



Gespräch über Malerei

THOMAS REINHOLD

2004

Colloquy on Painting

IGITUR

ou

LA FOLIE D'ELBEHNON

*Ce Conte s'adresse à l'Intelligence
du lecteur qui met les choses
en scène, elle-même.
S. M.*

(INTRODUCTION)

(ANCIENNE ÉTUDE)

Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie, (grâce à laquelle peut-être subsistent les caractères du grimoire) – il dit »Pas encore!«
Lui-même à la fin, quand les bruits auront disparu, tirera une preuve de quelque chose de grand (pas d'astres? le hasard annulé?) de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière –

Puis – comme il aura parlé selon l'absolu – qui nie l'immortalité, l'absolu existera en dehors – lune, au-dessus du temps: et il soulèvera les rideaux, en face.

Igitur, tout enfant, lit son devoir à ses ancêtres.



Gespräch über Malerei

THOMAS REINHOLD 2004

Colloquy on Painting

- Eines Ihrer zentralen Themen, als Arbeitstitel für eine umfangreiche Serie von Gemälden verwendet, ist die „Natur der Malerei“. Verwenden Sie „Natur“ hier als Widerspruch zur Kunst, oder sprechen Sie sozusagen von der „Eigenart“ der Malerei?
- Kunst steht nicht in direktem Widerspruch zur Natur, sondern ist wie die Natur ein System für sich, das allerdings anhand der Natur und mittels natürlicher Voraussetzungen versucht, die Ursprünge jeglicher Gestaltung zu erkennen, um diese Grundelemente in einer anderen Form als der gewohnten „natürlichen“ einigermmaßen „umstrukturiert“ dem Menschen auf einer vielleicht unerwarteten Ebene nutzbar zu machen.
- Es handelt sich also letztendes doch um einen Widerspruch, wenn der Natur zugrundeliegende Formen verändert werden und dann Dinge entstehen sollen, die Sie hoffnungsfroh als „nutzbar“ bezeichnen, wenngleich der Benutzer die unerwartete Ebene vielleicht nicht erkennt und schon gar nicht anwenden kann.
- Ich gehe von der prinzipiellen Möglichkeit aus, da es seine Sinnesorgane zulassen. Der von Ihnen erwähnte Widerspruch wird dann entstehen, wenn der auf die Natur gerichtete Blick die Kunst nicht zulässt und umgekehrt. Die „Natur der Malerei“ ist also sowohl der Unterschied zur „Natur der Natur“, als auch die Eigenart des Mediums Malerei.
- Wie wollen Sie nun die Eigenart des Mediums Malerei ergründen?
- Die Malerei ist eine empirische Wissenschaft; der Maler wird durch Erfahrung klug. Farbenlehren, Harmonielehren, Theorien der Formen sind deshalb nur dann glaubhaft nachvollziehbar, wenn sie von Künstlern geschrieben wurden, auch wenn sie vielleicht physikalisch Unrichtiges enthalten. Für den Maler ist nicht nur die Beschaffenheit der Farbe wichtig, sondern auch der Farbträger, der Untergrund. Da jede Farbe auch als „reine“ Farbe alle anderen Farben anteilmäßig verschieden enthält, provozieren all diese Farben anteilmäßig oft unproportional wiederum andere Farben und insgesamt ist die Wirkung von Material und Konsistenz von Farbe und Untergrund abhängig.
- Farbe auf Grund stellt schon die erste Überlagerung dar, deren es in Ihren Gemälden zahlreiche gibt. Zum einen halten Sie diese Überlagerungen durch stark verdünnte Farbe äußerst transparent, zum anderen überlagern Sie so lange und auch mit opaken Farben, bis jede Transparenz verschwindet. Zum dritten gibt es haptische, ja gestische Struktur, die Sie bald darunter, bald darüber legen.





Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi: unde
quod est usquam, quamvis regionibus absit, inspicitur,
penetratque cavas vox omnis ad aures. Fama tenet
summaque domum sibi legit in arce, innumerosque
aditus ac mille foramina tectis addidit, et nullis inclusit
limina portis. nocte dieque patet. tota est ex aere sonanti,
tota fremit vocesque refert iteratque, quod audit.

a

Und der Himmel wird wie eines Malers Haus,
Wenn seine Gemälde sind aufgestellt.

b

Such quantity studies have taught us to believe that,
independent of harmony rules, any color “goes” or
“works” with any other color, presupposing that their
quantities are appropriate.
We feel fortunate that so far there are no comprehensive
rules for such aims.

c

- So geht die Intention meiner Malweise von der Natur zur Architektur der Malerei. In jahrelanger Beobachtung all der Phänomene, welche den Farben, und zwar vor allem auch in Relation untereinander inne sind, unternahm die Malerei „wie von allein“ ihre Schritte, freilich durch meine Provokation.
- Wenn die Malerei wie von allein ihre Schritte unternehmen kann, und Sie lediglich die Provokation dessen ins Spiel bringen, erinnert das an Techniken des Zen.
- Dass etwas innerhalb einer mit extremer Konzentration verbundenen Disziplin, in der obendrein Handwerk und Materialkenntnis notwendig sind, wie von allein geschehen kann, wussten die Maler immer schon. Manchen war es auch ein Bedürfnis, das als Thema aufzuzeigen und reflexiv zu bewältigen. Rembrandt mit der Geisterschrift „Mene mene tekel u-parsin“ in seinem Gemälde „Das Gastmahl des Belsazar“ oder sein spätes Selbstbildnis vor zwei flüchtig an der Wand angerissenen Kreisen sind da treffliche Beispiele.
- Rembrandt wurde ja, da er historische, biblische Themen aufgriff, gerne als Historienmaler dargestellt, Sie scheinen hier jedoch tiefer liegende Qualitäten anzusprechen.
- Die „Geschichte“ bei Rembrandt war sicherlich zeitlos und avantgardistisch im Umgang mit den Zitierten, wenn man etwa an die Porträts und Selbstporträts in Rüstungen und orientalischen Kostümen, oder an das Selbstbildnis als Paulus denkt. Keines dieser Zitate meint die Vergangenheit. Einerseits, wie im zitierten Gemälde des Gastmahles, ist die Geschichte Vorwand, das Medium Malerei etwa mittels der Geisterschrift reflexiv zu untersuchen, andererseits begreift er die Zeit selbst als malerisches Mittel und zeigt dies in seinen materiell-haptischen Schichtungen.
- In Ihrer „Hölderlin“-Gruppe bildet gemalte gotische Schrift eine Ihrer zahlreichen Zwischenschichten, lässt aber mehr oder weniger deutlich letztendes doch verschiedene Textfragmente Hölderlins erkennen.
- Die gemalte gotische Schrift weist einerseits auf das gern gesehene „versöhnende“ Hölderlin-Bild hin. Andererseits wird in mehrfacher Hinsicht die Bedeutung des Einsatzes dieser „Frakturschrift“ klar. Zitiert werden Texte, „Pläne und Bruchstücke“ aus dem Spätwerk. Hölderlin brachte in diesen Texten durch Auslassung optisch Raum ins Spiel, der erste Eindruck lässt an Fragmente denken, doch gleich darauf erkennt man Gestaltung.
- Der Text als Gestaltungselement und Gerüst unterstreicht die vorhin erwähnte Tendenz, in einer Architektur der Malerei die Natur der Malerei anzuwenden. Die Werkgruppe der „Ortungen“ spricht in diesem Sinne ja auch von „Standortbestimmungen“. Dass hier ein Programm durchgeführt wird, erkennt man schließlich auch an Teilungen, die in einer gewissen Abfolge und Proportion wirken sollen. Welche Kriterien wenden Sie für diese Teilungen an?





4

וַיֵּצֵא יַעֲקֹב מִבְּעַר שֶׁבַע וַיֵּלֶךְ הַרְגָּה: וַיִּכְנַע בַּמָּקוֹם וַיֵּלֶן 11
 שָׁם כִּי־בָא הַשֶּׁמֶשׁ וַיִּקַּח מֵאֲבָנֵי הַמָּקוֹם וַיִּשֶׂם מִרְאֲשֵׁיתָיו
 וַיִּשְׁכַּב בַּמָּקוֹם הַהוּא: וַיְהִי־לָם וַהֲגָה סֵלֶם מִצֵּב אֶרְצָה 12
 וַיֵּאשׁוּ מִנֵּיץ הַשָּׁמַיְמָה וַתִּגַּד מִלְּאֲנֵי אֱלֹהִים עֲלֵיהֶם וַיִּרְדּוּ
 קו:

d



5

So wie das Bett nicht den zentralen Ort der Nacht repräsentiert, ist das Atelier wahrscheinlich nur Symbol für den Raum, in dem das Gemälde entsteht. Nachdem der Maler den eigentlichen Ort der Malerei bezogen hat, und den zu finden, scheint mir die Eigentümlichkeit und enorme Anstrengung dieses Mediums zu sein, entsteht das Gemälde gleichsam selbstständig. Der Maler „rettet es hinüber“, bringt es in lavaartig-flüssigem Zustand mit ins Atelier, wo es sich dann verfestigt, und er sich davon löst. Als Kind übte ich mich darin, Gerüche und Geschmäcker aus dem Traum „hinüberzu retten“ und erwachte gesättigt.

