wie gemalt.

Bildner im 21. Jahrhundert

KERBER ART

Leseprobe

Wie gemalt. Bildner im 21. Jahrhundert
Computergenerierte Bilder, Fotografien,
Videos, Installationen

ISBN: 978-3-86678-467-3
Preise: 37,90 € / 58,00 SFr.

herausgegeben von
Kai Uwe Schierz, Kunsthalle Erfurt

mit einem Vorwort von
Kai Uwe Schierz, Burkhard Leismann

mit Textbeiträgen von
Susanne Burmester, Gabriele Detterer, Ralf Hanselle,
Peter Lang, Kai Uwe Schierz, Thomas Wulffen und
Hans Zitko

Gestaltung
studio fapae, Berlin

Format:	24,00 × 30,00 cm
Seiten:	160
Abbildungen:	113 farbige und 21 s/w Abbildungen
Cover:	Hardcover , gebunden
Sprachen:	Deutsch | English

Inhalt | Contents

Burkhard Leismann, Kai Uwe Schierz
Vorwort | Foreword | 7

Kai Uwe Schierz
„Wie gemalt“ – Entfaltung einer Metapher
„Wie gemalt” (as if painted) – The Evolvement of a Metaphor | 11

Peter Lang
Bildner im 21. Jahrhundert, zwischen Überfluss, Reduktion und technischer Reproduzierbarkeit
Creative artists in the 21st century - between profusion, reduction and technical reproducibility | 25

Katalog | Catalogue

1 | Stefan Fahrnländer | 33

2 | Christel Fetzer | 49

3 | Susanne Kutter | 65

4 | Gerhard Mantz | 81

5 | Laura Padgett | 97

6 | Christina Paetsch | 113

7 | Wolfgang Rüppel | 129

Anhang | Supplement

Biographien | Biographies | 146
Textautoren | Authors | 154
Bildnachweis | Credits | 156

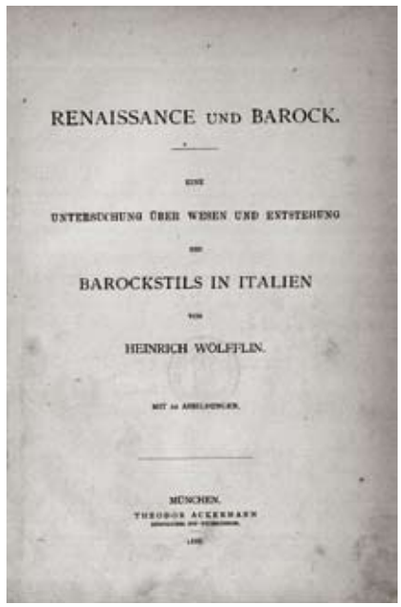
„Wie gemalt“ - Entfaltung einer Metapher

von Kai Uwe Schierz

“Wie gemalt” (as if painted) – The Evolvement of a Metaphor

Der Begriff des ‚Malerischen‘ gehört zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet.“[1] Diesen Satz formulierte der junge Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin gleich zu Beginn seiner Habilitationsschrift „Renaissance und Barock“, die 1888 in München erschien. Das verwundert, wenn man bedenkt, dass Wölfflin als derjenige seiner Zunft galt (und gilt), der auf der Suche nach einer exakten Methode, die es mit den Naturwissenschaften aufnehmen könnte, künstlerische Entwicklungen allein durch eine Analyse von Formen und durch den typologischen Vergleich verschiedener Formen (Stile) erklären wollte. Sein exemplarischer Fall war der Stilwandel, wie er sich in Architektur und Kunst von der Hochrenaissance zum Barock vollzog, vorzugsweise in Rom. Hierfür übertrug er den Begriff „malerisch“ auf die Barockarchitektur, um diese in ihrem wesentlichsten Merkmal zu charakterisieren: „Die Baukunst verlässt ihr eigenthümliches Wesen und geht Wirkungen nach, die einer anderen Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.“ Und er präzisiert: „Was bedeutet malerisch? Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein *Bild* abgebe, was ohne weitere Zuthat ein Vorwurf für den Maler sei.“[2] Um zu veranschaulichen, wie er das meint, gibt er ein Beispiel, das zum besseren Verständnis auch hier zitiert sein soll: „Ein strenger antiker Tempel, der nicht in Ruinen liegt, ist kein malerischer Gegenstand. Der architectonische Eindruck mag in Wirklichkeit noch so gross sein, im Bilde wirkt das Gebäude einförmig; der moderne Künstler müsste sich die äusserste Mühe geben, durch Beleuchtungseffecte, Luftstimmung, landschaftliche Umgebung das Object als Gemälde interessant zu machen, wobei dann das eigentlich Architectonische vollständig zurücktritt. Einer reichen Barockarchitectur lässt sich dagegen leichter eine malerische Wirkung abgewinnen: sie hat mehr Bewegung, die freieren Linien, das

“The term ‘painterly’ is both one of the most important and one of the most ambiguous and indefinite with which art history works.”[1] The young Swiss art historian Heinrich Wölfflin wrote this sentence at the start of his habilitation treatise, “Renaissance und Barock,” published in Munich in 1888. This is quite surprising if we consider that Wölfflin was (and is still) seen as the one representative of his time who was searching for a precise method comparable to that of the natural sciences with which artistic developments could be explained solely on the basis of the analysis of forms and the typological comparison of different forms (styles). His exemplary case was the stylistic change that took place in architecture and art from the High Renaissance to the Baroque period, particularly in Rome. In making his case, he applied the term “painterly” to Baroque architecture in characterizing its most essential property: “Instead of following its own nature, architecture strove after effects which really belong to a different art-form: it became ‘painterly’.” And he goes on to specify, saying, “What does ‘painterly’ mean? It would be simple enough to say that painterly is that which lends itself to being painted, that which without addition would serve as a motif for the painter.”[2] To illustrate what he meant, he provides an example that should be quoted here in the interest of greater clarity: “A strictly classical temple, if it is not in ruins, is not a picturesque object. However impressive it


RENAISSANCE UND BAROCK.

EINE

UNTERSUCHUNG ÜBER WESEN UND ENTSTEHUNG

DES

BAROCKSTILS IN ITALIEN

VON

HEINRICH WÖLFFLIN.

MIT 22 ABBILDUNGEN.

