beliebiger Potenz. Blanke Ästhetik und Tod. Oder: Nur unsinniges Gerede. Oder: Ästhetizismus. Oder: Wovon sie sich ernähren. Oder: Blitzschlag und Beschleunigung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Vernichtung der Tempel und der Glockenschlag. Oder: Die totale Vernetzung – über alles verfügen – oder? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nichts gelingt. Oder: Alles funktioniert. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Reduzierung und Vernetzung – Kalkül. Aus der Arbeit: Glatt. Aus der Arbeit: Knotenpunkt. Oder: Ausstrahlen, durchstrahlt – bestrahlt. Oder: Am Anfang war das Chaos. Oder: Nur ein Bild. Oder: Noch nie war so viel Anfang. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Chaos heute. Oder: Wo wir anfangen. Oder: Alles kommt zusammen. Oder: Intensivierung. Oder: Verdichtung. Oder: Seit wann? Oder: Wie? Oder: Warum? Oder: Erklärungen. Aus der Arbeit: Zu jeder Zeit. Oder: Die Sprache der Zeit. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Meinungen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Ei, da kann man sich nur wundern! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zerstreuungen. Oder: Das Eine und das Viele. Oder: Das Viele und das Eine. Aus der Arbeit: Wohin steuert das Ganze? Aus der Arbeit: Es muß heraus, das große Geheimnis, das mir das Leben gibt oder den Tod. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Zurück – oder? Oder: Was der Hund nicht kennt, frißt er nicht! Aus der Arbeit: Dorthin! Oder: Vormachen! Aus der Arbeit: Kraftfelder. Oder: Die Macht des Faktischen. Oder: Die Rede vom Tödlichfaktischen. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Unsichtbar. Oder: Unser Fassungsvermögen. Oder: An dieser Stelle. Oder: Diese Gestaltung des Vielen. Oder: Die-

ses Viele. Oder: Wahrheit und Narkotikum. Oder: Die Verirrungen unserer Gebildeten. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Welches Gebilde? Aus der Arbeit: Usw. Oder: Ein Narkotikum für Gebildete – oder: Für ein Ge-bilde? Aus der Arbeit: Was für ein Gebilde! Oder: Regelmäßigkeit und Ornament – die kirchliche Wissenschaft – oder: Maßwerk. Oder: Die Wächter an den Portalen. Oder: Alles hat seine Ordnung. Oder: Alles muß seine Ordnung haben. Aus der Arbeit: Natürlich. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Mit grau und braun kann man nichts versaun. Oder: Der Schlag des Hammers. Oder: Willst Du Hammer oder Amboß sein? Oder: Selbstbeweihräucherungen. Aus der Arbeit: Selbstbetrug. Oder: Morgen geht es weiter. Oder: Die parasitäre Gesellschaft der postmodernen Philosophen. Oder: Achtung! Gallopiierende Trojanische Pferde – oder? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Moderne ist alt geworden. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Postmoderne mitsamt Künstlern, Architekten, Theoretikern, Philosophen, Soziologen, Theologen, Juristen usw. – ein einziges Ideologiemolekül. Oder: Die Postmoderne ist modern geworden. Oder: Die Postmoderne ist wieder modern geworden. Oder: Die Moderne nach der Postmoderne. Oder: Die Zeit nach der Postmoderne. Oder: Wo fängt die Postmoderne an und wo hört sie wieder auf? Oder: Wo beginnt die Postmoderne und wo endet sie? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Spätpäbürgerliche Dekadenz. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wozu Hegel und andere Philosophen immer noch gut sind. Oder: Nichts gelernt – nichts kapiert. Oder: Quacksalber und windschartige Typen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Selbstberuhigungsinszenarien und Pseudoerklärungen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Pseudopluralismus. Aus der Arbeit: Immunisierungs- und Integrationsstrategien im großen Stil. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Das große Erklären – das große Verstehen. Oder: Wie am Anfang, so am Ende – nur intensiver – oder? Oder: Wo sie nicht mehr herauskommen. Oder: Wo sie verwurzelt sind und wohin sie zurückkehren. Oder: Die Himmelsleiter. Oder: Wohin sie zurückfallen. Oder: Wohin sie noch niemals zurückgefallen sind. Oder: Scherben bringen Glück. Oder: Nur ein bunter Splitter. Aus der Arbeit: Wiederholung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Was ist Wirklichkeit – was Einbildung? Oder: Sie wird es uns schon zeigen. Oder: Beweisen. Oder: Ausrichtungen und Ihre entsprechenden Produkte. Oder: Alles gehört zusammen. Aus der Arbeit: Gehört. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Verklumpungen? Oder: Darüber sind wir erhaben. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Ruhe vor dem Sturm. Oder: Stoische Flucht. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Das weniger Komplexe ist umso stärker. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Deshalb Provinzen. Oder: Neo-Neo. Oder: Wiederkäufer. Oder: Wir beharren – oder: Wir passen uns an. Oder: Wir bauen uns eine Tarnkappe. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Kaleidoskop. Aus der Arbeit: Immer wieder anders. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Abgrasen. Oder: Anstatt erhaben – wir sind cool. Oder: Wie vermitteln wir? Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Geben's doch der Gsellschaft an Tritt! Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Ach, wie schön! Aus der Arbeit: Nur Bilder. Oder: Sie wollen nicht sterben. Oder: Tot treiben sie's mit der Kunst. Aus der Arbeit: Leichenfläderei. Oder: Die Toten zappeln noch. Oder: Am Tropf. Oder: Fleißig sind die Künstler. Oder: Alles Banausen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wie vorgeschrieben. Aus der Arbeit: Vorgekaut. Oder: Der Entwurf wurde abgelehnt. Oder: Das paßt. Oder: Sortieren und sich sammeln. Aus der Arbeit: Der Maler und sein Modell. Oder: Keines gefällt. Oder: Viele Modelle. Aus der Arbeit: Idee. Oder: Für heute zu schnell. Aus der Arbeit: Das Viele und das Offene. Oder: Das Viele und das Verschllossene. Oder: Eingeschlossen. Oder: Der Ent-schluß. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Ideologien. Vereinzelnungen und das Gesetz ihrer Sprache. Oder: Kein Interesse. Oder: Lustlos. Oder: Die große Langeweile. Oder: Man soll Euch widersprechen! Aus der Arbeit: Was soll das? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die selbst verschuldete Unmündigkeit – oder? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Sprache der Zeit. Oder: Pleite gegangen. Oder: Sie schreiben ab – von der Kunst! Was wärt Ihr ohne sie? Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Leitwahrung. Oder: Muntermacher. Oder: Energiezufuhr. Oder: Die knappen Ressourcen – auch nur eine Ideologie. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Widersprecht uns! Oder: Jetzt, Energiekreislauf geschlossen. Oder: Die Lebensgeister wecken. Oder: Künstlich. Oder: Heruntergekommen. Aus der Arbeit: Aus eigener Kraft – geht nicht. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Abwarten – worauf sie alle warten. Oder: Warten. Oder: Trügerisch. Oder: Den günstigen Augenblick abwarten. Oder: Laßt sie nur in ihr Unglück rennen! Oder: Auf der Ersatzbank. Oder: Nichts da! Oder: Ohne uns – da machen wir nicht mit! Oder: Aussteiger – Einsteiger. Oder: Wann sie wieder einsteigen. Oder: Der Zug ist abgefahren. Oder: Aufspringen. Oder: Abspringen. Oder: Hier gibt es nichts zu holen. Oder: Locken und Anzapfen. Aus der Arbeit: Hier wartet doch niemand. Oder: Hier kann doch keiner mehr warten. Oder: Angelockt. Oder: Die Reizwelt. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Gestaltung des Vielen – Formen des Vie-