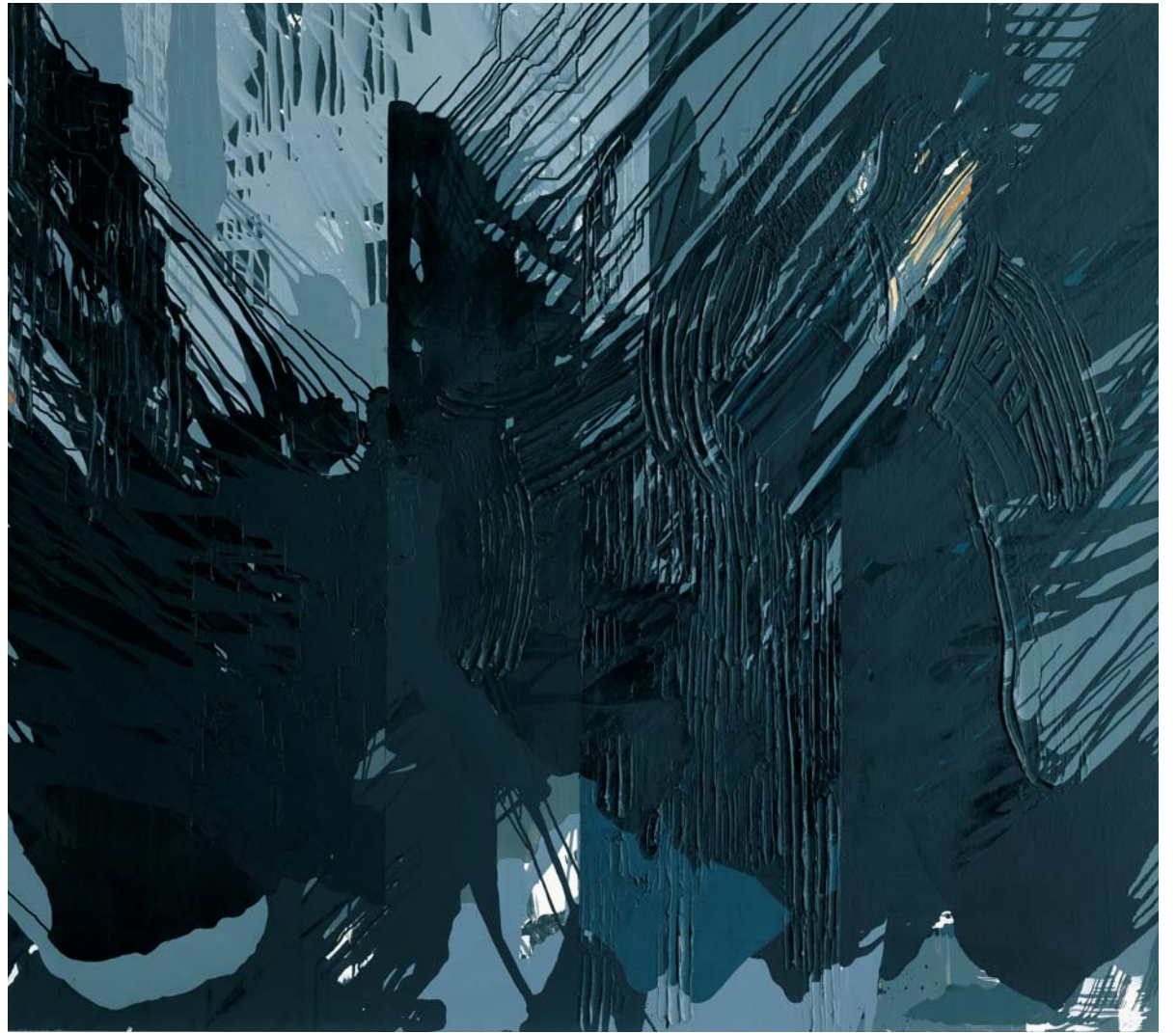
e

Das Malen wird zu einem selbsttätigen Schreiben. Und auch hier kann die Anweisung an den Maler geradezu lauten: beobachte zehn Jahre lang Bambus, werde selber zu Bambus, vergiß dann alles und – male.

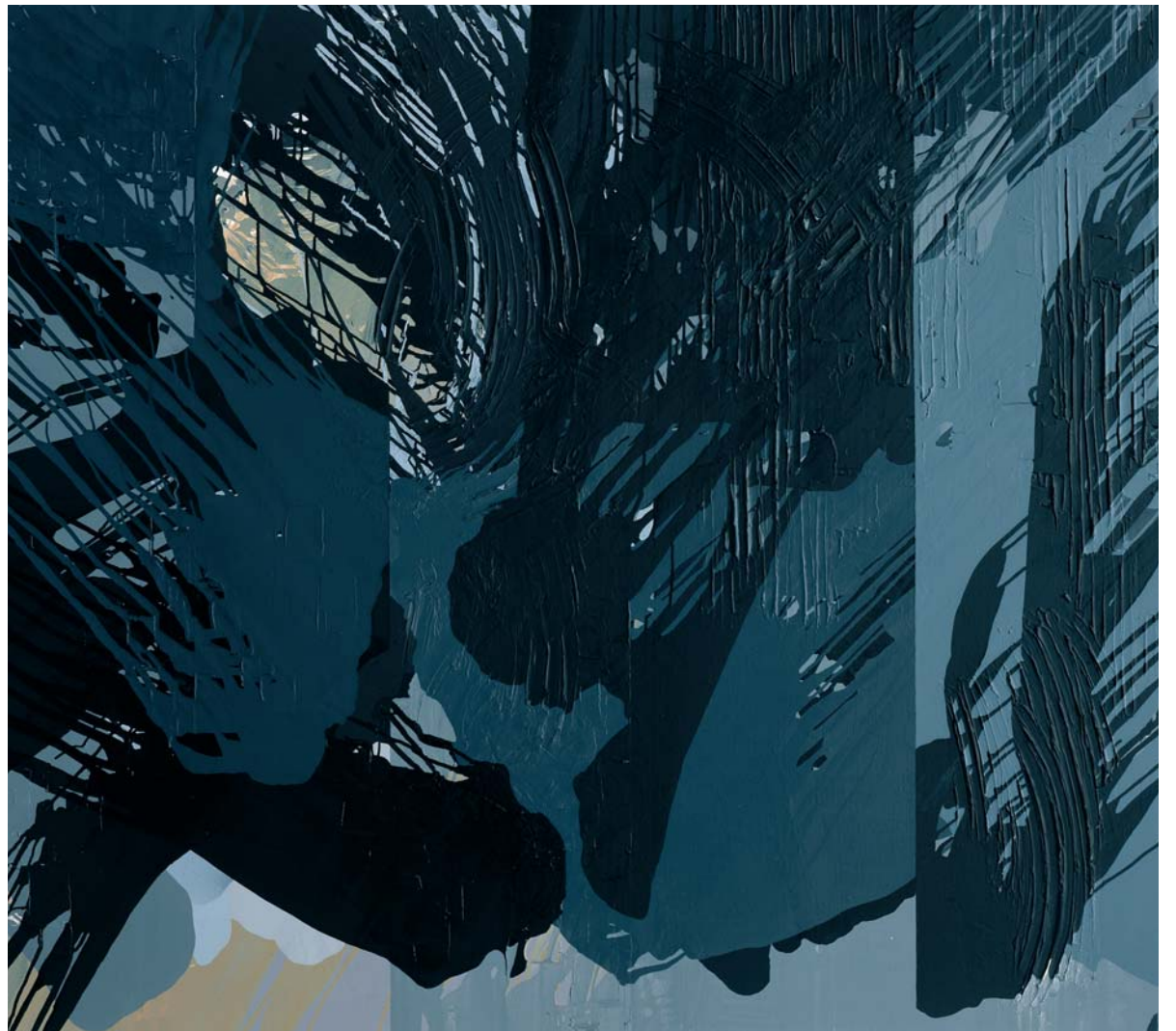
f

- Musikalisch-filmisch-mathematische Kriterien. Ich entwerfe eine Partitur, die im besten Falle der Wahrnehmung des Betrachters „bekannt“ vorkommt: Überlagerungen werden als „Struktur über Struktur“, aber auch als „Raum“ empfunden, das „Neben- oder Nacheinander“ einer Abfolge von Teilungen wird als stillstehende oder vergehende „Zeit“ gelesen.
- Warum beschäftigen Sie sich als Maler aber mit musikalischen oder filmischen Ansprüchen, die Sie in Ihrem Medium doch nur ungenügend erfüllen können?
- Ich begreife die Malerei neben der Skulptur als universales Grundmedium. Überlagerungen, Abfolgen, Teilungen sind ja zunächst Phänomene der Malerei. Das Musikalisch-Filmische setzt dann sozusagen zunächst die malerische Überlegung tatsächlich in Bewegung und füllt den Raum. Dennoch gibt es „natürliche“ fotografisch-filmische Projektionen, welche sicherlich die Malerei inspirierten. Licht, das durch Ritzen ins Innere eines Raumes dringt und das „Draußen“ nach „drinnen“ bringt, sich im Wind wiegende Äste etwa, vorbeihuschende Natur. Der Künstler jagt den Projektionen nach, flüchtig werden Umrisse angerissen, er ist nicht wirklich in der Lage, den ständigen Veränderungen zu folgen. So wird er zum „Gegenspieler“ der Natur und entwirft „Gegenmodelle“. Als Studium dafür dienen „kontrollierte“ Lichtquellen, Inszenierungen, die in der Lage sind, Schatten zu werfen, sich nach Vereinbarung und Anordnung zu verändern oder innezuhalten.
- Sie sprechen hier von Inszenierungen. Naturgeschehen wird vereinfacht dargestellt, um es einerseits zu studieren und andererseits durch Neugestaltung zu übertreffen und auf eine andere Ebene zu bringen. Sie thematisieren also einen Bereich zwischen Kult, Kunst und Wissenschaft, denken an ähnliche Vorgangsweisen von der Höhlenmalerei bis zur Anwendung der „camera obscura“. Projektionen spielen auch in einer Gruppe Ihrer Gemälde eine Rolle. Wie sehr geht es Ihnen dabei um Realität?
- Zunächst geht es um eine Zwischenschicht im vorhin erwähnten Sinn der Architektur der Malerei. Nachdem das Überlagern von Strukturen allein schon als „räumlich“ empfunden wird, reizt es mich, eine Zwischenschicht zu legen, ähnlich dem Bild, das sich auf unserer Retina spiegelt und sofort als „wirklich“ wahrgenommen wird. Für diese Zwischenschicht waren mir fotografische Projektionen dienlich. Dies soll nicht vordergründig einer „realistischen“ Lesbarkeit des Gemäldes dienen. Der Betrachter wird vielmehr ähnlich einem Archäologen die einzelnen Schichten mit den Augen freilegen und im besten Fall eine Zusammenschau vornehmen können, die Gegenständlich-Figuratives nicht orthodox von sogenannt Abstraktem trennt.
- Diesen Anspruch einer „Gleichzeitigkeit“, jetzt nicht nur im Sinne verschiedener malerischer Intentionen, machen Sie ja dann auch deutlich, indem Sie als Sujets für die sogenannten „Realitätsschichten“ ägyptische Skulpturen oder etwa Straßenszenen aus dem Shanghai der 30er Jahre wählen.

6



7





8



9



10

Der Natur der Malerei ist eine ähnliche Geschwindigkeit inne, wie einem Teil der tatsächlichen Natur, etwa dem Rahmen unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten. Jede Langsamkeit, zum Beispiel das Wachstum von Pflanzen, bietet dem Betrachter auch hin und wieder Momente größter Geschwindigkeit, scheinbar von einer Sekunde auf die andere, überraschend. Jede Schnelligkeit hingegen, selbst die des Lichts, birgt in der Vorstellung des Menschen, aber auch in der tatsächlichen Naturbeobachtung, etwa der Sterne, auf Grund der großen Entfernungen oft etwas Gemütliches, durchaus Nachvollziehbares, wenn die primären "Sinnesorgane" die wahre Geschwindigkeit scheinbar nicht ermessen können. Während ich "kultivierte" welke Blätter, die kunstvoll zu Zigarren verarbeitet wurden, rauche, beobachte ich die Motorik und Motilität von Pflanzen in der Natur.

