

Tagesspiegel, 29.06.1996

Kein Glückstreffer

Acht Berliner Galerien stellen in Weimar ihre Künstler vor
TAGESSPIEGEL 29.6.96

Die Allgirls Gallery hatte zwei Tage vor Eröffnung abgesagt und ist abwesend präsent. Sonst sind alle acht Galerien mit ihren Künstlern vertreten, die vom ehemaligen Galeristen Paul Maenz animiert wurden, maßgeblich die Ausstellung „nach weimar“ mitzugestalten, aber im Verlauf der Vorbereitungen von den Jungkuratoren Klaus Biesenbach und Nicolaus Schaafhausen in die traditionelle Rolle als Künstlerlieferanten gedrängt wurden. Die Galeristen ließen es geschehen. Die Macht der Kuratoren wird von jungen Händlern anerkannt. Der Galerist Frank Metz von der ACC Galerie gegenüber dem Schloßmuseum Weimar stellte flugs seine neun Zimmer zur Verfügung und organisierte parallel zur Kuratorenausstellung die Galeristenschau „Alle Neuheit“. Ein Glückstreffer ist es allerdings nicht geworden.

Die Kölner Galerien Christian Nagel, Schipper + Krome und die Berliner Eigen + Art, Gebauer + Thumm, Neuger/Riemschneider, Barbara Weiss, Wohnmaschine bieten eher eine Ergänzung zur Großausstellung als einen selbstbewußten Gegenwurf. Denn fast alle zeigen im Kleinformat, was ihre Künstler überzeugender in der großen Ausstellung

vorstellen. Nur Christian Nagel präsentiert mit Hans-Jörg Mayer einen Tafelbildmaler, der mit putzig halber Ironie den Bundeskanzler als gutmütigen Opa darstellt. Eigen + Art wechselt wöchentlich die Beteiligten, Wohnmaschine zeigt mit Florian Merkel und Anton Henning einen Pop-Raum, und Schipper + Krome ist mit Carsten Höllers Spielzimmer der beste Raum gelungen: Atmosphäre, Leichtigkeit und klares Bekenntnis zu einem Werk, das auch in der Großausstellung herausgestochen wäre (bis 14. Juli).

Auf die Schnelle haben die Berliner Galerien Arndt + Partner und Dogenhaus sich noch einen Raum besorgt und mit zwölf Künstlern im Speicher Karlsstraße Flagge gezeigt (bis 1. August). Dies dokumentiert, daß Galeristen dorthin eilen, wo Kuratoren vorübergehend ihre Favoriten zeigen. Gleichzeitig verdeutlicht die Präsenz von Berliner Galerien und Künstlern in Weimar, daß der Event von Berlin aus gesteuert wird und überregionalen Radius anpeilt. Ob von hier aus die Maßstäbe gesetzt werden, ist keine Frage mehr, sondern in puncto jüngerer Kunst und der damit einhergehenden Machtposen eine klare Antwort.

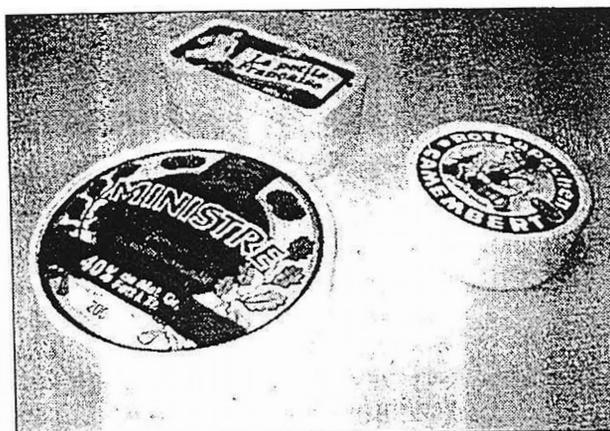
PETER HERBSTREUTH

Steirische Wochenpost 16.3.55

Die mediale Vermarktung des Bildes, von der Photographie eingeleitet und durch die Elektronik allgegenwärtig gemacht, findet längst auch in den Köpfen vieler Maler statt.

Der eineiige, von Kurator Peter Weibel in die Ausstellungswelt gesetzte Kunstzwilling PITTURA/IMMEDIA zeigt, daß ein Großteil der MALE-REI IN DEN 90ER JAHREN den Rahmen des Tafelbildes verlassen hat und mit neuen mechanischen, digitalen oder verbalen Mitteln operiert. Daß es sich dabei oft nur um Umformulierungen bestens bekannter Inhalte und um ermüdende Selbstinterpretationen handelt, mindert die Schaulust des zurecht neugierigen Betrachters. Zitate bleiben Zitate, auch wenn sie sich als persönliche Botschaften ausgeben. Daß auch plastische Gestaltungen und Installationen Bilder sind, leuchtet jedermann ein. Warum diese jedoch der

Schilderung eines Involvierten vorliegt. Der zugehörige aufschlußreiche Katalog ist um 270 Schilling zu haben. Im Künstlerhaus Graz und in der Neuen Galerie. Bis 18. April.



Zu Peter Weibels Deutung der Gegenwartsmalerei zugelassene Beweise aus dem Jahr 1994: „12 Schautafeln zur Verdüsterung der Vernunft“ von Günther Brus, „La petite Francaise“ aus gelacktem Gips von Vincent Tavenne und titelloses Ölgemälde auf Nesselgrund von Hans-Jörg Mayer.

Katalogfotos: Kainegg, Hammelehle/Ahrens, Stuppert.

Die Malerei ist tot, es lebe die Malerei

Ein kleiner Geniestreich ist der Grazer Neuen Galerie mit ihrer Ausstellung „Pittura/Immedia“ über die Positionen der Malerei in den 90er Jahren gelungen.

Präsentiert wird in den Räumen der Galerie und dem Grazer Künstlerhaus nicht nur eine ungeheure Materialfülle, sondern auch die Zusammenschau verschiedener künstlerischer Positionen, die sich mit den Medien Tafelbild und Malerei auseinandersetzen. Positionen allerdings, die in diese Auseinandersetzung das Wissen mit einbeziehen, daß es seit der Bilderflut der technischen Medien nicht mehr um Repräsentation der Wirklichkeit durch Bilder, sondern um eine Auseinandersetzung

VON FRANZ NIEGELHELL

mit der Mediatisierung der Bilder und ihrer Materialien gehen muß. Die Malerei war ja in den vergangenen Jahren im Kunstdiskurs nicht besonders angesehen, es gab sie zwar, aber sie war nicht besonders interessant für die von Diskursproduktionen ganz anderer Art faszinierte internationale Aufmerksamkeit. Kurator Peter Weibel legte bei seiner Zusammenstellung deshalb auch einigen Wert darauf, zu zeigen, welche Ursprünge in den achtziger Jahren schon vorhanden waren, wie sie sich weiterentwickelten und wie sie von jüngeren Künstlern rezipiert und antizipiert wurden. Deshalb ist diese Ausstellung auch wieder das Produzieren eines Diskurses, weil sie unterschiedliche Ansätze zu einer Diskussion vereinigt, ohne dabei Wesentliches zu verschweigen. So war etwa Martin Kippenberger, der hier als eine Art Vaterfigur für jetzige Positionen gezeigt wird, in den letzten großen internationalen Malereischauen unterschlagen worden, um den nostalgischen Charakter solcher Ausstellungen nicht zugeben zu müssen.

Die Materialfülle (von immerhin 85 Künstlern sind jeweils mehrere Arbeiten zu sehen) in Graz läßt



Hans-Jörg Mayers' Umgang mit der Brechung der Realität durch die Medien, die selber schon Bilder (von Bedeutungen, wie hier der von Gerechtigkeit) produzieren. (Foto: Katalog)

zwar den Betrachter leicht den Überblick verlieren, wird aber sowohl durch die ungeheuer spielerische Präsentationsweise als auch die Experimentierverliebtheit der ausgestellten Arbeiten selbst sofort wieder zur Diskursproduktion umgewandelt. Diese Experimentierwut, die bei jeder einzelnen Arbeit Aufmerksamkeit erregen kann und somit den Verlust des Überblicks gar nicht zum Problem werden läßt, ist ja selbst nichts anderes als das Produkt eines diskursiven Umgangs der Kunstproduzenten mit der Vergangenheit sowohl des Mediums Tafelbild als auch des Mediums Malerei und ihrer Materialien.

Malerei stellt hier keine Beziehung zur unmittelbaren Wirklichkeit, sondern zu den vermittelnden Medien her. Heute geht es nicht mehr darum für die objektive oder subjektive Wirklichkeit Bilder oder Repräsentanten zu schaffen wie bei den Abstrakten. Sondern um eine Produktion, die aus dem

Wissen der Trennung von Code und Botschaft, sich entwickelt. „Es geht um die Beobachtung der kulturellen Produktion, also einer bereits vermittelten, simulierten Realität. Die Repräsentation des Realen wird zur Surrogatform der Repräsentation. Daraus entwickelt sich zwangsläufig eine Surrogat-Form der Malerei“ (Peter Weibel). Zu sehen sind deshalb so unterschiedliche Arbeitsweisen wie die der explizit sozialkritischen Sue Williams, des Schweizer Adrain Schiess, der einfach zwei verschiedene, auf Verbundplatten aufgetragene Autolacke präsentiert oder diverse Möglichkeiten sich mit den technischen Gegebenheiten (Blow-up) der Fotografie und den Brechungen der Realität (Lois Renner, Simon Linke), die dadurch entstehen, auseinanderzusetzen.

Führungen durch die Ausstellung gibt es ab heute jeden Sonntag, um 11 Uhr, Treffpunkt in der Neuen Galerie, Sackstraße 17.

Aspirin auf Holz Vinyl auf Folie



SAMSTAG, 11. MÄRZ 1995



Christopher Wool, Sammlung Goetz, München

Malerei der 90er Jahre an eine Grenze gelangt Von Martin Behr

Kaum Widerhall für Jörg Immendorff. „Hört auf zu malen“, schrieb der deutsche Künstler 1966 auf eine Leinwand, doch dieses Statement gegen Beliebigkeiten mit Farbe und Pinsel, dieser Aufruf, der Malerei (wieder) eine endgültige Absage zu erteilen, ist ebenso fehlgeschlagen wie die Attacken eines Marcel Duchamp oder von Kasimir Malewitsch.



Joyce Pensatos porträtierte Disney-Figuren

Bild: Courtesy Max Protack Gallery, New York

Auch 1995 wird noch gemalt. Die aus Ölfarbe, Leinwand, Kellrahmen und Pinsel gebildeten Konventionen des Tafelbildes sind zwar durchbrochen, die Ergebnisse einer intensiven Beschäftigung mit der malerischen Praxis haben dennoch als „Gemälde“ zu gelten. „Die Malerei der 90er Jahre starrt nicht in und auf die Leere, sondern beginnt mit der Fülle bereits existierender Bilder und Verfahren“, erklärt Peter Weibel. In der Grazer Ausstellung „Pittura / Immedia“ fasst Weibel programmatische Veränderungen in der Gegenwartsmalerei zusammen, beleuchtet die Zuwendung der Malerei zu mechanischen, industriellen und digitalen Technologien. Anders als etwa noch beim letzten Aufkommen der Malerei am Ende der 70er Jahre in Italien entstandenen „Transavantguardia“, die in weiterer Folge zu einem vom Kunstmarkt geförderten Boom einer heiligen, „wilden Malerei“ geführt hatte, spielen gestische Subjektivität und private Mythologien heute keine Rolle mehr. Die Malerei sei, so Weibel, Mitte der 90er Jahre an einer Grenzposition angelangt, einer historischen Grenze, was den historischen Begriffsräumen des Tafelbildes betrifft. Statt

„Öl auf Leinwand“ malen die Vertreter einer jungen Künstlergeneration mit Autolack auf Verbundplatte, Hautcreme auf Gummi, Teppichreiner auf Teppich, Aspirin auf Holz oder Vinyl auf Folie. Anstatt in individuellen Empfindungen zu wählen und danach den „Hunger nach Bildern“ spontan zu stillen, wird wohlüberlegt aus der vorhandenen Bilderflut der Medien ausgewählt und transformiert.

„Alle Maler und überhaupt alle sollten Fotos abmalen.“ Mit diesem Zitat und selten sich nahe am Fotorealismus bewegenden Arbeiten ist der deutsche Maler Gerhard Richter zu einem der Vorläufer der Bewegung geworden. Doch über Richter und andere Ansätze einer mediatisierten Malerei, wie sie etwa in der Pop Art zur Anwendung kam, hinausgehend, stellt die „post-mediale Malerei“ (Weibel) alle Gesetzmäßigkeiten der Form, des Inhalts, des Materials, der Komposition in Frage, taucht ein in einen Bilderkosmos, der mit dem in Lehrbüchern vermittelten kulturellen Erbe beginnt, bisweilen in visuelle Codes diverser Softwareprogramme oder Logos der Kindheitsereinerungen ausfransen kann und schließlich mit der Kurz- und Vergänglichkeitsästhetik des Phänomens MTV endet. Dabei wird – in einer Nachfolge zu Andy Warhol – die Idee des Originals beauftragt, das Subjekt reduziert sich auf die Motivauswahl, dessen Bearbeitung und Präsentation. Das kreative Element manifestiert sich nicht über

Weltbilder und Seele-Ausschütten, sondern über mediale Durchdringung. Peter Weibel: „Malerei ist Malerei nach Bildern, die es schon gibt.“

Wesentliche Parameter dieser Malerei in den 90er Jahren sind das Zugehen auf technische Errungenschaften, der unbelastete Umgang mit Kunstgeschichte und Kunstgegenwart als Ideen-Fundus sowie die Verwendung von Zynismus und Ironie als wirksame Form der Selbstbehauptung. Im Gegensatz zur Malerei des vergangenen Jahrzehntes, jener von Weibel als „Regression in die Illusion der Unmittelbarkeit“ bezeichneten Wiederkehr der Sinnlichkeit, zeigen die Akteure heute keine Angst vor Tastaturen und Bildschirmen. Wenn der Amerikaner David Reed („Ich möchte, daß der Betrachter hinschaut und sich bemüht, aus den Teilen ein Ganzes zu machen“), einer der Shooting Stars der Bewegung, seine großen Bilder mit einer an handelsübliche Grafik-Programme erinnernden Flächenornamentik überzieht und Farbwellen mit einem Kino-Standbild kombiniert, so wird neben einer Befragung des Individualstils durch diese Neo-Pop-Abstraktion der Beweis der Hinfälligkeit des Problems der Gegenständlichkeit erbracht: Eine sich über den Abbildungskurs hinwegsetzende Montage-Kunst, deren Reiz in den narrativen Resten liegt. Die „Anti-querheit der Malerei“ (Thomas Dreher) scheint aufgehoben, computergerneerte Methoden setzen Impulse.

Konzeptive Kunst mit Unterhaltungswert: Der Rundgang durch die Grazer Ausstellung führt vorbei an doppelbödigen, gemalten Titelbildern von „Edelstein“-Helmatromanen, an Standbildern aus der TV-Serie „Aktenzel-

chen XY“ (sogar Öl auf Nessel) und Bleiglasfenstern, an – zwischen Holzgrund und Plexiglas – gequetschten Tennisbällen, an börsartig-wilzigen Yves Klein-Paraphrasen auf Video. Der deutsche Künstler Hans-Jörg Mayer präsentiert den US-Präsidenten und Baseballmützenträger Bill Clinton, wie dieser voll Staunen in die Ferne blickt, der Briten Simon Linke begnügt sich mit der malerischen Reproduktion fremder Ausstellungsplakate, und Joyce Pensato unternimmt mit besenartigen Pinseln eine Zeitreise in die Vergangenheit, porträtiert Disney-Figuren und liefert mit diesen expressiven Donald-Köpfen Meisterwerke im Generation X-Zeitalter. Lari Pittman (USA) verzichtet bei seinen Collagen, in denen sich Zwitterwesen mit Boxhandschuhen, Schuh-Symbole, Sterne und Seile tummeln, auf Titelgebung, sein Landsmann Christopher Wool beeindruckt mit vegetabilen Ornamentik-Strukturen.

Streichelweiche, diese Bilder: Die Schweizerin Sylvie Fleury („Meine konstanteste Malerei: Ich male mir belnahe jeden Tag einen Lidstrich“) spannt flauschige Synthetik-Stoffe auf Kellrahmen und verkauft diese in allen Größen und Farben als „Cuddly Paintings“. Noch einen Schritt weiter geht der Österreicher Lois Renner, wenn er Modelle von Maler-Atelliers zimmert, Irritationen in Realgröße einfügt und Fotografien dieser Inszenierungen ausstellt. „Ich nehme der modernen Kunst, und auch der der Alten Meister den Ernst, indem ich die Leute zuschauen lasse, mit welchen oft schrulligen Mitteln die Kunst gemacht wird“, sagt der Richter-Schüler. Die Werke von insgesamt 83 Künstlerinnen und Künstlern illustrieren in „Pittura – Immmedia“ die Flexibilität der Malerei in den 90er Jahren. Eine Flexibilität, die – wie der New Yorker Philosoph Arthur C. Danto erläutert – sich auch im Œuvre eines Künstlers zeigen kann: „Man kann jetzt am Morgen ein abstrakter Maler sein, am Nachmittag ein Photorealismus, und am Abend ein minimaler Minimalist.“

Malerei jenseits der Visualisierung von Stimmungen und existentieller Spurensuche, Malerei als Studie einer mediatisierten Welt, wobei das Endprodukt eine Überschreitung, Überbietung der Medien anstrebt. Die Malerei habe die Unschuld der Unmittelbarkeit verloren, betont Weibel und auf die Frage, ob das Pendel wieder zurückschlagen werde, kommt eine klare Antwort: „Nein, die gestische Malerei ist vollkommen entleert. Ein Zurück in eine verlogene Romantik, eine neue Unmittelbarkeit ist nicht mehr möglich.“



Hans-Jörg Mayer, Galerie Chr. Nagel, Köln



Lari Pittman, Courtesy Studio Guenzoni, Mailand



Sicher durch die Neunziger: Eduard Zimmermann postmedial... Foto Andrea Stappert

In der Satellitenschüssel

Die Ausstellung „Pittura/Immedia“ in Graz

GRAZ, im März. Der Titel klingt wie ein Versprechen. Erhalten wir jetzt endlich die Antwort darauf, was die Kunst dieser Dekade kennzeichnet? Peter Weibel, Co-Direktor der Grazer Neuen Galerie und Kurator dieser Ausstellung, wagt sich an die Antwort – zumindest für die Malerei. Die Werke von 84 Künstlern und Künstlerinnen dienen ihm als Beweismittel, anhand derer er fröhlich sein Theorem zur Lage der Malerei abgibt: Die neue Position ist bestimmt vom Einfluß der Medien. Weder die Entscheidung „abstrakt oder gegenständlich“, auch nicht Farbe oder Form, seien grundlegend für diese Werke, sondern die Frage nach Bildern und Prozeduren, die von kulturellen und technischen Prozessen abgeleitet sind.

Die Ausstellung ist verführerisch angelegt. Auf zwei Häuser aufgeteilt, wird man zunächst in der Neuen Galerie langsam über traditionelle Tafelmalerei zu „Materialbildern“ und „Materialmalerei“ gelenkt. Beide Begriffe hat Weibel vor vier Jahren eingeführt, mit seiner Ausstellung „Das Bild nach dem letzten Bild“ in der Wiener Galerie Metropol. Damals vertrat Weibel die These, daß Farbe und Gegenstand als entscheidende Elemente der Malerei ausgedient haben. Malerei nach dem letzten Bild – Anfang der neunziger Jahre hieß das, für ihn eine nicht abbildende Malerei. Zwei dort vertretene Beispiele, nämlich Sherric Levine und Rosemarie Trockel, dienen jetzt abermals als Beleg. Ob Gegenstand oder nicht, entscheidend ist in seiner fortgeführten Malerei-These der Umstand, daß es sich um eine Malerei handelt, die einen „Ursprung“ voraussetzt, nämlich die Bildwelt sowohl der Kunstgeschichte als auch der Massenmedien. Statt leerer Leinwand und unmittelbarer Bildfindung beginnt der Entstehungsprozeß bereits in der Bilderflut und gelangt dann, als „postmediale Malerei“, per variationsreicher Materialien und Umsetzungsversuche auf Leinwand und Leinwandersatz.

Zusammen mit Levine präsentiert Weibel in der Neuen Galerie vor allem Positionen der achtziger Jahre, von Ross Bleckner, Peter Halley, Christopher Wool bis zu den akribisch in Öl nachgemalten Kunstzeitschriften-Anzeigen von Simon Linke. Die Skala der ausgesuchten Positionen ent-

spricht ungefähr der TV-Programmvialität einer Satellitenschüssel, denn zwischen den Malern finden auch Jessica Stockholder mit einer beeindruckenden Installation, eine Bildergeschichte von Günter Brus und Cheryl Donegans Videos ihren Platz. Die Hängung folgt hier meist formalistischen Kriterien, die manchmal wie Seitenhiebe auf die Künstler prasseln.

Neben Bertrand Lavier's roten Lacktafeln liegen Adrian Schiess' Lackplatten in Rot-Orange auf dem Boden, kombiniert mit Allan McCollums „Plaster Surrogates“, neben Hamaks. Wachsobjekten hängt eine fast ideatische Arbeit von Mitja Tusek; Mayers nach Vorlagen nachgemalte Bilder sind mit Heisenbergs Nach-einem-Heimatroman-Bildchen präsentiert – Thema und Material können so leicht wie leere Attitüden und willkürliche Motive wirken.