len. Oder: Der gebrochene Stab im Wasser. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Sich auf den Lorbeeren ausruhen – auf den Sitzbänken. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Ihre Zeit ist stehen geblieben – oder? Oder: Worauf sie sich einlassen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Worauf sie zurückkommen. Oder: Wo sie stehen bleiben. Oder: Wovor sie zurückschrecken. Oder: Wo sie Halt machen. Aus der Arbeit: Konkret. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Weiter! Oder: Worauf wir hereinfliegen. Oder: Wir täuschen uns – oder: Wir täuschen uns nicht. Oder: In welcher Zeit leben? Oder: Wo gehst Du gerne spazieren? Oder: Woher? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Heute. Oder: Wir kommen alle zu spät. Oder: Immer schon. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Geschichten. Oder: In der Geschichte. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zu Ende. Oder: Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute. Oder: Dichter. Aus der Arbeit: Die Zeit ist schneller geworden. Oder: Vergangen – oder? Oder: Unmittelbar. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Unmittelbar zu Gott. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zusammen – alles. Oder: Z. B. Philosophie und Musik – was sie verbindet und was sie trennt. Oder: Wieder. Oder: Nie wieder. Oder: Alles anders. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Dialektik und Unmittelbarkeit. Oder: Zur Dialektik einer Unmittelbarkeit. Oder: Die Dialektik im Anschluß an eine Unmittelbarkeit. Oder: Das Werden der Dialektik und ihr Vergehen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Vergehen – aus Versehen. Oder: 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: Kreislauf. Oder: Wir können nicht anders – oder? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zur Dialektik zwischen einem Anfang und einem Ende. Oder: Wo beginnt der Anfang – wo fängt der Anfang an? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Angereichert. Oder: Die Sprengung des sogenannten Einen. Oder: Auseinander. Aus der Arbeit: Feindselig. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Usw. Aus der Arbeit: Zugeständnisse. Aus der Arbeit: Indirekt. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Dieses Ideal ist heute nicht mehr zu halten. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wo sind die Schuldigen? Aus der Arbeit: Darüber hinaus. Oder: Reduktionen. Oder: Wovon sie nichts wissen. Oder: Worum geht es? Oder: Auf der gleichen Ebene – oder? Aus der Arbeit: Warum Musik heute nicht mehr notwendig Ausdruck einer genuinen Philosophie sein kann – oder? Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Zu langsam. Oder: Die Zeit geht darüber hinweg. Oder: Sie kommt wieder hoch – oder? Oder: Wissenschaft und Verlebendigung. Oder: Der sich von hier aus aufbauende Konflikt. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Verwandlungen. Oder: Angepaßt. Oder: Nachahmung und Aneignung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Meinungen. Oder: Das stimmt nicht! Oder: Abgeschrieben. Oder: Abgehakt. Oder: Wer sich im Kreis dreht, ist des Teufels. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Zitat. Aus der Arbeit: Lernen. Aus der Arbeit: Weitere Vorschläge. Aus der Arbeit: Aufhören. Aus der Arbeit: Wer ruft? Aus der Arbeit: Echo. Aus der Arbeit: Ins Unendliche. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Zeit der Griechen – heute. Aus der Arbeit: Turmuhr. Oder: Von links nach rechts. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Da kommen wir nie wieder heraus. Aus der Arbeit: Negativsuggestionen. Oder: Worüber sollen wir sonst schreiben? Oder: Was sollen wir sonst malen? Aus der Arbeit: Immer tiefer. Oder: Verstrickt. Oder: Dazu ist nichts mehr zu sagen. Oder: Die Kunst – lose Bilder. Oder: Das Bildlose. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Wir brauchen doch Bilder. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Es gibt nichts mehr zu malen. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Das stimmt nicht! Oder: Festgefahren – weder vorwärts noch rückwärts. Oder: Nein! Doch! Nein! Doch! Oder: Aufruf und Appell. Aus der Arbeit: Schall und Rauch. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Dies gehört zusammen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Auch nur eine Ideologie. Aus der Arbeit: Weitere Vorschläge. Aus der Arbeit: Verzerrungen. Aus der Arbeit: Die nach innen und außen gestülpte Meinung. Oder: Zurückgeworfen. Oder: Von wem? Oder: Favoriten. Oder: Formen des Vielen. Oder: Ausgespielt. Oder: Ankündigungen. Oder: Daneben. Aus der Arbeit: Das unmittelbar Viele. Oder: Die giftigen Schlangen in der Wiege – spät wirkendes Gift. Aus der Arbeit: Introjekt. Oder: Zum zweiten Mal. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die eine Täuschung vermeidende Übertreibung. Oder: Jetzt erst recht! Oder: Ihre Ästhetik. Oder: Die graue Verwaltung – das Transparente und das Farbige. Oder: Eintönig. Oder: Einäugig. Oder: Hier herrschen wir! Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Stabilität und Täuschung. Oder: Unscheinbar. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nervenauflösend. Oder: Überzogen. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Usw. Oder: Usw. Aus der Arbeit: Außerdem. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Entsetzlich. Oder: Zum Kotzen. Aus der Arbeit: Unempfindlich. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Abstumpfen. Oder: Taub. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zur Reinigung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Unvorsichtig. Oder: Das liegt in der Luft

– einfangen. Oder: Ablenkung – umgeleitet. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: In sich einbrechen.
 Oder: Durch sich hindurchbrechen. Oder: Sich aufbrechen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Was
 Euch gefällt. Oder: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Oder: Was sie müssen – wir können
 nicht anders! Oder: Im Winter nach Gran Canaria fliegen. Oder: Einschränkung – Du bist wohl
 beschränkt! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nur Sommer. Oder: Den Frühling mag ich auch ganz
 gern. Oder: Fliegende Schwalben. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Fernweh – wieso Heimweh.
 Oder: Warum! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Allein. Oder: Zu zweit. Oder: Zu dritt. Oder: Zu viert.
 Oder: In einer Gruppe. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Kultiviert. Aus der Arbeit: Später – darüber
 eine Kuppel. Oder: Was heißt später? Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Was ist das Ganze? Oder:
 Törichte Frage! Oder: Aus dem Dunkeln der Vergangenheit. Oder: Die Beseelung der Vergangen-
 heit. Oder: Die Geburt der Zeit. Oder: Die vorläufige Zeit in Etappen. Oder: Was wir zeitlich noch
 nicht zu fassen vermögen. Oder: In zehntausend Jahren. Aus der Arbeit: Wo stehen wir? – Wo wir
 stehen! Oder: Mit dem versteh' ich mich nicht! Oder: Das ist mir fremd. Aus der Arbeit: Plagiat.
 Oder: Reichweite. Oder: Die Schallmauer durchbrechen. Oder: Der Überschallknall. Aus der
 Arbeit: Ein Späher. Oder: Die Boten. Oder: Darüber hinaus. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die
 Vorläufer. Oder: Magnetismus. Oder: Anziehend – das kalte Licht des Mondes. Oder: Undurch-
 dringlich – gegenwärtig. Oder: Von wo aus? Oder: In der Nacht – der beleuchtete Tag. Oder: Auch
 jetzt – in sich zusammenfallen – am Anfang. Oder: Empfänglich. Oder: Ruhig schlafen. Oder: Stö-
 rend. Oder: Das verborgene Licht. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Viele Sterne – viele
 Sonnen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Zusammenschließung – das künstliche Licht. Oder: Nach
 welchem Maßstab? Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Das Durchschreiten – des Ganzen
 und das Abschreiten; das Abzählen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Auch ein Wanderer – ein Irr-
 läufer? Oder: Querschläger. Oder: Unberechenbar. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Das ideale
 Leben. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Horizontal und vertikal – veraltet. Aus der Arbeit: Plagiat.
 Oder: Die Frage nach dem Ganzen. Oder: Das Ganze ist das Ganze. Oder: Unsinn. Aus der Arbeit:
 Plagiat. Oder: Betretenes Schweigen – völlig daneben. Oder: Erröten – wir sind da! Oder: Präsent.
 Oder: Schnelle Worte und die Schwere der Materie – oder? Oder: Er kennt sich in der Materie aus.
 Oder: Die Zeit der Sklaven. Oder: Für uns arbeiten – wir lassen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder:
 Nicht los davon – wir kommen zu Euch. Aus der Arbeit: Klebrig. Aus der Arbeit: Zuviel – An-
 einanderreihung. Oder: Ausklammerung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wie sie ihr Geld verdie-
 nen. Oder: Hypotheken. Oder: Eine Geschichte des Reichtums. Oder: Seit Jahren Verluste – rote
 Zahlen. Oder: Die Geschwindigkeit – das Geld und das sogenannte Eine. Oder: Zur Dialektik von
 Eigentum und Enteignung. Aus der Arbeit: Alles arme Teufel. Aus der Arbeit: Über das Entste-
 hen von Abhängigkeiten. Oder: Was ist das Allgemeine? Oder: Aus einem Kelch trinken. Aus der
 Arbeit: Da holt man sich heute was! Oder: Mit geringem Aufwand – für ein Linsengericht. Aus der
 Arbeit: Plagiat. Oder: Wo was geht! Oder: Da läuft was! Oder: Die spätspätbürgerliche Gesell-
 schaft. Oder: Die Herrschaft eines sogenannten Einen und ihre Zementierung. Aus der Arbeit:
 Ausräumen, leerräumen – plündern. Oder: Wie bring ich ihn dazu? Oder: Geld gegen Seele – sie
 wissen es nicht! Aus der Arbeit: Wir müssen! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Überblendungen.
 Oder: Die Betrugsgesellschaft. Oder: Die Rechnung ohne den Wirt machen. Aus der Arbeit:
 Letzte Warnung! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die grenzenlose Grenze. Aus der Arbeit: Plagiat.
 Oder: Die Sprache einer großen Verflüssigung – oder? Oder: Worauf kommt es Euch an? Aus der
 Arbeit: Das wissen wir nicht! Oder: Woher auch! Oder: Heiß und kalt – lauwarm. Oder: Viel – und
 doch nichts. Oder: Immer mehr. Oder: Überall fallen sie ein. Aus der Arbeit: Nur Ideologien. Oder:
 Dort gibt es nichts zu holen – oder: Jetzt aber los. Oder: Hier bekommen wir nichts. Oder: Es
 kommt alles zusammen. Oder: Alles hoch. Aus der Arbeit: Das hat doch alles keinen Wert. Aus der
 Arbeit: Plagiat. Oder: Die Sprache der Postmoderne. Oder: Die Sprache der Sprachlosigkeit –
 oder? Oder: Niemand bekommt etwas! Oder: Die Intensivierung des Nichts. Oder: Die
 Programme verdichten sich. Oder: Das können wir nicht mehr fassen – oder? Oder: Kein Konzept
 greift. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wir verlieren alles. Oder: Die Kraft der Negativsuggestionen.
 Oder: Immer noch. Oder: Wir können nicht mehr bremsen! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die
 Sprache der Zeit. Aus der Arbeit: Abbauen – aufräumen, fertig: wir erledigen das für Sie! Oder:
 Weitergeben – nach unten. Oder: Wir sind schon unten – dann wieder nach oben! Aus der Arbeit:
 Nichts ist stärker. Aus der Arbeit: Sand zu Staub. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nichts bleibt. Aus
 der Arbeit: Plagiat. Oder: Alles wird sich – alles ist sich ähnlich. Oder: Gleich. Oder: Es ist soweit –
 sie täuschen sich. Oder: Noch tiefer – noch höher. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nichts gleicht