g

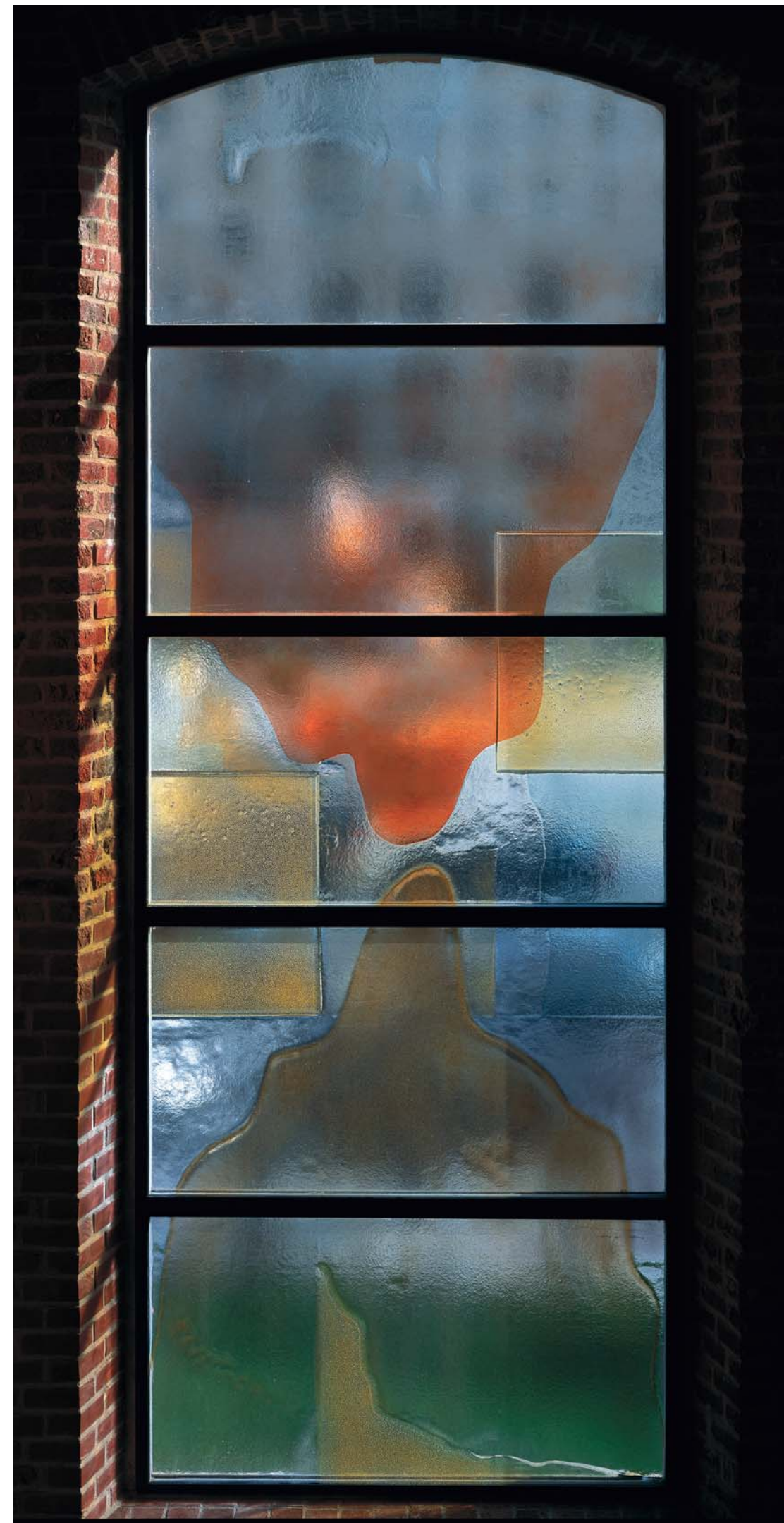
Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden.

h

Il y a une femme là-dessous ! s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture. Les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer, mais vaguement, l'extase dans laquelle il vivait.

i

- Beeindruckt von solchen Zitaten bleibt so mancher Betrachter dann leider am Sujet hängen. Bei diesen angesprochenen Gemälden handelt es sich um eine ganz ausgefallenen schwierigen Werkgruppe von der Wahrnehmungskapazität des Betrachters her gesehen. In gewissem Sinn handelt es sich ja auch um eine Falle, wenn das freudige Wiedererkennen eines Sujets nicht mehr genügt, und der Durchschnittsbetrachter erkennt das bald in Hinblick auf die anderen scheinbar widersprüchlichen malerischen Schichten.
- Dass ein Erkennen von Sujets nicht des Rätsels Lösung sein kann, wird bei dem Gemälde „Sturz“ aus 1998 deutlich. Wie „unwirklich“ fällt oder „schwebt“ vielmehr ein Picador samt Fahne und Speiß zu Boden, während dahinter ein Stier gemächlich dahintrab. Dieser Augenblick scheint vielleicht erbaulich im Sinne des Tierschutzes, hält aber nicht nur den Picador „in Schweben“.
- Das Sujet fand ich während eines Spanien-Aufenthalts in der Zeitung und erkannte sofort seine Brauchbarkeit im Sinne eines „Ewigkeitsanspruchs“. Ähnlich einer Gestirnskonstellation konnte ich mittels Projektion ein gewisses „Erscheinungsbild“ festhalten. Dieses Erscheinungsbild „Sturz“ sagt aber über das Gemälde selbst etwa ebensoviel aus wie die Konstellation „Cetus“ (Walfisch) über die daran beteiligten Sterne. So schaffe ich einerseits „Fixpunkte“, andererseits erzeuge ich durch Überlagerungen im Davor und Dahinter Möglichkeiten erweiterter Lesbarkeit.
- Ihr ständiges Interesse für das Davor und Dahinter, das Überlagern von Strukturen, das Nebeneinander im Verhältnis zum Nacheinander, führte Sie zu einem „Anschauungsmodell“ in Form Ihrer Glasfenster für die „Chapelle de la Résurrection“ in Brüssel.
- Hier hatte ich den Vorteil, mit färbigem, transparentem Material zu arbeiten, welches das durchgehende Licht in den gestaltenden Flächen intensiviert und darüber hinaus auch noch färbiges Licht in den Innenraum projiziert. Andererseits war mir eine Standortbestimmung wichtig. Der Betrachter soll wissen, wo er sich befindet. So vermischt der Blick nach draußen die schwebende malerische Schicht mit den Fassaden der gegenüberliegenden europäischen Regierungsgebäude; auch Bäume, ein Rasenstück, vorbeifahrende Autos, Passanten tragen in Bewegung, Farbe und Form als dahinter liegende „Realitätsschichten“ zu einer Gesamtschau bei. Den in Schmelztechnik gestalteten Fenstern sollte für diese Aufgabe ein ganz bestimmter Grad an Transparenz zukommen, sowie der „durchschimmernden“ Realität durch die Unebenheit des geschmolzenen Glases und dem haptischen Charakter ein ganz bestimmter Grad an „Transformation“.
- Der Zusammenhang mit der vorhin erwähnten magisch-künstlerischen Erfahrung durch Projektion scheint mir in dieser „Inszenierung als Anschauungsmodell“ wieder gegeben.



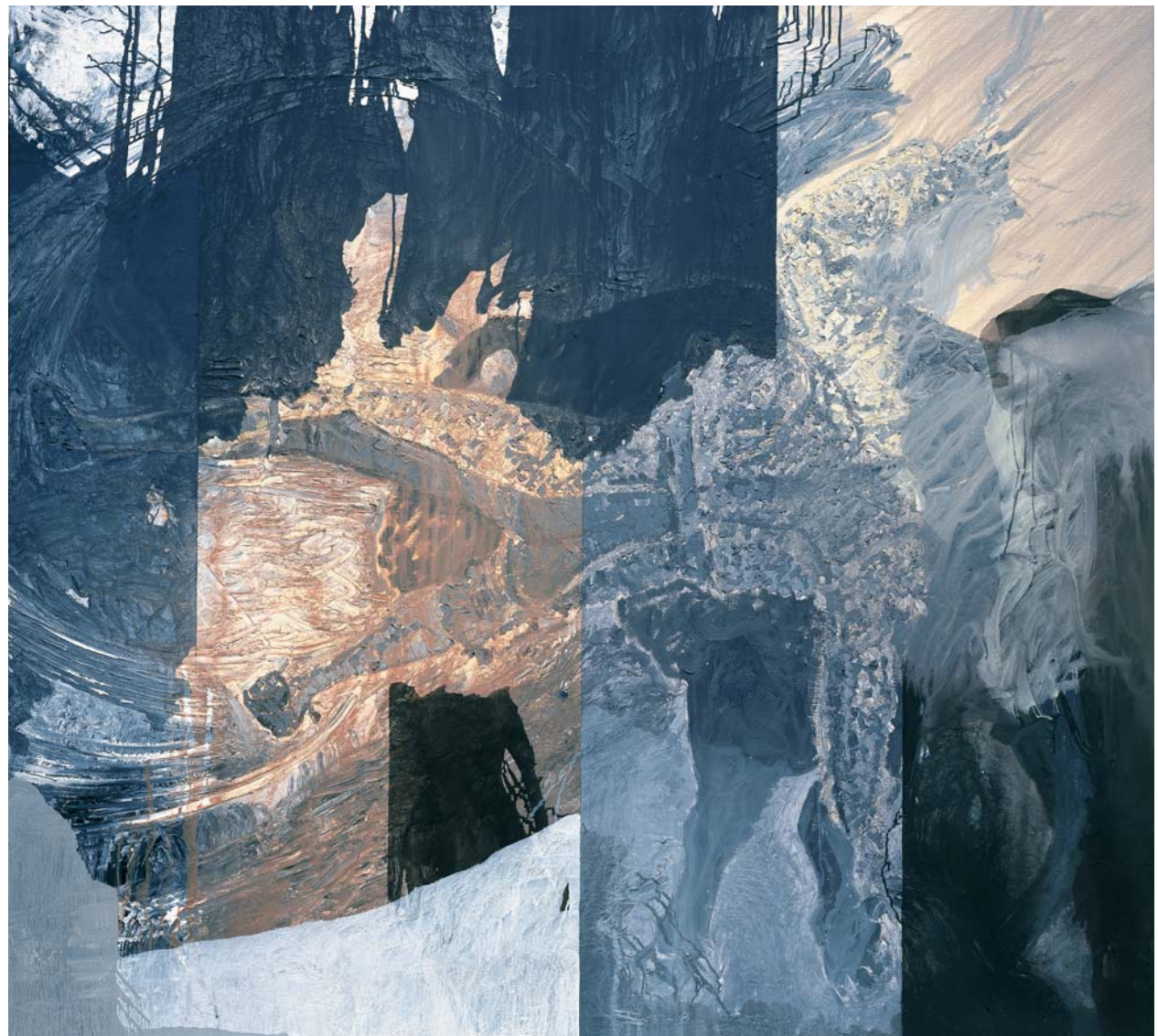


Nous plongeons ainsi un regard furtif dans un monde à quatre dimensions où l'avant, l'après, le maintenant sont superposés, empilés comme des pellicules photographiques et coexistent de toute éternité.