MÜNCHEN.
THEODOR ACKERMANN

Heinrich Wölfflin
Renaissance und Barock, 1888
Titelblatt

Seite 10:

Stefan Fahrnländer
Hinterlassenschaft - Drift 2010
Detail, Pigmentdruck auf Holz,
100 x 195 cm

belebte Spiel von Licht und Schatten, das sie bietet, befriedigen umso mehr den malerischen Geschmack, je mehr sie gegen die höheren Gesetze der Baukunst verstossen. Das strenge architectonische Gefühl wird verletzt, sobald die Schönheit nicht mehr in der festen Form, in dem ruhigen Gefüge des Körpers gefunden, sondern ein Reiz in der Bewegung der Massen gesucht wird, wo die Formen unruhig springend oder leidenschaftlich auf- und abwogend jeden Augenblick sich zu verändern scheinen. Pointirt könnte man sagen: Die strenge Architectur wirkt durch das, was sie *ist*, durch ihre körperliche Wirklichkeit, die malerische Architektur dagegen durch das, was sie *scheint*, durch den Eindruck der Bewegung."[3] Unschwer kann man dieser Passage entnehmen, für welchen „Stil" das Wölfflinsche Herz schlug. Es ist der alte Stil; er nennt ihn auch „grossen Stil", dem allein er ein „Sein", dazu eine befreiende Schönheit, ein allgemeines Wohlgefühl und eine gleichmäßige Steigerung der Lebenskraft zugesteht: die griechische Klassik und die italienische Renaissance, die sich auf diese Klassik beruft. [4] Sie ist für ihn die Kunst des schönen, ruhigen Seins, in deren Bezirk er ewig weilen möchte. Der Barockstil dagegen sei vor allem unruhiger Schein; sein Animations- und Bewegungsdrang verstoße gegen die „höheren Gesetze der Baukunst". Während der alte Stil statisch-konstruktiv, übersichtlich, regelhaft gegliedert (metrisch) und ruhig sei, strebe der moderne Stil nach vielfältigen visuellen Ausdrucksweisen für Bewegung, auch wenn diese illusionär sei und konstruktiv gar nicht begründet werden könne. Der alte Stil baue auf der Klarheit der Linie auf, er betone die Kontur einer Gestalt, welche der neue Stil im dramatischen Spiel, mitunter auch in monumentalen Auftritten fließender Übergänge von Licht und Schatten, auflöse – das Malerische, als das typische Chiaroscuro, eliminiert in diesem Sinne das Zeichnerische. Ebenso ergehe es der klar gegliederten Fläche, deren Begrenzung und farbige Homogenität im Inneren differenziert und in verschiedene Valeurs aufgelöst werde. Der Barockstil, so Wölfflin weiter, betreibe die Auflösung alles Regelmäßigen, auch der symmetrischen Ordnung. Er führt deshalb die Begriffe „freier Stil" und „malerische Unordnung" ein. Konsequenterweise bezeichnet er die „Unfassbarkeit", das „Unbegrenzte", als ein weiteres wesentliches Moment des malerischen Stils: „In seinem höchsten Ausdruck geht der Stil überhaupt auf das Unergründliche. Kann man etwa sagen, die Aufhebung der Regel bezeichne den Gegensatz zum Architectonischen, so wäre hier

may be as a piece of architecture, it would look monotonous in a picture. An artist painting it on a canvas today would have great difficulty in making it look interesting; in fact he could only succeed with the aid of light and atmospheric effects and a landscape setting, and in the process the architectural element would retreat completely into the background. But a rich baroque building is more animated, and would therefore be an easier subject for a painterly effect. The freedom of line and the interplay of light and shade are satisfying to the painterly taste in direct proportion to the degree to which they transgress the rules of architecture. If the beauty of a building is judged by the enticing effects of moving masses, the restless, jumping forms or violently swaying ones which seem constantly on the point of change, and not by balance and solidity of structure, then the strictly architectonic conception of architecture is depreciated. In short, the severe style of architecture makes its effect by what it *is*, that is, by its corporeal substance, while painterly architecture acts through what it *appears* to be, that is, an illusion of movement."[3]

Kirche Il Gesù in Rom
Fassade nach Jacobo Vignola,
Illustration in H. Wöfflin,
Renaissance und Barock, 1888

It is not difficult to deduct from this passage that Wölfflin's preferred "style" was the old style. He also calls it the "grand style," referring to the Greek Classic and its successor the Italian Renaissance, and it is the only style to which he attributes a "Sein," a substantive existence, augmented by a gratifying beauty, a general sense of well-being and an equivalent enhancement of vitality.[4] For him, this is the art of the beautiful, tranquil existence in whose domain he would like to tarry for all time. In contrast, the Baroque style consists primarily of turbulent illusion. Its compulsion for animation and movement violates the "higher laws of architecture." While the old style is static and constructive, comprehensible and calm with a defined structure (metric), the modern style seeks a multitude of visual means of expressing movement, even when such movement is illusionary and devoid of any constructive basis. The old style builds on the clarity of the line, it stresses the contour of a figure, which the new style dissolves using dramatic tricks

der entscheidende Gegensatz zur Plastik gegeben. Dem plastischen Geschmack widerstrebt alles Unbestimmte, im Unendlichen sich Verlierende, gerade hierin aber findet der malerische Stil sein eigentliches Wesen.“[5]

Heinrich Wölfflin hat den Gedanken, verschiedene Gattungsbegriffe (Malerei, Zeichnung, Plastik, Architektur) in ästhetische Attribute zu überführen, die jedweder Formanalyse und jedwedem Formvergleich Struktur verleihen sollen, in der 1915 erschienenen Schrift „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ erweitert und vertieft. In gewisser Weise nahm er mit seinem Insistieren auf Aspekten der Form (und Formwirkung) die Sichtweise von Künstlern wie des befreundeten Adolf von Hildebrandt auf, welche sich im Kollegenwettstreit nur selten für das „Was“ eines Kunstwerkes, für Motivgeschichtliches oder auch übergreifende (soziale) Gebrauchszusammenhänge von Kunst interessierten, sondern vor allem für das „Wie“ des Gemachten, für die Unterschiede in der Materialbehandlung, Formung, Machart. Genau diese versuchte Wölfflin so präzise wie möglich zu beschreiben. Selbst seine akademischen Gegenspieler empfahlen ihren Studierenden, die „Sehschule“ seiner Vorlesungen zu besuchen. Trotz der berechtigten Kritik schon vieler Zeitgenossen am Formalismus seiner Methode, welche die Vielfalt und Komplexität der wirklichen Kunstentwicklungen, darunter auch den regionalen und personellen Stilpluralismus, kaum adäquat abbilden kann, hat Wölfflins begriffliches Instrumentarium bis heute im Sprachgebrauch der Kunstwissenschaftler, aber auch der Künstler, überlebt. Es ist nicht ungewöhnlich, von malerischen oder zeichnerischen Wirkungen zu sprechen, die von Kunstwerken ausgehen, auch wenn die Begriffsinhalte nicht mehr unbedingt der Wölfflinschen Prägung entsprechen. Doch hat es wirklich noch einen über die Formanalyse hinausgehenden heuristischen Wert, vom Malerischen jenseits der Benennung spezifischer Gestaltqualitäten bzw. –wirkungen zu sprechen? Schließlich haben wir es längst aufgegeben, die Entwicklung der modernen Kunst nach Kategorien wie „Stil“ einordnen zu wollen.