Am zweiten Ort der Ausstellung, dem Künstlerhaus, präsentiert Weibel dann – dicht und bunt – eine Malerei mit anderen Mitteln. Statt sparsam verteilten Ölbildern drängen sich poppige Lackbilder (Marilyn Mitter, Michael Scott), Zahnpasta im Leuchtkasten (Stövhase), Coca-Cola auf Stoff (Hopkins), Stickereien auf Leinwand (Ghada Amer) oder Aspirin auf Holz (Tommaselli). Offensichtlich soll unter dem Eindruck dieser Präsentation ein anderes Licht auf die Positionen der achtziger Jahre fallen, zum zweiten Blick auf das bereits Bekannte auffordern. Denn die Ausstellung spielt ja mit dem Begriff der Malerei – wie kann ein Ross Bleckner mit Fred Tommasellis Aspirin-Bild verglichen werden oder Ian Wallace' Malerei-Fotografie-Kombination mit Julie Wachtels Öl-Cibachrome-Glas-Collagen? Vergleiche, die die Ausstellung nähelgt.

Mit „Pittura/Immedia“ ist Peter Weibel durch die eigenwillige Auswahl und Kombination tatsächlich eine Show der neunziger Jahre gelungen. Was er in Graz inszeniert, ist allerdings nicht – wie es der Titel nahelegen mag – eine Renaissance der Malerei. Im Gegenteil. Es ist ein verstecktes Plädoyer für die Medienkunst.

SABINE B. VOGEL
Neue Galerie und Künstlerhaus, Graz, bis 18. April. Der im Ritter Verlag erschienene Katalog kostet in der Ausstellung 270, im Buchhandel 360, Schilling.

Eduard Zimmermann als Wegbereiter der neunziger Jahre – in dieser Eigenschaft ist Deutschlands Fernseh-Fahnder auf einem in der F.A.Z. vom 23. März abgebildeten Ölgemälde dargestellt, das derzeit bei der Ausstellung „Pittura / Immedia“ in Graz zu sehen ist. Hans-Jörg Mayer heißt der Künstler des 1994 geschaffenen Werkes, dem er den Titel „Ohne Titel“ gab. Diese Angabe war irrtümlich nicht gemeldet worden. F.A.Z.



Galeristin Bleich-Rossi, Hans-Jörg Mayers vertrackter Realismus FOTO: BINDER

Das Bunte in Grau

Hans-Jörg Mayer schärft den Blick auf Medien.

Heinz Rühmann und Harald Juhnke, Lieblinge der Nation in Grau(er Farbe), strahlen um die Wette. Ötzi bekommt ein Gesicht. Der Fotorealismus deutschen Zuschnitts lebt. In der Galerie-Wohnung von Gabriella Bleich-Rossi. Speziell dafür konzipierte und malte der Kölner Hans-Jörg Mayer seine neuesten Bilder — und erweitert die Gruppe der Künstler, die der Grazer Avantgardegalerie auch nach dem Tod von Aky Bleich-Rossi die Treue halten.

Déjà-vu-Erlebnisse charakterisieren den Eindruck der Ausstel-

lung. Vorlagen aus Massenmedien dienen Mayer als zu modifizierende Basis. Wobei sich die Veränderung weniger durch Verfremdung des Inhalts als durch ungewöhnliche Blickwinkel, Überdimensionalität und monochrome Farbgebung abspielt. Mit dem Ziel, den medienmüden Blick des Betrachters wieder für eine kritischere Auseinandersetzung mit den Berieselungs- und Suggestionmethoden des Alltags zu schärfen.

Katharina Sewera

■ Hans-Jörg Mayer. Galerie Bleich-Rossi, Graz, Peinlichgasse 8. Bis Mitte November.

Aktuelle Ausstellungen in Graz: Treppenwangen und Körperteile

Graz – Korsage/Patchwork nennt sich ein Objekt, mit dem Michael Kienzer und Manfred Erjautz die mittelmäßige Architektur der von der Universität benutzten Hallen der Druckerei Wall in der Merangasse aufwerten. Die zwischen die Treppenwangen eingespannte Brücke von Kienzer hat als Kunstwerk all das eingelöst, was die Architektur versäumt hat: Ausgewogenheit, Perspektive, Proportionalität. Für Erjautz hat sich damit eine mutierbare Oberfläche ergeben, die Platz bietet für Aufkleber als konzentrierte und scheinbar universelle Informationsträger. Auf der Korsage prangt nun ein Patchwork aus schrillen Slogans.

Organisch im Wortsinn geht es in der Galerie Eugen Lendl zu, wo die junge englische Künstlerin Hermione

Wiltshire tut, wovon manch eine träumen mag: 450 erigierte Penisse miteinander vergleichen. Nicht mehr und nicht weniger. Das Rohmaterial stammt aus pornographischen Magazinen. Alles, was ein Mann sonst noch an sich hat, wurde weggeschnitten, der Rest unter Glas fixiert und wie Spermatropfen über den Fußboden gegossen.

Objekt und Distanz —

Gabriella Bleich-Rossi, zeigt in ihrer in die Peinlichgasse Nr. 8 übersiedelten Galerie Arbeiten, die auf den ersten Blick wie Fotos wirken, dann aber nachhaltig irritieren: Der 1955 geborene, in Köln lebende Hans-Jörg Mayer malt Fotografien ab und läßt sich damit auf ein gefährliches Spiel mit Distanzierung und Objektivierung einzulassen. Spontanes erweist sich als gestellt,

Schönheit als plump, die eigenen Gefühle sind nichts als eine Sensation ohne Tiefgang.

Die Verfremdung, die Fremdheit setzt sich in der Ausstellung von Tobias Rehberger in der Galerie & Edition Atelier (Sporgasse 1) fort: Der Künstler stellt Skulpturen her, die nichts anderes als Stellagen sind. Gebrauchsanleitungen zum Do-It-Yourself nimmt er dabei wörtlich: Was ein Bastler ganz selbstverständlich zimmert, auch wenn es als Detail nicht explizit in der Anleitung erwähnt ist, das übergeht Rehberger. An den Regalen, die so entstehen, sind dann jene Stellen gerade nicht furniert, die man sieht. Das Ready-Made ist bei Rehberger dann nicht der Gegenstand selbst, sondern die Anweisung, ihn herzustellen.

Maria Nievoll

Materialienkunde im Kunstkontext

Gemalte Bilder der Wirklichkeit werden zur Kritik an der konstruierten Vorstellung von Wirklichkeit.

In ihrer Wohnung, in der Grazer Peinlichgasse 8 (Tel: 67 41 15), hat die Witwe von Aki Bleich einige Räume zu einem Ausstellungsort umgewandelt, bei dem sich zeigt, wie gut Kunst sich in privates Interieur einbinden läßt. Der Kölner Hans-Jörg Mayer präsentiert nun dort Bilder, die auf den ersten Blick harmlos anmuten. Es sind Motive, wie sie in der medialen Vermittlung von Wirklichkeitsvorstellungen, tagtäglich in Zeitungen vorkommen. Doch mit den Bildern wird die heile Welt als Lüge entlarvt.

Mayer wählt Bilder aus unterschiedlichen Lebensbereichen und stellt sie mittels Malerei in den Kunstkontext.

Erst durch den Kontextwechsel wird ein genaues Hinsehen, eine Reflexion möglich. Eine Reflexion der Reflexion ist man geneigt zu sagen, denn im Kunstkontext fungieren die Bilder eigentlich als Ge-

sellschaftsporträts, weil sie zeigen, wie konstruierte Posen mit der Konstruktion von Weltansichten verbunden werden. Und weiters, wie die Reflexion, auch die kritische, in den Medien von systemkonstituierenden Faktoren abhängig gemacht wird und als solche das System wieder nur stabilisiert. Einer der wenigen Auswege aus dem System ist eine Kontextänderung, die aber auch das System Kunst als System wahrnimmt und reflektiert. Dies tut Mayer, indem er beispielsweise seine farbverschmierte Palette, die eigentlich ein Abfallprodukt ist, als einen „guten Brandl“ zeigt und so Systemkonfigurationen als das zeigt, was sie letztendlich sind, nämlich Gebrauchsmaterialien, die den Kontext brauchen, um ihre jeweilige Bedeutung zu erlangen. Genauso, wie er zeigt, daß Bilder, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, in den Medien als Meldung gleichbedeutend sind und damit recht eigentlich keine Bedeutung haben, oder zumindest austauschbar sind, weil die Rezeptionsmechanismen ihnen jede Bedeutung nehmen.

Franz Niegelhell

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 250 — Dienstag, 26. Oktober 1993 — 22

Ein Schäferhund hält Schnüffelprobe

Den Blick auf Feinheiten konzentriert: Hans-Jörg Mayer in der Galerie Nagel

Die realistisch gemalten Bilder von Hans-Jörg Mayer, zu sehen in der Galerie Nagel, gehen auf Photovorlagen aus Zeitungen oder Reklameblättern zurück. Die Intention von Mayers Bildern ist denen der Pop-art der 60er Jahre zwar verwandt, in Stil und Aussage sind sie aber in der Kultur der 90er Jahre verwurzelt.

Mayer zeigt zwei junge Marine-soldatinnen bei der Abschiedsumarmung; Bauern in einem Jeep vor einer romantischen Alpenlandschaft; eine junge blonde Frau mit Bauelementen, die so leicht zu handhaben sind, daß selbst sie aus ihnen einen Straße bauen kann; oder den deutschen Schäferhund bei der Schnüffelprobe in einem kalten Amtszimmer. Klischees, mit denen sich werben läßt, und Motive, die jeder schnell zu verstehen glaubt, werden zunächst harmlos präsentiert, doch mit den Bildern wird die heile Welt als Lüge entlarvt. Mayer konzentriert den

Blick auf Feinheiten, die beunruhigen und eine kritische Auseinandersetzung herausfordern. Das, was hier als Realität vorgestellt wird, drängt sich durch die Art der Präsentation dem Betrachter förmlich auf. Die Bilder wirken absichtlich klar, kalt, clean und auf seltsame Weise futuristisch. Dabei ist Mayers Malweise durchaus individuell: mal sind die Bilder minutiös ausgemalt, mal eher locker expressionistisch.

Mayer wählt Bilder aus ganz unterschiedlichen Lebensbereichen mit der Besonderheit, daß sie demjenigen aufstoßen müssen, der die Medien kritisch beobachtet. Er reflektiert eine kritische Betrachtungsweise, die sich nicht nur im Kopf des Betrachters vollzieht, sondern durch die überzogenen Darstellungen auch im Bild selbst erkennbar wird. (B.E.)

Galerie Nagel, Brabanter Str. 49, Di. — Fr. 11 — 14, 15 — 18.30, Sa. 11 — 15 Uhr, bis 6. November.



Der Pop-art verwandt: Kunstwerk von Hans-Jörg Mayer. (Bild: BE)



Kinoheld zum Kunstmotiv erhöht: Clint Eastwood (70 x 56 cm, 1992), Ölbild von Hans-Jörg Mayer

BEKANNTE VORLAGEN UND NEUE MITTEL

Nur um die Vorlagen geht es dem Kölner Hans-Jörg Mayer, der mit seinen Filmstar-Ikonen eine von Andy Warhol begonnene Serie fortsetzt. Chuck Close, der die Bildfläche in eine Farbraster-Landschaft verwandelt, und Julian Schnabel, der auf ein Scherbenrelief malt, erzielen Wirkung mit neuen Mitteln



Aufgerastert: Chuck Close, „Bill“, 183 x 152 cm, 1990

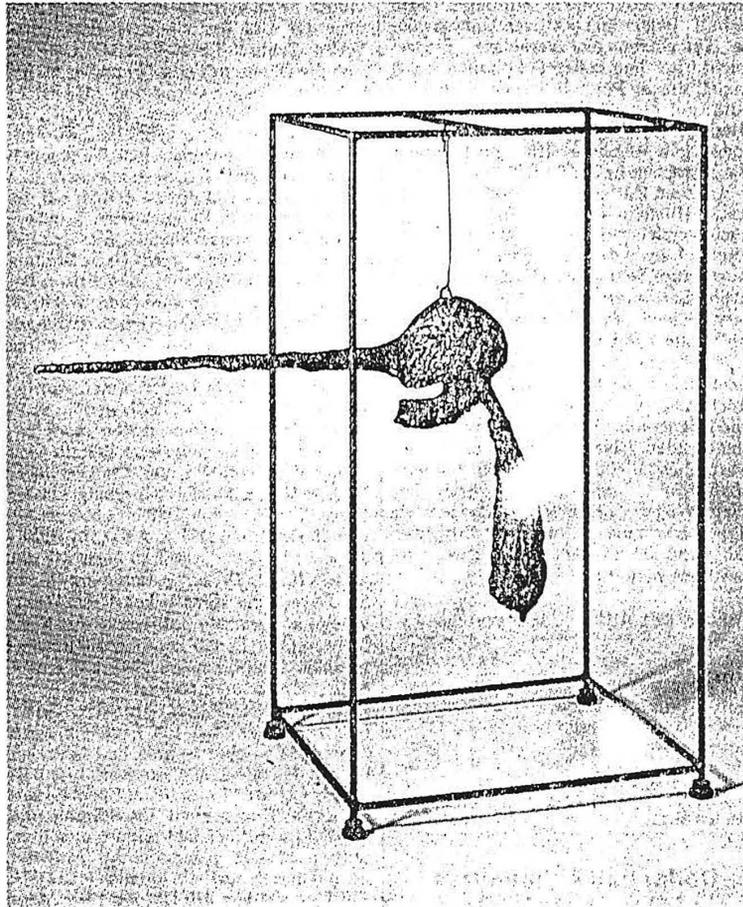
Americas Kunst-Kontaktbörse

Barometer für den Markt: Die 13. Chicago International Art Exposition

Vorbei sind die Zeiten der spektakulären Kunst-Präsentationen und Messe-Reorde. Vorbei aber auch die Zeiten des Latenzjammers der Händler und Galeristen, verfliegen ihre Katerstimmung seit dem Einbruch auf dem Markt vor zwei Jahren. Es scheint, als habe das Gewitter an den New Yorker Auktionshäusern die Lust noch einmal gründlich geklärt. Die Zahlen sprechen dafür: Sotheby's und Christie's mußten sich in ihren jüngsten Mai-Verkäufen einer gesunden Entschlackungskur unterziehen und sich mit Umsätzen von 44,9 Millionen beziehungsweise 56,9 Millionen Dollar, also mit rund einem Viertel unter ihren Erwartungen, begnügen. Die Preise indes haben sich wieder auf ein vernünftiges Niveau eingependelt. Angebot und Nachfrage halten sich in bescheidenem Rahmen, die Waage. Die Kunstwelt atmet auf.

Niemand spürte das mehr als die 170 Außer auf der diesjährigen Chicago International Art Exposition (CIAE, 14. bis 18. Mai), die, inzwischen in ihrem 13. Jahr, bei Europäern immer noch als Barometer für den amerikanischen Markt gilt. Wer sich von den deutschen, österreichischen, italienischen, französischen, belgischen oder gar polnischen Galeristen den Sprung über den Atlantik leistet, kommt nicht vorrangig wegen des Geschäfts. Zwar haben viele der arrivierten Händler ihren festen Kundenstamm unter den seriösen, zurückhaltenden Sammlern des mittleren Westens. Doch verkauft wird europäische Kunst immer noch vorrangig in New York. Wer hier rund 290 Dollar pro Quadratmeter Ausstellungsfläche (und damit mehr als auf der Art Basel) bezahlt, sucht Kontakte. Denn Chicago lockt mit seiner exquisiten Impressionisten-Sammlung im Art Institute, einem überdurchschnittlichen Galerien-Angebot und dem für Amerika einzigartigen Engagement der Renaissance Society für zeitgenössische Kunst längst Fachleute aus allen Teilen der Staaten an. Passé sind Gangster-Mythos und Al-Capone-Image, vergessen die alten Schlachthöfe. Was der Wollkranz-City am Michigansee für die Werbestadt bleibt, sind Superlative wie der weltgrößte (Personen-)Flughafen (O'Hare Airport), der gewaltigste Eisenbahnknoten der Erde (Union Station), die größte Leichenhalle, der höchste aller Picassos (die Skulptur, seit 1967 auf der Richard J. Daley Plaza), ihre einzigartige Architekturtradition (der Sears Tower ist das welthöchste Bürohaus), das Chicago Symphony Orchestra und eben die „Chicago Expo“.

„Chicago ist für eine europäische Galerie ein guter Zutritt zu Amerika, und die Messe ist gut für die Promotion meiner Künstler“, weiß der Österreicher Peter Pakesch, der, selbst zum viertenmal in Chicago vertreten, seit zwei Jahren als Mitglied des Zulassungsausschusses für jene durchwachsene Mischung aus arrivierten Händlern und jungen Kunstvermittlern, Buchgeschäften und Photogale-



LE NEZ - Bronze von Alberto Giacometti, 1947. Das sechste von insgesamt sieben Exemplaren dieser Skulptur ist zusammen mit Picassos Kupferstich „La Minotaurochamie“ eines der Hauptwerke der Auktion von Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in der Galerie Kornfeld in Bern am 26. Juni.

rien verantwortlich ist. Als Fürsprecher für österreichische Avantgarde-Galerien, deren starker Auftritt finanzkräftig vom österreichischen Kulturministerium unterstützt wurde, machte sich der Wiener selbst verdient: Sein Stand, über und über mit expressiven Ölkreidezeichnungen von Otto Zitko bedeckt, gehörte neben den vertikalen Panoramen des Wiener Walter Obholzer bei Metropol, der Streifenwand von Thomas Grünfeld und dem grellorangenen Aufblase-Objekt von Iskender Yediler bei der Kölner Galeristin Tanja Grunert zu den auffallendsten Präsentationen der Messe. Als eine der wenigen Deutschen machte sie aus ihrer Enttäuschung über die diesjährigen Kunstaussteller keinen Hehl. Sie sei traurig, daß „Amerikaner ein Briefmarkensammlerprogramm zeigen. Die Ware ist bekannt.“

Tatsächlich schwenkten viele klassische Galeristen wie Lelong (Zürich) und Richard Gray (Chicago) auf konservati-

ves, etabliertes Mischprogramm um. Nur bei wenigen zeigte sich ein annähernd gutes Niveau. Waddington (London) präsentierte mit ausgewählten Matisses, Legers und einem hochrangigen Franz Kline „first class“, Hans Mayer (Düsseldorf) und Annelly Juda fine Arts (London) auf ihrem gemeinsamen Stand die „highlights“: Mayer stellte, wie schon auf der Art Cologne, Willem de Koonings Gemälde „Two women“ (1964) für 4,5 Millionen Dollar und einen imposanten Francis Bacon („Reclining Figure“ von 1959) für 1,8 Millionen Dollar vor, Juda präsentierte den Messesuperlativ: einen seltenen Mondrian von 1927 für 5 Millionen Dollar. Alle drei fanden keine Käufer. Ebenso ein ganz außergewöhnlicher Sigmar Polke („Fortuna“, 1988) zu einem vernünftigen Preis von 325 000 Dollar, der bei den New Yorkern Matthew Marks und Glenn McMillan, einem der wenigen zurückhaltend präsentierten, edlen Kojen, zu sehen

war. Ansonsten mischte sich viel Graphik unter die Bilder, Rezession und Käuferrückgang hinterließen auch bei den etablierten Händlern ihre Spuren. „Wer das leugnet, lügt schlicht“, behauptete Jörg Schellmann (München/New York), dessen Koje mit hervorragenden Multiples, Drucken und Originalen von Gerhard Merz, Donald Judd, Beuys und Keith Haring ausgestattet war.

Außer gern pflegen die Amerikaner auf Kunstmessen ihren Sinn für Show und Business, doch machte sich dieser unkonventionelle, manchmal auch oberflächliche Umgang mit Kunst eher auf der parallel laufenden „3. Chicago Art“ im Merchandise Markt, einer Salonausstellung für Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, bemerkbar. Eigenartigerweise stolperte der Chicago-Besucher überall auf Werbung für diese mit klassischer Musik zwischen den Palmen arrangierte Veranstaltung – was vielleicht auch darauf zurückzuführen ist, daß die Vorsitzende der mitveranstaltenden Gallery 37 die Frau des Bürgermeisters ist.

Um so schmerzlicher vermißte der kundige Besucher der 13. „Expo“ die Namen einiger Galeristen, die der im Schatten New Yorks stehenden Messe stets ein wenig Glanz verliehen hatten: Es fehlten nicht nur John Bergreen aus San Francisco, der nach Seattle verzogene Donald Young aus Chicago, Sperone Westwater, Holy Solomon und Pace Gallery (war nur mit Graphik vertreten) aus New York; auch Europäer wie Crousel Robelin Bama aus Paris, Lisson aus London oder Rosemarie Schwarzwälder aus Wien sparten sich die Kosten.

Nicht zufällig hat Susanne Ghez, die Leiterin der Renaissance Society, jener Kunsthalle auf dem Campus der Elite-Universität von Chicago, daher während der Messe eine Skulpturenschau der Kölnerin Isa Genzken eröffnet. Die ambitionierte Ausstellungsmacherin stellte auch „Focus“ zusammen, ein Potpourri von 25 Künstlern der Welt, das den Messe-Besucher gleich am Eingang auf die vielfältigen Facetten heutiger Kunstproduktion einstimmt. Mit Arbeiten von Thomas Lochner, Hans-Jörg Mayer, Gerwald Rokkenschau bis Gerhard Richter, Jean-Marc Brustamante, Anne und Bernhard Blume gelang ihr ein beachtlicher Überblick über zeitgemäße malerische und photographische Tendenzen. Ergänzt durch die qualitätsvollen Messestände der Galeristen Christian Nagel (Köln), Galerie und Edition Atelier (Graz/Frankfurt), Bleich-Rossi (Graz) und Karin Schorm (Wien) „focussierte“ sie vor allem europäische Kunst.

Doch konnte auch diese sachlich-kühle Inszenierung nicht über die Lieblosigkeit der Messearchitektur in der Donnelly International Hall hinwegtäuschen. „Big Mac II“ nennen die Chicagoer nicht eben liebevoll ihr neues Kongreßzentrum – angeblich das weltgrößte.