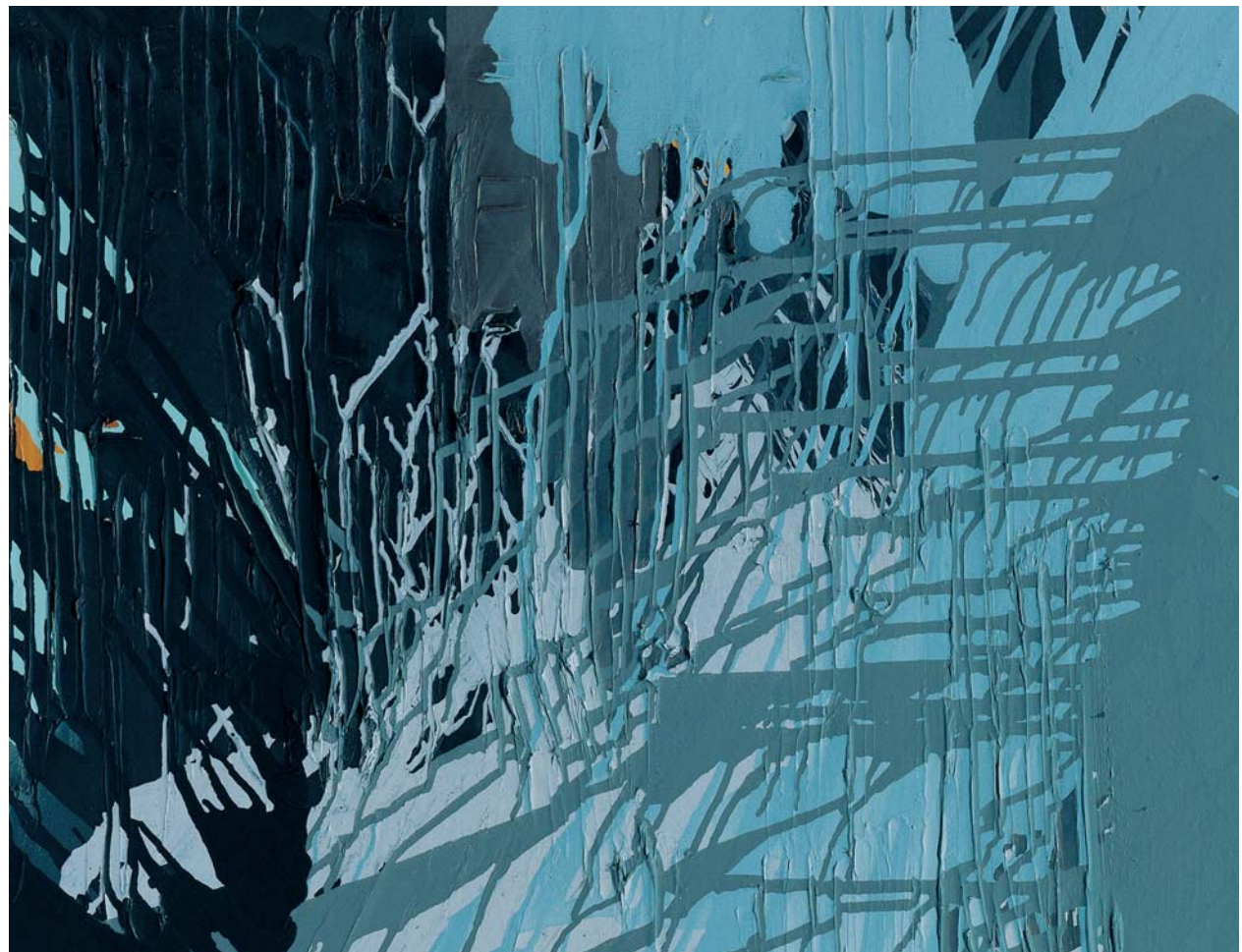
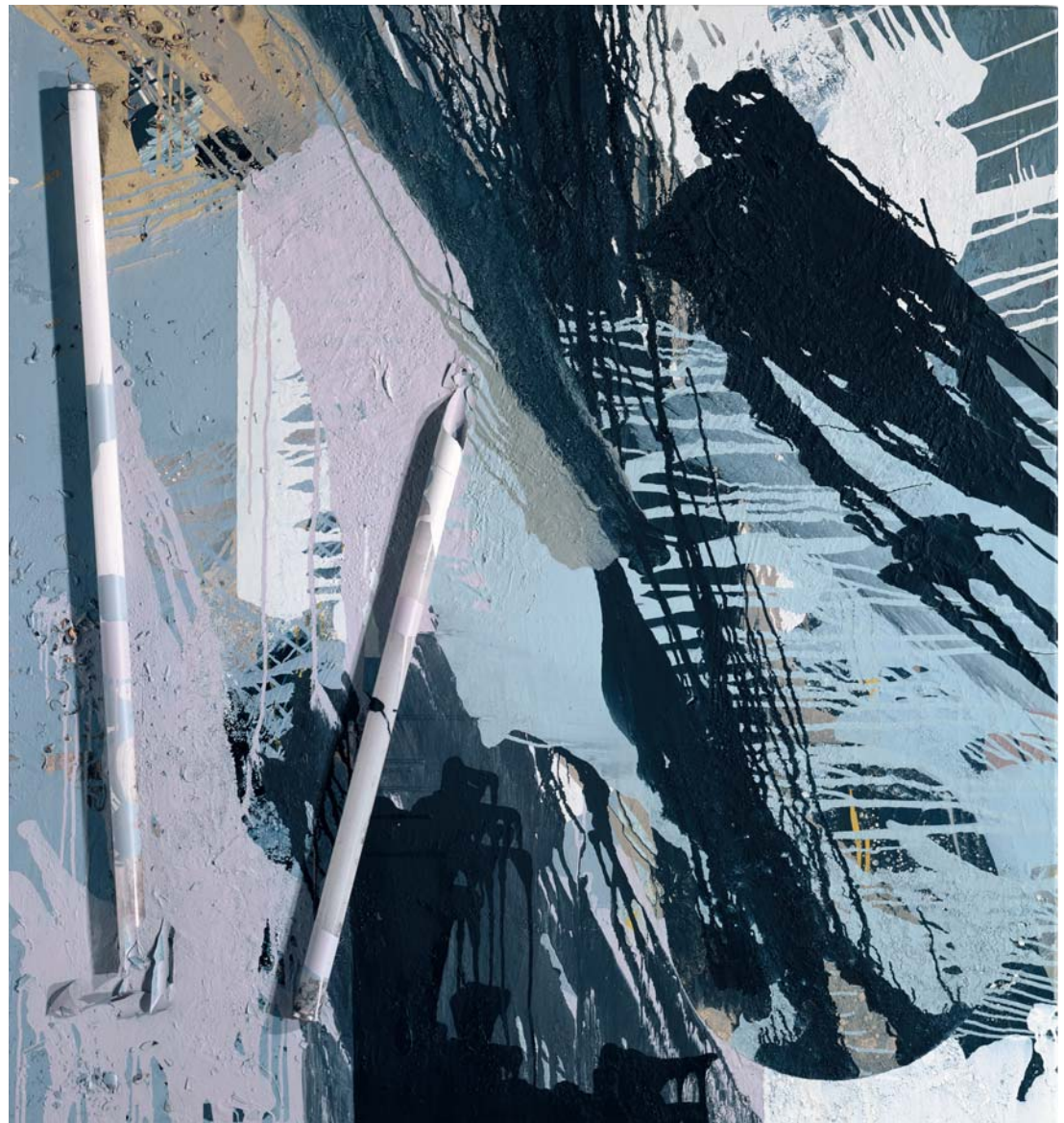
j

Wir Bogenmeister sagen: mit dem oberen Ende des Bogens durchstößt der Bogenschütze den Himmel, am unteren Ende hängt, mit einem Seitenfaden befestigt, die Erde. Wird der Schuß mit starkem Ruck gelöst, besteht die Gefahr, daß der Faden zerreißt. Für den Absichtlichen und Gewalttätigen wird dann die Kluft endgültig, und der Mensch verbleibt in der heillosen Mitte zwischen Himmel und Erde.

k



- Das Anschauungsmodell ist „real“, ist benütz- und begehbar. Es handelt sich um eine Kapelle, deren Ursprung in das 14. Jahrhundert zurückgeht. Sie wurde immer wieder verändert, zuletzt im Rahmen einer europäischen, interkonfessionellen Initiative. Ich wurde mit der Neugestaltung der Glasfenster beauftragt.
- So gab es wahrscheinlich Themen religiösen Inhalts zu bearbeiten. Wie lässt sich das mit all den eben besprochenen malerischen Reflexionen, die Sie in Anbetracht der Fenster zu Ihrem künstlerischen Anspruch machten, auch noch vereinbaren?
- Die wirklich interessanten Themen in Kunst, Religion und Philosophie sind identisch. Es geht um Schöpfung, das Leben auf der Erde, Wandlung, Tod und Auferstehung.
- Einige Ihrer früheren Werkgruppen hießen „Aggregat-Zustandsstudien“, „Studien zur Alchemie“, „Organischer Kristall“ und sprachen wahrscheinlich auch schon diese Themen an. „Aggregat-Zustandsstudien“ fanden ja dann auch tatsächlich und „wie von allein“ statt, als 1996 Ihr Atelier brannte und zwei Drittel Ihrer Arbeit aus fünfzehn Jahren vernichtet war.
- Ich möchte hier nicht Mutmaßungen über mögliche Ursachen für dieses Unglück anstellen, sondern sozusagen auf meinen „Sozialbezug“ als Maler hinweisen, nach dem Sie sich seltsamer Weise noch gar nicht erkundigt haben. Ausbaufähige Objekte im Dachbereich sind in der Immobilienbranche sehr gefragt, und die „Kulturgeschichte des Feuers“ wird nach wie vor für jedes erdenkliche Motiv missbraucht. Ein Nachbar wusste schon fünfzehn Jahre vorher, dass es in meinem Atelier brennen würde. Auf meine damalige Frage, warum er das sagen könne, antwortete er, ich arbeite mit gefährlichen Dingen. Er schob vielleicht das Verdünnungsmittel Terpentin vor und meinte in Wirklichkeit das Medium Malerei. Sie sprachen mich jedoch auf jene „Aggregat-Zustandsstudien“ an, die ich später „La Visitation“ nannte; am Tag vor dem Brand, der in der Nacht und in meiner Abwesenheit stattfand, arbeitete ich an mehreren Gemälden, die am Boden zum Trocknen liegen blieben. Als ich am nächsten Tag mein Atelier als rauchenden Schutthaufen wiederfand – der Brand war in den frühen Morgenstunden von der Feuerwehr gelöscht worden - beeindruckte mich trotz meines Schocks die Verwandlung des Raums und der am Boden liegenden Gemälde. Die Farbe erinnerte an erstarrte Lava, Krater hatten sich gebildet. Die an der Decke montierten Neonröhren waren auf die darunter liegenden Gemälde gestürzt und blieben durch die Hitze daran kleben. Splitter, Asche, Schutt, geschmolzener Kunststoff der Lampensockel vermengten sich und machten die Gemälde auf diese Weise zu Aufzeichnungsobjekten des Geschehens, die Anordnung der Relikte war faszinierend perfekt. Von Interesse war für mich immer schon das Aufeinandertreffen scheinbar widersprüchlicher Elemente oder auch Strukturen, weil diese Schnittstellen in der Lage sind, neue Ebenen der Form und schließlich der Wahrnehmung zu provozieren.





As with tones in music, so with color — dissonance is as desirable as its opposite, consonance.