Der Titel der Ausstellung „Wie gemalt“ eröffnet ein größeres Assoziationsspektrum als nur den Bezug auf das stilistische Attribut „malerisch“. Er vermag, sich auf eine (stilistische) Machart zu beziehen, aber ebenso auch auf die ästhetische Prägekraft von Malern und Malerei in der europäischen Kunstgeschichte. „Wie gemalt“ ist eine komparative Formulierung, die einen hypothetischen Vergleich andeutet: Etwas erscheint (uns),

including the monumental appearance of flowing transitions of light and shade – to achieve this aim the “painterly,” as the typical chiaroscuro, eliminates the graphic. The same fate is suffered by the clearly structured surface, whose definition and homogeneity of color is differentiated in the interior and dissolved in a variety of different values. Wölfflin continues, declaring that the Baroque style practices the dissolution of all regularity, even symmetric order, prompting him to introduce the terms “freier Stil” (free style) and “malerische Unordnung” (painterly disorder). He progresses to describe the “elusiveness,” the “lack of definition,” as an additional important attribute of the painting style: “It is, in fact, on the indefinable that the painterly style ultimately depends. If the dissolution of the regular is the opposite of the structural, then it is also the antithesis of the sculptural. Sculptural symmetry avoids the indefinite and un-finite, the qualities most essential to the painterly style.”[5]

In “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe” (Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art, Translated from 7th German Edition [1929] into English by M D Hottinger [Dover Publications, New York 1932 and reprints]), originally published in German in 1915, Heinrich Wölfflin expanded and deepened the concept of converting various genre terms (painting, drawing, sculpture, architecture) into aesthetic attributes intended to give structure to any analysis and comparison of form. To a certain degree his insistence on aspects of form (and the effect of form) corresponds with the view of artists like his friend Adolf von Hildebrandt, who rarely focused in the collegial rivalry with other artists on the “what” of a work of art, i.e., the history of the motif or the overlapping (social) practice correlations of art. Their attention was instead dedicated primarily to the “how” aspect, the method used to create the work and the differences in the handling of the material, in the formation and the technique of the workmanship. This is exactly what Wölfflin attempted to describe with the greatest possible precision. Even his academic opponents encouraged their students to attend his lectures’ “Sehschule” (literally translated as “seeing school”). Despite the justified criticism of many of his contemporaries regarding the formalism of his methods, a formalism hardly capable of adequately portraying the diversity and complexity of actual developments in art including regional and personal stylistic pluralism, Wölfflin’s terminology has survived until today in the vocabulary of many art historians and indeed artists themselves. It is not unusual to speak about the painterly or graphic effects in relation to works of art where the terminology no longer necessarily corresponds with the Wölfflin-esque characterization. But is there really a heuristic value extending beyond form analysis in the use of the word painterly in contexts other

als ob es gemalt worden wäre. Anderseits macht die Formulierung klar: Dieses Etwas ist nicht gemalt worden. Kein Maler hat es hergestellt, sondern ein Künstler oder eine Künstlerin, die sich in anderen Gattungskontexten bewegen. Wir können „wie gemalt“ also einerseits auf den Begriff des Malerischen beziehen, andererseits auf die künstlerische Gattung Malerei. In diesem Umfeld behauptet er Analogie und Differenz zugleich. Auf das Malerische als Machart jenseits der Gattung Malerei haben wir im Zusammenhang mit Heinrich Wölfflin kurz verwiesen; betrachten wir nun etwas genauer die Malerei, genauer: den Stellenwert der Malerei in der europäischen Kunstgeschichte.

Lange galt die Malerei als herausgehobene Gattung im Gefüge der Künste Europas. Sobald sie sich aus den Zwängen der Zunftregeln emanzipieren konnten, traten die Maler in einen Wettstreit der Gattungen ein, wobei sich ihr zugrunde liegender Kunstbegriff vom virtuos beherrschten Handwerk (téchne), von der kongenialen Umsetzung einer Idee weg und hin zur genial-eigenständigen Formulierung bzw. Erschaffung (poiesis) einer Idee verschob. Der italienische Paragone-Streit war nicht zuletzt dem (schließlich erfolgreichen) Versuch der selbstbewusst gewordenen Maler geschuldet, sich vom Handwerkerimage zu emanzipieren, ihr Tun aus den Niederungen der *artes mechanicae* zu erheben und in den sozialen Rang der akademischen *septem artes liberales* (denen traditionell von den Künsten nur das musikalische Komponieren zugerechnet wurde) zu befördern. Schon die Antike kannte einen Wettbewerb zwischen den künstlerischen Gattungen, konkret zwischen Dichtung und Malerei. Die italienische Renaissance nahm diesen Überlieferungsstrang auf, wobei es nunmehr um den

Jan Vermeer van Delft
Allegorie der Malerei, um 1666
Öl auf Leinwand
Kunsthistorisches Museum Wien

than the designation of specific design qualities or effects? After all, we've long since given up the desire to classify the development of modern art according to categories such as "style."

The title of the "Wie gemalt" exhibition opens a larger spectrum of association than the simple relation to the stylistic attribute, "painterly." While it may indeed relate to a (stylistic) creative method, it equally relates to the aesthetic shaping power of painters and painting in the history of European art. "Wie gemalt" is a comparative phrase implying a hypothetical comparison: Something appears to us as if it were painted. But the phrase also inherently proclaims in unmistakable terms that this work was not painted. It was not created by a painter. It was created by an artist working in other genre contexts. We can therefore relate "Wie gemalt" on the one hand to the term "malerisch," i.e., painterly, but also to the artistic genre of painting. In this environment, it simultaneously purports analogy and difference. We have briefly touched on "painterly" as a creative method outside the realm of painting in connection with Heinrich Wölfflin. Let us now take a closer look at painting, or more precisely, the importance of painting in European art history.

Painting was long seen as a genre singled out within the composition of European art. As soon as they were able to liberate themselves from the restraints of the craftsmen's guild regulations, painters entered into a competition of genres in which their fundamental artistic concept of virtuosity in the craft (téchne) shifted from the congenial realization of an idea toward the ingenious independent formulation or creation (poiesis) of an idea. Italy's Paragone debate was not least attributable to the ultimately successful attempt of the painters, boosted by their newly-won self-confidence, to emancipate themselves from the image of simple handworkers and to elevate the perception of their work from that of mere *artes mechanicae* into the social ranks of the academic *septem ar-*

künstlerischen Vorrang von Malerei oder Bildhauerei ging. Hochgeschätzte Maler wie Leonardo da Vinci betonten die vielfältigen Möglichkeiten ihrer Gattung, die Welt im Bild mit illusionistischen und geometrisch-perspektivischen Mitteln zur Erscheinung zu bringen. Auch etabliere die Malerei ihre Erfindungen auf einer Tabula rasa. Sie seien deshalb freier als diejenigen der Bildhauer, die sich immer nach der Beschaffenheit des Materials zu richten hätten. Schließlich wurde diese Freiheit in den Gestaltungsmöglichkeiten der intellektuellen Souveränität der Maler zugeschlagen. Sie nutzten, wie gesagt, den Paragone-Diskurs dazu, ihre Rolle neu zu definieren. Im Gegensatz zu ihnen sei die Arbeit der Bildhauer von Staub und Schweiß geprägt – wie diejenige der Handwerker. Die Bildhauer wiederum warfen den Malern vor, nur Schein zu erzeugen, wohingegen sie selbst ihren Schöpfungen ein materiell echtes, haptisch erfahrbares Sein zu geben vermöchten. Außerdem eigne nur ihren Bildwerken der Charakter der Mehrdimensionalität – und damit eine höhere Komplexität der Anschauung. Das ist unschwer zu widerlegen; doch waren es Maler, die den erstrebenswerten Status eines *pictor doctus* bald nicht nur behaupten konnten, sondern auch gesellschaftlich anerkannt bekamen.