GABI CZÖPPAN

Texte zur Kunst

Isabelle Graw

1 Hans Jörg Mayer. "O.T.",
1991, S/w-Photographie,
94 x 140cm.
2 Renée Green in Flash Art/
September 1991.



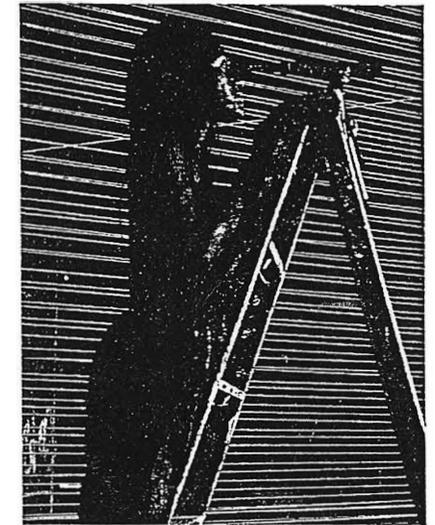
Kunstfrauen und Frauenkunst

ArbeiterInnen

Das Folgende ist keine Besprechung einer verschobenen Spielart von Frauenkunst, und die hier beschriebenen Praktiken sind nicht auf ihr Geschlecht rückführbar oder durch dieses konditioniert und hinreichend erklärt, weil es (das sog. weibliche Geschlecht) keine Erklärung sondern einen komplexen Zuschreibungsvorgang enthält. Es ist aber auch kein Zufall, wenn miteinander in Beziehung stehende Frauen und ihre Arbeiten hier Erwähnung finden. Die Konstruktion "Frau" läßt sich, wenn man als solche gilt, nämlich auch nicht einfach abstreifen. Verschiedene Umgehweisen damit werden hier fallstudienartig vorgestellt, die nicht richtungsweisend sein wollen, sich aber anschließen lassen, an andere, die Frau oder das sog. Weibliche betreffende Überlegungen.

Es fängt schon damit an, daß sie (Koether, Bonin, von Heyl) sich *Künstler* ganz selbstverständlich nennen. Die Anhängung der weiblichen Endung (*Künstlerin*) schreibt nämlich ein essentiell anderes Weibliches fest, dem sie sich zu entziehen versuchen. Auch wenn man sich dem Essentialismus, der das Reale einem Konzept unterwirft, damit entwunden hat, gibt es (laut Ann Kaplan) gute Gründe für das Arbeiten mit institutionalisierter Differenz und ihrer Begrifflichkeit: "Feminists in particular need to continue to construct strategic subjectivities and to use the category 'woman' as a tool to prevent the too easy and too early collapsing of a difference that continues to organize culture."¹

Mit der Umschiffung der gesellschaftlichen Definition von "Frau" oder "weiblich" läuft man nach Kaplan also immer Gefahr, die Tatsache zu ignorieren, daß eine männlich/weiblich-Aufteilung immer noch herrschendes Organisationsprinzip ist. Auf die weiblichen Endungen zu verzichten könnte demnach auch Überbleibsel der früheren

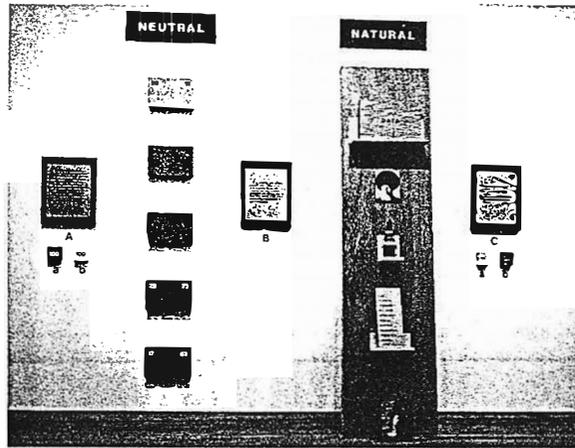


2

instinktiven Weigerung der heute 30jährigen sein, sich überhaupt auf die sog. Frauenproblematik einzulassen oder das Geschlecht zu thematisieren. Totschweigen und geschlechtsneutral handeln war bis vor kurzem für viele die Devise.

Das Sich-"Künstler"-Nennen ist bei Bonin, Koether und von Heyl aber nicht unbedingt kämpferische Strategie oder streng programmatischer Entwurf. Mit ihrem Zögern, die vorgegebene Kategorie "Frau" oder "weiblich" zu übernehmen, verbindet sich die Notwendigkeit, mit den auf sie projizierten Frauenkunsterwartungen umzugehen. Ähnlich funktioniert Renée Greens Verwendung von "cultural production" statt "art". Die damit einhergehende Infragestellung der Prämissen von Kunst (der in "art" mitschwingenden unbefragten Daseinsberechnung)

9 Renée Green, "Neutral, Natural", Holz, Farbphoto, Kassettenscheibe, Endlosschleife, Einmachglas, Photokopie.
10 Jutta Koether, "Massenhadj 1411", 1991.



9

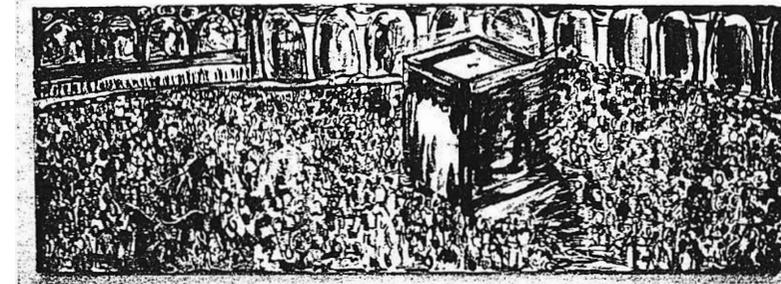
buch schreibend um die von ihr erwartete persönlich gefärbte Darstellung und spielt ihr authentisch-biographische Bälle zu, die sofort wieder wegspringen. Denn ihr bekennnisthafter Ton erweist sich als Technik, bei der es weniger um den entblößenden Inhalt als um die Anerkennung einer Erwartungshaltung geht. Dennoch läßt sich in der Kölner Rezeption von Renée Green eine Tendenz beobachten, die Person Greens in den Vordergrund zu stellen, von ihr (was ihre Arbeit einschließt) fasziniert zu sein. Der schwarzen Frau wird eine intensivere Aufmerksamkeit geschenkt als ihrem Produkt.

Wiederaufschreiben einer Autobiographie (bei Renée Green sind es z.B. die "Incidents in the life of a Slave Girl") bedeutet nach Eva Meyer ein Schreiben der eigenen Autobiographie. Für die Rückverfolgung der eigenen angeblichen Andersheit benutzt Green Texte anderer, die sich in verwandten Situationen befanden. An jedem zu bearbeitenden Ort wird grundsätzlich die meist verdrängte Geschichte der Schwarzen verfolgt. Greens Auswahlssystem (welcher Text, welches Objekt) ist ähnlich selektiv-zufällig wie Bonins, nur ist ihr Themenfeld klarer umrissen: die Formation des Weißen auf Kosten der Schwarzen oder die Konstruktion von Rasse und Andersheit. Mit Material, das sich nicht scheut, unter Umständen auch ästhetischen Kategorien zu entsprechen und innerhalb des Kunstkontextes (mit Referenzen an Konzeptkunst und Arte Povera) zu funktionieren.

"She questions the status of the individual, both by affirming what makes her truly different as an individual and by refuting the system of individualization that isolates her as a person from other individuals." (Trin T Minh-Ha aus "When the moon waxes red")

Dieses von Trin T Minh-Ha beschriebene Hin- und Hergerissensein zwischen dem Festhalten an Differenz und dem Wunsch, vom Allgemeinen durchdrungen zu werden, die eigene Besonderheit zu Gunsten von übergreifenden, kollektiven Zielen streckenweise aufzugeben kennzeichnet alle hier beschriebenen Kunstfrauen.

Auch Jutta Koethers Arbeit an sich selbst (Feilen am Ausdruck, Konstruktion einer Künstlerpersönlichkeit), ihr Selbstbezug ist immer an einen Außenbezug gekoppelt. Sich verlieren und Wieder-zu-sich-Kommen konstituieren sich gegenseitig. Der Katalog für die Wiener Generali-Foundation macht dieses immer schon ein Teil der Massen Sein schon dadurch deutlich, daß auf Collagen der Massenphotos (die als Vorlage für Bilder dienten) Zettel handschriftlicher Aufzeichnungen montiert wurden. Die private, isolierte Skizze ist eine Illusion, die sich aus ihrem Umfeld nährt. Es gibt keine Möglichkeit, sich losgelöst vom Geschehen zu denken, man ist immer schon in es verwickelt. Frauen werden entworfen (in Bild und Tat), die sich ihrer Funktion bewußt sind, genau wissen, wem sie mit welcher Artikulation zuarbeiten, ihr Umfeld, dessen Einordnungsprozesse und sich selbst beobachten,



10

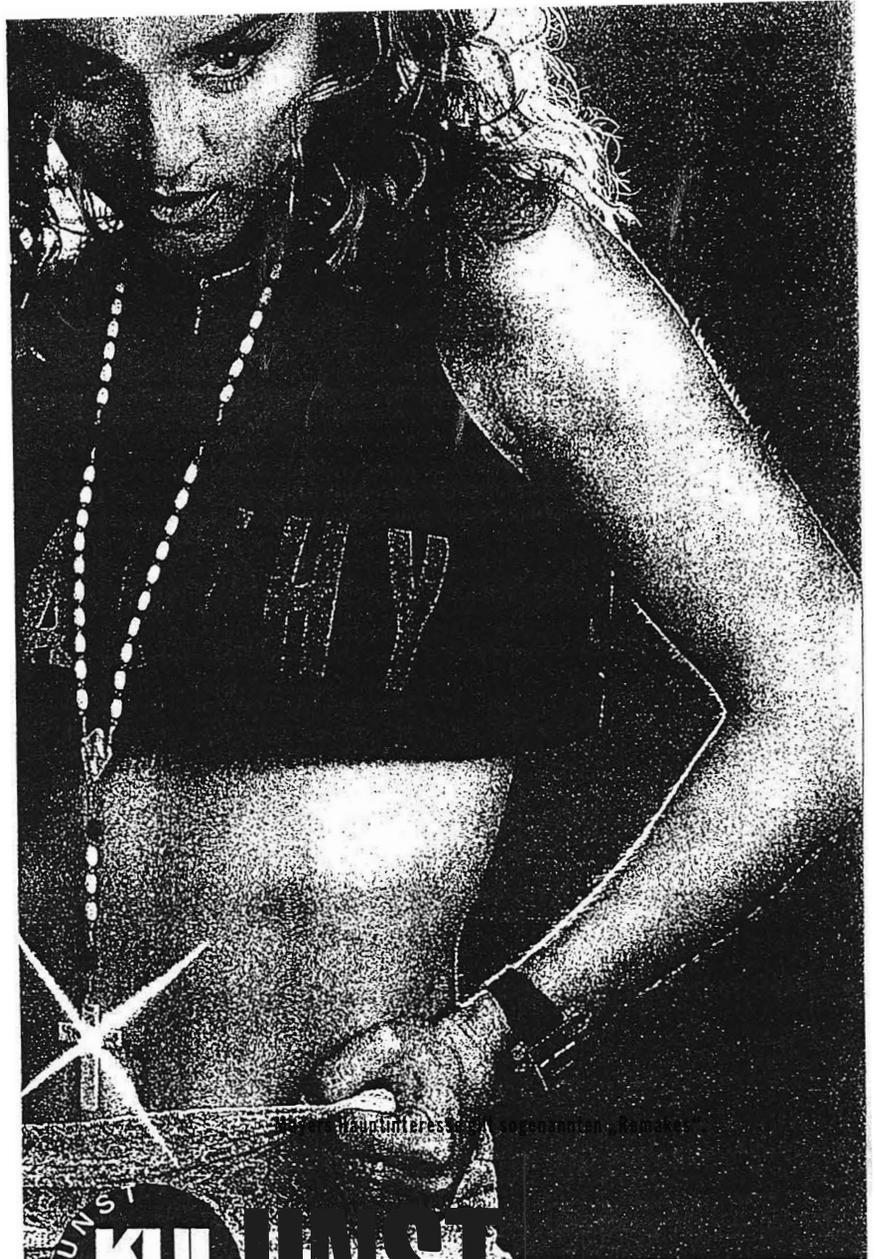
nie aussteigen, aus dem, was sie umgibt, weil ein Außerhalb nicht denkbar ist.

Hans Jörg Mayer hat mit seinem Gruppenbild (siehe Auftaktphoto) eine kollektive Bündnis-Situation künstlich hergestellt, die unserer Wirklichkeit nicht entspricht, jetzt aber als Möglichkeit sich doch abzeichnet.

Die verordnete Gruppensolidarität schlug schon im Garten in eine fast real zu nennende um. Den anderen ausgesetzt zusein ist für Arbeit und Person eine ständige Herausforderung, eine Möglichkeit, das scheinbar feste Selbstverständnis zu bewegen und neu zu definieren.

Anmerkungen

1. Aus E. Ann Kaplan. *Feminism/Oedipus/Postmodernism. The Case of MTV*. In: *Postmodernism and its Discontents*.
2. Aus Gabriele Althoff. *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
3. Als gutes Beispiel für die Vorteile einer "split identity" wird man eines Tages an die BRD erinnern, sie besaß ein konstitutives Anderes und brauchte sich dies nicht durch unschöne "Rowdy"-Aktionen – wie die FAZ den deutschen Rassismus nennt – herbeiprügeln zu lassen in Form von Asylanten. Die BRD mußte ihre Überlegenheit dem klar umrissenen Anderen der DDR durch soziale Netze u.ä. ständig beweisen. Ihre sich selbst nicht findende Identität (das Identitätsproblem) setzte ungeheure Aktivitäten (Kulturpolitik) frei. Das Deutschland, das sich selbst gefunden hat und seinen Namen, ohne rot zu werden, in den Mund nehmen darf, plazierte nun kleine konstitutive Andere an die Stelle des großen Anderen. Die wiedergefundene Identität legitimiert die Im-Keim-Erstickung von Differenz. Das in sich selbst ruhende, sich selbst problemlosetzende Deutschland darf seinen Übereifer, seine Konsenssuche ablegen, ihm muß an einem sozialen Frieden nicht mehr gelegen sein. Eine sich wieder Volk nennende deutsche Gesellschaft hat ein Recht auf ungeschützte Auslebung der ihr inhärenten Antagonismen.
4. Aus Ernesto Laclau. *New Reflections on the Revolution of our Time*. Verso 1990.



KUNST KULTUR PUB KUNST STÜCKE

HANS-JÖRG
MAYER

IM KUNSTRAUM DAXER

Wieder ein Kölner Künstler im Kunstraum Daxer: Hans-Jörg Mayer. Der hat allerdings lange Zeit in München gelebt und stellt einen direkten Bezug zur Isarstadt in der Ausstellung her. So sind seine „Pistolenfrauen“ in der Münchner Zeit entstanden; die Vorlage für den Aufdruck des in der Ausstellung befindlichen Multiple – einen Spiegel – ist ein Sofa aus

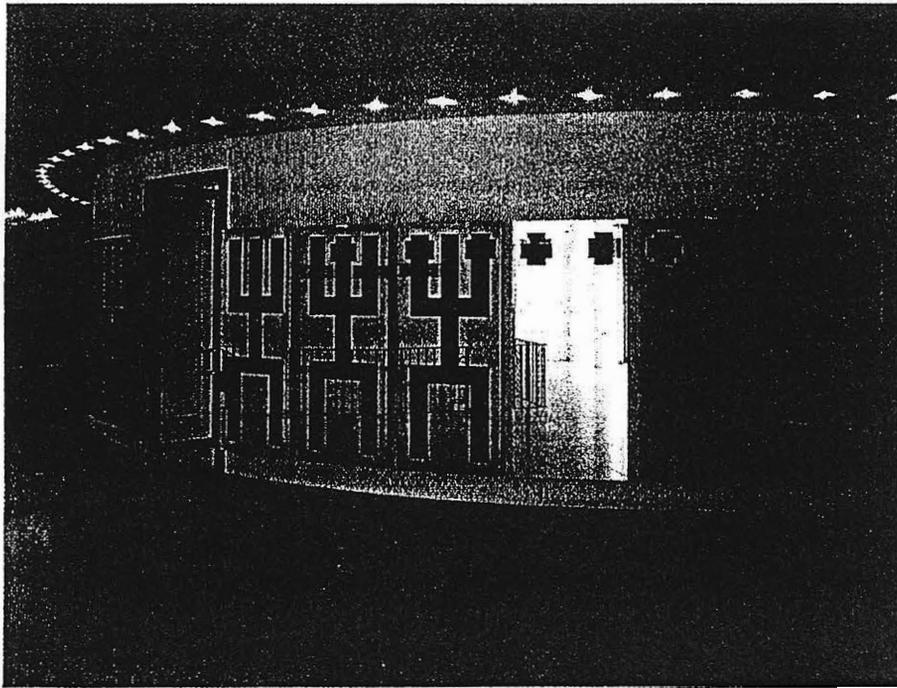
dem Cuvilliéschen Spiegelsaal in der Münchner Residenz. Mayers maßgebliches Interesse gilt sogenannten „Remakes“. Seine Arbeit kreist um die Frage der Bestimmung des Umfeldes fotografischer Vorlagen (z.B. aus Penthouse), die er in seinen Arbeiten direkt zitiert.

(bis 22.10.)

Münchner Stadtmagazin
Heft 20/91
3. Jahrgang, 18.9.1991

SCHEIN ODER NICHT SCHEIN DIE NEUE SPIEGEL-KUNST

JUSTIN HOFFMANN



Heiner Blum,
ohne Titel, 1988/89
Prospect 89
Schirn Kunsthalle
Frankfurt
(Foto: Heiner Blum)

ganze Tal bestand aus lauter Spiegelglas. Da fanden sich in der Runde über 60 000 Frauen, die sich mit größtem Vergnügen darin spiegelten. Denn der Spiegel maß wohl zwei Meilen in der Breite und sechs in der Höhe. Eine jede sah sich darin gemäß ihren Wünschen. Die Rothaarige schien blond, die Braune schwarz, die Alte hielt sich für jung, und die Junge alterte nicht: Kurz, alle Mängel wurden so gut verborgen, daß die Leute aus jeder Richtung der Erde herbeiströmten. Man konnte sich beim Anblick der Grimassen und der Ziererei krummlachen, worin sich die meisten dieser Damen gefielen. Aber auch die Männer wurden in nicht geringerer Zahl von dieser Gelegenheit angezogen; der Spiegel gefiel auch ihnen. Den einen zeigte er schöne Haare, den andern einen wohlgebauten Körper, kriegerisches und gesundes Aussehen. Die Frauen, über die sich die Männer lustig machten, spotteten ihrerseits nicht weniger über sie.» (Madame d'Aulnoy, L'oiseau bleu, 1766.)

Madame d'Aulnoy beschreibt die Kunst der Spiegelung in der Dimension einer Christo-Installation, die ein ganzes Volk in Verwirrung bringt, da sie scheinbar jedem, der auf die Spiegelfläche blickt, seine Wunschvorstellung zu erfüllen vermag. Nicht das Bild der Wirklichkeit, sondern das der Verfremdung macht den Zauber des Spiegels aus. Eine Fähigkeit, die ansteckt und gefährlich werden kann. Der Spiegel ist der Ursprung der Täuschung; er ist die Ursimulation. «Schon der Spiegel mit seinen gespenstischen Erscheinungen hat in die Welt der Wahrnehmung einen ironischen Effekt der Täuschung, des Trompe-l'œil hineingebracht, und man weiß, welche magischer Bann, welche Verhexung sich mit der Erscheinung des Doppelgängers verbindet. Das gilt ähnlich für all die Bilder, die uns umgeben. (...) Zum allergrößten Teil betrachtet man die aktuellen Bilder, ob Fotos, Film- oder Fernsehbilder, so, als legten sie mit geradezu rührender Treue Zeugnis ab von der Welt, indem sie sich ihr schlicht und einfach

angleichen. Wir schenken ihnen in ihrem Realismus spontan Vertrauen. Zu Unrecht.» (Jean Baudrillard, «Jenseits von Wahr und Falsch» oder «Die Hinterlist des Bildes», 1986.)

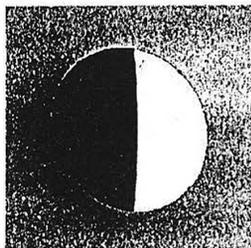
Der Spiegel wird bei Baudrillard zur Allegorie unserer Medienwelt. Vielleicht liegt die Häufigkeit, in der die aktuelle Kunst auf den Spiegel als Gestaltungselement zurückgreift, auch in einer Suche nach den Wurzeln von Immaterialität und Täuschung begründet. Die Anfänge einer Renaissance der Spiegelkunst liegen in den 60er Jahren, in Minimal Art und Concept Art (Robert Morris, Michelangelo Pistoletto usw.), also in einer Zeit, in der im kulturellen Diskurs der USA der Begriff «Postmoderne» seine heutige Bedeutung erhielt.

Gegenwärtig werden Spiegel von den Künstlern weniger als Elemente der Gestaltung eines Raumes benützt, wie es in den 80er Jahren Gerhard Richter, Günther Förg, Dan Graham oder Fareed Armary/Regina Möller praktizierten, sondern erhalten autonomen Objekt- bzw. Werkcharakter.