1

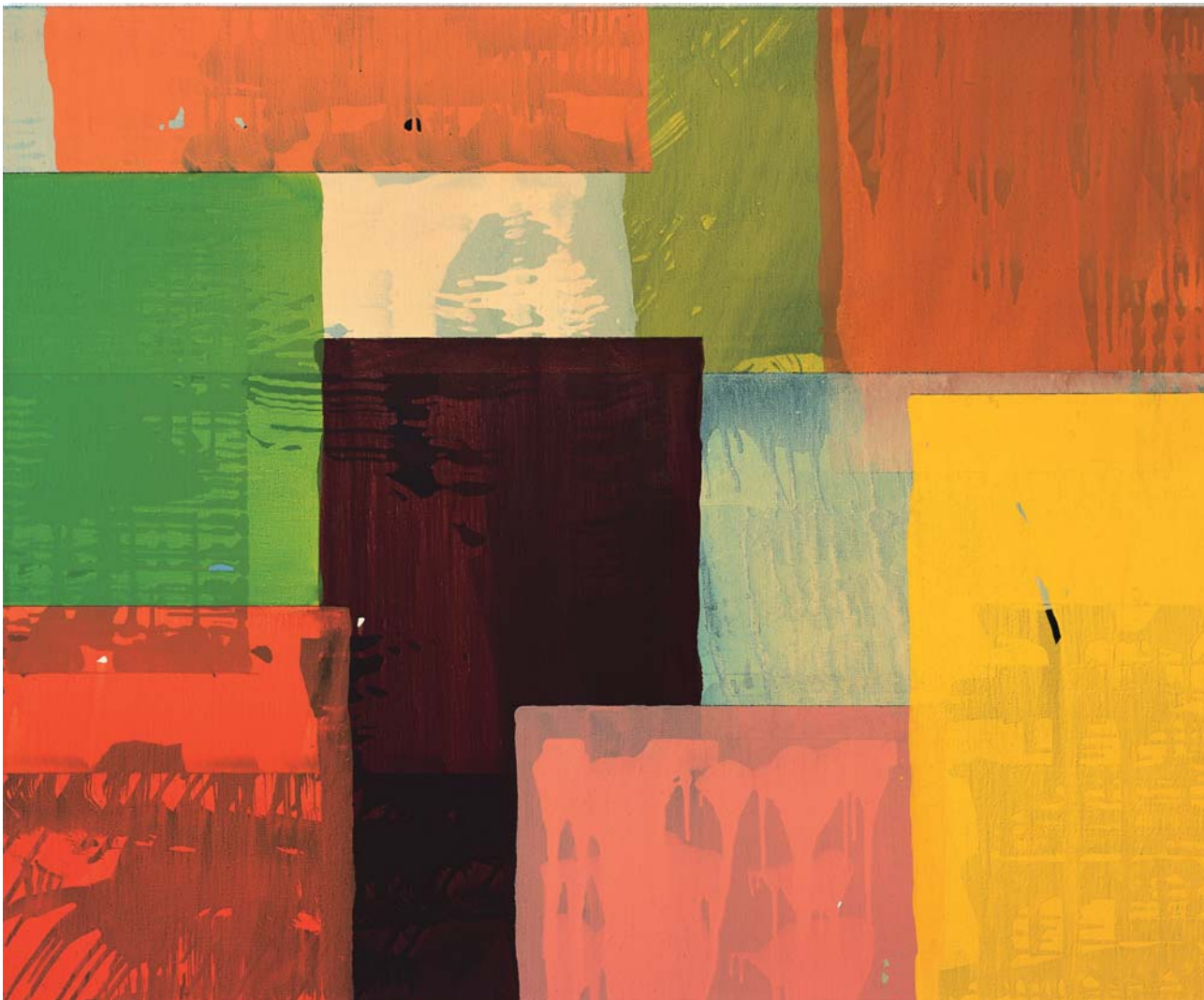
The mutual influencing of colors we call — interaction.
Seen from the opposite viewpoint, it is — interdependence.

m

Meine Malerei beginnt wie am Ende eines Ornaments und findet dort am Kreuzungspunkt endender und beginnender, aufeinander treffender Ebenen statt, hat so eine Art Spiegelfunktion. Die Sucht nach Unendlichkeit, welche der gestischen Malerei ebenso inne ist wie dem Ornament, prallt wie auf einem Spiegel auf, setzt sich dort zwar nach gewissen optischen Gesetzen fort, vermischt sich aber gleichzeitig mit all den anderen reflektierten Ebenen, so etwa den schon besprochenen sogenannten „Realitätsschichten“.

- Diese treffende Beschreibung Ihrer malerischen Intention scheint mir gerade nach der Beschäftigung mit Glas in der Werkgruppe der „Fahnen“ in einer besonderen Leichtigkeit und Transparenz sichtbar zu werden, wobei das eigentliche Konzept dieser „Fahnen“ ja die eingangs definierte Entwicklung von der Natur zur Architektur der Malerei anspricht.
- Die Fahne, breit akzeptierte abstrakte Form, zugleich aber konkreter Gegenstand, die schwenkbare, flatternde Idee, ist dennoch mehr „Bauplan“ und Symbol. Malerei ist im besten Fall noch eine Spur konkreter, im Sinne der Architektur also noch eine Spur „benützbarer“.
- Ist das im Prinzip der Unterschied zwischen Bild und Gemälde, auf den Sie ja immer wieder hingewiesen haben?
- Die deutsche Umgangssprache macht hier keinen Unterschied. Ein Bild würde ich jedoch eher der Fahne zuordnen, da sie ein Gebrauchsgegenstand der Information ist, das Gemälde aber eher der Architektur, da sein konstruktiver, schichtenweiser Aufbau zahlreiche und wesentlich andere Ansprüche zu erfüllen vermag, etwa eine gewisse „Dialogbereitschaft“ zwischen Gemälde und Betrachter. Wenn ich einer Gruppe von Gemälden den Titel „Fahnen“ gebe, möchte ich eine Reflexion über das Medium Malerei anregen.





Noch einmal: der Ton ist das Material der Musik. Er muß daher mit all seinen Eigenschaften und Wirkungen für kunstfähig angesehen werden. Alle Empfindungen, die er auslöst, das sind ja die Wirkungen, die seine Eigenschaften kundgeben, nehmen in irgendeinem Sinn Einfluß auf die Form, deren Bestandteil er ist, auf das Tonstück. In der Obertonreihe, die eine seiner bemerkenswertesten Eigenschaften ist, erscheint nach einigen stärker klingenden Obertönen eine Anzahl schwächer klingender. Zweifellos sind die ersteren dem Ohr vertrauter, die letzteren, fürs Ohr kaum wahrnehmbaren, fremder. Mit anderen Worten: die näherliegenden scheinen mehr oder Wahrnehmbareres beizutragen zu der als kunstfähiger Wohlklang erkannten Gesamterscheinung des Tons, die fernerliegenden weniger oder weniger Wahrnehmbares. Aber daß sie alle dazu beitragen, mehr oder weniger, daß von den akustischen Emanationen des Tons nichts verloren geht, ist wohl sicher. Und ebenso sicher ist es, daß sich die Empfindungswelt irgendwie mit dem ganzen Komplex, also auch mit ihnen auseinandersetzt. Gelangen die fernliegenden auch nicht zum Bewußtsein des analysierenden Ohrs, so werden sie doch als Klangfarbe wahrgenommen. Was besagen will, daß das musikalische Ohr den Versuch einer genauen Analyse hier zwar aufgibt, aber den Eindruck wohl anmerkt. Sie werden vom Unterbewußtsein aufgenommen, und wenn sie ins Bewußtsein aufsteigen, werden sie analysiert und ihre Beziehung zum Gesamtklang festgestellt. Diese Beziehung aber ist, noch einmal gesagt, folgende: die näherliegenden tragen mehr, die fernerliegenden weniger bei. Der Unterschied zwischen ihnen ist daher nur graduell und nicht wesentlich. Sie sind, was sich ja auch in den Schwingungszahlen ausdrückt, ebenso wenig Gegensätze, wie zwei und zehn Gegensätze sind; und die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch. Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohrs ab, sich auch mit den fernliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat.

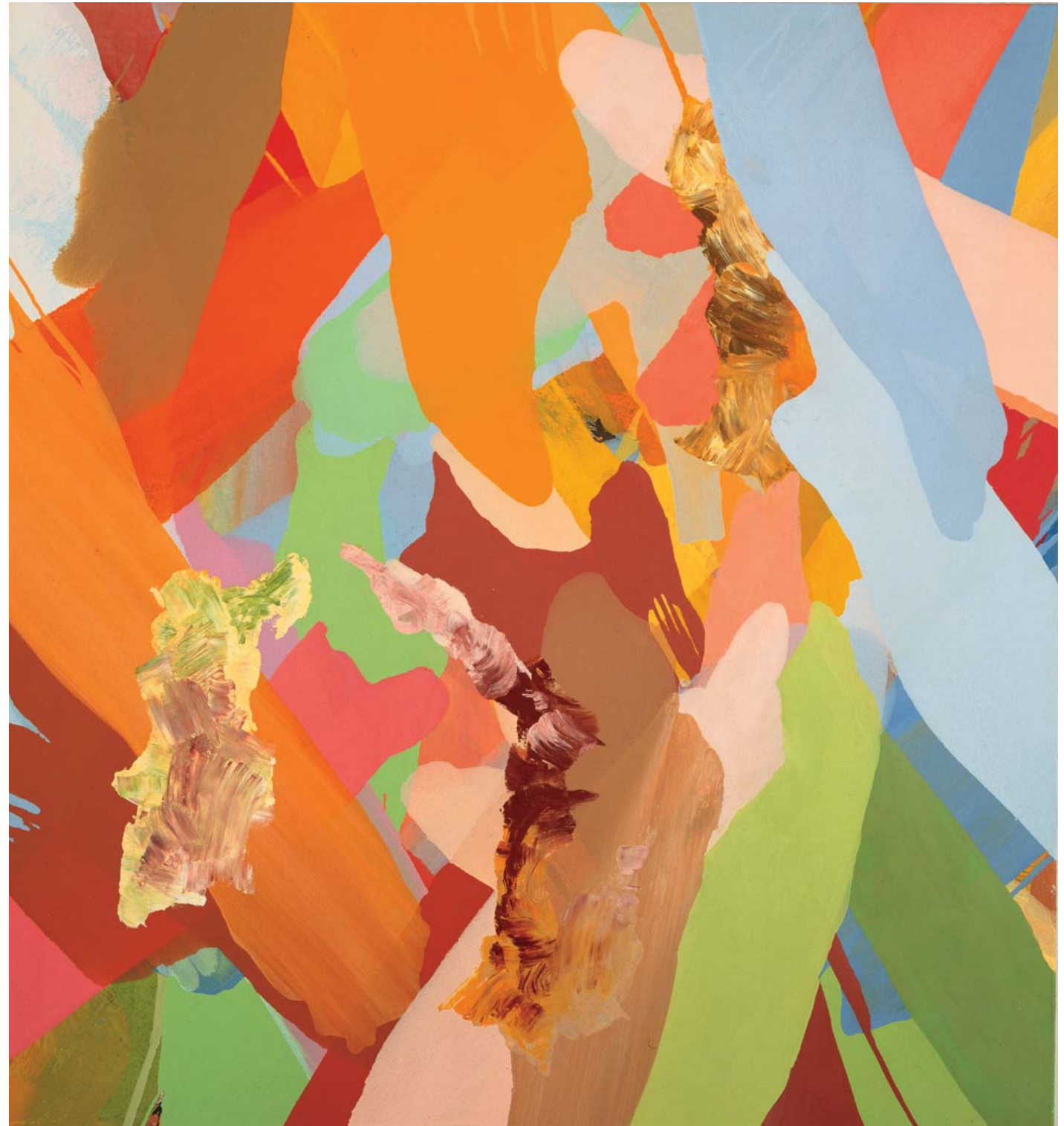








- One of your principal themes is the “nature of painting”, a concept which also served as the working title of an extensive series of paintings. In using this term, do you define “nature” in opposition to the concept of art or are you primarily addressing the *particular nature* of painting?
- There is no inherent contradiction between art and nature. Like nature, art is a system in its own right, although one that employs nature and natural conditions in an attempt to reveal the foundations of the formative process in all its diversity; with the intention of placing the basic elements at people’s disposal in a somewhat “restructured” form, one that differs from the accustomed “natural” one, and on a level that may well be unexpected.
- The underlying dichotomy nevertheless remains, in so far as nature’s basic forms are altered and transformed into something which you optimistically assume to have some “use”, regardless of the viewer’s ability to recognize this unexpected level, let alone put it into operation.
- I do believe that, in principle, the possibility exists, given that it is within the capabilities of people’s sensory powers. The contradiction you refer to only arises if the gaze directed at nature ignores art and vice versa. As such, the “nature of painting” evokes both, a distinction from the “nature of nature” as well as the “particular nature” of painting itself.
- How do you intend to get to the bottom of the particular nature of painting?
- Painting is an empirical science; the painter learns from experience. As a consequence, theories of colour, harmony, or form are only truly comprehensible if they are authored by artists, irrespective of the resulting margin of error on the level of pure physics. The painter is not only concerned with the consistency of his paints but also with that of the surface beneath it, the background. Every colour, even in its most “unadulterated” form, contains every other colour in varying proportions. Their combination, therefore, generates a whole different and sometimes disproportionate range of colours, and the final effect largely depends on the properties and consistency of the paints and the ground.
- Paints applied to ground represent merely the most basic of the many types of superposition found in your work. In exercising this technique you range from the extremely transparent, using layers of very thinned down paint, to the repeated application of coats of paint, some of them opaque, until transparency has disappeared entirely. You then add a third, haptic or perhaps one might call it a *gestural* dimension.