sich. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Sie wollen uns was einreden! Oder: Denen kann man viel erzählen – mit mir nicht! Aus der Arbeit: Weiter – enger. Oder: Was dem einen der Tod, ist dem andern sein Brot. Oder: Wir wollen das nicht! Aus der Arbeit: Nichts hat sich jemals geändert, nichts wird sich jemals ändern! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Immer schon. Aus der Arbeit: Wiederholung. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Soso. Oder: Weiter so! Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wo seid Ihr? Aus der Arbeit: Hier – wie beruhigend! Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Wehr- und Trutzburgen. Oder: Rammböcke. Oder: Die große Steinschleuder. Aus der Arbeit: Steter Tropfen höhlt den Stein. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Nur ein Bild. Aus der Arbeit: Wir löschen alle Programme bis hinunter zum Anfang. Oder: Kommt herauf zu uns! Aus der Arbeit: Auch nur ein Bild. Oder: Die Ideologie des Anfanges. Aus der Arbeit: Nur ein Bild. Aus der Arbeit: Wir gehen zurück in die Zukunft. Aus der Arbeit: Nur ein Bild. Oder: Die Rede von der Zeit. Aus der Arbeit: Nur ein Bild. Aus der Arbeit: Usw. Aus der Arbeit: Nein, nein, nein! Ich esse meine Suppe nicht! Aus der Arbeit: Die Flut der Bilder. Aus der Arbeit: Bildlosigkeit. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Auch nur ein Bild. Oder: Die Postmoderne – ein einziges riesiges energetisch und magnetisches Energiemolekül. Aus der Arbeit: Die Bilder in unserem Kleinhirn. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Unser Computer. Oder: Gespeichert. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Rotationen und Leerlauf. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Begegnung mit sich selbst. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Resonanzen. Oder: Input – Output. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Wo ist Innen – wo Außen? Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Elektrisch, magnetisch, radioaktiv. Oder: Die Sonne. Oder: Das Grobstoffliche und das Wesen der Macht. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Das Elementare kommt hoch. Oder: Die Beschleunigung und die Freisetzung des Vielen. Oder: Staub. Aus der Arbeit: Die Dynamik innerhalb eines sogenannten Einen. Oder: Der Kessel platzt. Oder: Die Seelen fliehen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Komplexionen und Fusionen auf allen Ebenen – z. B. das Gedankliche und das Emotionale. Oder: Ohne Halt. Oder: Bindungsangst. Oder: Gebunden. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Mit hoher Geschwindigkeit aufprallen. Oder: Geladen. Aus der Arbeit: Abspalten. Aus der Arbeit: Usw. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Welt der Ideologien. Aus der Arbeit: Tiefdrunten. Oder: Vertiefen. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Auf dieser Ebene lassen wir uns nieder. Oder: Abrupt. Oder: Am Anfang beheimatet – Katastrophe und Sehnsucht – am Ende beheimatet. Oder: Zur Identität von Tod und Geburt. Auch nur ein Bild. Aus der Arbeit: Sex, Drogen, Rausche und andere Bilder der Beruhigung. Aus der Arbeit: Sehn - sucht. Oder: Da ist nichts und da wird niemals etwas sein. Oder: Auch nur ein Bild. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Jenseits der Postmoderne. Aus der Arbeit: Zuviel Ehre. Aus der Arbeit: Über die Sprache eines Zusammenseins vollständiger und vollendeter Art. Oder: Auch nur ein Bild – oder: Etwa ein richtiges Bild? Aus der Arbeit: Auch nur ein Bild. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Das Ganze ist ein Plagiat. Oder: Oder. Oder: Die für sie unüberwindbare Mauer. Oder: Die sanft gewalttätigen Blumen. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Langsam. Oder: Die Zeit wird es ruinieren – zertrieben in alle Winde. Oder: Nur eine Disposition innerhalb der Geschichte. Oder: Die Postmoderne – überschätzt. Oder: Nur eine Disposition von Vielen. Oder: Nur ein bunter Splitter. Oder: Nur eine Welt in Welten – viele Welten neben ihr. Oder: Gleichzeitig. Aus der Arbeit: Die Zerschlagung der Postmoderne. Oder: Die Gewalt der Zeit und ihr Anspruch – die Intensivierung ihrer selbst u. a. durch sie! Oder: Die durch sie durchscheinende und durch sie hindurchgreifende grundlegend anders zu fassende Dynamik. Oder: Das sich auflösende Molekül. Oder: Das Raunen am Abendhimmel und der unbändig jähzornige Gott. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Unsere Vernunft. Oder: Die sich auflösende Unvernunft in unserer Vernunft durch die Sprache und als die Sprache einer Intensivierung der Zeit. Oder: Die sich über zigtausende von Jahren vorbereitende Vernunft. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Plagiat. Oder: Die Geschichte als Zeit der Zeit. Aus der Arbeit: Ende. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Danach. Aus der Arbeit: Plagiat. Aus der Arbeit: Nur eine Ideologie. Aus der Arbeit: Das schäumende Licht. Aus der Arbeit: Der Höllensturz von Peter Paul Rubens. Oder: Die Disposition des sogenannten Einen in der Gegenwart – oder? Nur ein bunter Splitter. Oder: Zur Sprache zwischen einem Vielen und einem Einen. Oder: Heiß gegessen schmeckt es am besten. Aus der Arbeit: Es wird nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird. Aus der Arbeit: Zur Dialektik zwischen einem Vielen und einem Einen. Oder: Ich empfehle: zurückgehen lassen!



Ad Reinhardt · Tomahawk

Matthias Flury, Auffindungen aus dem Nachlass des Würzburger Kunsthistorikers Volkmar Greiselmayer, 2015, „Die 2. Hauptkarte des Museums für Moderne Kunst München, 1993“ (8-teilige Klappkarte)

I. KONGRESS ZUR ERFORSCHUNG
VON KUNST UND WIRKLICHKEIT
VOM 27. NOVEMBER — 11. DEZEMBER 1992



MUSEUM FÜR MODERNE KUNST
MUSEUMSPLATZ 5, 8000 MÜNCHEN 2, TEL. 0 89 / 4 31 52 23

Informationen zum Kongreß sind beim Sprecherrat des Museums
für Moderne Kunst oder direkt im Informationsbüro einzuholen.