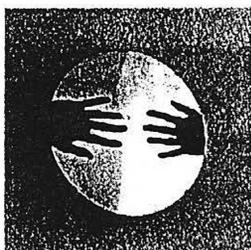
Das ephemere Bild: Heiner Blum

Heiner Blum arbeitet bereits seit längerer Zeit mit dem Material Glas. Mehrfach hatte er die Fenster von Ausstellungsräumen so eingeschwärzt, daß bei Tageslicht durch die ausgesparten Stellen der Fenstergläser bestimmte Bildzeichen an die Wände projiziert wurden. Nachts nahmen die erhellten Räume von außen gesehen die Funktion von Leuchtkästen an. Die Fenster wurden als Schablonen benutzt, die je nach Lichtquelle innen oder außen ein immaterielles Bild entstehen ließen.

Seit 1989 verwendet Heiner Blum Spiegel, die für ihn ähnliche materielle Eigenschaften besitzen wie durchsichtiges Glas. Auf der Frankfurter Ausstellung «Prospect 89» präsentierte er eine Installation aus 17 spiegelnden Teilen, die eine Sukzession zeigen, welche die Lesbarkeit bzw. Bedeutung von Zeichen hinterfragt. Aber auch die Fähigkeit des Spiegels, sein Umfeld sowohl aufzunehmen als auch zu reflektieren, interessierte ihn. Seine neueste Arbeit mit Spiegeln nennt Heiner Blum «Komposition in Silber und Schwarz Nrn. 1–12». Sie entstand 1980 in der Siebdruckerei der Edition Artelier in Graz, die seit kurzem auch in Frankfurt eine Niederlassung besitzt. Als Bildträger benutzte Heiner Blum dieses Mal runde Konkavspiegel, wie sie gewöhnlich in den Ecken von Kaufhäusern und Supermärkten postiert werden, um den vermeintlichen Ladendieben auf die Schliche zu kommen. Die Assoziation mit «überwachen und strafen» ist sofort präsent. Es sind Spiegel, die ein Mehr an Sehen versprechen. Das jeweilige Zeichen der einzelnen Rundspiegel wurde auf die unverspiegelte Glasfläche gedruckt und erst nachträglich durch den chemischen Niederschlag einer Silberschicht verspiegelt, so daß auch die schwarzen Bildmoti-



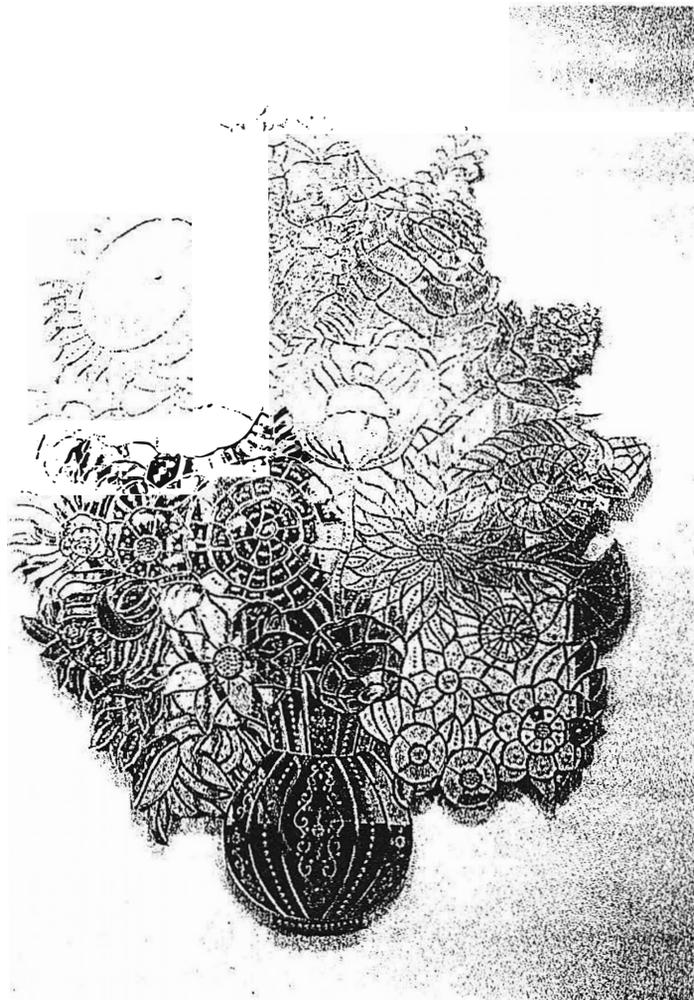
Heiner Blum,
Kompositionen in Silber
und Schwarz
#1, #2 und #11,
1990



ve als dunkle, aber wirkliche Spiegelflächen erscheinen. Die Serie beginnt mit einem elementaren abstrakten Motiv, der Halbierung des Kreises, so daß eine schwarze und eine blanke Spiegelfläche entstehen. Diese Halbierungslinie ist unsichtbar auch in Spiegel Nr. 2 präsent, und zwar als Symmetrieachse, die zwischen dem gedruckten Bild zweier Hände liegt. Nr. 3 zeigt drei Kreise im Dreieck angeordnet. Die Frage bleibt offen, ob man darin eine ausgewogene abstrakte Struktur oder eher die symbolische Funktion des Bildes, d. h. den Spiegel als «blinden Spiegel», erkennen will. In dieser Serie findet man zudem Arbeiten, die Buchstaben oder Zahlen enthalten. Heiner Blum versucht hier jedoch die gewohnte Rezeption durch kleine Eingriffe zu stören. Eine kreisförmige Anordnung von Zahlen läßt sofort an das Zifferblatt einer Uhr denken, doch die Zahlenreihe geht nur bis 10 statt bis 12. Oder in der Buchstabenkombination «TV», der häufig gebrauchten Abkürzung für Television, wurde das «V» auf den Kopf gestellt und erscheint dadurch wie ein Buchstabe aus einer fremden Schrift. Den Extrempunkt an figürlicher Darstellung stellt Spiegel Nr. 1 dar. Eine junge Frau mit kurzem Haarschnitt hält sich die Hand an den Kopf, ein Motiv, das Heiner Blum einer Kleinanzeige für ein Kopfschmerzmittel entlehnte. Ohne diesen Kontext jedoch wirkte dieser Gestus als Hinweis auf eine Allegorie der Melancholie. Adäquat zur Infragestellung der Funktion von Bildern und Zeichen steht die Verwendung des Materials Spiegel; der stets ein flüchtiges, ephemeres Bild erzeugt, das sich für den Betrachter bei jedem Schritt verändert. Die Eigenschaft der Mobilität war es auch, die Michelangelo Pistoletto an dem von ihm so häufig verwendeten Material Spiegel schätzte. Eine doppelte Mobilität kennzeichnet Heiner Blums Arbeit Nr. 12 der neuen Serie, die den Titel «Zwei Augen» besitzt. Die beiden Spiegel dieses Werks sind mit je einem Gelenkmechanismus an der Wand verbunden, wie man ihn u. a. von Schreibtischlampen kennt. Diese Spiegel, auf denen jeweils eine dunkle Kreisfläche gedruckt ist, die ihnen den Charakter von Pupillen verleiht, sind nicht an der Wand fixiert, sondern beweglich. Der Betrachter ist mobil, der Spiegel ist mobil – und somit die Stabilität des Bildes auf zweifache Weise attackiert. Spiegel sind für Heiner Blum zudem ein Mittel der Transparenz. Sie durchlöchern die Wand, eine Fähigkeit, die Michel Foucault ausdrücklich dem Spiegel auf Velázquez' Gemälde «Las Meninas» in seiner Abhandlung «Die Ordnung der Dinge» (1974) zuspricht.

Kitsch und Schönheit: Jeff Koons

Der Besucher der Ausstellung «Metropolis» konnte Jeff Koons großformatiges Spieglobjekt «Little Girl» besichtigen. Es gehört zu einer Werkgruppe von Arbeiten mit Spiegeln, die Koons 1988 begann. Der Künstler



Jeff Koons,
Vase of Flowers, 1988
(Courtesy Metropolis,
Berlin)

läßt diese Werke in München, einem seiner Wohnsitze, herstellen. Jeff Koons besteht darauf, kein amerikanischer, sondern ein internationaler Künstler zu sein. München beherbergt nicht nur in der Amalienburg einen der schönsten Spiegelsäle, sondern war auch der Erscheinungsort der Zeitschrift «Jugend». In beiden Epochen, dem Rokoko und dem Jugendstil, wurde dem Material Spiegel besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auf beide greifen die Hersteller von Zierspiegeln auch in der Gegenwart zurück. Doch sind diese Dekorspiegel der großen Möbelhäuser in ihrer Gestalt und Funktion inzwischen zum Kitsch verkommen. Sie sind Objekte der Eitelkeit und leeren Schönheit. In seiner Strategie, Kitsch zu appropriieren, stellt Jeff Koons formgleiche Spiegelobjekte her. Es sind Arbeiten, die ursprünglich auf Vorbilder in Art Deco und Rokoko zurückzuführen sind. Ihre Spiegelflächen sind jeweils in kleine Facetten aufgesplittert, deren aufwendige Rahmungen eine figürliche Darstellung zeigen. Dieses Bild des Spiegels tritt in Wettstreit zum Spiegelbild. Die kunstvolle Dekoration des Rahmens kann die Form einer Geschichte annehmen. Eine Arbeit dieser Werkgruppe von Jeff

Rechte Seite:
Olaf Probst,
War Games, 1989–1991
+ o +,
Ordnung wider Natur,
Feindbild,
Die Darstellung der
Apokalypse
(Courtesy Galerie
Ralph Wernicke, Stuttgart)

Koons zeigt das religiöse Thema «Christus mit Lamm» (1988). Das Künstliche, Verkünstelte wird als Metapher für unsere Zeit verstanden. Koons greift mit seinen großen Spiegeln Kitsch auf, ohne ihn zu verzerren oder auf andere Weise abzuwerten. In der Banalität und ihren verführerischen Qualitäten sieht Jeff Koons geradezu eine Möglichkeit ihrer Rettung. Im Sinne von Andy Warhol hält er der Gesellschaft, dem Kunstbetrieb, einen Spiegel vor. Ähnlich wie seine Abgüsse aus Edelstahl geben Jeff Koons Spiegelobjekte nicht nur die Umgebung wieder, in der sie hängen, sondern die Kunstwerke scheinen sich auch gegenseitig zu beobachten.

Der zerbrochene Spiegel: Heimo Zobernig

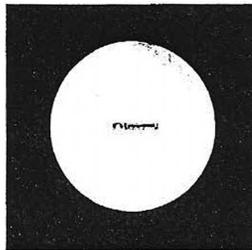
Der österreichische Künstler Heimo Zobernig kennt die Gefahren eines Spiegelsymbolismus. Er greift den Spiegel als Element der Kunst auf, ohne die Alltags- und Kunstgeschichte des Spiegels rekurrenieren zu wollen. Der Spiegel wird bei ihm zum Objekt mit spezifischen Eigenschaften reduziert. Er wird zum Material seiner klaren, abstrakten Bild-



sprache. In einer Auflage von 15 Stück ließ Heimo Zobernig einen querrrechteckigen Spiegel herstellen, auf dessen Rückseite sich eine Heizung befindet. Das kalte Material des Spiegelglases wird mit der verdeckten Wärmequelle kombiniert. Bei eingeschalteter Heizung reflektiert dieser Spiegel nicht nur seinen Umraum, sondern strahlt zudem Hitze ab. So kann der Blick in den Spiegel für den Betrachter außer einer Konfrontation mit sich selbst unvermutet errötete Wangen kosten. Schaltet man die Heizung zu lange ein, springt das Glas. Das Multiple wird somit in einen individuellen Gegenstand verwandelt. Heimo Zobernigs Objekte haben nichts mit dem Aberglauben zu tun, daß zerbrochene Spiegel einen nahen Todesfall ankündigen oder noch schlimmer, daß derjenige sterben muß, der zum letzten Mal in einen zerbrochenen Spiegel sah.

Reflexion der Realität: Olaf Probst

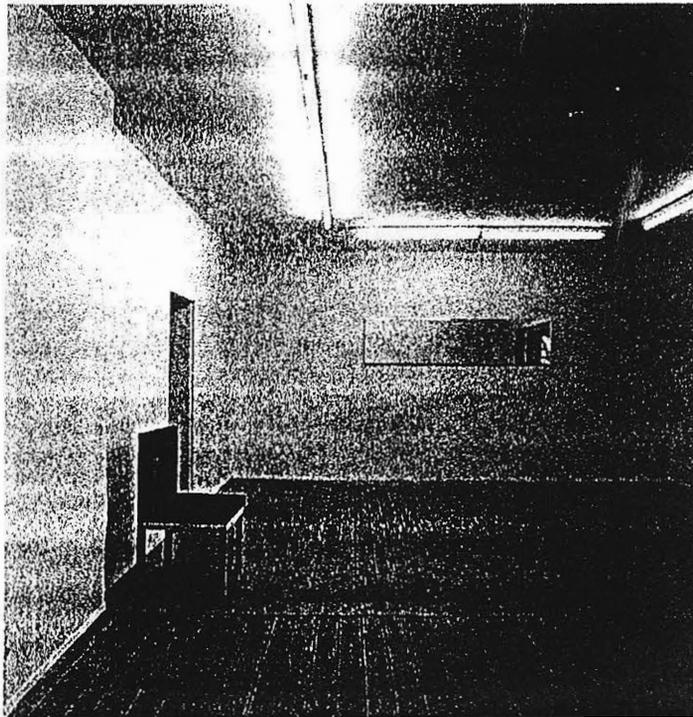
Olaf Probst gibt seit einiger Zeit in Stuttgarter Zeitungen unter der Rubrik der privaten Kleinanzeigen fingierte Inserate auf. Diese bestehen aus Wörtern und aus graphischen bzw. ikonischen Zeichen, die in ihrer Konstellation deutlich die formalen und semantischen Konventionen gewöhnlicher Inserate sprengen. Diese Anzeigen werden von Probst stets als Teil einer konstruktivistischen Flächenkomposition behandelt, wobei der unstrukturierte Bildgrund ein deutliches Übergewicht besitzt. Sie werden zu ausschnittshaften Öffnungen unterschiedlicher Passepartouts. Als



Reaktion auf die Katastrophe des Golfkrieges produzierte der Stuttgarter Künstler eine Serie von Arbeiten mit Spiegeln. Die Inserate, die darauf zu sehen sind, operieren mit Begriffen, die eng mit Tod und Apokalypse in Zusammenhang stehen. Sie sind dem Spiegelglas hinterlegt. Die Silberschicht wurde entfernt und die Inserate eingefügt. Der Spiegel ist im Gegensatz zu den Bildzeichen von Heiner Blums neuer Spiegelserie an diesen Stellen also blind. Das Aufgeben einer Anzeige ist ein vielleicht verzweifelter Versuch, als Künstler heute an die Öffentlichkeit zu dringen. Man kann vermuten, daß Tausende Probsts Anzeigen mit mehr oder weniger Verwunderung gelesen haben. Als zweiter Schritt werden die in hoher Auflage gedruckten Zeitungsinserate durch das Isolieren und Einfügen in den Spiegel wieder zum Einzelwerk. Mit dem Material Spiegel wird der Kunstzeipent gleichsam eingefangen und zusammen mit der Anzeige zu einem Bild vermengt. Der Betrachter hat sich so mit der Aussage von Olaf Probst gleichsam körperlich zu konfrontieren.

Surrogat und Retrospektive: Hans-Jörg Mayer

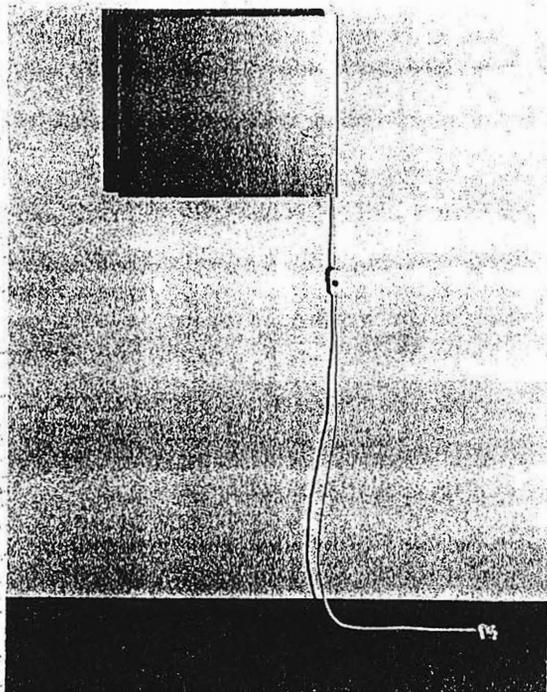
Im Januar 1991 zeigte der Kölner Künstler Hans-Jörg Mayer in der Galerie Christian Nagel eine Installation mit Spiegelobjekten. An zwei sich gegenüberliegenden Wänden befanden sich ein Stuhl und eine spiegelnde Fläche, an den beiden anderen eine Bank in der vierfachen Größe des Stuhls und eine ebenfalls vierfach vergrößerte Spiegelfläche. Die



Hans-Jörg Mayer,
Installation in der
Galerie Christian Nagel,
Köln, im Januar 1991
(Courtesy
Christian Nagel, Köln)

beiden spiegelnden Objekte waren jedoch keine wirklichen Spiegel, sondern Spiegelattrappen – verspiegelte Polystyrolscheiben, die mittels doppelseitiger Klebefolien auf MDF-Platten angebracht wurden –, genauso wie der Stuhl und die Bank nicht wirklich zum Sitzen konstruiert waren. Mit der Künstlichkeit des Spiegels wurde hier das Phänomen der Täuschung auf eine zweite Ebene des Scheins gehoben

Heimo Zobernig, ohne Titel, 1991
(Courtesy Kunstraum Daxer, München,
Foto: Roman Franke, München)



Im September ist eine Ausstellung von Hans-Jörg Mayer im Kunstraum Daxer in München zu sehen. Einen wesentlichen Bestandteil dieser Präsentation stellt ein Spiegel dar, auf dem mehrfach die fotografische Reproduktion eines Rokospiegelsaals der Münchner Residenz in weißer Farbe gedruckt ist. Auf der quereckigen Spiegelfläche sind die Reproduktionen des Spiegelraums einmal seitenrichtig, einmal spiegelverkehrt aneinandergereiht. Wieder gibt es eine tautologische Verdoppelung: Der Spiegel bildet einen Spiegel ab. Ein anderer Teil dieser Ausstellung bezieht sich auf das Jahr 1985, in dem Hans-Jörg Mayer in München lebte und weniger am Kunstbetrieb als an Phänomenen der Jugendkultur, der Popmusik, interessiert war. Der Spiegel ist für ihn in dieser Ausstellung eine Form der Brechung, eine Metapher für einen historischen Ablauf, der sowohl kultursoziologische (Vereinnahmung von Subkultur: Spiegel als Symbol für Salon, Reichtum und Hochkultur) als auch persönliche Bezüge (Spiegel als Form der Rückschau und Selbstreflexion) besitzt. Eine Variante dieses bedruckten Spiegels wird demnächst als Edition der Galerie Christian Nagel in Köln erscheinen. ◇

KRITIK KÖLN

29.01.1991

Hans-Jörg Mayer bei Christian Nagel

ZWITTER

Stühle sind zum Sitzen da. Sie haben deswegen einen bestimmten architektonischen Aufbau, der sich als ganz praktikabel erwiesen hat. Meistens haben sie vier Stuhlbeine, die eine waagerechte Fläche tragen - etwa in Kniehöhe - und die als Sitzfläche dient. Zur größeren Bequemlichkeit, um beim Sitzen auch noch den Rücken anzulehnen, steigt an einer Seite dieser Sitzfläche eine senkrechte - etwa senkrechte - Fläche auf, die den Rücken abstützt, meistens bis knapp unter die Schulterblätter. Manchmal ist die Sitzfläche aus einem weicheren Material und manchmal sogar die Fläche für den Rücken.

Einige wenige Stühle sind nicht, bzw. nicht mehr zum Sitzen da. Etwa weil da mal ein König gesessen hat, oder weil ein bekannter Handwerker sie gemacht hat und es nicht mehr so viele davon gibt, oder weil sie irgendwie besonders gelungen zu sein scheinen.

Ist Hans-Jörg Mayers Stuhl kein Stuhl?

Bänke sind auch zum Sitzen da. Sie haben deswegen einen bestimmten architektonischen Aufbau, der dem eines Stuhles gleicht. Etwa so, als hätte man einen Stuhl in die Breite gezogen. Es soll ja nicht nur einer, sondern mehrere darauf sitzen können.

Sind Bänke und Stühle in einer ähnlichen Machart gefertigt, so daß die Bank wirklich wie die gedehnte Fassung des dazugehörigen Stuhls aussieht, dann kann man schon von einer Sitzgruppe sprechen.

Ist Hans-Jörg Mayers Sitzbank keine Sitzbank?

Ist Hans-Jörg Mayers Sitzgruppe keine Sitzgruppe?

M. LEBLANC

Spiegel sind zu allem möglich da. Das ist schwierig zu bestimmen, weil sie den visuellen Aspekt der Wirklichkeit wiederholen, und der Status eines solchen "Spiegelbildes" geheimnisvoll unklar ist. Die geschichtliche Entwicklung des Spiegels zeigt eine starke Tendenz dahin, daß ein Spiegel die Wirklichkeit möglichst exakt wiedergeben soll. Mit der Zeit wurden sie so präzise, daß diejenigen die verzerren, verzeichnen, zur Belustigung dienen konnten und ihre Bilder als komisch und ulkig galten. Oft kommen Spiegel in Kunstwerken vor, und in letzter Zeit sind sie manchmal das Kunstwerk selbst.

Sind Hans-Jörg Mayers Spiegel keine Spiegel?