Albrecht Dürer
Melencolia I, 1514
Kupferstich

Vorerst noch im Gewand christlicher, antik-mythologischer und historischer Themen und Personen, fühlten sich Maler immer wieder berufen, in ihren Bildern Weltdeutung zu betreiben. Von den neuplatonisch inspirierten Figurenszenen des Sandro Botticelli, der „Alexanderschlacht“ Albrecht Altdorfers oder dem „Melencolia I“-Druck Albrecht Dürers über den „Sturz des Ikarus“ von Pieter Breughel d. Ä., die mediterranen Ideallandschaften von Poussin, die Pinturas negras von Francisco de Goya oder die beseelten nörd-

tes liberales (traditionally assigned only to the art of musical composition). Competition between artistic genres already had its place in the ancient world, specifically between poetry and painting. The Italian Renaissance took up this tradition, but now the issue was the preeminence of painting or sculpture. Venerated painters like Leonardo da Vinci emphasized the diverse possibilities within their genre of portraying the world using illusionistic, geometrically perspective means, simultaneously establishing the genre of painting's innovations on a Tabula rasa, i.e., a blank slate. Such proponents reasoned that they were therefore freer than those sculptors whose work was constantly guided by the properties of their material. In the end, this freedom in the possibility of design was conceded to the painters' intellectual sovereignty. As previously stated, they used the Paragone discussion to redefine their role. In contrast to the painters, the work of the sculptors was intertwined with dust and sweat, just like the handworkers. For their part, the sculptors accused the painters of only creating illusion, whereby they sought to attribute a materially genuine, tactually perceivable existence to their own works. In addition, only their creations possessed a characteristic multidimensionality and thus a more complex perspective; an assertion that is difficult to refute. But it was ultimately the painters who soon were not only able to boast of the enviable status of *pictor doctus*, but whose status as such also became socially accepted.

Initially wrapped in the garb of Christian, antique mythological and historical themes and figures, painters have repeatedly felt driven to use their pictures as a means of interpreting the world. From Botticelli's Neo-Platonist inspired figure scenes, Albrecht Altdorfer's "Battle of Alexander" or Albrecht Dürer's "Melencolia" print to Pieter Breughel the Elder's "Landscape with the Fall of Icarus," Poussin's Mediterranean ideal landscapes, Francisco Goya's Pinturas negras or Caspar David Friedrich's vibrant Northern landscapes and continuing with

Caspar David Friedrich
Der Morgen
(1. Bild des Tageszeitenzyklus), um 1821, Öl auf Leinwand, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

lichen Landschaften Caspar David Friedrichs bis hin zu den philosophisch-spirituellen Abstraktionen, die Malewitsch, Kandinsky, Newman und Rothko dem 20. Jahrhundert hinterlassen haben – immer wieder ging es vor allem Malern um die Interpretation der ganz großen Themen unseres Seins mit den Mitteln ihrer Kunst, ging es ihnen um nichts geringeres als Weltanschauungsbilder. Dem entsprach (seit der Mitte des 17. Jahrhunderts) auf der Ebene der Akademien, dass die Malerei als Königsklasse der Künste galt und die Historienmalerei als die Spitze dieser Klasse. Es ist der Topos des Malers als eines Philosophen, der aus der Klause seines Ateliers heraus dem Treiben der Welt einen besonderen Spiegel vorhält, der sein genuin-künstlerisches Erkenntnisinteresse mit Hilfe seiner Bilder veröffentlicht. Vom Künstler, der exklusiv im Auftrag hoher Fürsten arbeitete, zum Künstler, der selbst zum Malerfürsten wird, zu einem Menschen also mit hoher gesellschaftlicher Reputation, gestaltete sich der Übergang fließend. Synchron zum Nachlassen der gesellschaftlichen Bindekraft traditioneller religiöser Weltdeutungen entwickelten Maler schließlich auch ihre eigenen, individuellen Mythologien, von William Blake über Franz Marc oder Max Beckmann bis zu Joseph Beuys, wobei das Werk des letztgenannten sicher nicht mehr dem engen Gattungsbegriff Malerei subsummierbar ist, obwohl er die Rolle des Weltbilder entwerfenden Künstlers von dort bezog. Über seine Utopie der Sozialen Plastik wollte Beuys diese Rolle zugleich extrem erweitern – vom weltdeutenden zu einem weltverändernden Engagement. Umfassender und größer ist die Rolle eines Künstlers in der Gesellschaft bisher wohl kaum gedacht worden.

Es hat sich in der europäischen künstlerischen Tradition eingebürgert, wenn nicht gar kanonisiert, der Malerei und den Malern eine besondere soziale und intellektuelle Wertschätzung entgegen zu bringen. In gewisser Weise gilt das bis zum heutigen Tag, wenn man die Preise des ersten und zweiten Kunstmarktes bzw. das Ranking des Capital-Kunstkompasses als Orientierungsmarken nehmen wollte. Doch trifft dieser hohe gesellschaftliche Rang der Malergilde, der seine letzte internationale Blüte mit den Protagonisten der Transavanguardia (Arte Cifra), der Figuration Libre und der Neuen Wilden Malerei in den 1980er Jahren entfaltete und mit der Marke Neue Leipziger Schule auch jüngst wieder beansprucht, auf eine sich sukzessive seit Jahrzehnten verändernde Situation, in der immer mehr freie Künstlerinnen und Künstler