Zur Eröffnung am 26. November 1992 um 20 Uhr sprechen:

Herr Kulturreferent Siegfried Hummel
Herr Kultusminister Hans Zehetmair

Die Schirmherrschaft haben übernommen:
Herr Ministerpräsident Dr.h.c. Max Streibl
Herr Oberbürgermeister Georg Kronawitter

Am Ende des Kongresses am 12. Dezember 1992 um 19 Uhr findet eine Podiumsdiskussion
statt.

Thema: Nach zwei Jahren — die Kunst der 90er Jahre. Auf dem Podium:

Dr. Jean-Christophe Ammann, Stephan Braunfels, Dr. Hans Fey
Prof. Dr. Jürgen Habermas, Dr. Jürgen Hohmeyer, Prof. Dr. Robert Spaemann,
Prof. Dr. Wolfgang Welsch, Bürgermeister Christian Ude
Diskussionsleiter: Peter M. Bode

Gleichzeitig zum Kongreß findet die Ausstellung „Bild und Architektur“ statt.
Diese Ausstellung wird am 24. November 1992 um 19 Uhr eröffnet.

Ausstellungsdauer: 25. November 1992 — 6. Februar 1993

oben: Jasper Johns, *Der Morgen*, 1987 (Zweite Fassung)

Giorgio de Chirico und Edward Hopper
Le Départ de l'ami — 1913
Bridge in Paris — 1906
Eine Interpretation

Dr. Hans Fey (München): Die Kunst der 90er Jahre. Strategien der Rezeption, Präsentation und Produktion. Der ideologische Totalraum der Kunst der Postmoderne. Prof. Dr. Peter Ludwig (Amsterdam): Pragmatismus und Wahrheit. Bildkonsum und Kunstkonsum. Prof. Dr. Odo Marquard (Hannover): Warum Galerien überflüssig geworden sind. Zum Verhältnis von Geld und Bild. — Das Bild des Geldes. Verflüssigung und Geschwindigkeit. Kunst nach dem großen Verschwinden. Fehler der 80er — Konsequenzen für die 90er Jahre. Die allzu glatte Kunst — die allzu glatte Gesellschaft. Billige Gedanken, billige Konzepte, billige Malereien. — Die makellose Kunst. Resonanzen und Konsequenzen. Schadensbegrenzungsstrategien. Prof. Dr. Wolf Lepenies (Oldenburg): Der ideologische Rahmen der modernen Kunst von 1945 bis heute am Beispiel von Georg Baselitz, Markus Lüpertz und A.R. Penk. Prof. Dr. Martin Gosebruch (Münster): Die Kunstrumpelkammer. Unsere Lager sind voll. Wohin mit dem Schrott! Luis Campaña (München): Die 80er und 90er Jahre. Kunst zwischen Boom und Rezession. Weitermachen! — als wär' nichts gewesen. Eine Analyse des gegenwärtigen künstlerischen Bewußtseins. Pablo Diener (Salzburg): Kunst ist out! Dr. Jürgen Hohmeyer (Paris): „Wir machen denselben Fehler, weil wir nichts anderes wollen.“ Palindrome in der modernen Kunst. Zum Verhältnis von Erfahrung und Leidenschaft. Die Sprache der gegenwärtigen Vernunft. Barbara Gladstone (München): Netzwerk Kunst und die Sprache der Zeit. „Das Opfer kommt immer pünktlich!“ Erweiterung und Vernunft — der Kunst nach der Postmoderne. Prof. Dr. Paul Lorenzen (München): Das Photo — Dokumentation einer Ideologie. Roland Fischer, Bernhard Prinz, Johannes Muggenthaler, Wilfried Petzi. Zum Verhältnis von Bild, Zeit und Gedanke. Was ist ein Bild, was Zeit, was ein Gedanke? In der empirischen Falle. Das Abtasten der Oberfläche. Das schnelle Medium, die schnellere Zeit. Äquivokation, Verführung und Differenz. Interessanter als das Photo ist die Frage, was kommt nach dem Photo! Umriß und negative Spekulation. Prof. Dr. Hanns H. Ritter (Köln): Phänomenologie und Photo. Ein Vergleich. Beschreiben, Abtasten — Klick! Warum man ein Photo mit einem Gemälde nicht vergleichen kann. Pure wirtschaftliche Interessen und Legitimationskrisen in dieser Perspektive — aber: sie winden sich und drehen sich, bis es paßt, scheinbar! Dispositionen der Subjektivität als Reflex einer tatsächlichen Sprachwirklichkeit. Karl Pfefferle (Köln): „Auf die Mischung kommt es an“. Ideologische Fangwörter. Wie geht's weiter! Postmoderne Vermittlungsstrategien — Subsummierungen. Strategien des Subjekts — Strategien des Objekts. Nach wie vor? Wer A sagt, muß auch C sagen. Prof. Dr. Laszlo Glozer (Wien): Künstler auf Abwegen. Verspielte Ausgangspositionen in Ansehung einer unbegriffenen Dynamik zwischen Anfang und Ende. Das Eine und das Viele und das Viele und das Eine. Dr. Christiane Vielhaber (Tübingen): Sport und Kunst. — Neue Tugendsysteme an den Pforten der Gesellschaft. Götzen, Götter und andere Formationen und Vorbilder der Unterwanderung von Aufklärung. Die neuen Religionen und ihr Einfluß auf die Kunst. — Von der gotischen Kathedrale bis heute. Was heißt Aufklärung? Prof. Dr. Norbert Bolz (Braunschweig): Reflex der Gegenwart. Wo hat die Postmoderne angefangen? Zum Verhältnis von Kunst und Werbung. Matthias Matussek (Frankfurt): Die Zukunft der Medien. Schwarzspiegel und Romantik. Die High-Tech-Gesellschaft. Prof. Dr. Peter Koslowski (Seattle): Die Verdichtung der Bilder. Tauchstationen der Kunst. Naila Kunigk (Münster): Kunst und Täuschung. Endlosstrategien. Sogenannte Gestaltungen des Vielen bis zum Computer. Prof. Dr. Rudolf zur Lippe (Bremen): Die Reichweite der Kunst. Medienpsychologie und Abschottungsstrategien. Prof. Dr. Dietmar Kamper (Leipzig): Der Maler Anselm Kiefer. Formphilosophische Interpretationen im Ausblick auf den sich formierenden Totalraum. Zur Ideologisierung eines Hier und Jetzt — Historismus in xter Sequenz. Prof. Dr. Hans Ost (München): „Er glorifizierte nichts und verfälschte nichts, er erfaßte die Dinge unkritisch mit sicherem Blick und übersetzte sie mit unfehlbarer Hand in Malerei, deren Qualität alle Maler vor Neid erblassen läßt.“ Eric Newton zur Malerei von Diego Velazquez. — Eine Interpretation bezogen auf die gegenwärtige Erscheinungsweise moderner Kunst. Christoph Wiedemann (Chicago): Formationen des nicht mehr zu fassenden Vielen. Einige Dispositionen der unmittelbaren Bestätigung. — Die Sprache der Pseudoavantgarde. Eine Analyse der Sprache vor dem ersten Weltkrieg mit besonderer Berücksichtigung der sich entfaltenden Sprache bis 1933, der Zusammenhang von 1945—1990, — die sich abzeichnende Sprache nach 1990. — Formationsbedingungen der Möglichkeit einer wirklichen Avantgarde. Prof. Dr. Hans Blumenberg (New York): Kunst in der Gefangenschaft. — Vernunft und raumlose Zeit — der zeitlose Raum. Endzeiten. Der geheimnisvolle Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die