Diese Fragen scheinen ein altbekanntes Problem neuerlich zu formulieren. Sind Gegenstände, die wir durch den Alltag zu kennen glauben als ganz gewöhnliche Gegenstände, plötzlich Kunstwerke, wenn sie an Orten auftauchen und in einem Zusammenhang, der gemeinhin für Kunstwerke reserviert ist? Wie geht diese "Verklärung des Gewöhnlichen" vonstatten? Wenn wir dies aber für möglich halten, müssen wir auch fragen, was bewirkt, daß Kunstwerke so aussehen wie normale Gegenstände und sie doch Kunstwerke sind?

Solche und ähnliche Fragen können aber nicht das Problem sein, das Mayer beschäftigt, denn wir haben sie zur genüge kennengelernt bei der Problematik der Ready-Mades und Warhols Brillo-Boxes.

Auch wenn man zugestehen kann, daß die Erfindung des Porzellans, wenn sie mir morgen in meiner Küche gelänge, für mich eine ganz überraschende und tolle Angelegenheit wäre, kann man nicht davon ausgehen, daß das ein Grund wäre, diese Erfindung publik zu machen und auszustellen. Es muß Mayer doch um etwas anderes gehen, als uns zu zeigen, daß er einige der wesentlichen Fragen der Kunstentwicklung in diesem Jahrhundert in seiner eigenen Arbeit nachvollzogen und verdaut hat.

Es stellt sich ja auch zugleich durch das gesamte Interieur ein anderer Eindruck ein, den einer meiner Freunde "Wartesaal" nannte. Selbstverständlich hat ein ansonsten leerer Raum mit einigen Sitzgelegenheiten diesen Charakter. Auch erinnert er an die Atmosphäre eines leereräumten Museums mit seinen Bänken und Sesseln für die ruhige Betrachtung der Kunstwerke.

Also "Warten auf Godot", und Godot ist hier die Kunst, die nicht stattfindet?

M. LEBLANC

OK - die Möbelmesse, das mag ein Zufall sein. Doch legt dieser Zufall schon wieder eine andere Fährte, die uns darauf führt, daß diese Arbeit uns insgesamt in die Irre führt. Viele Verdachtsmomente und Spuren verweisen darauf, als handele es sich um Kunstwerke. Doch scheinen diese unter einer Art Krankheit oder Entzug zu leiden. Eine Magersucht hat sich ihrer bemächtigt, die jeden möglichen Gehalt wieder auflöst, so daß eine scheinbar leere, entleerte und ausgesaugte Hülle zurückbleibt.

Klar, daß man sich dann betrogen fühlt um das "Ausstellungserlebnis", um diese Freude und Eitelkeit an der Möglichkeit etwas zu erkennen, einen wichtigen Gedanken zu haben zur heutigen Kunst und Kultur überhaupt.

Irgendwas will und wollte man dann doch noch von der Kunst. Nun gut, so hat man wenigstens einen Stuhl, eine dazugehörige Sitzbank und dazu passende Spiegel gesehen.

Gegenüber von Stuhl und Bank an der Wand hängt je ein "Spiegel" in etwa der gleichen Größe wie die jeweilige Sitzfläche, wenn es denn ein Spiegel ist.

Aber nein, nicht einmal das, denn wenn ich meine design- und funktionsverwöhnte Sitzkultur in Rechnung stelle und meinen Anspruch an die Präzision eines Spiegelbildes, dann ist das ja nicht einmal ein Stuhl und das nicht einmal eine Sitzbank, und die "Spiegel" sind keine Spiegel.

Was sind diese Gegenstände aber dann?

Sollte hinter diesem fast programmatischen Entwurf der Vermeidung einer häufig bildungsbedingten Inhaltlichkeit zugunsten einer nicht mehr exakt zu definierenden Gegenständlichkeit und Daseinsform der Versuch stehen, Fragen so ins Leere laufen zu lassen und falsche Spuren so zu legen, daß nur noch eine konkrete Faktizität übrig bleibt, die aber keinem näher definierten Bereich zugeordnet werden will?

Die Auszehrung der Aspekte, die es ermöglichen einen Gegenstand der Kunst oder der Gebrauchswelt zuzuordnen, findet ja auf beiden Ebenen statt. Einmal auf der des herkömmlichen Kunstverständnisses, was Inhaltlichkeit angeht. Diese wird total ausgehöhlt und es bleibt ein Ding zurück, das alle Attribute, daß es ein Kunstwerk sei, als falsche Fährte von sich weist. Und zum anderen auf der Ebene des Gebrauchsgegenstandes, dessen Funktionalität und hochentwickeltes Design total unterlaufen wird, so daß etwas zurückbleibt, das kein Gebrauchsgegenstand ist.

Gibt es aber ein Mittleres dazwischen? Und sollte dann etwa diese Karte, die zugegebenermaßen etwas spekulativ wirkende Einladungskarte mit der Abbildung einer Busen-Silikon-Regulierungs-Operation, wie sie wohl bei einer Geschlechtsumwandlung vorkommen könnte, den Schlüssel abgeben? Den Schlüssel eben dazu, daß es sich wirklich um Zwitter handeln soll, daß diese ausgestellten Dinge auf einer Grenzlinie liegen, noch auf dem Operationstisch sozusagen.

So gehören diese Dinge weder der Kunstwelt an, noch der Welt der Alltagsgegenstände, und dieses Zwitterdasein verleiht ihnen eine Rätselhaftigkeit. Es sei denn, daß der Moloch "Kunst" sie sich letztendlich doch noch einverleibt.

M. LEBLANC

Hans-Jörg Mayer

5 Siebdrucke

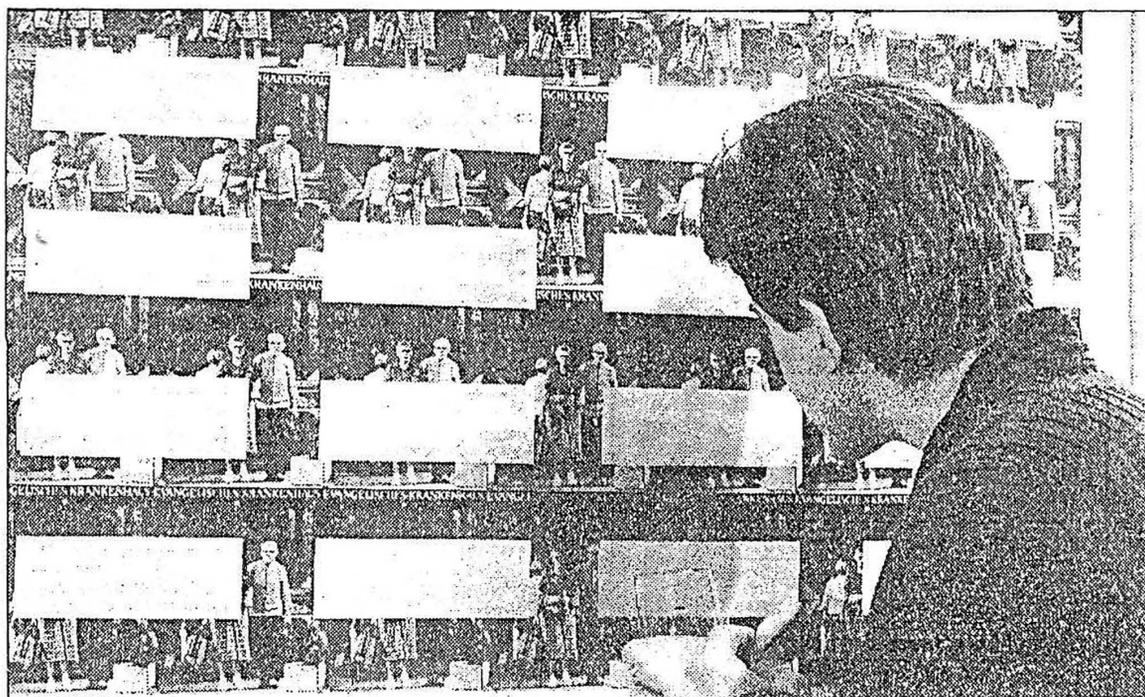
1990

Grundlage für die fünf Siebdrucke bilden Zeitungsfotos aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten, "powerful images", die sich wegen ihrer formalästhetischen Qualität zur Weiterverarbeitung im künstlerischen Verfahren eignen. Durch Vervielfachung in horizontaler und vertikaler Reihung geht das ursprünglich bereits gerasterte Einzelbild in einer abstrakten seriellen Struktur auf; Motive wie nebeneinander stehende Feuerwehreute oder ein hochgehaltener Fisch werden zu durchlaufenden Ketten oder Wellen, oder es entsteht der Eindruck einander folgender Bilder auf einer Filmrolle.

Diesen Effekt verstärkt die Überlagerung durch ein weiteres Raster, das in einem regelmäßigen, auf den Untergrund bezogenen Rhythmus entweder Teile der Bildfläche bedeckt oder in einer Art Fenster als Ausschnitt sichtbar läßt.

Einerseits egalisieren die formale Anordnung und der Herstellungsprozeß, der die mehrfache fotografische, digitale und manuelle Reproduktion des Ausgangsmaterials bedingt, das Abgebildete und entwerten es zum Strukturelement, andererseits wird dadurch ein Verfremdungseffekt erreicht, der sich dem Wiedererkennen von allzu vertrauten Bildern entgegenstellt und das Sehen der vermittelten Wirklichkeit herausfordert.

Barbara Heß



Bildfüllend vervielfacht und verfremdet: Die ausgeklügelten Alltagsornamente von H. J. Mayer

(Foto Heide)

Raffiniert zwischen Dekor und Distanz

Busen, Beine, Büsten, alte Menschen vor einem Krankenhaus, Feuerwehrleute, eine Eisartistin, ein trotz offensichtlich ansehnlichen Fangs seine Beute ernst präsentierender Fischer — dies sind in nuce die Motive, welche, scheinbar beliebig diversen Printmedien entnommen und mittels Siebdrucks bildfüllend-vervielfacht in einen neuen, seriell-sterilen Kontext gesetzt, die derzeit im Grazer „Galerie und Edition(s) Atelier“ gezeigten Arbeiten des Deutschen H. J. Mayer dominieren.

Man verstehe dies recht — es handelt sich dabei keineswegs um plaka-

tive Mimesis. Dazu sind die „5 Siebdrucke 1990“, so der schlichte Ausstellungstitel, nicht zuletzt durch den verfremdenden Einsatz zusätzlich strukturierender Raster zu wenig frontal, zu konzeptionell angelegt.

Oder anders ausgedrückt: Trokken inszenierte Ornamente einer bilder- und reizüberflutenden Medienwelt, zielen sie nicht auf punktuelle Alltäglichkeiten, sondern vielmehr auf jene umfassende Dynamik des modernen Alltags, die gleichsam hinter den Bildern liegt, ab.

Gleichzeitig verweigern sie sich dieser aber, tragen Distanzierung,

Passivität. Starre in sich, beschränken sich auf unverbindliche Fixierungen — und erlangen eben dadurch eigentümliche Souveränität. Daß dabei per se grundsätzliche Aspekte bildnerischen Wirkens — es sei hier allein auf die Vermitteltheit und Verkürzung bildhafter Darstellung verwiesen — in Gedenk gerufen werden, sei hier nur einer salopp begriffenen Vollständigkeit halber eingeflochten.

STEFAN POSCH

Atelier, Graz, Eisengasse 3. Zu sehen bis 8. Februar.

Die konstruierte Realität

Die Grazer Edition Atelier zeigt fünf Siebdrucke von Hans-Jörg Mayer. Fünf verschiedene Bilder aus fünf verschiedenen Zeitschriften, mithin fünf verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten, werden als Ausgangspunkt für serielle Bearbeitung verwendet. Dasselbe Motiv wird sowohl in die Höhe als auch in die Breite aneinandergereiht. Darüber wird eine Art Raster aus weißen Rechtecken gelegt, so daß es zu einer Strukturierung des neu entstandenen Gesamtbildes kommt. Eine Strukturierung, die einerseits das graphische Element noch stärker betont, auf die Entstehung und Herkunft verweist, andererseits inhaltliche Akzente setzt, indem sie auf die Lesbarkeit

rekurriert. Mithin die Lesearbeit des Rezipienten nicht nur steuert, sondern auch hinterfragt, neue Lesemöglichkeiten anbietet. Wobei das Gesamtbild, durch die Wiederholung desselben Motivs, auf die Realität als aus vielen einzelnen sich ebenfalls oft wiederholenden, dennoch nie ganz gleichen Elementen bestehend verweist. Eine Realität der Medien, aus denen die Elemente stammen. Eine Realität, die von vornherein konstruiert ist und damit auf die Konstruktion der Realität, die man im täglichen Leben betreibt, hinweist. Außerdem sind die Graphiken technisch gut, was ihre Qualität unterstreicht.

Franz Niegelhell
13. JAN. 1991

aus **Männer Vogue**, April 1990



des Blues, bei Lightnin' Sam Hopkins, in die Lehre gegangen. Wie der Titel des Buches, „Mojo Hand“, heißt auch einer der berühmtesten Songs von Hopkins. Die Schauplätze des Romans, obskure Bierkneipen und billige Säuerhöhlen, in die ein Weißer sich kaum je verirren, waren lange die Auftrittsorte des erst in den sechziger Jahren wiederentdeckten Lightnin' Hopkins. Nach der Definition Willie Dixons, eines anderen großen Mannes der schwarzen Musik, ist Blues nichts als die *facts of life*. In diesem Sinne ist J. J. Phillips' Roman reine Musik, in Buchstaben gegossen. *Angelika Felenda*

MV EMPFIEHLT

M. Vazques Montalban: Schuß aus dem Hinterhalt. Rowohlt, 9,80 Mark. Ein Thriller im Fußball-Milieu, voller Hochspannung.
Julio Cortázar: Die Gewinner. Suhrkamp, 10 Mark. Mysteriöse Geschehnisse auf einem Luxusliner.
Bohumil Hrabal: Ich habe den englischen König bedient. Suhrkamp, 14 Mark. Böhmischer Mutterwitz, mit Erotik gepfeffert.

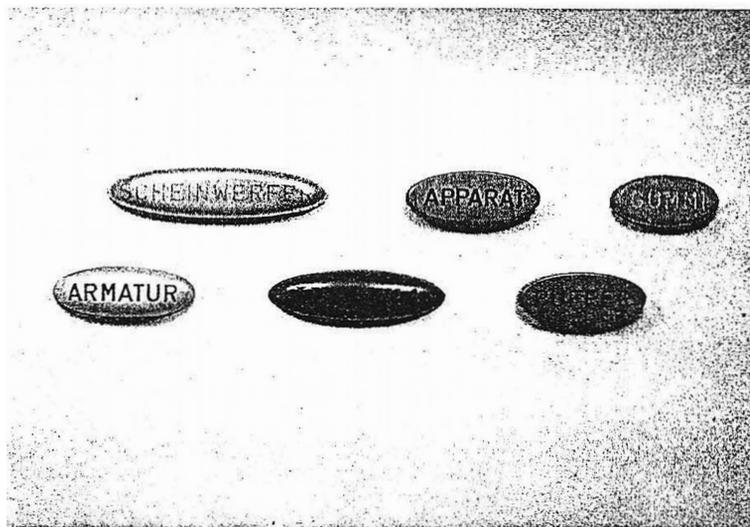
Kunst: The Köln Show...

... zeigt, welche Künstler die Neunziger bestimmen werden

Kaum begonnen, haben die neunziger Jahre bereits ein Symbol: den Runden Tisch. Diese Aufbruchmetapher nahmen neun progressive Kölner Galeristen wörtlich: Daniel Buchholz, Gisela Capitain, Tanja Grunert, Max Hetzler, Rafael Jablonka, Isabella Kacprzak, Esther Schipper, Monika Sprüth und Sophia Ungers haben eine neue Künstlergeneration unter die Lupe genommen und analysiert, wer die Kunst der Neunziger bestimmen wird. Sie wählten 62 junge, der Öffentlichkeit meist unbekannte Künstler aus Europa, Japan und den USA, die sie nun in ihren Galerien mit je ein, zwei Arbeiten vorstellen wollen. Unter dem Titel „The Köln Show“ wird das Projekt

vom 26. April bis zum 26. Mai 1990 im Rahmen der Kölner Premierentage zu sehen sein – lange genug, daß sich Interessierte mit den vielfältigen Positionen auseinandersetzen können.

Um internen Streit und Spekulationen von außen zu vermeiden, haben die Galeristen für ihr Projekt eine Gesellschaft gegründet und ein Hängeteam bestimmt. Kosten und Einnahmen werden geteilt, die Arbeiten nach räumlichen Gegebenheiten und künstlerischen Korrespondenzen installiert (nicht nach persönlichen Vorlieben der Galeristen). Der „Spex“-Verlag, Köln, dokumentiert die Ausstellung mit einem Katalog, der von der Kritikerin Isabelle Graw betreut wird. Alles in allem eine runde Sache. *Ingrid Schünemann*



Hans-Jörg Mayer: Ohne Titel, 1990, 6 Teile, Gummi und Plastik auf Holzkern

AUSSTELLUNGEN IM APRIL

Vincent van Gogh ist 100 Jahre tot. Für die Holländer Grund genug, zwei Ausstellungen von Weltformat zu präsentieren: Das Van Gogh Museum, Amsterdam, zeigt 120 Bilder der eigenen Sammlung (vom 30. März bis Ende Juli). Das Kröller-Müller Museum in Otterloo präsentiert 250 Arbeiten des Künstlers, darunter Leihgaben der Berner Kunsthalle, des Musée d'Orsay, Paris, des Metropolitan Museum, New York, und des Puschkin Museum, Moskau.

THE KÖLN SHOW

FRANÇOISE-CLAIRE PRODHON

Il est généralement assez rare que le travail de prospection patiemment poursuivi chaque année par les galeries se voit sanctionné par une grande exposition. C'était, d'une certaine manière, l'idée fondatrice du *Köln Show*. A l'initiative de neuf des meilleurs jeunes galeristes de Cologne (Daniel Buchholz, Gisela Capitain, Tanja Grunert, Max Hetzler, Raphaël Jablonka, Isabella Kacprzak, Esther Schipper, Monika Sprüth, Sophia Ungers) soixante-six artistes internationaux se sont partagé l'espace des neuf galeries. Regroupés sous le label *The Köln Show* quelque vingt Américains pour une quarantaine d'Européens, et un principe de départ : montrer l'œuvre de jeunes artistes ou d'artistes encore peu connus du point de vue international. Si l'on ne peut que saluer l'initiative, reconnaître que le principe d'une exposition pensée et construite en commun est positif et dynamisant, et que l'idée d'un grand rendez-vous international dans la plus cosmopolite des villes allemandes est a priori excitante, en revanche, quelques réserves sont à émettre quant au résultat de l'opération... Tout d'abord, le *Köln Show*, parfaitement orchestré par ses organisateurs, a mis en place une gigantesque opération d'information et de promotion. A tel point qu'une petite déception était presque prévisible : on a fatalement promis plus que l'on a donné à voir... D'autre part, on peut être déçu ou dubitatif devant les choix. L'exposition n'est que l'esquisse incomplète du panorama artistique actuel, elle fait état du phénomène de modélisation dont souffrent Américains et Européens assujettis à des standards internationaux. Une fois de plus, on se trouve confronté à une exposition sans grandes surprises. A cela s'ajoute la difficulté inhérente à tout accrochage de groupe, ici toujours soigné et le plus souvent cohérent, mais beaucoup plus rarement heureux... Si l'on excepte trois ou quatre galeries, la majorité des accrochages s'avère plutôt monotone. De plus, par la promiscuité de l'accrochage, l'inégalité des œuvres se voit encore accentuée. Restent malgré tout quelques bonnes surprises dont A. Bulloch, E. Cano, J. Koether, H.-J. Mayer, T. Merrick, J. Muyle, S. Samore, A. Widoff... à côté d'artistes presque confirmés, de F. Armaly, M. Dion, ou L. Johnson, à C. P. Müller ou A. Schön. Plus, en fait, que la sélection du *Köln Show*, on retiendra une volonté commune, née de la dynamique de groupe de ces galeries aux profils et aux options pourtant bien distincts, mais qui ont su pendant les quelques mois de préparation de l'exposition oublier un peu leurs intérêts particuliers au profit d'un projet d'envergure. Au-delà même de toute discussion sur le contenu du *Köln Show*, on ne peut que souhaiter que de telles initiatives soient reprises ailleurs en Europe. □



The Köln Show s'est tenu du 26 avril au 26 mai à Cologne. Un important catalogue bilingue allemand-anglais établi sous la direction d'Isabelle Graw est disponible.

132 GALERIES MAGAZINE

Juni/Juli 1990

The most novel thing about *The Köln Show* was that it was designed to present a broad panorama of artists who, their galleries hope, might become the leading figures of the '90s. The exhibition was organized by nine of Cologne's top galleries of contemporary art: Daniel Buchholz, Gisela Capitain, Tanja Grunert, Max Hetzler, Rafael Jablonka, Isabella Kacprzak, Esther Schipper, Monika Sprüth, and Sophia Ungers. Of the sixty-six artists that they invited to exhibit in their spaces, approximately twenty were American and forty European, the common denominator being that all the artists were young (or just beginning to emerge on the international scene). To give credit where credit is due, it has to be recognized that the idea of mounting a joint exhibition in Germany's most cosmopolitan city was very exciting. Unfortunately, although the galleries obviously devoted a good deal of time and energy to the project, they orchestrated such a big media and advertising blitz that, almost predictably, the actual exhibition was a letdown. Owing to the choice of artists — which was generally disappointing and occasionally downright consternating — the exhibit offered a very distorted look at what artists are doing today. One sensed that the galleries were hesitant to include works that departed from the reigning international standards of contemporary art. They, too, seemed to have come down with a bad case of follow-the-leader. As a result the only real surprise was the dearth of

unique, original, or disturbing works on view.