Mitten im Erdkreis ist zwischen Land und Meer und des Himmels Zonen ein Ort, den Teilen der Dreiwelt allen benachbart. Alles, wo es geschehe, wie weit es entfernt sei, von dort erspät man's; ein jeder Laut dringt zum Hohl seiner Ohren. Fama bewohnt ihn; sie wählte zum Sitz sich die oberste Stelle, tausend Zugänge gab sie dem Haus und unzählige Luken, keine der Schwellen schloß sie mit Türen; bei Nacht und bei Tage steht es offen, ist ganz aus klingendem Erz, und das Ganze tönt, gibt wieder die Stimmen und, was es hört, wiederholt es.

a

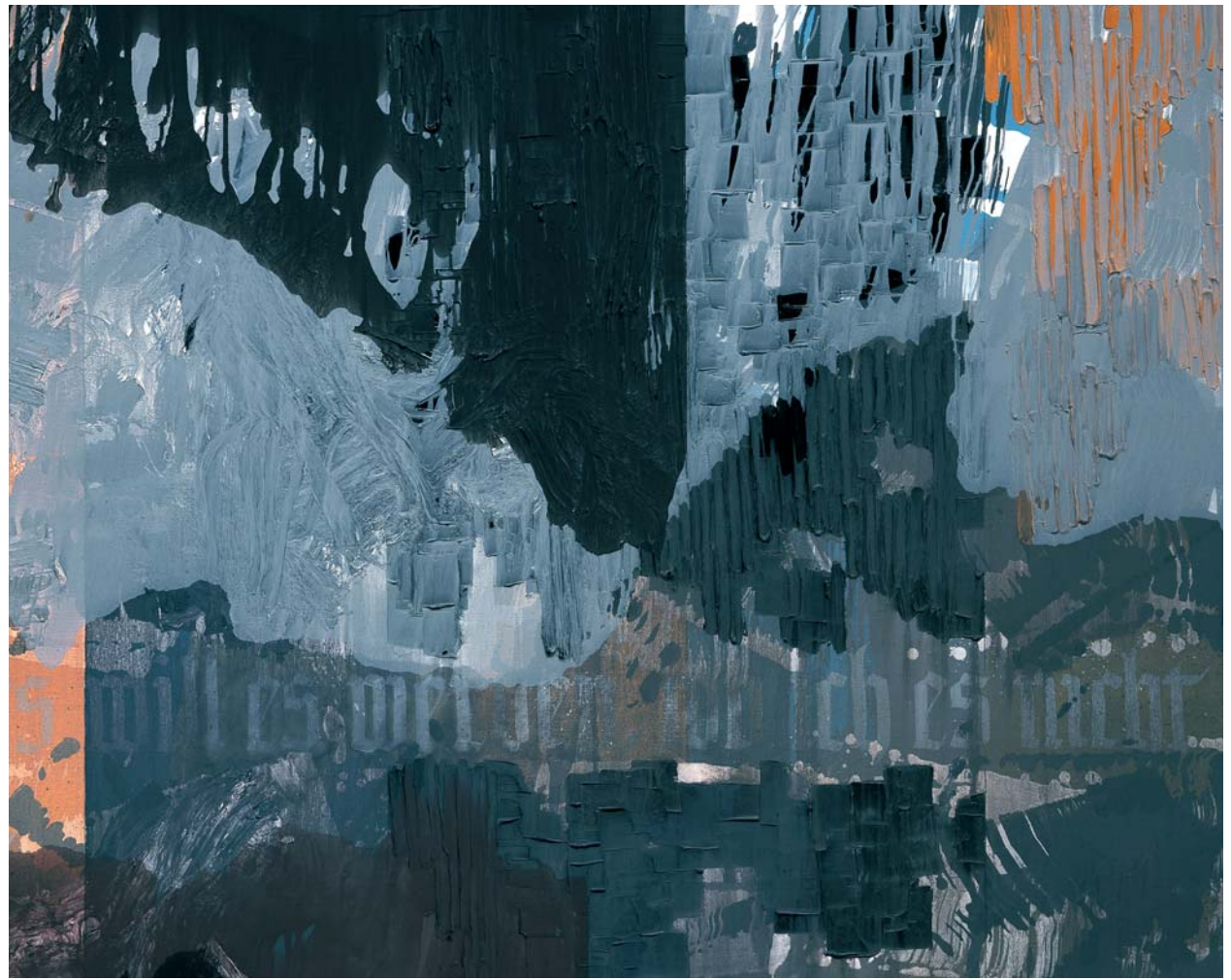
Et le ciel deviendra comme la maison du peintre
Où ses tableaux sont exposés.

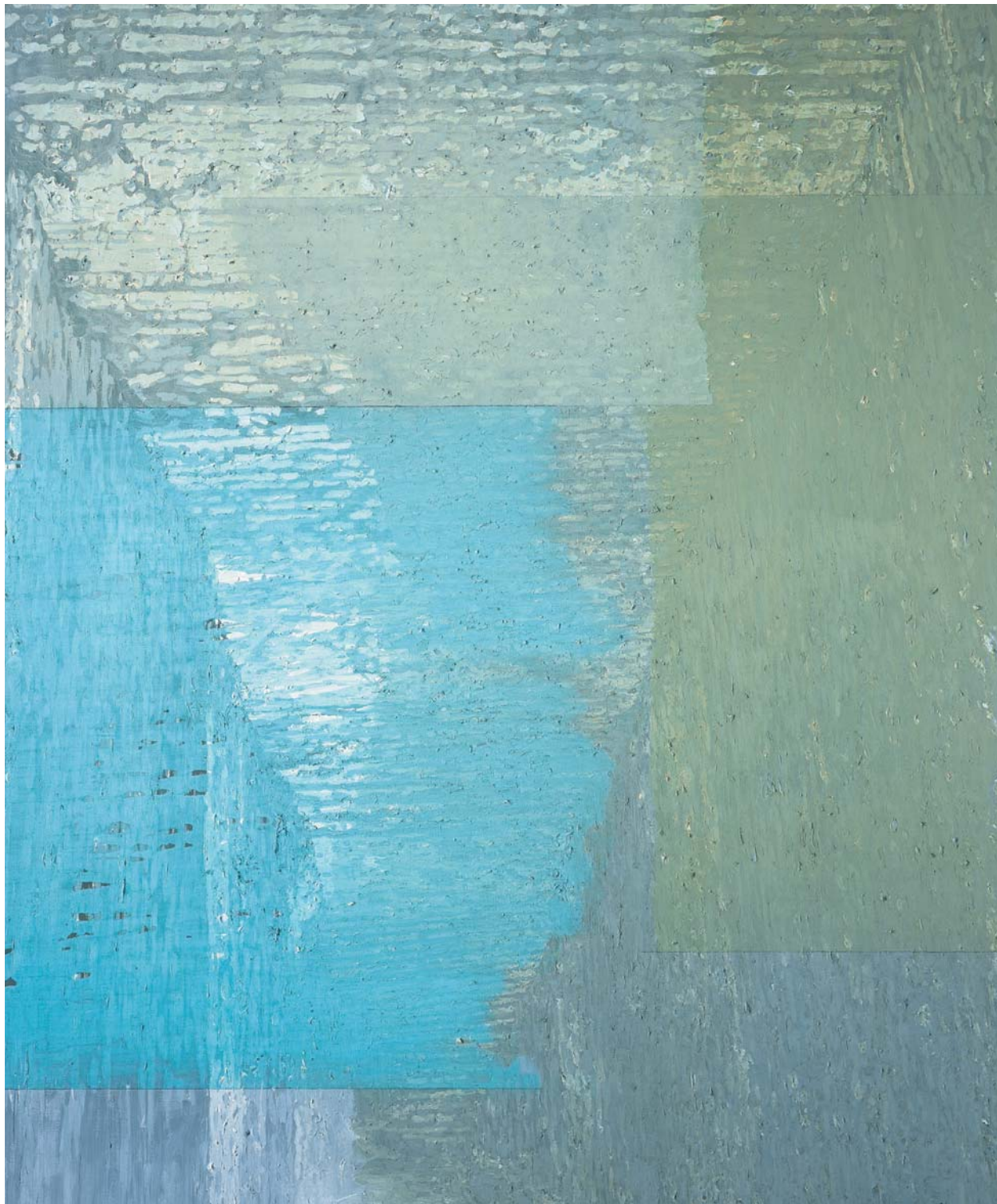
b

Diese Quantitätsübungen haben uns anzunehmen gelehrt, daß – unabhängig von Harmonieregeln – jede Farbe mit jeder anderen Farbe „geht“, vorausgesetzt, daß die Quantitäten stimmen. Wir sind froh, daß es bisher noch keine umfassenden Regeln hierfür gibt.

c

- The vector of my manner of painting is directed from the nature — towards the architecture of painting. Over the course of many years of studying the various phenomena characterizing colours and the relationships between them, painting has progressed along this path, *almost of its own accord*, though never without my inducement.
- The fact you talk of painting as something that may proceed almost of its own accord, with you as the artist merely providing the inducement, recalls practices commonly associated with Zen.
- That, in a discipline defined by extreme concentration, craftsmanship and knowledge of the materials involved, certain things may seem to happen of their own accord, is something that painters have always been aware of. Some then went on to address this issue directly and to reflect on it through their work. The ghostly writing of “mene mene tekel upharsin” in Rembrandt’s “Belshazzar’s Feast”, or his self-portrait before a background of two circles cursorily sketched on the wall, provide prime examples of this approach.
- Though Rembrandt’s predilection for historical and biblical themes has led to him frequently being regarded as a history painter, you obviously refer to qualities that go beyond such a superficial assessment?
- One may safely assume that Rembrandt’s understanding of “history” was a timeless one, while his use of references might even be described as avant-gardist; you only have to look at the portraits and self-portraits in armour or Oriental costume, or at his self-portrait as Paul. None of these references signify the past. On the one hand, as in the above example, history provides a pretext to reflect on the medium of painting, in the present case by means of the ghostly script. On the other hand, the artist approaches time itself as a painterly means, as becomes evident in the material-haptic layers found in his work.
- In your “Hölderlin” group, painted Gothic lettering forms one of several intermediate layers interposed by you, though the viewer is rarely prevented from making out the individual fragments of Hölderlin’s writings.
- The Gothic lettering provides a reference to the popular “reconciliatory” Hölderlin image. At the same time, the use of this “Fraktur” script also reveals its meaning in several other ways. The text passages are quoted from Hölderlin’s late oeuvre, from his “Pläne und Bruchstücke” (*Plans and Fragments*). In these texts, Hölderlin employed elisions in an attempt to visualize space; what appears at a first glance to be fragmentary in quality is revealed as part of a deliberate design.
- Text serving as compositional element and structure further underlines the above mentioned tendency to apply the nature of painting within the context of an architecture of painting. In a similar vein, the group of works titled “Ortungen” (*Positionings*) refers to the “determination of position” (*Standortbestimmung*). Additional evidence of a programmatic approach can also be found in your use of divisions, designed to exert their effect in a particular sequence and proportion. What exactly are the criteria underlying these divisions?