Fremdheit des Fremden und seine Nähe. — Wer ruft? Die versteckten und die offenkundigen Gefängniswärter. Das Gelächter im Gefängnis — im Gefängnis — im Gefängnis. Das Echo. Eugen Blume (Brüssel): Negative Aufklärung in zweiter Sequenz. — Historismus in xter Sequenz. Der Rückgang vor die Sprache des Mythos. Der Körper — die Tätowierung. Variantenreiche Aufbereitung ideologischer Konzepte des 19ten und 20ten Jahrhunderts und ihr bedeutungsvolles Ineinandergreifen. Verzahnungen und Verhakungen. Überbietung, Umgreifung — Selbststeigerungen und Selbsttäuschungen. Einige ausgewählte Beispiele. Dr. Hans Rudolf Schneebeil (Paris): Narzißmus und Todeswunsch. Die Kritik am gegenwärtigen Zustand der Wissenschaften. — Die entsprechende Ideologie der Kunst. Warum Kunst keine Abhilfe schaffen konnte. Dr. Florian Rötzer (Brüssel): Die smarten Jungs in der neueren Philosophie und Soziologie. Aufgekochte Süppchen. Ei! Wo sie's nur herhaben. Die mehr als nur peinlichen Zwischentöne. Warum man die Lügenfratze durch sie hindurchsieht. Prediger, Bekehrer, Scharlatane, Besserwisserbanden unterschiedlichster Provenienz. Michael Werner (München): Die Zeichen am Anfang. — Das Werden der Dialektik. Hinein in die Zukunft. Die Wasserscheide. Darüber hinaus. Bis ins Jahr 2500. — Die wirkliche Sprache der Zeit. Von unten aufbrechende Ansprüche und das Werden der Vernunft. Neoromantiker. Magnetismus und Verletzung. Die Hautoberfläche. Abrufbare Speicher und Resonanzen. Parasiten und Dämonen. Marionetten, Maschinen und der Schrecken. Verlustereignisse und die entsprechenden Bilder. Besatzungsmächte und Ersatzformationen. — Eros. Rätsel, Dialektik und Struktur. Karin Leydecker (Leipzig): Abstraktion und Wirklichkeit. Warum man die modene Kunst nicht nur von der Sprache der sie hervorbringenden Kontexte aus analysieren kann. Neuere und neueste Banalitäten in Philosophie und Soziologie. „Es kann nicht darum gehen, einen Ausweg aus einem Gehäuse zu finden, sondern vollständig zu artikulieren und auf den Punkt zu bringen, was innen oder unmittelbar gegeben ist — der Rest kommt dann ganz von alleine.“ Konfrontationen mit pseudozynischen Bemerkungen



Martin Kippenberger, *Triangel*, 1986

der zweiten Reflexion. Jörk Rothamel (Düsseldorf): Ideologie und Anspruch der Neoromantik. Permanenzen der Grenzüberbietung. Sport, Kunst und Philosophie. An die Grenzen, an die Grenzen, an die Grenzen Dr. Zdenek Felix (Stuttgart): Versatzstücke der modernen Kunst. — Zur epigonalen Grundstruktur in Politik, Wirtschaft, Religion, Wissenschaft und Kunst. Die Ideologie der Ausstellungsmacher und ihre Nöte in Ansehung dieses Sachverhalts. Dr. Harald Szeemann (Hamburg): Der Doppelrahmen. Vorstrukturierung und Wirklichkeit. Zur Aufarbeitung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Die Ideologie der modernen Kunst und ihre Inszenierung in Galerien und Museen. Prof. Dr. Lothar Bossle (Köln): Kunst und Management. Prof. Dr. Dieter Honisch (Salzburg): Sprache und Gedanke in der Perspektive des postmodernen Totalraums. Prof. Dr. Peter Sloterdijk (Bochum): Der gebrochene Stab im Wasser. Wahrnehmung zwischen Naturwissenschaft und Alltag. Die große Täuschung. Hiltrud Jordan (München): Das Zitat in der Postmoderne. Der immanente Wert des Zeichens. Arbitrarität und Motivierung. Prof. Kasper König (Berlin): Die Eisenbahn in der Ferne und das Postkutschensauto. Das Problem von rückwärts laufenden Rädern. Prof. Dr. Walter Grasskamp (Köln): Zeit und Raum in der modernen Kunst als bloßer Reflex einer Dynamik. Giorgio de Chirico — ein Ausnahmekünstler. Prof. Dr. Hans Belting (Berlin): Der fatale Einfluß von Banken und Modehäuser auf die Kunst der 90er Jahre. Zwischen Interessengebundenheit und Notwendigkeit. Funktionssurrogate. Prof. Dr. Wolfgang Welsch (München): Phänomenologie und Ideologie. Die Blendung des Spiegels. Eine Interpretation des Sachverhalts, daß theoretischer und empirischer Verweisungszusammenhang nicht kongruent sind und erst mühsam erlernt werden muß. Dr. Helmut Draxler (Berlin): Schwarz auf Weiß. Zur Ideologie des Sichtbaren. Aufarbeitung und Quersteuerung als Entlastungsstrategie. Die Verlorenheit eines begrifflichen Grundsatzprogrammes. — Von vornherein in einer Zirkelstruktur. Aufblähungen — nach Innen. Zur Trennung von Ursache und Wirkung. Dr. Hans Körner (Frankfurt): Der Raum in der Architektur. Wie lassen sich heute Räume und Zeiten vermitteln? Eine formphilosophische Interpretation. Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio und Balthasar Neumann. Strukturen der Vernunft. Prof. Dr. Albrecht Wellmer (Paris): Die Sprache nach der Postmoderne. Prof. Dr. Jürgen Mittelstraß (London): Reflexionspuren und Verkehrungen. — Die Wirklichkeit des Kantischen—Ansatzes bezogen auf eine

Phänomenologie der Postmoderne. Dr. Klaus P. Sonntag (Bamberg): Soziologie und Kunst. Verteilungsstrukturen. Sprachen der Domestizierung. Die Kunst der 90er Jahre und die knapper werdenden Mittel. Prof. Dr. Jacques Derrida (Berlin): Das Licht in der Postmoderne. — Die großen Kreisläufe. Renate Puvogel (Bremen): Die Postmoderne — zur Verlorenheit einer Disposition. Der lange Schatten. Beleuchtungsstrukturen moderner Inszenierungen. Dagmar Sinz (Wien): Norm und Wirklichkeit der Postmoderne. Die Rolle des Kunstjournalisten. Dr. Wulf Herzogenrath (Köln): Kunst und Politik — Politik und Kunst. Prof. Dr. Jean Baudrillard (London): Die parasitäre Struktur der Postmoderne. Die zerrümmerte Zeit in Ansehung einer sich entfaltenden Dynamik eines Vielen; die Sprache des Bildes und seine sogenannte Gestaltung durch Technik. Die Sprache der Zeit. Zur Problematik von Bild und Zeit in den Perspektiven einer Grunddynamik. Zielperspektiven von Bild und Zeit und ihre Identität. Max Hetzler (München): Eine Analyse des gegenwärtigen Kunstpublikums. Statistische Erhebungen. Claude Ritschard (Brooklyn): Zeitgleichheit und Zeitverschiebung. „Vielleicht bin ich nicht sehr menschlich. Mein Anliegen bestand darin, Sonnenlicht auf einer Hauswand zu malen.“ (Edward Hopper) „Jede Nacht in einer anderen Ecke seines Zimmers liegen, läßt das eindringliche Gefühl entstehen, bei sich nur auf Besuch zu sein.“ (Giorgio de Chirico) Eine Transformationsinterpretation. Dr. Eva Karcher (Salzburg): Kunstsporing und Nutznießertum. Kunst im Schlepptau. Mercedes, BMW, Siemens, Sony usw. — An die Restwirklichkeit von Kunst und das Abtriften in den Schein der totalen Verpackungsgesellschaft. Konsequenzen. Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Amsterdam): Narzißmus der Organisation. Kunsträume. — Die sogenannten Topleute in den oberen Etagen der Wirtschaft. Geistige und seelische Verwahrlosungen* und die unmittelbaren Auswirkungen auf die Kunst. Ute Diel (New York): Unsere allzu verwöhnten Unternehmer. Die falsche Elite. Gabi Czöppan (Karlsruhe): Demonstrationen der Macht. Kunst und Unternehmertum. Christiane Thalgot (Bamberg): Der Eroberungskapitalismus und die Kunst. Prognosen im Biedermeierstil auf dem Schafott. Die totale Unterjochung und das Abführen in die Sklaverei: Wolfgang Flatz, Martin Kippenberger, Jeff Koons usw. Die Großkaschperl der domestizierten Kunst. — In der Immanenz linearer Ereignisketten. Dr. Raimund Stecker (Aachen): Kunstjournalismus am Ende. Sie schreiben und schreiben und schreiben wie die Teufel — und nichts kommt rüber! Warum Kunstjournalisten nach wie vor glauben, sie hätten etwas zu sagen. Zum Verhältnis von Oberfläche und Vermittlung. — Innen und Außen. — Mythos Mitte. Zur Herrschaft des modernen Banausentums. Resultate einer verfehlten Bildungspolitik der 70er Jahre. Prof. Peter Weibel (Wuppertal): Das Parasitäre am Journalismus. Die Bedeutung des Statischen innerhalb einer Dynamik — das Statische dieser Dynamik. — Die Macht des Geldes. Das Kulturarbeitshier. Peter M. Bode (Karlsruhe): Barnett Newman — Ad Reinhardt — Mark Rothko. Formphilosophische Interpretationen bezogen auf die sogenannte Dialektik Eines-Vieles und ihrer Umkehrung nach 1945. Zur Sprache dieser Dialektik nach 1990. Eines-Vieles-Vieles-Eines. Die sich über diese Dialektik vorbereitende grundlegende Dynamik im Ausblick auf eine Vernunft. Zielperspektiven und Identitäten! Rainer Metzger (Bielefeld): Was in der gegenwärtigen Kunst ist Journalismus — was Kunst? Moderne Verdingungsproblematiken. Über das Abschreiben.