Hanging a group show is always a tricky proposition, and *The Köln Show* avoided few of the usual pitfalls. Although the works were tastefully and in some ways coherently hung, the end result was seldom satisfying. Indeed, with the exception of three or four of the participating galleries, the spaces looked drably pedestrian. Moreover, the decision to hang mediocre works next to stronger ones made the show seem like a grab bag of amateurs and pros. This is not to say that the show did not have its moments. Highlights included A. Bulloch, E. Cano, J. Koether, H.-J. Mayer, T. Merrick, J. Muyle, S. Samore, and A. Widoff, who fared admirably alongside confirmed artists like F. Armaly, M. Dion, L. Johnson, C.P. Müller, and A. Schön. Yet the most noteworthy thing about *The Köln Show* was not the artists but rather the fact that very different galleries put aside their respective interests for several months, and joined forces to realize an ambitious project. Our reservations about the show's content notwithstanding, we can only hope that the Cologne initiative will be repeated in other European cities. □

Translated by Charles Lynn Clark.

The Köln Show closed on May 26. A substantial catalogue, edited by Isabelle Graw, is available in a bilingual edition (German/English).

De gauche à droite : R. Jablonka, I. Graw, M. Hetzler, E. Schipper, I. Kacprzak, T. Grunert, M. Beer, G. Capitain, S. Ungers, M. Sprüth, D. Buchholz.

Naivität mit Ironie

Junge Künstler in München vorgestellt

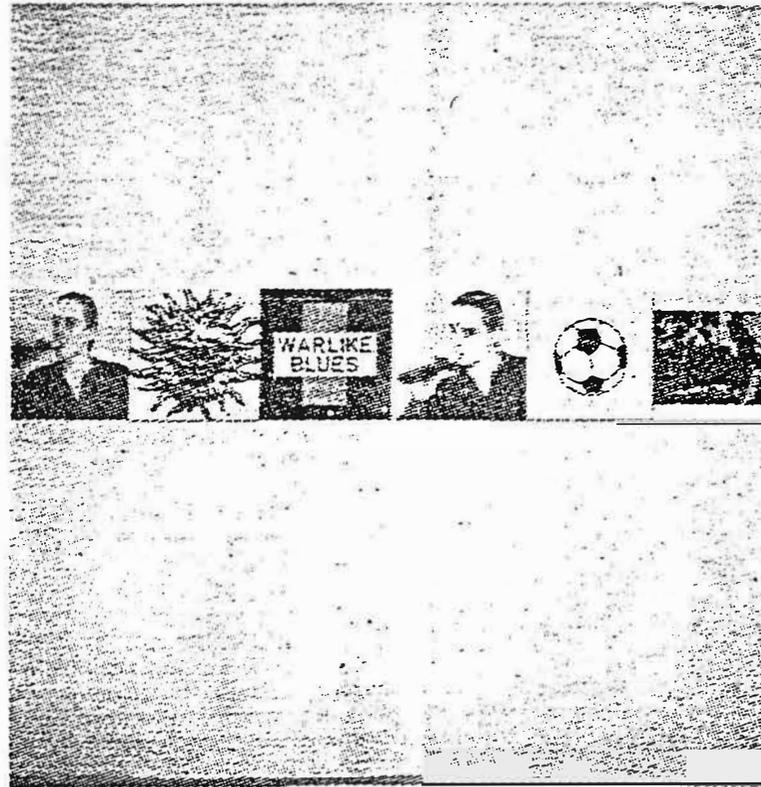
Einen Augentest auf Farbenblindheit braucht man nicht mehr zu machen, wenn man die neue Ausstellung des Münchner Kunstvereins besucht. Vier Absolventen der Münchner Kunstakademie stellen sich in den Räumen am Hofgarten vor: Michaela Melián, Wolfgang Achmann, Hans-Jörg Mayer und Michael Böhmer. Er übersät seine Bilder mit dem, was jetzt allenthalben fehlt, mit Schneeflocken. Farbigerieseln sie wie Konfetti über die ganze Oberfläche, eine Hommage auch für den Pointillismus. Böhmer strebt eine Naivität an, die ironisch ist. Weiche Kringel, Engelgestalten aus einfachen Linien, ein „deutscher Kaiser“ mit einem Dom in der Hand werden dem Betrachter durch die Punkte sanft entrückt. Ganz unaggressiv wird die Idylle untergraben. Deutlicher wird diese Strategie, wenn Böhmer Elemente der „Gemütlichkeit“ – Biedermeier-Sessel, alte Häuschen, Gärten – wie zusammenhanglose Kollagefetzen aus dem Flockentreiben heraushebt.

Härter artikuliert sich Mayer, der mit seiner Fotomontage „Warlike Blues“ die Galeriebesucher schon in der Cafeteria begrüßt. Im Treppensaal gießt er im wahrsten Sinne des Wortes Phra-

sen wie „sexy“ oder „free“ in Metall oder schreibt in lockeren Schrifttypen scheinbar Werbesprüche auf bunte Tafeln. Achmanns Arbeiten nehmen die Buntheit mit neongrellen Farben auf. Verspieltheit kombiniert er mit strenger Geometrie. Dabei setzt er mit seinem kleinen Bild „Treppe für Marcel D.“ einen besonders wirkungsvollen Akzent im letzten Ausstellungsraum. Die großen Punkte scheinen plastisch vor der Treppe, die keine ist, zu schweben.

Das Stilmittel der künstlichen Naivität benutzt auch Michaela Melián. Sie gestaltet ihre Ölgemälde so, daß der Rahmen gleich mitgemalt wird. Der Titel der Bild-Serie „Holz und Vorurteil“ weist daraufhin. Wer nicht genau hinschaut, hat tatsächlich den Eindruck eines dunklen Holzrahmens. Melián zitiert die Tradition des „üblichen“ Gemäldes, das einen „anständigen“, oft sehr teuren Rahmen hatte. Ihre sind allerdings entweder Illusionen oder aus Pappmaschee oder Kordsamt. Dazu paßt das Eingerahmte: Naiv-phantastisch wuchert's da; manchmal an Kinderbilderbücher erinnernd. (Bis 13. Februar, Katalog: 18 Mark)

Simone Dattenberger



Hans-Jörg Mayer, Warlike Blues, 1987, Dispersion, Metallfarbe und Foto, sechsteilig.

Foto: Katalog

aus: Münchner Merkur Nr. 18

23./24.1.1988

Der kleinste gemeinsame Nenner

Vier Künstler im Kunstverein München

Gesucht wird: ein gemeinsamer Nenner. Vier junge, mit München mehrfach verbundene Künstler stellen aus: Michaela Melián, Hans-Jörg Mayer, Michael Böhmer und Wolfgang Achmann. Zdenek Felix, der Direktor des Münchner Kunstvereins, will ihre Arbeiten „unabhängig von dem Eigenen der individuellen Leistung“ mit dem „Gehalt des zeitgenössischen Kunstakurses“ konfrontieren. „In welchem Maße leisten sie dazu einen eigenständigen Beitrag?“, so die anspruchsvolle Frage.

Was sich derzeit in einem breiten Bereich der zeitgenössischen Kunst abzeichnet, ist eine Tendenz zur Ornamentalisierung der Formen. Ob geometrisch, vegetabil oder abstrakt: die Bilder und Objekte setzen sich additiv aus ornamentalisierten Elementen zusammen, flächig, plakativ, illustrativ. Kein gemeinsamer theoretischer Kontext begleitet diese Arbeiten, sie erschöpfen sich vielmehr im ästhetischen Arrangement der Oberfläche, beziehungsweise in der Simulation von Inhalten, die sie jedoch nicht mehr vertreten, geschweige denn verteidigen. Diese Kunstwerke haben die Strategien der Werbung, deren Medienmechanismen, längst so weit verinnerlicht, daß sie sich ihrer selbstverständlich, ohne sich sogenannter systemimmanenter Kritik befleißigen zu müssen, bedienen können.

Die Kinder Warhols transportieren ihre Wahrnehmungen als Gestaltsschablonen. Sie verzichten dabei jedoch, im Gegensatz zum geistigen Vater der Pop Art, auf die Setzung von Bedeutungs-hierarchien. Sie vermögen einen Autoreifen in gleicher Weise zu idolisieren wie ein Porträt von Marilyn Monroe. Gleichzeitig ironisieren sie so jegliche Idolisierung und, was entscheidend ist, sie führen generell jedes Wertesystem ad absurdum. Werte, und damit Inhalte, scheinen nichtig, überflüssig geworden, Zierat, der sich als Ornament niederschlägt. Kurz: die Inhalte haben sich ornamentalisiert. Sehr deutlich prägen solche

Phänomene neue Tendenzen der amerikanischen Kunst; in abgemildeter Form lassen sie sich ebenfalls für die junge europäische, insbesondere die deutsche Kunst feststellen.

Im März wird der Kunstverein Beispiele aktueller New Yorker Kunst vorstellen; mag sein, daß gewisse didaktische Überlegungen die Konzeption der derzeitigen Ausstellung beförderten. Wenn der 1955 geborene Hans-Jörg Mayer Aluminium-Schilder mit Codes wie „Blonde“, „Blaue Bohnen Baby“ oder „Psycho“ beschriftet, wenn er sie damit gleichzeitig als ästhetische Objekte, nämlich als Buchstaben-Reliefs, erschafft, so erhebt er Konsumraster von ersterangiger Banalität in den Rang von Ikonen. Wenn Wolfgang Achmann geometrisch-konstruktive Muster aus Kreis, Dreieck, Rechteck und Raute zu Bildtafeln kombiniert, wenn er seine leuchtend blau-gelb-rot-farbigen „Piktogramme“ aus infantilen Symbolen schließlich „Kinderspiel“ oder „Die Kindheit Immanuel Kants“ nennt, so begegnen sich Ironie und Anmaßung. Wenn Michael Böhmer sanftfarbige, zart gepunktete Idyllen nazarenisch-religiöser Sehnsüchte malt, wenn er mit Hilfe von Ornament-Girlanden und „Blümchen-Mädchen-Schäfehen“-Silhouetten heitere Unschuld, Gottesfürchtigkeit und Glaubensinbrunst suggeriert, so insistiert er paradoxerweise auf den verlorenen Inhalten, die er andererseits ironisch preisgibt.

Michaela Melián verwendet zwar ebenfalls ornamentale Muster, variiert figurale Schemata. Im Gegensatz zu ihren Kollegen jedoch sind Meliáns Arbeiten – sie bezieht bedruckte Stoffe, Tapeten, aber auch Symbolformen wie Kreuze oder Kränze mit ein – stärker vom handwerklichen Prozeß geprägt, sie lassen individualistische und damit stärker emotive Strukturen zu. Die Ausstellung belegt, daß sich Münchner Künstler (und Ausstellungsmacher) durchaus auf der Höhe des Zeitgeistes zu bewegen wissen. (Katalog 18 Mark, bis zum 21. Februar.) EVA KARCHER

aus: Süddeutsche Zeitung Nr. 23 / 29.1.88.

Blumen Ohne Duft

Süddeutsche Zeitung

Montag, 17. September 1984

Flipperästhetik

Die Münchner Galerie Schöttle zeigt Bilder von Hans-Jörg Mayer

„Die Sonne ging mit einem kranken, gelben Glanz auf“ / „die Luft war schwer vom Duft der Blumen“ / „brüchige Bilder zerplatzen leise in seinem Kopf“. – Bei diesen Zeilen handelt es sich um kein Gedicht, sondern um eine Aufzählung von Sätzen, die Bestandteil gemalter Bilder sind. In grellfarbenen Lettern schrieb Hans-Jörg Mayer die zitierten Metaphern auf die bemalten beziehungsweise besprayten Leinwände. Als gleichsam ins Bild gerutschte Titel drängen sie das Gemalte optisch zurück und degradieren es zum bloßen Schriftgrund. Eine leuchtend rote Aufschrift wie „Kranke Hirne“ interpretiert die überschriebenen Farbformen, und das verschwimmende, gesprayte Farbchaos reichert die Bedeutung der Schrift atmosphärisch an. Trotzdem aber hängt das sprachliche Bild in der Luft, gewichtslos allzu gewichtig.

Das Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild, zwischen Lesen und Betrachten ist ebenfalls für Mayers kleinformatige Arbeiten von Bedeutung. So läßt sich das silbrige Buchstabengebilde YOODOO auch als Aneinanderreihung plastischer Ringformen betrachten. Mit eindeutig lesb-

aren Schriftzeichen hingegen werben Worte wie „good feeling“ oder „Scheißleben“ auf handlich quadratischen, in Farbfeldern aufgeteilten Bildtafeln für sich selbst. Die Art ihrer Hängung an „kunstunwürdigen“ Orten, wie etwa unter dem Fensterbrett, verstärkt den Eindruck von Reklame und gewollter Nicht-Kunst.

Wenn Vergleiche auch hinken, so ist es doch aufschlußreich, die ausgestellten Arbeiten mit den frühen Bildern Warhols, wie überhaupt mit der inzwischen schon längst historischen Pop-art in Beziehung zu setzen. Durchaus im Sinne von Pop-art scheut Mayer nicht vor Trivialitäten zurück: Er spickt einige Bilderrahmen mit Nieten, er rückt zur Sexuelschablone verkommene, sich prostituierte Frauengestalten ins Bild. Doch der Schock, den die Pop-art durch platte, aber perfekte Reproduktion erzeugte, geht bei Mayer durch Handschrift verloren. Zwischen Dekoration und Ausdruck schwankend entfaltet sich in den größerformatigen Bildern eine Art abstrakter Flipperästhetik mit persönlicher Note. (Galerie Schöttle, Martiusstr. 7. Bis 5. Oktober.)

HEINZ SCHÜTZ

Zwischen Kunst und Kommerz

Arbeiten von Hans-Jörg Maier in der Galerie Schöttle München

Industriedesigner und Werbefachleute haben die verantwortungsvolle Aufgabe, den optischen Rahmen für unser tägliches Leben zu gestalten. Auf Schritt und Tritt begegnen uns überdimensionale Plakatwände mit lächelnden Sunny-Boys und unnahbar schönen Frauen, obligate Accessoires zur angeblichen Verbesserung der Lebensqualität anpreisend.

Die Ziele sind offensichtlich: Begierden sollen geweckt werden, Kauflust soll die Kassen zum Klingeln bringen. Ganz nebenbei entstehen unbegrenzt wiederverwendbare Klischees, die eine Kommunikation jenseits der Sprache erlauben. Man hat in unserem Jahrhundert die Suggestivkraft von Bildern kommerziell nutzbar gemacht, und folglich überrollt uns täglich eine Flut optischer Paukenschläge, die jedes lustvolle und unbefangene Sehen zu ersticken droht.

Hans-Jörg Maier versucht – angesichts dieser Bilderinflation – als Künstler zu überleben. In seinen neuen Arbeiten entwickelt er eine zeitgemäße Bildsprache, bestehend aus nüchternen Farbflächen und Schriftzeichen. Auf quadratischen Formaten sind sozusagen abstrakte Porträts wiedergegeben: Modetypen, charakterisiert durch kurze phantasievolle Namen, wie Mongo-, Bimbo- oder Pizza-Baby, und daneben Cazzo Ragazzo auf grün-weiß-rottem Untergrund. Signalfarben und eigenwillige Digitalbuchstaben ergeben prägnante und werbewirksame Embleme. Maiers Bilder reflektieren Werbung mit den Mitteln der Werbung.

Man erinnere sich der Aufbruchstimmung der zwanziger Jahre im Umfeld des Bauhauses. 1927 forderte der Kunsthistoriker G. F. Hartlaub voll Optimismus: „Es muß gelingen, den wirtschaftlichen Werbezweck möglichst restlos innerhalb einer künstlerisch bedeutsamen Gestaltung durchzusetzen, Kaufmännisches und Ästhetisches also vollständig zur Deckung zu bringen.“ Eine europäische Avantgarde reformierte damals Design, Typographie und Phototechnik. In Frankfurt beauftragten die Stadtväter beispielsweise ein Team von Architekten und Künstlern, der Stadt nach dem Ersten Weltkrieg ein funktionales und trotzdem humane Gesicht zu geben. 1933 beendeten die Nationalsozialisten den Traum von einer sozial engagierten Kunst und deckten den Widerspruch zwischen Funktionalismus und Humanität endgültig auf. Die Macht der Bilder gelangte in die Hände kontrollierbarer Fachleute. Staat und Industrie begannen künstlerische Ideen für ihre Ziele einzusetzen.

In den sechziger Jahren war es dann so weit, daß amerikanische Künstler anfangen, sich mit der neuen Zweckästhetik zu arrangieren. Motive aus der Werbung wurden zitiert und in künstlerische Zusammenhänge eingebracht. Die Kunst spiegelte plötzlich die Lebensbedingungen des Industriezeitalters, statt sie zu formen. Auf ein relativ kleines Publikum beschränkt, ließ man die Künstler weiterarbeiten, in der Gewißheit, dieses Potential an Kreativität weiterhin ausbeuten zu können.

Die Folge davon: Junge Künstler wie Hans-Jörg Maier stehen der Realität hilflos, weil zwiespältig gegenüber. Aus dem Abseits künstlerischer Freiheit formulieren sie ironische Kommentare, insgeheim hoffend, das Mitspracherecht in allgemeinen ästhetischen Belangen wiederzugewinnen. (Bis 15. August in München, Martiusstraße 7.) CHRISTOPH WIEDEMANN

6./7. Aug. 83

MÜNCHNER AUSSTELLUNG

Provokateure

Sieben Künstler bei Schöttle

Die Ausstellung mit Arbeiten von sieben jungen Künstlern, die in München leben, versucht aus lokaler Sicht die Tendenzen neuer Kunst in Deutschland aufzuzeigen. Ein Videogerät liefert erklärende Marginalien zu den Bildern, Photographien und Zeichnungen, deren Hauptmerkmale zunächst kritische Distanz und Zynismus scheinen. So persifliert *Hans-Jörg Mayer* beispielsweise naiven Fortschrittsglauben, indem er unter die farbig verfremdeten Silhouetten von vier Westernhelden die Worte „Erobert den Welt-raum“ schreibt. Gegenüber hängt eine pervertierte „Schönheitsgalerie“ von *Ulrich Horndash*. Ne-

Münchener Ausstellungen

UBLACKER-HÄUSL, Preysingstr. 58: Ingo Glass, raumplastische Tafelbilder, 14. 4. bis 17. 5. – GALE-RIE BEI DER ASAMKIRCHE, Hermann-Sack-Str. 2/IV: Inge Noeggerath, Landschaften, Akte, Tiere, 7. 4. bis 17. 5. – HERTIE/LICHTHOF, Am Haupt-bahnhof: Ernst Fuchs: Wort – Bild – Musik, Bis 24. 4. – PRODUZENTENGALERIE, Adelgundenstr. 6: Cordula Huber-Wilckens, neue Bilder, Verlängert bis 30. 4. – FLORIAN'S TIVOLI-GALERIE, Mauer- kircherstr. 40: Christa Heck, neue Arbeiten, Bis 27. 4. – GALERIE IM LILA HAUS, Hohenzollernstr. 25: Mosche Malka, Graphik, Radierungen, Bis 8. 5. – HOLIDAY INN, Leopoldstr. 200: Gerda Lanka, Gra- phik und Malerei, Bis 24. 4.

beneinander sind die Porträts psychisch Kranker aufgereiht, unterbrochen durch glatte Farbfelder im gleichen Format. Erst auf den zweiten Blick stechen die psychopathischen Gesichtszüge der Abgebildeten hervor. Die Aufnahmen stammen – der Einfachheit halber – aus einem psychiatrischen Lehrbuch und durchbrechen in diesem Kontext ein Tabu. Trotzdem bleibt der Effekt zu vordergründig.

Subtiler geht *Wolfgang Flatz* vor, der künstlerische Freiheit provokant vorführt. Seine Samm- lung bekannter Konzernembleme verweist auf ästhetische Kategorien, mit denen jeder im All- tag konfrontiert ist. Auf ein Blatt Papier gezeich- net und ordentlich gerahmt wird Werbung zu Kunst – also sakrosankt. Was bildhafte Hinweise ausdrücken sollen, spiegeln verbal die Texte von Musikgruppen der sogenannten „neuen deut- schen Welle“. *Robert L. Wagner* möchte mit dem Film „Dreiklangdimensionen“ diesen aktuellen Zusammenhang von Musik und bildender Kunst verdeutlichen. Während *Palais Schaumburg*, *Rheingold* oder *Deutsch Amerikanische Freundschaft* ihre Bühnenshow liefern, entdeckt man im Hintergrund Bilder des *Herbert Kopp* und schwarze Stofftücher mit dynamischen Farbzei- chen von *Danaä Xynias*. Bei beiden steht optische Wirkung im Vordergrund. In ähnlicher Weise ar- beitet *Günther Förg*, der auf eine spiegelnde Alu- miniumplatte zwei vergrößerte Photoreproduk- tionen eines Mädchenkopfes klebt.

Mit nüchterner Kälte und vorbehaltloser Lust zu gestalten werden hier – als Antwort auf eine marode Umwelt – tradierte Ideale ignoriert, um gleichzeitig die Illusion einer Kunstwelt zu schaf- fen. Aus diesem morbiden Reizklima schöpfen die jungen Künstler einer neuen „Bewegung“, deren Hauptstadt heute nicht allein München ist. (Bis zum 10. April in der Martiusstraße 7.) Auch Karfreitag geöffnet. CHRISTOPH WIEDEMANN

PRESIDENTEN DER KUNSTGEMEINSCHAFT MÜNCHEN

Baselitz, Lüpertz, Palermo. Ook **user** (op nr. 12)

terugvindt. Op hetzelfde nummer: galerie **Tanit**. Tanits lijst van kunstenaars is lang en internationaal, maar

recht kunnen. Weliswaar brengt het nabijgelegen **Kunstraum München** uitsluitend constructivistische en con-

dan is er nog een laatste kans: de **Fabrik** in de Löhningerstrasse. In deze leegstaande fabriek worden onder auspiciën van de gemeente tentoonstellingen georganiseerd door steeds wisselende samenstellers, vaak op basis van een thema. Gepoogd wordt nieuwe tendensen in de kunst te tonen. In 1981 trok de tentoonstelling **Rundschau Deutschland** met werk van merendeels onbekende jonge Duitsers ook internationaal sterk de aandacht. Voor de liefhebbers: naast de Fabrik ligt café **Grössenwahn** oftewel „grootheidswaan“ dat door een uiterst kleurrijk publiek wordt bezocht.