Jaakob zog aus von Berscheba und ging auf Charan zu
und geriet an jenen Ort.
Er mußte dort nächtigen, denn die Sonne war eingegangen.
Er nahm einen von den Steinen des Orts
und richtete ihn für sein Haupt
und legte sich hin am selben Ort.
Und ihm träumte:
Da, eine Leiter gestellt auf die Erde,
ihr Haupt an den Himmel rührend,
und da, Boten Gottes steigen auf, schreiten nieder an ihr.

d

Comparable to a bed, which does not represent the heart
of the night, the studio probably only symbolizes the room
where the painting takes form. Once the painter has moved
into the space where the painting as such resides – the dis-
covery of which, in my opinion, represents the true and
unique challenge of this medium – the actual painting
might be said to take form almost of its own accord. The
painter salvages it, brings it with him into the studio in a
lava-like, amorphous state, where it hardens and he can let
go of it. Even as a child I sought to “salvage” the smells
and tastes of my dreams and would wake up sated.

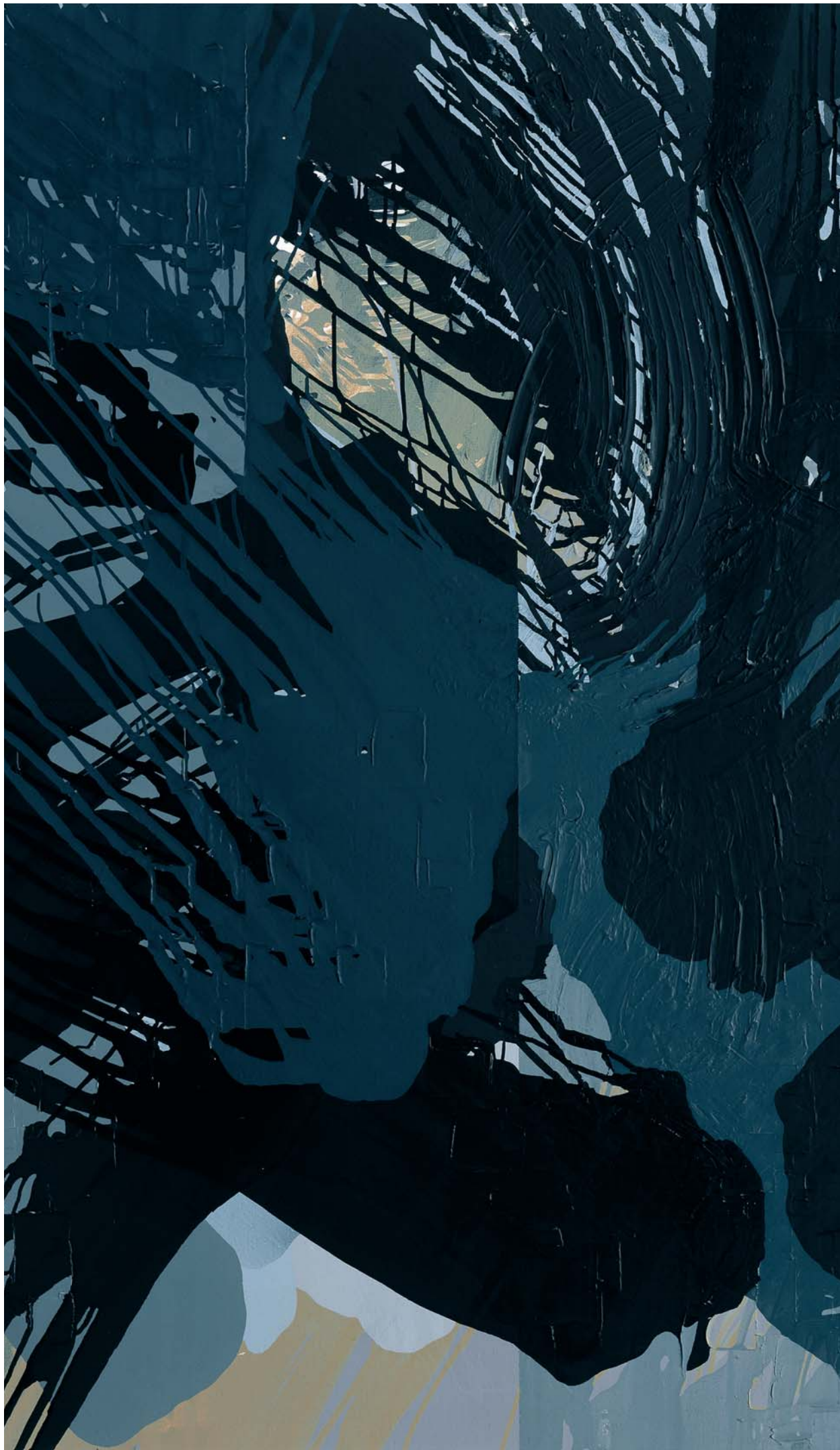
e

Painting becomes a form of automatic writing. And here,
too, the painter would be well advised to: watch the bam-
boo grow for ten years, become the bamboo, then forget
everything and — paint.

f

- Musical-cinematic-mathematical criteria. I compose a score that, (at best), will strike a “familiar” chord in the viewer: superpositions are perceived as “structure on structure” but also as “space”, the “juxtaposition or succession” of divisions is interpreted in terms of arrested or passing “time”.
- Why do you, as a painter, concern yourself with the requirements of music or film, when you are by necessity unable to fulfil them to any significant degree, given the limitations of your own medium?
- I regard painting, together with sculpture, as a truly universal and fundamental medium. After all, phenomena such as superposition, sequence, division, all originally belong to the realm of painting. The methods of music and film mobilize these basically painterly factors and lend them an additional spatial dimension. This does not imply that there are no “natural” photographic-cinematic projections which in turn have served as an inspiration of painting. Light entering a room through a small crack and transposing the *exterior* to the *interior*, branches swaying in the wind, fleeting glimpses of nature moving past the observer at great speed. In pursuit of these projections the artist is reduced to sketching mere outlines, rarely able to match the speed at which change actually takes place. As such he becomes nature’s “antagonist” and an architect of counter-strategies. “Controlled” light sources, staged productions designed to cast shadows while at the same time allowing themselves to be rearranged or paused according to need, are very useful in investigating this aspect.
- You mention the method of “staging” such an arrangement. The natural is reproduced in simplified form, both, in order to study it in detail as well as to surpass it by means of a new and superior design that occupies a different level. The area of your interest, therefore, appears to be located somewhere between ritual, art and science, and you evoke a range of related processes from cave painting to the “camera obscura”. In addition, projections also play a role in a group of your own paintings. How great a significance do you assign to reality in all this?
- First and foremost this is about creating an intermediate layer, in terms of the architecture of painting we previously discussed. Since the superposition of individual structures in itself appears sufficient to generate an impression of “space”, I was attracted by the idea of establishing an intermediate layer: comparable to a fleeting retinal imprint which is translated into a perception of “reality” almost instantaneously. In creating this intermediate layer I referred to photographic projection, without, however, meaning to suggest a prima facie “realistic” interpretation of the painting. Rather, the viewer is placed in the position of an archaeologist who uncovers these individual layers with his eyes and – ideally – arrives at a holistic view that over-comes the orthodox dichotomy between the representational-figurative and so-called abstract point of view.
- This concept of “simultaneity” – not only in regard to the spectrum of painterly intentions later manifests itself in your choice of subjects for the so-called “Realitätsschichten” (*Reality Layers*) which range from Egyptian sculpture to a street scene from the city of Shanghai during the nineteen-thirties.





The nature of painting encompasses a species of velocity which is related to that found in various parts of nature in general, such as in the limitations of our faculties of perception. Wherever slowness manifests itself, e.g. in the growth of plants, the viewer is startled by occasional flashes of great speed. Conversely, speed – even that of light often impinges on people’s awareness as something leisurely and comprehensible, take the observation of distant stars for example. After all the true velocity of these events far exceeds the limits of our “primary” faculties of perception. While smoking “cultivated” wilted leaves, artfully rolled into cigars, I keep an eye on the motor functions and motility of the plants in nature.

g

The sense for projects one might call fragments from the future is only distinguished from the sense for fragments from the past by its direction.

h

„Es ist eine Frau darunter“, rief Porbus aus, während er Poussin auf die verschiedenen Farbschichten aufmerksam machte, die der alte Maler nach und nach, eine über der anderen aufgetragen hatte in dem Glauben, sein Gemälde noch vollkommener zu machen. Die beiden Maler drehten sich spontan nach Frenhofer um, denn sie begannen, wenn auch nur ungefähr, den Wahn zu begreifen, in dem er lebte.

i

- Impressed by such references some viewers regrettably fail to look beyond the subject matter. These paintings belong to an exceptionally difficult group of works, as far as the viewer's faculty of perception is concerned. Not least because one might justifiably call it a kind of trap when the joyful recognition of the subject is simply no longer sufficient. And the average viewer does not take long to realize this aspect in relation to the paintings' other apparently contradictory layers.
- That the recognition of the subject does not offer a real solution to the puzzle becomes particularly evident in the 1998 painting "Sturz" (Fall). "Unrealistically suspended" in the air, the *picador*, holding his pennant and pike, is caught in mid-fall, with a calmly cantering bull in the background. While no doubt gratifying the sensibilities of animal protection activists, the picador is certainly not the only one kept in "suspense".
- I came across this subject in the papers during a visit to Spain and immediately realized its potential in terms of the depiction of "perpetuity". Comparable to a stellar constellation, it enabled me to capture a certain "phenomenon" by means of projection. The phenomenon of the "fall", however, tells us approximately as much about the painting as the constellation *Cestus* (The Whale) might tell us about the stellar bodies that constitute it. Basically, it allows me to establish "points of reference" while at the same time using superposition in the fore- and background to extend the range of possible interpretations.
- Your abiding fascination with the fore- versus the background, the superposition of layered structures, juxtaposition relative to succession, eventually manifested itself in a "visual aid", the glass windows for the "Chapelle de la Résurrection" at Brussels.
- In that instance I had the advantage of working with a polychrome as well as transparent material. In passing through the glass panels I had designed the light not only became more intense but was projected into the interior as coloured light. At the same time I was still concerned with a sense of place, i.e. the viewer needed to be made aware of where he was. His view towards the outside merges the suspended painterly layer with the facades of the European government-buildings on the other side of the street, while the trees, a lawn, passing cars, and the passers-by, their movement, colour and shape contribute additional "layers of reality" towards the view as a whole. To this end, the glass window required a particular degree of transparency, whereas the irregularities of the molten glass and its haptic character were meant to imbue the "reality" shining through with a precise degree of "transformation".
- Again, the careful arrangement of this "visual aid" appears to be related to the above mentioned magic-artistic experience by projection.