Gerhard Merz, *Livree und Kùlasse*, 1989

Zum Problem von Geschwindigkeit und Bildern. Warum der Kunstjournalismus zwischen mehreren Stühlen sitzt. Dr. Thomas Dreher (Köln): Fared Armaly, Wolfgang Betke, Ernst Caramelle, Anna Gudjonsdottir, Carsten Höller, Marin Kasimir, Philippe Parreno, Matthias Wähler. — Spätspätkapitalistische Strukturen und Produktionen. Formationen des Plagiats. Der große Zusammenbruch. — Was danach? Spätspätbürgerliche Hoffnungen und Pseudostrategien. Manipulationen und undurchschaute Szenarien. Das Photo — das Auto — das Bild. Wo man landet und wo man schlecht wieder herauskommt. Bis zur nächsten Ausfahrt auf der Autobahn sind es noch 70 km. Sabine Adler (Lübeck): Manipulationen des Kunstjournalismus. Motive einer Restontologie. Sehnsuchtserheischende Gebärdesprachen im entleerten Raum. Mittelalterliche Buchmalereien und die Sprache der Moderne. Ein Vergleich. Prof. Dr. Frank Büttner (Bielefeld): Formationen des Individuums und des Kollektivs in der modernen Kunst. — Das Moderne an der Kunstgeschichte. Woran Hans Sedlmayr nicht gedacht hat. Gack und Kalkül. — Kunsthistorische Träumereien. Bernd Klüser (Köln): Kunstjournalismus und Tautologie. Prädispo-

sitionen der Technik und ihre Perspektive. Das Gymnasialpalaver unserer Kunstjournalisten. Eingänglich, unterhaltsam, verkäuflich als tatsächliche Ausrede für ein Unvermögen. Schadensbegrenzungsstrategien. Justin Hoffmann (Berlin): Elektromagnetische Anziehungskräfte in der modernen Kunst und ihre Gerinnung zur Ideologie. Das A priori der gegenwärtigen Kunst. Prof. Dr. Karl-Otto Apel (Berlin): Pflanzenseele und Tierseele in der Postmoderne. Letztbegründung von oben. Prof. Dr. Richard Münch (Düsseldorf): Franz Marc und Joseph Beuys. Esoterische Strukturen bei Kant und ihre Weiterführung. Interpenetration und Vernunft in der Postmoderne. Prof. Dr. Karl Heinz Bohrer (Stuttgart): Das Bild der Architektur heute. — Edward Hopper und das Auto. Prof. Dr. Hans-Georg Gadamer (Köln): Moderne und Postmoderne. Ähnlichkeiten, Symmetrien und Identitäten. Dr. Jürgen Morschel (Saarbrücken): Phänomen und Subjekt. Die Wirklichkeit der Sprache und das Allgemeine. Christoph Blase (Berlin): Was heißt Wahrnehmung — was Abstraktion? Der Blick aus dem Fenster. Eine Interpretation des Sehens im 20ten Jahrhundert. Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr, Mark Rothko. Prof. Dr. Bernhard Lypp (Frankfurt): Kunst zwischen Rauchsignal und Telefon. — Strategien der Einseitigkeiten am Beispiel von Brice Marden, Walter De Maria, Bruce Nauman und Cy Twombly. Tanja Grunert (München): Kunst und Werbung. Über den Unterschied der Bezahlung. — Differenzen, die man nach wie vor verstehen muß. Zum Verhältnis von Signifikat und Signifikant nach 1990. Formationen des Verstehens in der Perspektive einer Vernunft. Prof. Dr. Heinrich Rombach (Frankfurt): Rodney Graham — Matt Mullican — Reiner Ruthenbeck — Haim Steinbach. Die stilbildende Bedeutung des Kunstjournalismus in der gegenwärtigen Kunst. Martin Kunz (Paris): Jonathan Borofsky, Michael Biberstein — Marcel Maeyer. Journalismus und Kunst — Kunst und Journalismus. Dr. Friedrich Meschede (Salzburg): Ausweglose Strategien der Postmoderne. Prof. Dr. Eberhard Roters (Tübingen): Der Maler Per Kirkeby. Deziisionistische Strukturen in der modernen Kunst. Dr. Hans Ulrich Reck (Heidelberg): Die Auswirkungen der privaten Fernsehsender auf das gesellschaftliche und künstlerische Leben. Die Flut der Bilder. Prof. Dr. Walter Hamster (Frankfurt): Autoaggressive Strukturen in der Alltagswelt als Reflex undurchschaubarer Wirklichkeiten. Was ist überhaupt ein Bild? Prof. Dr. Uli Bohnen (Wien): Der Doppelkörper der modernen Kunst. — Die Honigpumpe von Joseph Beuys. Reflex der Geschwindigkeit. Vorstellungen vom Paradies in der modernen Kunst. Dr. Hanne Weskott (London): Arbeitswelt und Kunstwelt. Dr. Jean-Christophe Ammann (Münster): Die sogenannte Funktion des Erzählens als Fluchtperspektive in der Postmoderne. A.R. Penk — Richard Tuttle. Prof. Dr. Dieter Henrich (Düsseldorf): Energetische Leerlaufprogramme anhand der aufkommenden gegenstandsorientierten Malerei Ende der 60er Jahre. Horst Antes, Hans Baschang, Dieter Krieg, Walter Stöhrer. Dr. Gallus Stempel (Bochum): Kunst und Allergie. Prof. Dr. Rüdiger Bubner (Münster): Kunst — Computer — Medien. Joseph Kosuth, Daniel Buren und Richard Artschwager. Drei Strategien der unmittelbaren Reflexion. Dr. Eduard Beaucamp (München): Die Kunst der 60er und 70er Jahre. Kunst im Aufbruch — aber wohin? Die Flaggenbilder und das Spätwerk von Jasper Johns. Nachahmung und Komposition. — Die Gestaltung des sich anreichernden Materials. Prof. Dr. Niklas Luhmann (Bern): Der Verdauungsapparat der funktionierenden Gesellschaft. Eine Analyse der einzelnen Organe. Einige Symptome der erkrankten Gesellschaft. Peter Vetsch (Paris): Freiheit und Sprache. Phänomenologische Interpretationen moderner Kunst. Guillaume Bijl — Ellsworth Kelly — Thomas Ruff. Methode der Phänomenologie und ihre Ausrichtung auf ein Telos. Rafael Jablonka (München): Das Werden einer Kunststadt. Dr. Margrit Hahnloser (New York): Kunst und Wertschöpfung. Eigentum und Urheberrecht. Prof. Dr. Carl Friedrich von Weizsäcker (Salzburg): Das Gesetz von der Resonanz. Im spätpöblichen Rausch. Das unvorstellbar Geringe hinter dem Komma. Transformationsinterpretationen. Ad Reinhardt — Gerhard Richter — Robert Ryman. Prof. Dr. Werner Flach (Bremen): Spuren der Wissenssoziologie in der Postmoderne. Was leistet der Computer — was nicht? Prof. Dr. Ernst Tugendhat (Düsseldorf): Behaviorismus, Positivismus, Phänomenologie, Kritische Theorie, Hermeneutik und Metaphysik in der modernen Kunst. Kunst als Reflex einer Dynamik. Die Sprache nach 1990. Der Mönch Gerbertus und seine Entdeckung im Jahr 1003. Bernhard Wittenbrink (Köln): Kindheitsträume und ihre Wirklichkeit. Bis zurück zu den sogenannten Anfängen. Das sogenannte Eine bis heute. Von der Ideologie der Selbstverwirklichung bis zur Ideologie der Naturwissenschaften. Sprachen der Verschleierung und ihr Verrat. Zirkulation —, Zyklus und Offenheit. Über die Unfähigkeit, die Sprache der Dynamik der Moderne zu erkennen und sich in sie hineinzustellen und die hieraus sich ergebende Gefahr. Verhältnisse. Prof. Dr. Armin Zweite (Braunschweig): Das Heilige und die Liebe — Neoirrationalismen! Was heißt Sehnsucht und Trieb nach 1990, — was Naturwissenschaft? Dr. Alfred Gunzenhauser (Köln): Eine Interpretation des kategorischen Imperativs. Kunst, Religion und modernes Bewußtsein. Die autonome Moral. Bindung und Angst. — Die Sprache der Entfaltung und das Eine. — Das sogenannte Eine und das sogenannte Viele. Christian Gögger (Köln): Öffentlichkeitsarbeit und Prognose. Die Ideologie der Kunstmacher — Planung und Wirklichkeit.