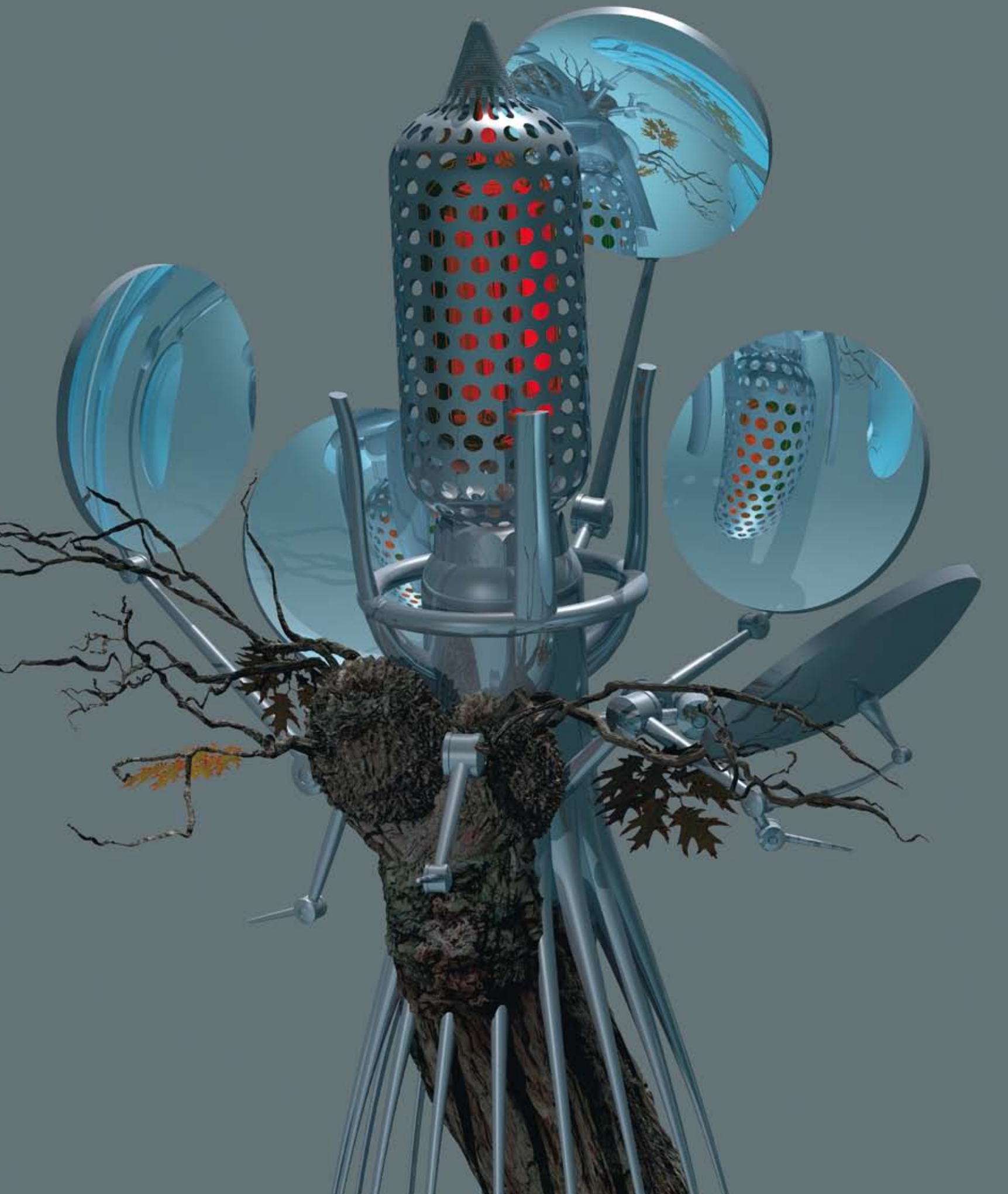
the philosophical, often spiritual abstractions created by Malevich, Kandinsky, Newman and Rothko in the 20th century – painters have again and again sought first and foremost to use their art as a means of interpreting the great themes of our existence. Their pictures are aimed at nothing less than portraying their view of the world. Since the mid-17th century this has corresponded with the view that painting is regarded as the pinnacle of the arts, with historical painting as the very apex of this pinnacle. It is the recurrent theme of the painter as philosopher to emerge from the seclusion of the studio holding a special mirror up to the world and its comings and goings in the form of pictures revealing the focus of his or her epistemological interest. We see a smooth transition from artists working exclusively on behalf of princes and kings to artists who themselves rise to become artistic royalty, personages enjoying high levels of acclaim and social regard. As the societal cohesive power of traditional religious worldviews began to diminish, painters began to develop their own individual mythologies themselves. Examples of this stretch from William Blake and Franz Marc or Max Beckmann to Joseph Beuys, whereby Beuys' work certainly cannot be subsumed to the genre of painting, although it was indeed from painting that he initially assumed the role of the artist creating images depicting a worldview. Beuys' utopian term „Social Sculpture" represented his attempt to expand this role enormously from that of a commitment to world interpretation into one of changing the world itself. A larger, more comprehensive concept of the role of the artist in society is indeed unprecedented.

It has become a predisposition in European artistic tradition, in fact something of a tenet, to show particular social and intellectual appreciation toward painting and painters. This tradition can be said to have continued up to the present if we take the prices of the primary and secondary art markets or the rankings of the "Capital-Kunstkompass" as our indicators. Celebrating its latest international heydays first back in the 80s with the protagonists of the Transavanguardia (Arte

Sanja Iveković
Mohnfeld auf dem Friedrichsplatz, documenta 12, Kassel, 2007
Die Büten sollten den Platz zeitweilig in einen „red square" verwandeln - ein Spiel mit politischen und malerischen Ikonografien

die eng gewordenen historischen Gattungsgrenzen sprengen und sich in Bereichen der Performance, der Installationskunst, der Fotografie, der Film- und Videokunst tummeln, in der letzten Zeit unterstützt und beschleunigt durch die neuen Medien und Methoden, welche die digitale Revolution spartenübergreifend zur Verfügung stellt. Prononciert könnte man sagen, dass trotz der anhaltenden Wertschätzung der Malerei auf den Kunstmärkten und in den Museen es heute immer weniger Künstler gibt, die (nur) Malerinnen oder Maler werden. Diese Entwicklung spiegelt sich auch in großen Überblicksausstellungen zur zeitgenössischen Kunst der letzten Jahrzehnte, z. B. der documenta. Zwischen den ersten drei Ausstellungen, die Arnold Bode von 1955 bis 1964 in Kassel einrichtete und auf der ganz offensichtlich die Malerei dominierte, und den letzten drei Ausstellungen von Catherine David (1997), Okwui Enwezor (2002) und Roger M. Buergel (2007) klaffen hinsichtlich der Präsenz der unterschiedlichen künstlerischen Gattungen Welten. Und doch ist die Prägekraft der historisch lang anhaltenden Hochphase der Malerei bis in die Gegenwart enorm. Die Bildsprache der Neuen Medien bleibt über weite Strecken der ästhetisch etablierten Bildsprache der Malerei, ihren Kompositionsschemata, Sujets und

Cifra), Figuration Libre and the Neue Wilde and once again recently under the banner of Neue Leipziger Schule, painting and the elevated social ranking it has so long enjoyed have found themselves confronted for decades with a progressively changing situation in which an ever-growing number of artists are breaking down the genre borders, historically so closely linked, and stretching their legs in performance art, installation art, photography, film and video. This trend has been aided and accelerated in recent times by new media and new methods that make the digital revolution accessible across the range of every genre. There is a pronounced trend today, despite the continuing appreciation for the painting genre on the art markets and in museums, in which fewer and fewer artists are becoming (only) painters. This development is additionally reflected in large-scale exhibitions such as documenta that are designed to provide an overview of the contemporary art of recent decades. Indeed, in regard to the presence of different artistic genres, entire worlds lie between the first three documenta exhibitions presented by Arnold Bode from 1955 to 1964 in Kassel, Germany, in which painting clearly dominated, and the last three exhibitions presented by Catherine David (1997), Okwui Enwezor (2002) and Roger M. Buergel (2007). But the influential power of painting's long reign still remains enormous to this day. The visual language of new media remains loyal to the aesthetically established visual lan-