WAT VINDT U WAAR?

Veel informatie geeft het maandelijks verschijnende boekje van het **Fremdenverkehrsamt München**. Behalve allerlei praktische zaken ook het volledige tentoonstellingsprogramma, plus een omschrijving van de talrijke musea. Let op het curieuze **Deutsches Museum**, aangeprezen als het grootste technische museum ter wereld, en op de schitterende collectie van de legendarische kunstenaarsgroep uit het begin van deze eeuw **Der Blaue Reiter** (met o.a. Klee, Marc, Macke en met bovenal Kandinsky) in de **Städtische Galerie im Lenbachhaus**. Het blad **Neue Kunst in München** geeft u een zeer goed inzicht in de nieuwe Duitse kunst. De **Münchner Stadt-Zeitung** bericht over films, het pop-gebeuren en alternatieve aspecten van de stad. «

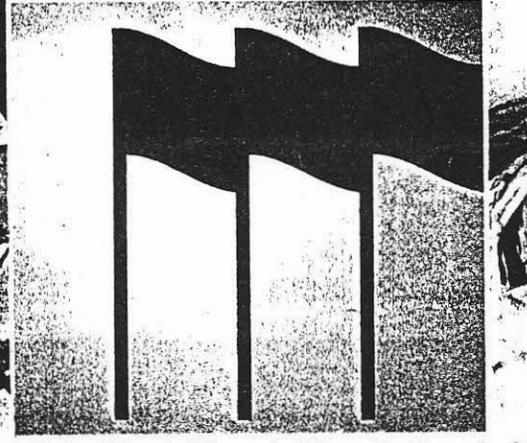
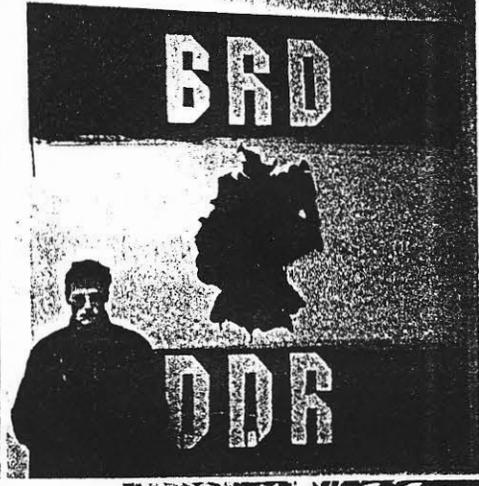


AVENUE MÜNCHEN • KOKEN MET WIJN • ASTRO- DE WEL AL

de i... ste Duitse, witserse kunst aan: Szczesny, Dahn, Bargeten, Kiefer. 25) brengt wat men sche kunst": jonge tiore, Longobardi en " Duitsers als Buthe r. 36 zit de belang- en kunstboekuitge- **Knust** die enkele ja- samengewerkt met wat men in de keuze

moet overslaan. Let wel op de verschillende openingstijden! **Rüdiger Schöttle** woont temidden van de kunst die hij exposeert. Stelt u zich echter geen kraakpand voor. Het huis, de inrichting en de kunst is vrij luxueus. De nadruk ligt op fundamentele en conceptuele kunst bij voorbeeld van Weiner, Buren, Baldessari. Hier vindt men ook vrij formeel werkende jonge Duitsers als Günther Förg, Hans-Jörg Mayer, Thomas Schütte, die in feite nergens anders te

ces. Er is ook een informatieve leestafel. De keuze is veelzijdig: fotowerken, installaties, sculpturen, tekeningen, schilderijen van jonge kunstenaars uit Duitsland, Zwitserland en Oostenrijk. Er is ook opvallend veel en goed werk van vrouwelijke kunstenaars: Miriam Cahn (voor mij een absolute topper), Ingeborg Lüscher, Marianne Eigenheer. Meer namen: Charly Banana, Blume, Jochen Gerz, Büttner. Heeft men nu, als bezoeker of kunstenaar, nog zijn draai niet gevonden



iss (links), Robin Beers, galerie Tanit (midden boven), Gerhard Merz (midden onder), Hans-Jörg Mayer (rechts boven) en Peter Vogt.

HANS-JÖRG MAYER

MY FRIEND DJANGO

Barbara Hess

BARBARA HESS: I get the impression that you approach things out of a certain personal fascination. You once told me that as a child you copied Dürer's engraving Knight, Death and the Devil. Your portraits of actors from westerns, like Clint Eastwood or Franco Nero, strike me as being a kind of continuation of that.

Hans-Jörg Mayer: Yes, there is an interest in stereotypes and scenes that also constantly appear in films. And I like motifs from posters, like those Clint Eastwood posters from the 60s and 70s, the one with the poncho, or the Che Guevara poster. I was always more fascinated by that than by art.

BH: Many of your works might be described as "remakes," in which you sometimes appear yourself. Does identification with the models have something to do with that? I'm thinking for example of a photograph of you, sitting in front of the poster of Oliver Stone's JFK.

HJM: That was posed from a photograph by Rauschenberg. Jasper Johns is sitting in the studio in front of a flag painting. But I don't want to refer to models. I seek out material that I can use, and I don't go too deep. I like to take a pattern so as to project something into it. Like spaghetti westerns. Italian directors took over an American genre and projected their own thing into it.

BH: What thing is that?

HJM: The American western is more of a historical transfiguration and a costume drama. In the spaghetti western there's no good or evil, but a corrupt world in which you have to find out how to get by.

BH: It's also a European adaptation of an American model, and one with a fair degree of contempt for meaning and authenticity.

HJM: And I think that was the sort of role Eastwood got really famous for.

BH: For three years you've been working predominantly as a painter again. What's your intention in transferring media images onto canvas? Is it also an attempt to rescue your painting from the accusation of being private, mysterious? These paintings aren't about the ineffable.

HJM: Maybe it's folk painting. It's no

longer a question of whether the original or the copy is the better picture — in fact the copy's more interesting. I'm not concerned with showing something real, but with using things, fitting in with existing contexts, and attracting people's attention for the first time. Maybe it's just this: you take a picture from what's on offer, you paint it and it's still "nothing."

BH: I think your paintings, despite their apparently trivial motifs, never really lose their aura. The fact of their being chosen from a random selection restores their special status.

HJM: But they are painted quite randomly. My paintings just look that way, and there's nothing really special about them.

BH: But these paintings have backgrounds in reality, and effects on real recipients. Can you ignore this? In 1992 you showed a painting made from a photograph of raped Bosnian women, taken from the tabloid press, side by side with portraits of Clint Eastwood and models. It couldn't be about effect, because the picture was too beautiful and harmless out of context. When you show explosive motifs next to trivial ones — admittedly a somewhat artificial opposition — how do you imagine their effect on the public?

HJM: Entertainment and decoration.

BH: So you would say that as an artist you're always condemned to stay on the level of entertainment?

HJM: I think it's incredibly hard to get on to the level of entertainment.

BH: So you're primarily concerned with a reductio ad absurdum of certain demands that are made of the medium, such as authenticity and commitment, and carrying out a critique of painting without declaring the medium dead. What about the spheres outside of art, do you see them as falling within your competence?

HJM: You can present everything as a critique of art, whatever you produce. Or as a critique of society. I don't see art as a restricted field.

BH: You've also made photographs, ob-

jects and space-related installations. What prompted the change in your working method each time?

HJM: The intentions weren't so different. Painting per se has never been very important. In fact they're all about surfaces and effects whatever medium you use. If Django carries his coffin behind him through the marsh for a whole film, as far as I'm concerned that's a cheap metaphor, but it's still very neat.

BH: That means that there are actually no breaks in your work, that your working method is constant? Artists who change their medium, particularly when they return to painting in bad times, are often accused of opportunism.

HJM: I have nothing against fashion.

BH: But your works don't seem all that fashionable.

HJM: I mean fashion as a positive term for opportunism.

BH: Do you actually see yourself in an ambivalent position that makes the reception of your work more difficult because you don't belong either to the conceptual or to the "painterly" painters?

HJM: I quite like that state, actually.

BH: Because it leaves you with the possibility of going in various directions, or what?

HJM: Because you exclude the idea of right and wrong, and make the production of meaning more difficult.

BH: Isn't that more of a desire than a real possibility? I've often read reviews saying that your paintings are painted "realistically," and that they provoke an analysis either of reality or of the media. There have also been commentaries on the way you paint.

HJM: I think it's important to deliver something which is perceived and which



Above left: Untitled, 1992. Oil on canvas, 70 x 56 cm. Photo Andrea Stappert, Cologne; Above right: Plasmalsex, 1984. Acrylic on canvas, 115 x 115 cm. Right: Untitled, 1995. Acrylic on canvas, 95 x 180 cm.

can then be re-used as material or as a screen to project things on.

BH: *Nonetheless you make decisions of your own, you're not just a generator of randomness. What are the decisive criteria?*

HJM: Criteria like the ones by which other people buy shoes, I guess.

BH: *Do you mind if people find your works funny?*

HJM: I like emotional successes. And laughter. Popularity's important to me.

Barbara Hess is a critic based in Cologne.

Hans-Jörg Mayer was born in 1955. He lives and works in Cologne.

Selected solo shows: 1981: Wittenbrink, Regensburg; 1983: Rüdiger Schöttle, Munich; 1985: Rudolf Zwirner, Cologne; 1987: Daniel Buchholz, Cologne; 1990: Bleich-Rossi, Graz; 1991: Kunstraum Daxer, Munich; Christian Nagel, Cologne; 1993: Christian Nagel, Cologne; Nordstad, New York; 1995: Bleich-Rossi, Graz. Selected group shows: 1982: "Ausstellung B," Lothringer

Strasse, Munich; "Prestigeobjecte für die gehobene Mittelschicht," Rüdiger Schöttle, Munich; 1983: "Laputa," Gutenbergstrasse, Stuttgart; 1985: Rudolf Zwirner, Cologne; 1987: "Multiples," Daniel Buchholz, Cologne; "Der reine Alltag," Christoph Dürr, Munich; 1988: "Skulpturenprojekt Dürr," Christoph Dürr, Munich and Sylvana Lorenz, Paris; Kunstverein, Munich; 1991: "Gullivers Reisen," Sophia Ungers, Cologne; 1992: "Wohnzimmer/Büro," Christian Nagel, Cologne; 1993: "Frauenkunst Männerkunst," Kippenberger Kunstverein, Museum Fridericianum, Kassel; 1994: "Europa '94," Munich Order Center; "Fussball/Karaoke," Portikus, Frankfurt; 1995: "Aufforderung in schönster Weise," Christian Nagel, Cologne; "Pittura/Immedia," Neue Galerie und Künstlerhaus, Graz and Kunsthalle Budapest.

Zit44, #3/2001, S. 48

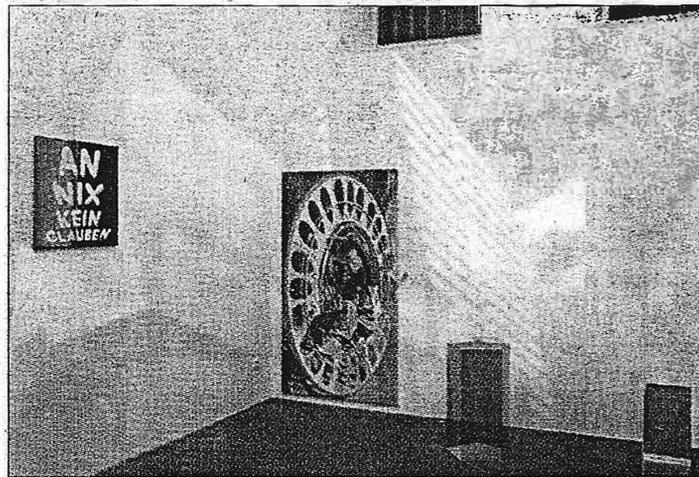
Kunst

Der Charme der Bescheidenheit

Hans-Jörg Mayer in der Galerie Giti Nourbakhsch

NEIN, UM POPDISKURS handele es sich hier nicht. Auch nicht um Malerei über die Malerei, sagt Hans-Jörg Mayer. Mit diesen Behauptungen aber stapelt der Künstler, der bisher vor allem im Kölner Raum ausgestellt hat, ziemlich tief. Denn selbstverständlich handeln seine Arbeiten von der Malerei, genauer: von den Möglichkeiten der Bildfindung in einer Situation, da das medial abgebildete Motiv interessanter zu sein scheint als das originale.

In der Galerie Giti Nourbakhsch hängen also zwei Hände, die eine Weltkugel halten, zwei abstrakte Kompositionen, Gehirnaufrisse ähnlich, eine Frau, die Jeanne d'Arc sein könnte, und ein Chinese in blauem Trainingsanzug, der sich, gleich einem modernen Sisyphos, mit einer geheimnisvollen Konstruktion abmüht – alles Motive, die Mayer in Zeitungen fand und malerisch uminterpretiert hat. Nur das Aquarell hinten



„An nix kein Glauben“: Hans-Jörgs Mayers Bestandsaufnahme zeitgenössischer Kunstmöglichkeiten

rechts, das den Bauernhof von Mayers Eltern zeigt, tanzt aus der Reihe – es entstand vor Ort.

Auf seine Porträts der Medienstars, für die der 1955 geborene Künstler in letzter Zeit vor allem bekannt war, hat Mayer verzichtet. Umso zahlreicher zu sehen sind

kleine Leinwände in poppigen Farben, auf denen verballhornte Redewendungen zu Freiheit und Glauben stehen, außerdem ein Fundfoto von einem BMX-Fahrer sowie zwei Stelen aus Plexiglas, nicht ganz Objekt, nicht ganz Skulptur, die sich geradezu verschämt an die

Wand drücken, so, als wären sie lieber ein Bild. Das alles hängt und steht gleichberechtigt im Raum – und schon kommen Assoziationsketten in Gang, kreuzen quer durch Genres, Flächen und Raum.

Sprache und Bild, Alltag und Medienrealität, Zufall und die kalkulierte Kraft der Farben: Hans-Jörg Mayers Inszenierung tarnt sich als Abhandlung über die Möglichkeiten, die die Ausdifferenzierung der Gegenwartskunst einem einzigen Künstler bietet. Dahinter schimmert jedoch etwas anderes auf. Etwas, das über der Wirklichkeit der Dinge liegt, das die kleinen Menschen an ihren großen Träumen misst und ihnen damit das Gegenteil von Pop und den berühmten 15 Minuten des Stardaseins empfiehlt, nämlich Bescheidenheit. Man könnte dazu auch Religiosität sagen.

CLAUDIA WAHJUDI

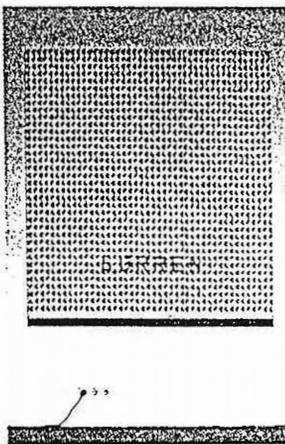
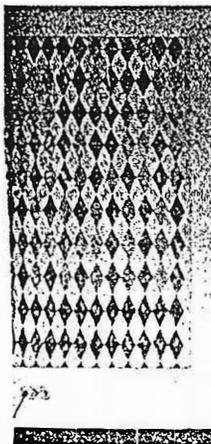
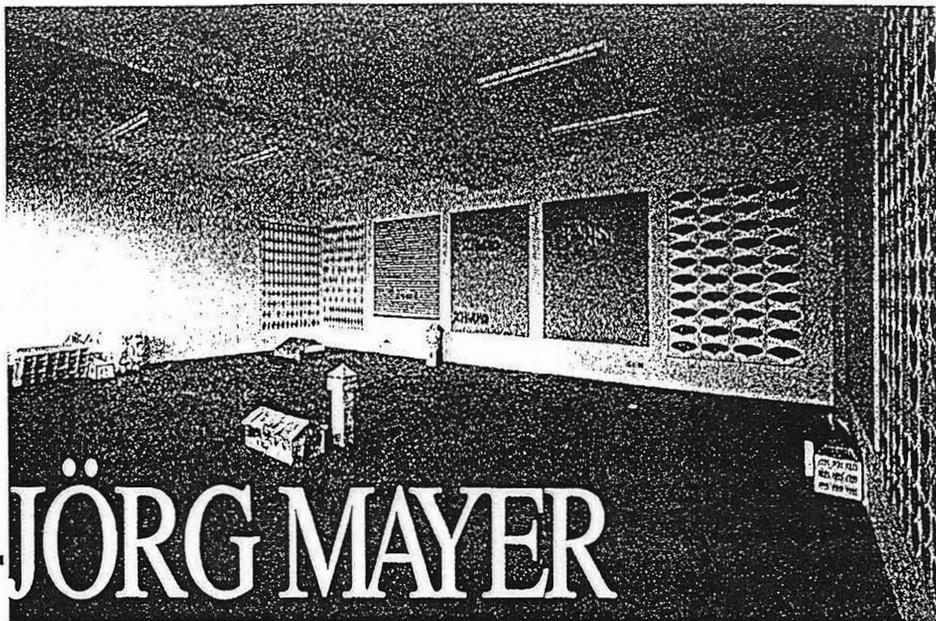
Bis 17.2., Rosenthaler Str. 72, Mitte, Di-Sa 11-18 Uhr

FRIEZE 100

In his drawings Hans-Jörg Mayer charts his personal universe. A strange cartoonish image of a Chinese man in a running wheel is presented side by side with the photo of a boy on a BMX-bike doing a virtuoso jump trick and text pieces that render lines like 'An nix kein Glauben ('no faith in nuthin')' or 'like a spiritual Hofbräuhaus' in stencilled writing. Mayer belongs to the same generation of German artists as Günther Förg. But whereas Förg sought comfort in the monumental, Mayer kept it real: his work tells the story of a persistent yet decidedly mundane struggle to get some sense into the banal realities of daily life.

COVER STORY

HANS-JÖRG MAYER



Top: Installation at Christian Nagel, 1997.
Left (from left to right): o.T., 1997. Acrylic, 200 x 140 cm. o.T., 1997. Acrylic, 190 x 150 cm. o.T., 1997. Acrylic, 175 x 165 cm. Courtesy Christian Nagel, Cologne.

*Three Figures at a Counter:
I love Matisse.
Me too.
Me too.*

Art is an issue between the work, the one who makes it, and the public. And, as a matter of general knowledge, this presupposes something common, a collective reserve. The world, as something in use as well as used-up, stands before us already decoded so that, in the end, authenticity arises in art with authorship, which is only homogeneous to a limited extent. A similarly nebulous situation exists for the supposedly autarchic viewer. The ambivalence of the three contributing factors — work, artist, and public — opportunely utilizes the free space that the gray areas within the sign systems and their defining visual environment and mainstreams afford. It is in this area of arbitrariness, contradiction, and obfuscation that Mayer's picture world is located. Mayer combines and reproduces what has already been reproduced, scenes and motifs as well as visual trash. His working base is all that has been experienced, seen, or found in the print media, whether published or private. Many pictorial motifs have passed through the digestive tract of a cultural recycling. Manipulated images exist alongside each other in random order and altered dimensions. Thus to do

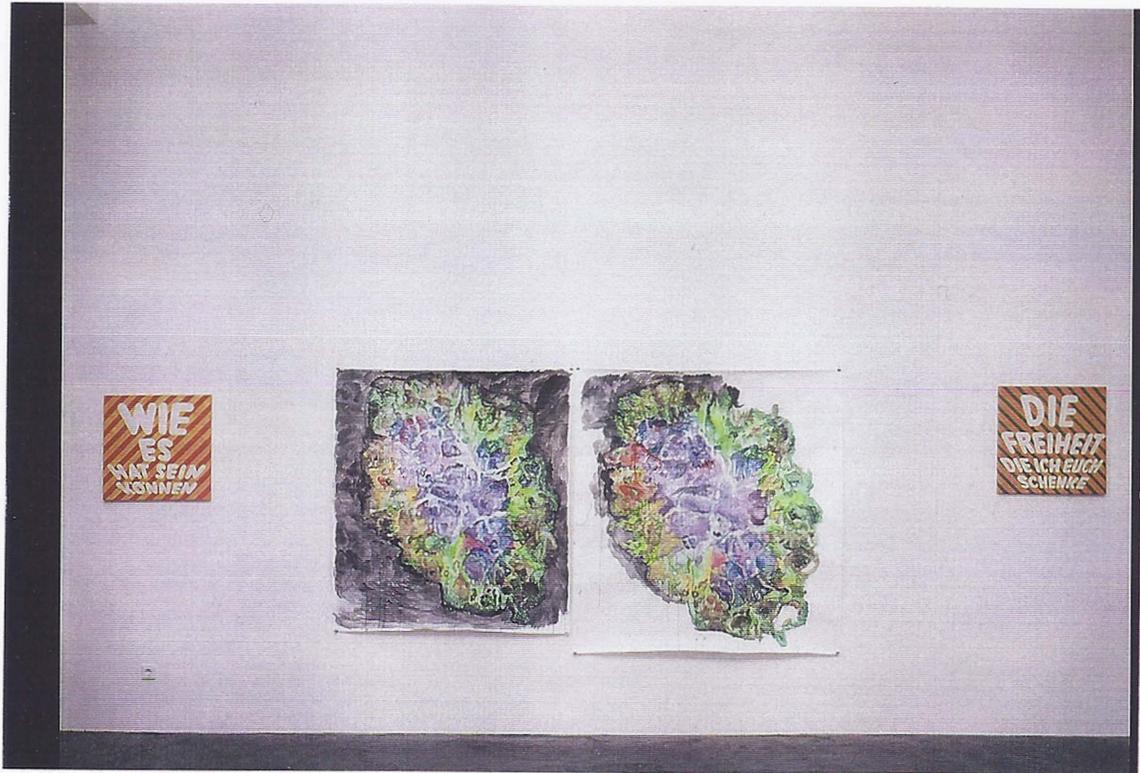
portraits of Gerhard Richter. Helmut Kohl, or a cardinal, to paint a Mafia court scene, a demonstrating worker, or a toppled electric pole, is in no way problematical. Like a B-movie, all meaning and every aesthetic statement sinks to a B level. Or to the bottom. And real worlds rise again with all the profundity or superficiality of which we are capable. Triviality twice-over is not cynical. The amount of truth that flows in or is lost is open-ended. What should watercolored windmills and towers or a rhombic pattern, as well as hand-crafted, painted paper architecture like "Aldi" (a German discount chain), or houses with a sofa-cushion fold in their roof, be today other than, at the same time, surface without any depth of trace of memory, i.e. something irritatingly psychic. Mayer's works are, in fact, too impartial to be embarrassed by their triviality. A few fragments produce their own, as well as non-own, associations. Such recognizable intimations are sometimes the greatest for determining one's own position. Why bother resisting something that is already there? This goes for Mayer as well as for us, his public. Parallel to the pictures reproduced from our visual surroundings, Mayer uses the word, uses language, as image. The word "Entropie" (entropy), stamped onto the canvas in a painterly fashion, provokes laughter. It is writ-

ten sign and simultaneously takes its theme from language as a diachronic instrument of time. This scientific in-word, which appears and is read everywhere, is already a memory of past attempts to articulate the codes of yesterday, while "surren" (whirl) and "rascheln" (rustle), words realized on other canvases, are obscure notions and neurological wonders from light years ago and, at the same time, quite contemporary. Materialized as a picture, the word is given its presence in an art context. Here the picture has permission to adorn and decorate. Mayer knows what amount of loss is good. A vestige of truth always remains. At issue is not the point, but the point's little sister. The framework for information contains two antitheses: the superfluous, i.e. redundancy (a word we may soon smile at) versus the unique, the very rare. Fear not our collective identity!
Giti Nourbakhsh
(Translated from German by Jeanne Haunschild)



Alessandra, 1994. Oil on canvas, 25 x 33 cm.