Einige Formationen, die moderne Kunst emporgezogen haben, — mit besonderer Hervorhebung der Kunst der 60er Jahre. Philipp Otto Runge und der Scherenschnitt — Schattenbilder. Prof. Dr. Ralf Dahrendorf (Jena): Zur sogenannten Unverträglichkeit von Kunst und Kunstjournalismus. Das Bild und die Zeit. Öffentlichkeitseinschränkende Ereignisse in der gegenwärtigen Kunstpraxis. Türsteher und Hausverbote. Prof. Dr. Robert Spaemann (Hamburg): Die Zeit in der Kunst als Reflex gesellschaftlicher Wirklichkeit bis zum Computer. Mit Raketengeschwindigkeit ... Unmittelbare Formationen der Vernunft und die wirkliche Vernunft. Rudolf Zwirner (München): Einseitigkeit und Sprache. Eine Interpretation der Kantischen Kategorientafel. Die Zerschlagung aller Ideologien durch ihre Ausrichtung auf ihren wirklichen Anspruch. Das Ideologische an der Raumvorstellung in der Renaissance. Die Präzisionsleistung des Phänomens — Identitäten! Sabine B. Vogel (Paris): Atome und Elektronen. Zur Entlastung des Seelischen in der Kunst durch angeblich prälogische Strukturen. Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen (Hamburg): Substantialistische Reststrukturen in der modernen Kunst. — Gehirntheorie, Chaostheorie und Endophysik. Prof. Dr. Georg Jappe (Salzburg): Glaube, Wissen und Magie. Das sich entfaltende Viele. Beruhigungsinszenarien im 19ten und 20ten Jahrhundert. Ein Überblick. Prof. Dr. Claus Offe (Wien): Die Vernetzung der Sprache und ihre Auflösung am Beispiel von Blinky Palermo und Gerhard Richter. Mosel und Tschchow (Köln): Zur Ideologie des Sinnvollen in der modernen Kunst anhand der Musikgruppe Kris Kross. Formationen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Einseitigkeiten. Prof. Lothar Romain (Jena): Geist und Werkzeug. Jan Hoet (Los Angeles): Die Geschwindigkeit der 20er und 90er Jahre. Zur Entmaterialisierung der sich ereignenden Materie. Formationen der Pulverisierung. — Ein geschichtlicher Überblick. Prof. Dr. Helmut Friedel (Düsseldorf): Kunstereignis und Surrogat. Die blaue Badewanne. Fluchtlinien. Vom Impressionismus bis Andy Warhol. Prof. Dr. Jürgen Habermas (Berlin): Die Bedeutung der Farbe bei Giorgio de Chirico. Sabine Knust (Leipzig): Zum Verhältnis von Künstler und Kunstsammler. Heinz Holtmann (München): Kunst und Gentechnologie am Beispiel von Nina Hoffmann. Prof. Bazon Brock (Tübingen): Was heißt Bild — was Zeit? Zur Problematik von Bild und Automobil. Konnte der Photorealismus die Aufgabe, die mit Bild gemeint ist, erkennen? Einige Basisprobleme in der modernen Kunst. Wilma Tolksdorf (Genf): Zur Logik der Zeit. Entwicklung der Reflexionen. Prof. Dr. Hartmut Böhme (Frankfurt): Methode der Transformationsinterpretation. — Der Text im Text als Zentralreferenz. Prof. Dr. Max J. Kobbert (Los Angeles): Geschichte und Zeit in ihrer Ausrichtung auf ein Telos. Die Postmoderne nach der Postmoderne. Prof. Dr. Axel Honneth (München): Bodo Buhl — Ludger Gerdes — Marin Kasimir. Kunst am Ende. Wirkungen des aparten Geistes. Bloß nicht weinerlich werden! Formationen, die nur hinterherhinken können. Dr. Jürgen Busche (Tübingen): Die Kunst der 90er Jahre. Einige Interpretationen. — Die Zeitlosigkeit der Zeit. Gerhard Merz und Günther Förg. Sackgassen der 80er Jahre. Naive Vorstellungen der Grundverfassung Zeit und Bild. Unmittelbare Verblendungen und epigonale Ergüsse. — Laufmaschen. Eine Analyse der wirklichen Bedeutung zeitlicher Verfassungen und ihre Ausrichtung auf die Sprache der wirklichen Zeit. Prof. Dr. Alfred Schöpf (New York): Moralität und Kunst. — Zwischen Selbsterhaltung, Anpassung Zynismus und narzißtischem Geplänkel. Instrumentalisierung und Abnutzung. Die Sprache einer sogenannten ewigen Wiederkehr des Gleichen unter den Bedingungen der Entfaltung der Zeit. Kann Kunst moralisch sein — kann Kunst vernünftig sein? Die Gegenwart der Kunst als Vernunft und ihre Ausrichtung auf Vernunft. Was heißt Moralität — was Vernunft? Prof. Dr. Johannes Königshausen (Berlin): Eigenheit und Gesellschaft. Bildwerk und gesellschaftlicher Prozeß am Beispiel von Ad Reinhardt. — „Komposition und Painting“ — „Painting und Komposition“. Zum Problem der Reproduzierbarkeit von Kunst durch Technik. Zum Verhältnis von Kunst und Werbung. Die einzelnen künstlerischen Stationen und ihre Entfaltung. Eine bildphilosophische und formphilosophische Interpretation der traditionellen Grisaillemalerei in der Perspektive des Spätwerks von Ad Reinhardt. Prof. Dr. Elisabeth Lenk (Bamberg): Medienpluralismus. Die Fallenbilder von Daniel Spoerri. Prof. Dr. Georges Duby (Köln): Zur Faszination von rückwärts laufenden Leerlaufprogrammen. Die Metapher des Umkehrens. Kubismus und Relativität und der immer noch nicht eingesehene Zusammenhang zwischen Geschwindigkeit und Masse. Eine Analyse der gegenwärtigen Kunst. Warum sie der