1 | Stefan Fahrnländer

Neophyten - Selbstzerstörer

zu Stefan Fahrnländers Arbeiten
von Hans Zitko

Als harmonisch lässt sich das Verhältnis der auf den Bildern korrelierten Instanzen kaum bezeichnen, obwohl sie Eigenschaften austauschen, sich wechselseitig imitieren und dabei eine räumliche Nähe zeigen, wie sie vorzugsweise bei solidarischen Partnern zu beobachten ist. Bereits die Implikationen des verwendeten Titels ‚Neophyten' zeigen die Strategie, eine klassische Sphärendifferenz durch einen semantischen Transfer als überbrückbar zu behandeln. Der aus der Pflanzenwelt stammende Begriff meint dem puren Wortsinn nach ‚neu Gepflanztes', mit den entsprechenden Konnotationen, die dieser Begriff mit sich führt. Pflanzen gehören dem Raum des Biologischen an, der sich vom Raum des Anorganischen prinzipiell unterscheidet. In den Bildern bezeichnet der Terminus Neophyten indessen technoide Apparate, die Baumstämme gewaltsam durchdringen oder denselben, wie bei jenem Verfahren der Veredelung von Obstbäumen, aufgepfropft sind.

Die in die organischen Strukturen des Holzes implantierten Apparate zeigen indessen selbst doppeldeutige Formen, in denen die genannte Differenz zwischen Organischem und Anorganischem zurückgenommen scheint. Lassen manche der aufgepfropften zylindrischen Metallgebilde etwa an Radioröhren, Zündkerzen, Gewehrläufe denken, so erinnern sie zugleich an kolbenartige Samenträger tropischer Blüten; die konkaven Rundspiegel, die um diese Formen gruppiert sind, erscheinen dabei als zugehörige Blütenblätter. Technik imitiert Natur und macht auf diese Weise ihren naturfernen, artifiziellen Charakter vergessen. Diese Mimesis des Organischen durch anorganische Produkte findet ihre Antwort in einer für die Bilder nicht weniger virulenten Nachahmung, die in entgegengesetzter Richtung abläuft: Die Baumstämme sind bis auf kleine Reste entlaubt und verdorrt; ihr Absterben imitiert das Leblose der technischen Apparate. Beide Instanzen

Neophytes – Self-destructing Entities

The relationship between the interconnected entities that are depicted in these works by Stefan Fahrnländer can hardly be described as harmonious. Despite the fact that they share many of the same characteristics, imitate each other and also have a spatial closeness to each other, which is usually only reserved for partnerships that are based on solidarity. Already the implications evoked by the title "Neophytes" point to the strategy at hand: treating a classical case of entities from different spheres as one that is bridgeable through semantic transfer. The term comes from botany and literally means "newly planted" – with all of the connotations that this entails. Plants belong to the biological world, which is very different from the inorganic world. However, in these works the term "neophytes" refers to technoid instruments that violently pierce tree trunks and/or are grafted onto them as if part of a process used to improve fruit trees.

Stefan Fahrnländer
Neophyten IX, 2006
Pigmentdruck auf Satinpapier
71× 56 cm

And yet, the instruments that have been grafted onto the organic structures of the wood also have ambiguous shapes themselves, which seem to cancel out this difference between the organic and the inorganic. If some grafted cylindrical figures made of metal remind viewers of radio tubes, spark plugs or gun barrels, they will also remind them of the piston-like seed bearers of tropical flowers. And the concave mirrors surrounding these shapes look as if they are its petals. Technology imitates nature, and makes us forget just how unnatural and artificial it is. This mimesis of organic life by inorganic products becomes apparent in a kind of mimicry that is no less virulent in these works – and it goes in an opposing direction as well: The tree trunks are basically bare and withered; their dying imitates the lifelessness of the technical instruments. This means that both of the entities share characteristics with each other.

tauschen also Eigenschaften aus; doch die Interaktion impliziert ein ontologisches Ungleichgewicht unter den Tauschpartnern. Allein die Natur imitiert hier in substantieller Weise ihr Gegenüber, indem sie zum reinen Ding wird und als lebende Natur verschwindet, während sich der technische Apparat lediglich die bloße Oberfläche des organischen Wachstums aneignet. Die Dialektik, die hier inszeniert wird, steht im Zeichen des Toten.

Der Komplex der Technik überzieht die sich zurückziehende Natur mit dem Deckmantel bloßer Phantasmen des organischen Wachstums. Stefan Fahrnländer verweigert in dieser überaus skeptischen Sicht auf die Welt der Apparate den bis in die Gegenwart hinein immer wieder mobilisierten Utopien der technischen Rationalität die Gefolgschaft. Dies mag verwundern, bedient er sich doch selbst eines avancierten technischen Mediums, denn sämtliche Bilder dieses Zyklus sind mit Hilfe eines leistungsfähigen 3D-Programms am Computer angefertigt. Die techno-organischen Symbiosen sind reine Bildschirmkonstrukte, ohne allerdings mit dem Anspruch versehen zu sein, mit Abbildern möglicher realer Objekte verwechselt zu werden: Das künstliche Bild wird in reflexiver Absicht als künstlich präsentiert. Dies entspricht durchaus jenem Verhältnis, in welches die dem Zustand des Todes zutreibende Dialektik von Natur und Technik einmündet. Den biomorphen Zylindern der so genannten Neophyten treten in den um sie gruppierten Hohlspiegeln ihre Abbilder, allerdings in einer verzerrten Gestalt entgegen. Die Technik geriert sich als belebtes und dabei souveränes Subjekt. Hier offenbart sich eine Struktur, in der die phantasmatischen Physiognomien der Apparate nur noch mit sich selbst, das heißt mit ihren bildhaften Reproduktionen zu tun haben. Diese selbstgenügsame, narzistische Ordnung trägt indessen den Keim ihrer Selbstzerstörung in sich: Hohlspiegel dienen nicht selten als Brenngläser, die im Focus ihrer Reflexionsbahnen bei entsprechenden Strahlungsquellen hohe und höchste Temperaturen entstehen lassen. Der im Zentrum der perforierten Zylinder lokalisierte rot glühende, offenbar Wärme emittierende Kern lässt in diesem Sinne einen für den Apparat selbst problematischen Energiestau erwarten.