M. LEBLANC



Hans-Jörg MAYER, Installationsansichten
Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2001

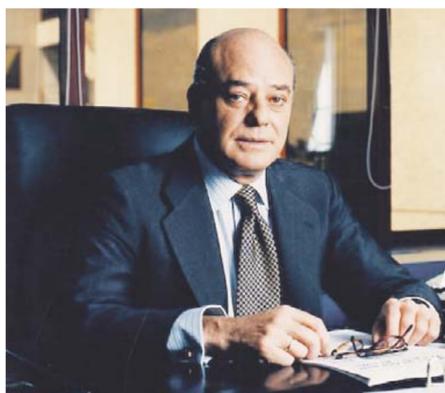
„Kunst muss vor allem gefallen“

Juan Abelló und seine Frau Anna Gamazo zeigen in Madrid erstmals einen Teil ihrer Kunstsammlung. Geld verdienen will der Unternehmer damit nicht, dafür gebe es Immobilien und Börse. *Von Angelika Stucke.*

Madrid, in einem der besseren Viertel. Junge Männer und Frauen in dunklen Anzügen, Sonnenbrille im Gesicht und Schusswaffe an der Hüfte, sichern eine Ausfahrt. Um einen Konvoi weißer Lkws herrscht reges Treiben: Holzboxen in allen Größen werden verladen. Keine Bewegung entgeht den Sicherheitskräften. Was aussieht wie eine Filmszene aus „Men in Black“ ist der temporäre Umzug einer der wichtigsten privaten Kunstsammlungen Spaniens.

Das Ehepaar Juan Abelló und Anna Gamazo macht erstmals etwa ein Drittel seiner Sammlung einem breiten Publikum zugänglich. Das Centro Centro Cibeles präsentiert 160 Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen aus fünf Jahrhunderten. Das Handelsblatt ist die einzige Zeitung weltweit, der anlässlich dieser Ausstellung ein Interview gewährt wurde.

Der diskrete Finanzier empfängt in seinem mit Kunst ausgestatteten Madrider Stadtpalast, der sein Unternehmen Torreal beherbergt. Überall ist Juan Abellós Liebe zur Kunst spürbar. Auch wenn er erzählt. Nur wenn er von seinem Dackel Rigoletto spricht, liegt noch mehr Wärme in seiner Stimme.



Juan Abelló: Der Kunstfreund studiert jede Woche sechs bis acht Stunden lang die Auktionskataloge.

Von Haus aus ist Juan Abelló Doktor der Pharmazie. Cum laude, denn alles, was er anfängt, macht er gründlich und mit großer Hingabe. Er übernahm die väterlichen Laboratorien, verkaufte sie einige Jahre später und wurde zu einem Geschäftsmann, der so brillante Abschlüsse tätigte, dass manche (etwa der Verkauf der Firma Antibioticos 1987 an Montedison) noch heute in Wirtschaftsstudiengängen analysiert werden.

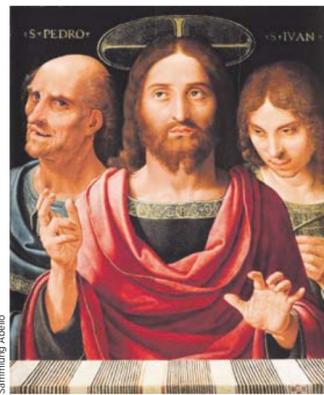
Bei Geschäftsabschlüssen jeglicher Art lässt er sich von seiner Intuition leiten, investiert aber nie unüberlegt. „Juan ist ein großer Kunstkenner“, bestätigt Enrique Gutiérrez de Calderón, der bei dem Gespräch dabei ist. Der Kunsthändler und Galerist berät Abelló bei manchen Käufen. Manchmal versucht er auch, ihn geradezu zu einem Kauf zu drängen, weil es eine so hervorragende Anlage wäre. Aber der Unternehmer befolgt nicht jeden Rat.

„Ja, Enrique verzweifelt manchmal an mir!“, schmunzelt Juan Abelló. „Aber für das Geldverdienende gibt es die Börse oder Immobilien, Kunst muss mir vor allem gefallen! Ich kaufe nichts, nur weil es eine gute Anlage wäre. Natürlich will ich mein Geld nicht zum Fenster hinauswerfen und Sachen kaufen, die nichts wert sind, das wäre absurd. Aber mein Ziel mit der Sammlung war es nie, eine Anlage darin zu sehen.“

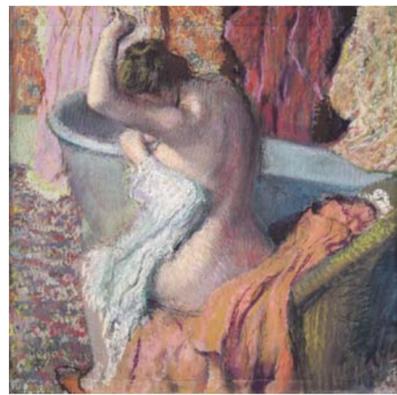
Er habe viele Werke gekauft, nur weil er sie in seiner Sammlung haben wollte und obwohl er sicher war, dass ihre Preise nicht mehr steigen würden, gibt der Geschäftsmann unumwunden zu. „Man sollte nur kaufen, wenn man etwas un-



Anna Gamazo: Die Spanierin baute zusammen mit ihrem Mann die Sammlung Abelló auf.



Sammlung Abelló



Sammlung Abelló

„Salvator Mundi zwischen Petrus und Johannes“ von Fernando Yáñez de la Almedina (Bild links): Spanischer Alter Meister – gemalt um 1506.

„Ausgestiegen aus dem Bad“ von Edgar Degas: Wieder und wieder hielt der Künstler intime Szenen der Körperpflege mit Pastellkreiden fest – scheinbar unbeeinträchtigt vom Modell.

bedingt haben möchte. Ich habe in meiner Sammlung sogar Stücke, die heute vielleicht zwanzig Prozent weniger wert sind, als ich dafür gezahlt habe. Bereit habe ich diese Käufe trotzdem nie.“

Gute Käufe hat er selbstverständlich auch getätigt: Bei Sotheby's erstand er 2000 drei Altarbilder der valencianischen Schule, die später Vicente Juan Masip (dem Vater von Juan de Juanes) zugeordnet werden konnten. Dadurch hat sich ihr Wert verdreifacht.

„Sowohl Anna als auch Juan gehen sehr überlegt vor. Keiner würde etwas kaufen, nur weil es ein Schnäppchen zu sein scheint“, weiß Gutiérrez de Calderón. „Ich habe nur einmal erlebt, wie Anna sich bei einem Kauf hat hinreißen lassen und letztendlich doppelt so viel zahlte, als sie sich vorgenommen hatte. Das war für einen Yáñez de la Almedina.“ Den Schwerpunkt der Sammlung Abelló bilden spanische Künstler. „Das erste Bild, das ich gekauft habe, war ‚Peñas de Urquiola‘ von Darío de Regoyos“, erzählt Abelló. „Noch immer denke ich:

Es gibt kein schöneres Bild von Regoyos. Ich mag ihn sehr; aber keines seiner Gemälde gefällt mir so gut wie dieses!“

Welches der rund 500 Kunstwerke sein Lieblingsbild sei, erzählt dann aber seine Ehefrau, Anna Gamazo: „Zu seinem Siebzigsten wollten wir ihn mit einem Bildband seiner Sammlung überraschen und suchten ein Titelbild. Da haben wir ihn immer wieder gefragt: Welches Bild gefällt dir denn am besten? Und irgendwie kam er immer wieder auf die ‚Lesende‘ von Matisse (‚Liseuse accoudée à une table‘, 1923) zu sprechen.“

„Es liegt mir vor allem aufgrund seiner Geschichte am Herzen“, fügt Abelló hinzu. „Ich hatte schon oft versucht, es auf Versteigerungen zu erwerben, ehe ich es dann einer New Yorker Galerie abkaufte. Das war ziemlich kompliziert, weil ich während des Kaufs gerade zum Angeln auf den Azoren weilte. Da war es gar nicht so einfach, vom Schiff aus mit New York zu telefonieren.“

Am liebsten kauft Abelló Kunstwerke während Versteigerungen. „Da hat man den größten Spielraum“, sagt er. „Ich

widme den Auktionen in aller Welt etwa sechs bis acht Stunden pro Woche.“ Vor dem Kauf untersucht er die Provenienz des Kunstwerks. „Die Herkunft ist wie die Ahnentafel. Ein Preissprung, eine Lücke oder ein plötzliches Auftauchen, das alles kann meiner Meinung nach ein Indiz für eine Fälschung sein.“

Bei zeitgenössischen Künstlern, die er ebenfalls besitzt, aber in der Madrider Ausstellung nicht gezeigt werden, verlässt Juan Abelló sich auf den Rat befreundeter Galeristen und auf sein Urteil. Sein Tipp zum aktuellen Markt: „Einen Basquiat sollte man nur kaufen, wenn es einem absolute Befriedigung verschaffen würde, das Werk zu besitzen. Jean-Michel Basquiat erzielt heute einen brutal hohen Preis. Man könnte meinen, er habe noch viel Zukunft, aber ich glaube das nicht.“

Mit dem Sammeln will Abelló noch lange nicht aufhören. Diebischen Spaß bereitet es ihm, mit dem Zuschlag einem anderen Sammler oder einem Museum zuzuvorkommen. „Ich habe zwar nicht genügend Wände, aber mir fehlen noch unendlich viele Arbeiten.“ Konkret? Wieder ist es Anna Gamazo, die einen Namen nennt: „Ein Velázquez.“ Juan Abelló: „Aber ein richtig guter! Einer, der mir gefällt!“

Das nötige Vermögen dafür hätte der Mann, der 2000 bereit war, für einen Goya ungerechnet 47 Millionen D-Mark auszugeben, wenn der spanische Staat nicht von seinem Vorkaufrecht Gebrauch gemacht hätte.

Colección Abelló
Centro Centro
Plaza de Cibeles
Madrid
Bis 1. März 2015
Di bis So 10 bis 20 Uhr
www.centrocentro.org

Bekenntnis zum Rheinland

Selbstbewusst präsentiert sich zum Saisonstart das Galerienhaus adsla im Kölner Norden. Bei den jungen Händlern dominieren malerische Positionen.

Konstantin Alexiou
Köln

Der Bildhauer Thomas Rentmeister arbeitet mit Alltagsmaterialien. Diesmal wieder mit Bauschaum, Nutella und Kühlschränken. Angeboten wird die provokante Skulptur für 24 000 Euro. Maler Hans-Jörg Mayer hingegen hat die kultige blaue Aldi-Tüte, die Günter Fruhtrunk entwarf, mit Tempera auf Leinwände übertragen (je 16 000 Euro). „Vielleicht sogar als Kommentar zum aktuell angeschlagenen Sammler-Berater-Verhältnis“, schmunzelt vieldeutig Sven Oliver Ahrens.

Mit schwäbischem Dialekt führt der Galerist durch die Gruppenausstellung „Achtundvierzig Zwölf“. Diese sei ein Rückgriff auf die eigene Geschichte, erzählt er. „Ein Resümee mit den Künstlern, die uns in den letzten 20 Jahren begleitet haben.“ Gemeinsam mit Bernd Hammelehle, ebenfalls ein gebürtiger Stuttgarter, ist Ahrens 2002 in das Haus mit der Lichtkuppelfassade an der Schanz (kurz: adsta) in Köln-Riehl gezogen. Beide sind ausgebildete Künstler, betrieben aber bereits in Stuttgart die Galerie. „In den Anfängen noch mit befreundeten Künstlern, eher aus einer Laune heraus“, so Ahrens.

Hammelehle und Ahrens sind die einzigen verbliebenen, die als erste bei adsta einzogen. Nach Abwanderungen von Kollegen nach Berlin und Schließungen werden die weiteren Räume seit verganginem Jahr durchweg von jungen Galeristen bespielt. „Wir haben in den 1990ern den Hype um Köln verfolgt“, sagt Ahrens. „Deswegen sind wir nicht nach Berlin gegangen.“ Sie agieren lieber mit kritischer Distanz von der Peripherie als „vom Auge des Orkans“ heraus.

Einer der jungen Galeristen ist Alexander Warhus, auch ein Seitenwechsler. Nach dem Studium der Malerei bei Albert Oehlen in Düsseldorf entschied er sich, in den Handel zu gehen. Naheliegender also, dass sein Programm, das er seit 2009 mit der Kunsthistorikerin Luisa Rittershaus aufbaut, aus Malern besteht. „Wir sind im Rheinland tief verwurzelt“, beantwortet Warhus die Frage, ob denn für sie Berlin ein Thema



Courtesy Galerie Warhus Rittershaus



Galerie Hammelehle und Ahrens, Köln, VG Bild-Kunst, Bonn 2015

„Silver Fruhtrunk“ von Hans-Jörg Mayer: Das Werk von 2014 ist eine Übertragung von der Alditüte von Günter Fruhtrunk.

gewesen sei. In Köln laufe es für sie außerdem von Jahr zu Jahr besser. Insbesondere seitdem sie seit Anfang 2014 an der Schanz mit den Kollegen von der „kuk“-Galerie die Miete teilen.

Einen Durchgang weiter bei „kuk“ führen Emira Krupic und Markus Kersting derweil erste Gäste durch die Ausstellung der Künstlerin Irma Markulin. Die junge Bosnierin lebt in Berlin und ironisiert in ihren Öl-auf-Alu-Bildern Machtdemonstrationen durch Staatsgewalt. Anhand fotografischer Vorlagen hat sie Polizisten zu Formationen arrangiert, wie sie in der Gymnastik durchgeführt werden (4 900 bis 6 300 Euro). Bei zwei anderen Serien erinnert Markulin an Heldinnen im sozialistischen Jugoslawien und an „Siegerinnen“ in der Denkmalkunst (je 2 900 Euro).

In der oberen Etage des ehemaligen Umspannwerks hat sich seit Oktober vergangenen Jahres Berthold Pott eingemietet. Mit dem New Yorker Kurator Alex Bacon gruppierte er unter dem Titel „Politics of Surface“ vorwiegend amerikanische junge Künstler, die mit unterschiedlichen Materialien und Techniken malerisch wirkende Oberflächen entstehen lassen. Sie zitieren damit die Minimal Art der 1960er-Jahre. Samuel François befestigt das Innenfutter gelber Regenjacken auf Keilrahmen so, dass aus den Stellen, an denen sich durch die Lagerung der Jacken der Stoff dunkel verfärbte, eine Fleckenkomposition hervorhebt. Zwei große Formate kosten jeweils 5 500 Euro, ein kleines 2 900 Euro.

Die Galeristen an der Schanz zeigen sich am Eröffnungsabend optimistisch und gut gelaunt. Weitere Argumente für Köln sind die Kaufkraft rheinischer Sammler und die seit einigen Jahren wieder gut aufgestellte Art Cologne. Für die kommt ja sogar der große Kölner David Zwirner aus New York in die alte Heimat.

Galerienhaus adsla: Die Ausstellungen laufen jeweils noch bis zum 28. Februar 2015.

M

Tulpen stehen für Kapitalismuskritik



Zur Ausstellungsöffnung des 60 Jahre alten Berlinerers Hans-Jörg Mayer (links) kam auch sein Galerist Christian Nagel in den Kunstverein nach Heppenheim. Mayers Freund Professor Heining Schönbauer führte in die Ausstellung mit Tulpenbildern ein. Strassburger ging nicht nur auf die Geschichte der Tulpe, vom Sonderangebot bei Aldi bis zum Platzen der ersten Böhmerblase ein, er gab auch einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers, der nur vom Originalstrauß und nicht die Billigen malerisch gemalte Tulpen seien. Zeugniss der künstlerischen Sorglosigkeit, er male sie als youporn-clips der 2010er Jahre. „Sie sind bitter, politisch, korrekt und pervers zugleich“, sagte Strassburger und schloss mit den Worten: „Hier die Bilder im Heppheimer Kunstverein nur als Tulpenmalerei sehen möchte; Willkommen! Wer aber die Augen öffnet, der sieht auf das, was unser westlicher Kapitalismus hergebracht hat. Und ich ende mit der These: Hans-Jörg Mayers Tulpen sind Kapitalismus.“

FOTO: KARI-HEINZ HÖFFNER

„Materie Malerei“ im Dürener Leopold-Hoesch-Museum

Von: sj

Letzte Aktualisierung: 4. März 2016, 17:46 Uhr



„Materie Malerei“: Hans-Jörg Mayer (links) und Paul Czerlitzki gehören zu den Künstlern, deren Werke die Dürener Museumsdirektorin Renate Goldmann und ihr Team ausgesucht haben. Foto: Stephan Johnen

DÜREN „Es gibt kein Bier auf Hawaii. Drum bleib‘ ich hier“, kann der geneigte Besucher auf einem Werk des Künstlers Hans-Jörg Mayer lesen. Es ist ein Bierzelt, nun, die Miniaturausgabe eines Bierzeltes. Und ja: Es handelt sich um bildende Kunst, nicht um Lyrik.

„Materie Malerei“ ist die Frühjahrsausstellung im Dürener Leopold-Hoesch-Museum überschrieben, die am Sonntag um 12 Uhr eröffnet wird und bis 29. Mai zu sehen ist. Aber wie passt die hawaiianische Prohibition ins Bild? Museumsdirektorin Renate Goldmann möchte zeigen, was Malerei heute ausmacht, was dazugehört – wie Grenzen auch schon einmal verschwimmen.

So wie beim Bierzeltchen des in Berlin lebenden Künstlers Mayer, der von sich selbst behauptet, mit Vorliebe „das zu tun, was man nicht tun darf“ – um dies mit persönlichen Erfahrungen zu vermischen. Der Vertreter der Post-Warhol-Ära ist nicht der einzige Künstler, der zur neuen Ausstellung beiträgt.

Die Sammlung der Moderne des Hoesch-Museums wird erstmals in einen Dialog mit Werken des Künstlers Heinrich Wolff aus Inden (1898-1976) gesetzt, der als Vertreter des rheinischen Expressionismus und der Moderne gilt. Neue Wege der Abstraktion beschritt der im Jahr 2013

M. LÉBLANC

gestorbene Günther Förg. Die in Düren gezeigten Bilder kommen aus der Hamburger Sammlung von Nicolaus Dahmann, der eine enge Bindung zum Museum hat.

Die Frage, wie viel Bildhauerei in Malerei stecken kann, beantworten Michail Pírgelis und David Ostrowski mit ihren (raumgreifenden) Installationen, die unter anderem aus Teilen ausgedienter und ausgeschlachteter Flugzeuge collagiert wurden. Für seine erste Ausstellung in einem Museum Paul Czerlitzki, Jahrgang 1986, eine elf mal fünf Meter große Wand zur Leinwand. Zur Technik sei verraten: Er trug die Farbe „durch“ eine Leinwand auf. Es lohnt sich, genau hinzusehen.

Das Museum am Hoeschplatz in Düren ist dienstags bis sonntags von 10 bis 17 Uhr geöffnet, donnerstags bis 19 Uhr.

<http://www.aachener-zeitung.de/news/kultur/materie-malerei-im-duerener-leopold-hoesch-museum-1.1309087>