Jeff Koons, *Das Barn*, 1985

wirklichen Sprache hinterherhinkt. Karlheinz Schmid (Münster): Nach dem Galleriebesuch in die Kneipe. Wo Kunst anfängt und wo sie heute wieder aufhört. Gesellschaftliche Funktionen der Kunst im „steinernen Gehäuse“. (Max Weber). Hans Platschek (Hagen): Kunst und Museum. Zerstreute Einheiten. Zur gegenwärtigen Museumspraxis. Prof. Dr. S. D. Sauerbier (Amsterdam): Die Utopie der Kunst — Max Neuhaus und Jonathan Borofsky. Zwei Beiträge der Documenta IX. Die Vergangenheit der Gegenwart. Einseitige Sprachformationen. Interpretation des Kunstbetriebes — Welt und Gegenwelt: Welten und Gegenwelten. Monokulturen der 90er Jahre. Isabelle Graw (München): Standardisierung und Kunstjournalismus. Gesellschaftliche Paradigmen als Maßstab des künstlerischen Erfolges. Der erfolgreiche Künstler hat sich vermittelt. Prof. Dr. Eberhard Simons (Düsseldorf): Trugschluß und Eros. Perspektive der Einseitigkeit und ihr Resultat am Beispiel von Jenny Holzer und Martin Kippenberger. Halbgebildete ästhetische Präpotenzen in xter Sequenz. Bedeutungs-voll raunendes semantisches Geschwafel. Prof. Dr. Friedrich Kambartel (Aachen): Vorläufer der modernen Kunst. — Mit Argusaugen durch die Welt. Joseph Beuys und Andy Warhol. Rationalisierung, Ritualisierung und Mechanisierung. Die Rolle des Künstlers und ihre Einübung. Die sogenannte kunstfeindliche Gesellschaft — die sogenannte gesellschaftsfeindliche Kunst. Christian Nagel (München): Zirkulationen. Per Kirkeby und Philippe Thomas. Leerlaufprogramme und Intensivierungen. Prof. Dr. Manfred Schneckenburger (Aachen): Kunst ist Kunst — Gesellschaft Gesellschaft. Die Ideologie der gegenwärtig verfaßten Grundstruktur und ihr Bild. Zur Sprache der Hypostasierung weniger Bilder oder im Extremfall eines einzigen Bildes. Das Eine und das Viele — das Viele und das Eine. Eine Analyse der Zeit und im besonderen eine Analyse vom Ablauf der Zeit im 20ten Jahrhundert. — Das Bild des sogenannten Ganzen. Dr. Verena Auffermann (Paris): „Die Befreiung Petri“ von Raffael und das „Imaginäre Gefängnis“ von Piranesi. Eine Geschichte der Vernunftkritik bis heute? Prof. Peter Iden (Aachen): Der Einfluß traditioneller Kompositionsweisen auf die Kunst Ad Reinhardts. — Der Einfluß der modernen Kunst. Die Sprache der Zeit und ihr Anspruch bezogen auf ein Hier und Jetzt. Formationsbedingungen der Vernunft als Vernunft und ihre Ausrichtung auf eine Vernunft. Gunhild Brandler (Chicago): Die Identität der Bilder. Identitätsinterpretationen an ausgewählten Beispielen. Prof. Dr. Uwe M. Schneede (Köln): Auf der Höhe der Zeit ist jeder, den Stollen der Vernunft einige Meter vorangetrieben zu haben, ein großes Verdienst. Zum Verhältnis von Zeit und Vernunft in der modernen Kunst. Gisela Capitain (München): Richtungen einer Gestaltung — natürliche Bedürfnisse. Banale Geschwindigkeit. Haß, Tod und die Sprache einer unerträglichen Schwere. Innere Überzeugungen — Leichtigkeit und Selbsttäuschung. Das Schachgenie Bobby Fischer — homöopathische Hochpotenzen. Bis hinunter zum Nichts eines Anfanges. Kriegsschauplätze. Abwesend — von ihrer Grundbestimmung. Das Universelle. Der Mangel der gegenwärtigen Kunst. — Zum gegenwärtigen Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Monika Sprüth (München): Methode der Kunstbetrachtung. Kunst zwischen Unmittelbarkeit und naiver Reflexion. Können kunsthistorische Methoden auf moderne Kunst angewandt werden? Kunsthistorische Nöte. Dr. Heinz Schütz (Köln): Avantgarde und Neoavantgarde in der Perspektive des Spätwerks von Ad Reinhardt. Ein Vergleich mit Jasper Johns. — „Die letzten möglich zu malenden Bilder.“ Unmittelbarkeiten — und Wirklichkeit — auf den ersten und auf den zweiten Blick. Heinz Herzer (Köln): Ein Porträt von Hermann Josef Abs und Klaus Gallwitz. Mit welchen Methoden man am weitesten kommt. Zum Verhältnis von Konditionierung, Domestizierung — Funktion und Rolle. Methode der Unverschämtheit. Triebfunktion und Entlastung. Täter und Opfer. — Sie machen sich schon ihre Tummelplätze, wo sie dürfen, wo sie können und wo man sie heute läßt. Elisabeth Kaufmann (Köln): Der Wille zur Macht — Jenseits der Postmoderne. Postmoderne seit 30.000 Jahren. Anselm Dreher (Düsseldorf): Vernunft und Wirklichkeit. Zuspitzungen der Vernunft und ihre Auflösung. Sprache einer Unmittelbarkeit, die amorphen Massen — Erweiterung und Präzision. Das Nachahmen originärer Texte und deren Grenze. Rotationen. Grenzen — und darüber hinaus. Die Sprache einer unmittelbaren Natur und einer unmittelbaren Vernunft. — Vollständigheiten und Vollständigkeit. Rolf Rieke (München): Postmoderne seit 30.000 Jahren. Was war davor — und was kommt danach? Die Sprache des Anfanges. — Die Sprache dieser Sprache, die wir noch nicht sprechen. Die Sprache von Einseitigkeiten. Eine Analyse. Prof. Dr. Ulrich Matz (München): Ethnographie und das annähernd vollständige Absehen von der Sprache der eigenen Person. Transsubstantialität und Vernunft. Vernichtung und Wesen. Die Pflanze, das Wasser und die Sonne. Rüdiger Schöttle (Leipzig): „Logik und Leidenschaft“ nach der Postmoderne. Prof. Dr. Michael Stürmer (Jena): „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“ — Auch nur eine Disposition innerhalb einer Dynamik. Der Ort von Paul Gauguin. Der avantgardistische Weg nach der Postmoderne. Eine Auslotung einer Disposition. Scheinavantgarden des 19ten und 20ten Jahrhunderts in Ansehung einer scheinbar sich nicht verändernden Grundstruktur auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Getriebes. Prof. Dr. Klaus Hein (Köln): Auch nur eine Disposition innerhalb einer Dynamik. Kunst und postmoderne Ideologie.

Impressum

Herausgeber:

Galerie

KOMMA UND PAUL

Eichendorffstraße 12e
97072 Würzburg
T +49 931 78012-825
F +49 931 78012-826
galerie@kommaundpaul.de
www.kommaundpaul.de

Leiter der Galerie: Hans-Peter Porzner, Würzburg/München
Inh. der Galerie: Claus-Martin Eichhorn, Würzburg
Art Director: Martina Fischer-Dörre, Basel

© Galerie Komma und Paul

Sieghart Böhme, Matthias Flury, Steven van Heeck, Druckerei Franz Scheiner, Würzburg, seit 1825
Burkart Benkert, Claus-Martin Eichhorn, Joe Gudole, Jürgen Vogl

Einband Vorderseite:

Sieghart Böhme, Horch doch, wie anmutig die Kühe schwimmen!,
2014, Buntstifte auf Papier, 49 x 58 cm (mit Passepartout)
Matthias Flury, Painting, Collage, Druckerfarbe, Wechselrahmen, 2015, 19,7 x 14,7 cm
Joe Gudole, Y do U paint, Mr. Gudole?, 2015, Ölfarbe und Eitempera auf HDF, 50 x 40 cm
Steven van Heeck, Forke am Kopf, 2014, Öl auf Karton, 29,8 x 23,9 cm

Einband Rückseite:

Sieghart Böhme und Steven van Heeck, Der Gencode der Malerei Nr. 2,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 182 x 140 cm

Gestaltung/Layout:

Werbeagentur Benkert, Würzburg

Gesamtherstellung:

Franz Scheiner GmbH & Co KG, Würzburg

ISBN 978-3-00-049978-4

Fotonachweis:

Burkart Benkert, Würzburg, Claus-Martin Eichhorn, Würzburg

Texte, soweit nicht anders erwähnt, Hans-Peter Porzner

Anmerkungen:

S. 8 Erste Fassung Cover BLUE PRINT Vol. 1

Claus-Martin Eichhorn, „Asphaltstein in THE HOUSES OF COLOURS“, 2014, C-Print auf Aluminium montiert, 103,2 x 104,4 cm

S. 9 Erste Fassung Cover BLUE PRINT Vol. 2

Sieghart Böhme und Steven van Heeck, Der Gencode der Malerei Nr. 2, 2015, C-Print auf Aluminium montiert, 163 x 133 cm

Ein Beitrag zur Architekturskulptur: Das Museum für Moderne Kunst München präsentiert
Balthasar Neumann, A 12, 2003 (im Martin von Wagner-Museum, Würzburg)



Sieghart Böhme und Steven van Heeck, Der Gencode der Malerei Nr. 4,
2015, C-Print auf Aluminium montiert, 163 × 133 cm