Stefan Fahrnländer
Neophyten V, 2006
Pigmentdruck auf Satinpapier
71× 56 cm

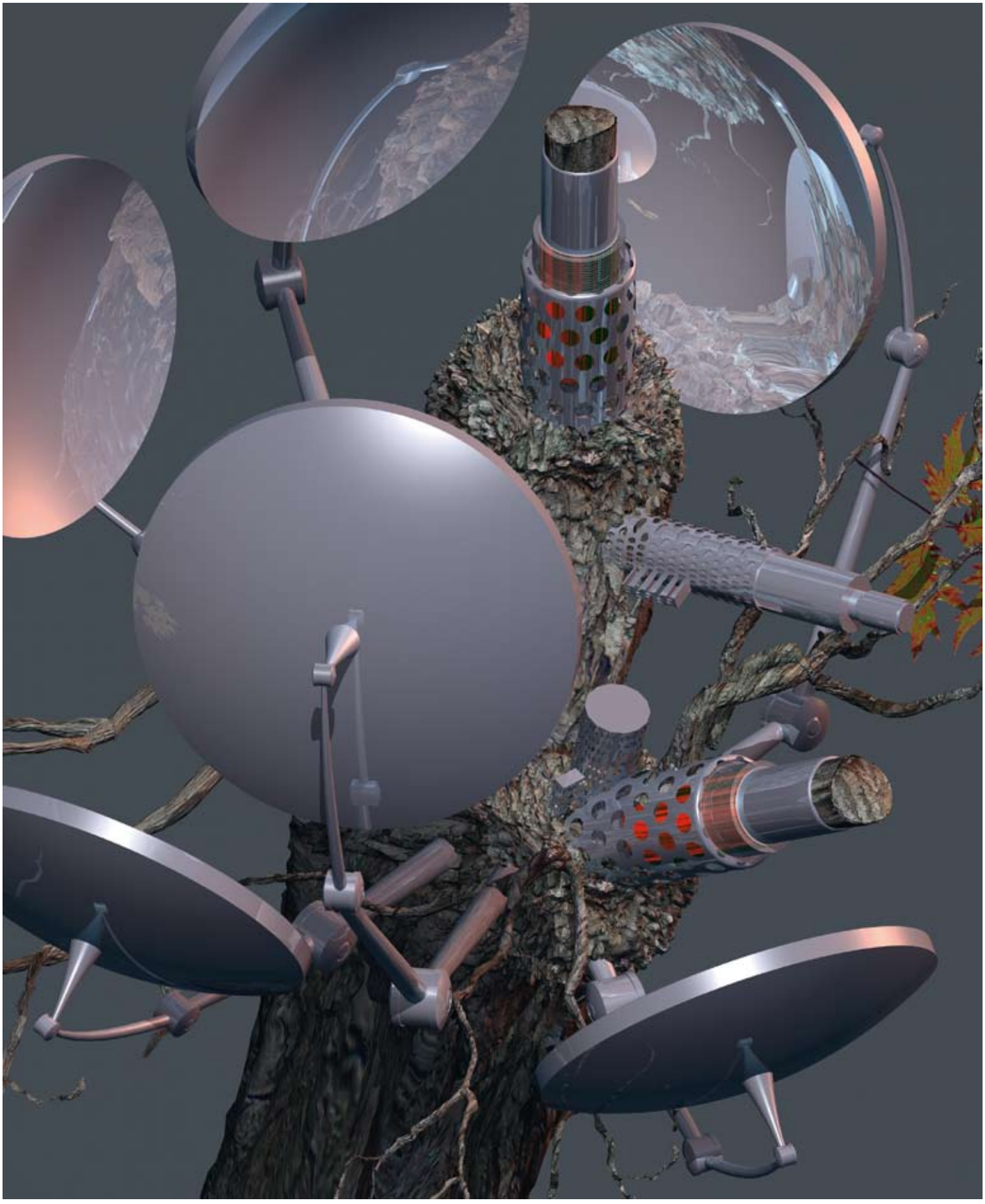
And yet, the interaction points toward an ontological imbalance between these exchanging partners. Only nature imitates her counterpart in a substantial way – by becoming a pure thing in itself and vanishing as living nature, while the technical instruments are merely able to adopt the surface of organic growth. The dialectic that is presented here is marked by death.

The whole complex of technology shrouds retreating nature with mere phantasms of organic growth. Stefan Fahrnländer has an extremely skeptical view of the world of instruments and refuses to believe in the utopia of technical rationality that has until this very day had faithful followers. This may come as a surprise, since the artist himself has used a sophisticated technical medium with which to create the works in this series – they were made with the help of a computer and a powerful 3D program. The techno-organic symbioses are constructed on a screen, but without the intention of being mistaken for real objects: The fabricated image is presented with reflexive intention – as fabricated. And this entirely corresponds to the relationship where the dialectic of nature and technology ends in death. The biomorphic cylinders of the so-called neophytes appear as images in the concave mirrors that surround them – but only in a distorted form. Technology behaves as an animate and therefore sovereign object. A structure becomes apparent here, in which the instruments' phantasmal physiognomies only refer to themselves, i.e., to their own pictorial reproductions. However, this self-sufficient, narcissistic order contains the seed of its own destruction: concave mirrors often serve as burning glasses, which use reflective surfaces to focus light, achieving high temperatures when sufficient sources are at hand. The red, glowing and obviously heat-emitting core that can be seen at the center of the perforated cylinder can be expected to reach too high a concentration of energy – and this will ultimately prove problematic for the instrument.

Seite 34:

Stefan Fahrnländer
Neophyten I 2008
Pigmentdruck auf Satinpapier, 122 x 100 cm

Stefan Fahrnländer
Neophyten III 2008
Pigmentdruck auf Satinpapier, 122 x 100 cm



Stefan Fahrnländer
Neophyten IV 2008
Pigmentdruck auf Satinpapier, 122 x 100 cm

Stefan Fahrnländer
Neophyten XIII 2006
Pigmentdruck auf Satinpapier, 71 x 56 cm

Stefan Fahrnländer
Neophyten X 2006
Pigmentdruck auf Satinpapier, 71 x 56 cm

Stefan Fahrnländer
Flut I - V 2010
Pigmentdruck auf Holz, je 200 x 90 cm

Stefan Fahrnländer
Flut IV 2010
Pigmentdruck auf Holz, 200 x 90 cm

Stefan Fahrnländer
Kopflos 2010
Pigmentdruck auf Holz, 125 x 185 cm

Textautoren | Authors

Susanne Burmester

Die Literatur- und Kunstwissenschaftlerin Susanne Burmester kuratierte zahlreiche Ausstellungen für den Kunstverein Rügen, unter anderem mit CLARA MOSCH, Susanne Kutter und Heike Pallanca sowie Kunstprojekte wie „Time is on my side“ mit Werken von Hanne Darboven, Timm Ulrichs u.a. oder zu den Schalenbauten von Ulrich Müther. 2006 gründete sie The Coop Galerie in Bergen auf Rügen.

is a literary scholar and art historian. She has curated many exhibitions for the Rügen Arts Society - working alongside CLARA MOSCH, Susanne Kutter and Heike Pallanca - as well as curating art projects such as „Time is on my Side“ which included work by Hanne Darboven and Timm Ulrichs (among others). She also curated an exhibition of Ulrich Müther's Shell Constructions. Susanne Burmester founded The Coop Galerie in Bergen on Rügen in 2006.

Gabriele Detterer

Autorin, Mitarbeiterin des Feuilletons der Neuen Zürcher Zeitung, Zürich.

is an author and works on the arts supplement of the Neuen Zürcher Zeitung, Zurich.

Ralf Hanselle

1972 in Detmold geboren, studierte Philosophie und Germanistik an der Universität Bonn. Nach Hospitanzen und Tätigkeiten bei diversen deutschen Tages- und Wochenzeitungen arbeitet er seit 2000 als freier Publizist in Berlin und Wien. Zu den Schwerpunkten seiner Arbeit zählen Foto- und Kunstkritik sowie Reportagen aus den Bereichen Kultur und Geistesleben.

was born in Detmold in 1972. He studied philosophy and German studies at the University of Bonn and undertook internships and jobs at various German dailies and weekly newspapers until 2000. Since then, he's worked in Berlin and Vienna as a freelance publicist. Ralf Hanselle is an art and photography critic. He also writes on culture and intellectual life.

Peter Lang

1963 geboren in Leipzig, lebt in Berlin. 1980 bis 1981 Studium der theoretischen Physik an der Karl-Marx-Universität Leipzig; 1982 bis 1988 Studium der Kulturwissenschaft / Ästhetik und Theaterwissenschaft an der Humboldtuniversität zu Berlin
seitdem tätig als Kurator, Kunstkritiker, Herausgeber

was born in Leipzig in 1963. He studied theoretical physics at the Karl-Marx University in Leipzig from 1980 to 1981; humanities & aesthetics and theatre studies at the Humboldt University of Berlin from 1982 to 1988 and has worked as a curator, art critic and publisher ever since. Peter Lang currently lives in Berlin.

Kai Uwe Schierz

Geboren 1964 in Bischofswerda. 1983-88 Studium Germanistik und Kunsterziehung an der Pädagogischen Hochschule Erfurt. 1988-1991 Promotionsstudium im Fach Kulturwissenschaften/ Ästhetik an der Universität Leipzig. 1991-93 Assistent des Künstlerischen Leiters der Städtischen Galerie am Fischmarkt Erfurt. 1993-96 Fachreferent für Bildende Kunst in der Kulturdirektion Weimar. 1996-2001 Künstlerischer Leiter der Städtischen Galerie am Fischmarkt Erfurt (ab 2000: Kunsthalle Erfurt). Seit 2001 Direktor der Kunsthalle Erfurt, seit 2004 Lehraufträge an der Universität Erfurt und der Bauhaus Universität Weimar, seit 2006 Honorarprofessur an der Fakultät Gestaltung der Bauhaus Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkt: Bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts einschließlich Fotografie.

was born in Bischofswerda in 1964. He studied art education and German studies at the Erfurt Teachers' Training College from 1983-88 and took his doctorate at the University of Leipzig in cultural studies & aesthetics between 1988-1991. Kai Uwe Schierz worked as assistant to the Artistic Director of Erfurt's municipal museum, the Galerie am Fischmarkt. Working for the municipal culture department, he served as the city of Weimar's' visual arts specialist from 1993-1996. From 1996-2001, he served as Artistic Director of Erfurt's municipal museum, The Galerie am Fischmarkt (renamed Kunsthalle Erfurt in 2000). As of 2000, Kai Uwe Schierz has held the post of Director of the Kunsthalle Erfurt and has held lectureships at Erfurt University and Bauhaus University Weimar since 2004. Since 2006, he's been an honorary professor of the Bauhaus University Weimar in the Art and Design faculty. His area of expertise is visual arts in the 20th and 21st centuries including photography.

Thomas Wulffen

1954 geboren, Studium der Philosophie und theoretischen Linguistik, Universität Konstanz, Abschluss Magister Artium, seit 1982 Autor, Kunstkritiker und Ausstellungsmacher in Berlin, regelmäßige Veröffentlichungen im Kunstforum International, Publikation: Thomas Wulffen: Rollenwechsel – Gesammelte Texte, herausgegeben von Hermann Korte, LIT-Verlag, Münster 2004

was born in 1954. He studied philosophy and theoretical linguistics at the University of Konstanz, graduating with a Masters Degree. As of 1982, he has worked as author, art critic and exhibition organizer in Berlin with regular contributions appearing in Kunstforum International.
Author: Thomas Wulffen: Rollenwechsel - Gesammelte Texte (Thomas Wulffen: Change of Roles - Collected Works) Published by Hermann Korte, LIT-Verlag, Münster 2004

Hans Zitko

1951 geboren, Dr. phil.; Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Frankfurt am Main. Nach dem Studium Tätigkeit als freier Autor. Zahlreiche Aufsätze und Artikel in Sammelbänden, Zeitschriften und Künstlerkatalogen; Vorträge zur Philosophie, Kunsttheorie und Kunstsoziologie. Lehrt Wahrnehmungstheorie an der Hochschule für Gestaltung Offenbach.

was born in 1951. A PhD, he studied philosophy, art history and German studies at Frankfurt University. After completing his studies, he worked as a freelance author, producing numerous essays and articles that have appeared in anthologies, newspapers and artists' catalogues; he has lectured on philosophy, art theory and the sociology of art. Hans Zitko teaches perception theory at the Offenbach Academy of Art and Design.

Impressum | Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen
This publication was published to accompany the exhibitions

wie gemalt. – Bildner im 21. Jahrhundert

14. November 2010 – 16. Januar 2011
Kunsthalle Erfurt
Fischmarkt 7, 99084 Erfurt
www.kunsthalle-erfurt.de

19. Februar 2012 – 06. Mai 2012
Kunstmuseum Ahlen
Museumsplatz 1 / Weststraße 98, 59227 Ahlen
www.kunstmuseum-ahlen.de

Herausgeber | Editor:
Prof. Dr. Kai Uwe Schierz

Idee, Konzeption und Leitung
Idea, concept and management:
Stefan Fahrnländer, Christina Paetsch

Redaktion | Editorial:
Prof. Dr. Kai Uwe Schierz, Rita Otto, Stefan Fahrnländer, Christina Paetsch

Übersetzungen | Translations:
Shaun Samson
Christa Lewis
Jocelyn Holland

Projektmanagement Kerber Verlag
Project Management Kerber Verlag:
Katrin Günther

Gestaltung | Design:
studio fapae, berlin
www.fapae.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available at http://dnb.d-nb.de.

Gesamtherstellung und Vertrieb
Printed and published by:

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2010 Kerber Verlag, Bielefeld | Leipzig | Berlin, Künstler und Autoren | Artists and Authors | für die Werke von | for the works of Stefan Fahrnländer, Christel Fetzer, Susanne Kutter, Christina Paetsch: VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 978-3-86678-467-3

Printed in Germany