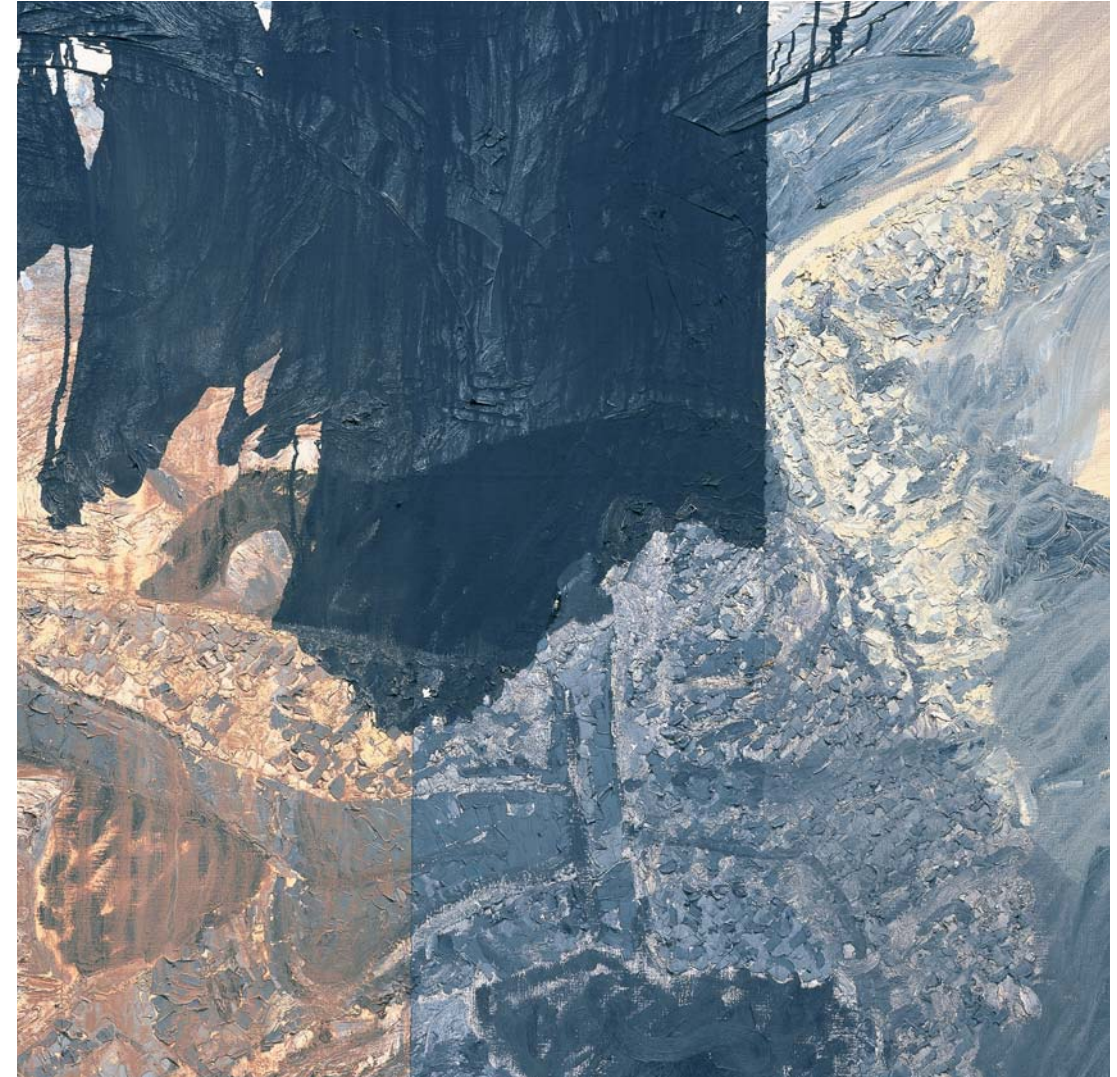


So richten wir einen verstohlenen Blick auf eine vierdimensionale Welt, wo das Vorher, Nachher, das Jetzt überlagert, übereinander geschichtet sind wie fotografische Filme und von jeher gleichzeitig bestehen.

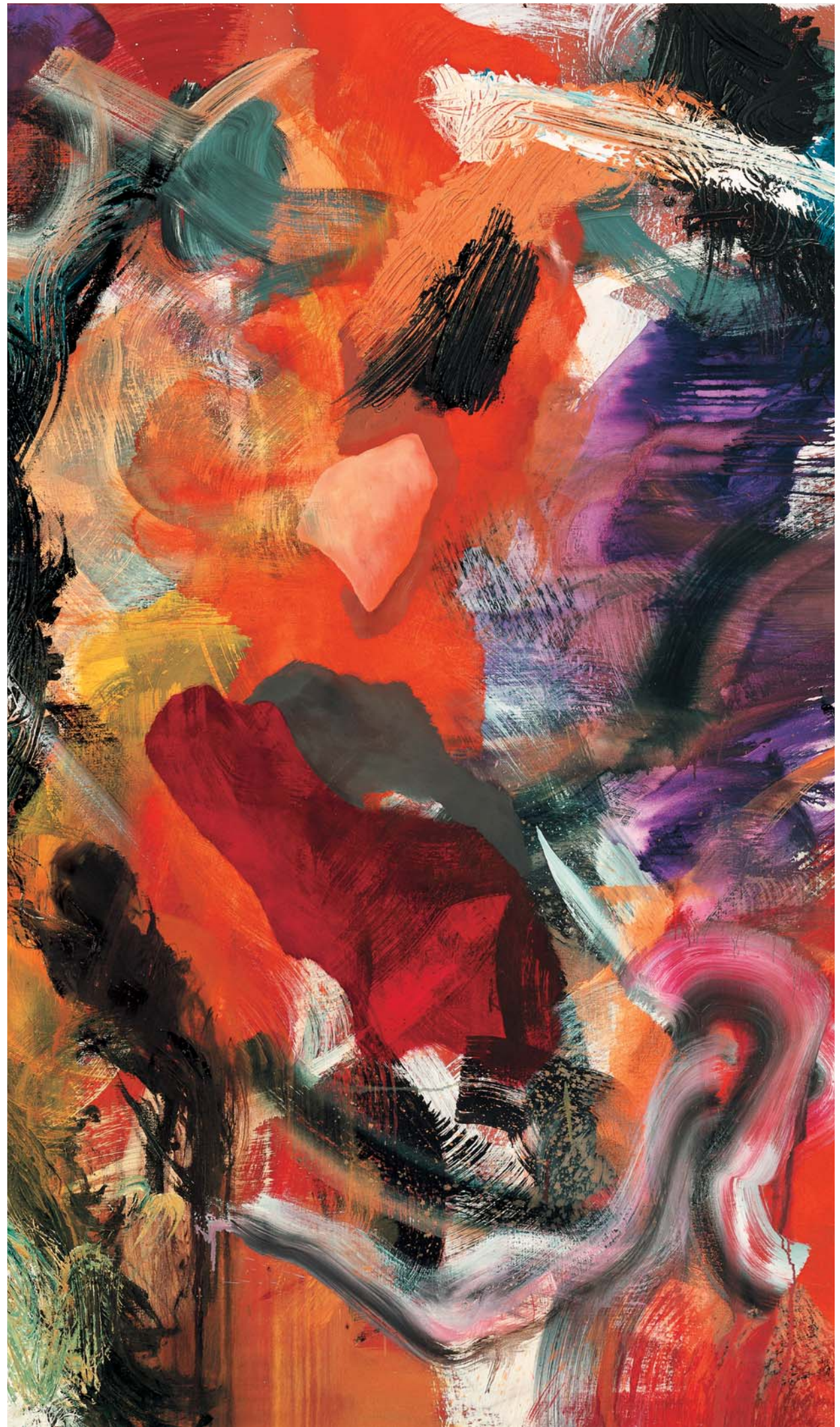
j

As masters of archery we say: with the top of his bow the archer breaks through the heavens while from the lower end the earth hangs suspended by a silken thread. Release the string with a sudden or forceful motion and this thread may be broken. For him who is guided by intention or violence the rift will then become permanent, with the individual caught at the unredeemable halfway point between heaven and earth.

k



- The visual aid is in fact “real”, there to be entered and used. We are talking of a chapel with origins going back to the 14th century. It was subject to repeated alterations, the latest one in the course of a European, inter-confessional initiative. I was asked to design its new glass windows.
- It seems likely that in the process you had to deal with religious considerations. Did these prove difficult to reconcile with the kind of artistic reflection you just outlined, with your intentions as a painter in regard to the windows?
- The truly interesting themes in art, religion and philosophy are more or less identical. They all revolve around creation, life on earth, change, death and resurrection.
- It appears you have also addressed this theme in certain earlier groups of your works, the “Aggregat-Zustandsstudien” (*Studies of the states of matter*), “Studien zur Alchemie” (*Studies in Alchemy*), and “Organischer Kristall” (*Organic Crystal*). Indeed, the “Aggregat-Zustandsstudien” in the end came into being almost “of themselves” when your studio caught fire in 1996, destroying two thirds of your work of the previous fifteen years.
- Rather than speculate about the possible causes of this stroke of misfortune, I think it might be more rewarding to relate it to the “social dimension” of being a painter, a subject you have, somewhat remarkably, failed to bring up so far. Top-floor properties suitable for expansion have always been particularly sought-after in the real estate business and the “cultural history of fire” still has to answer for an awful lot by way of different motives. One of my neighbours apparently knew that my studio would catch fire – fifteen years before the fact. When I asked him at the time how he could be so sure, he stated that I was working with dangerous substances. While, superficially, he may have been thinking about turpentine-based thinners, he was in reality referring to the medium of painting. But you were asking me about the “Aggregat-Zustandsstudien”, which I later came to call “La Visitation”. The day before the fire, which started during my absence in the following night, I had been working on several paintings, which I left lying on the floor to dry. When I returned to the smoking rubble of my studio the next day — the blaze had been put out by the fire department in the early hours of that morning — I was despite my state of shock, impressed with the transformation of the room and of the paintings lying on the floor. The colours reminded me of thickened lava, complete with craters. The ceiling-mounted neon tubes had fallen onto the painting below and been fused by the tremendous heat. Fragments, ash, debris, the molten plastic of the lamp-bases had all merged, turning the paintings into a kind of record of what had taken place, and the arrangement of these relics was distinguished by a fascinating perfection.





Was für die Klänge der Musik gilt, das gilt auch für die Farbe: Dissonanzen sind ebenso erwünscht wie ihr Gegenteil, die Konsonanzen.

1

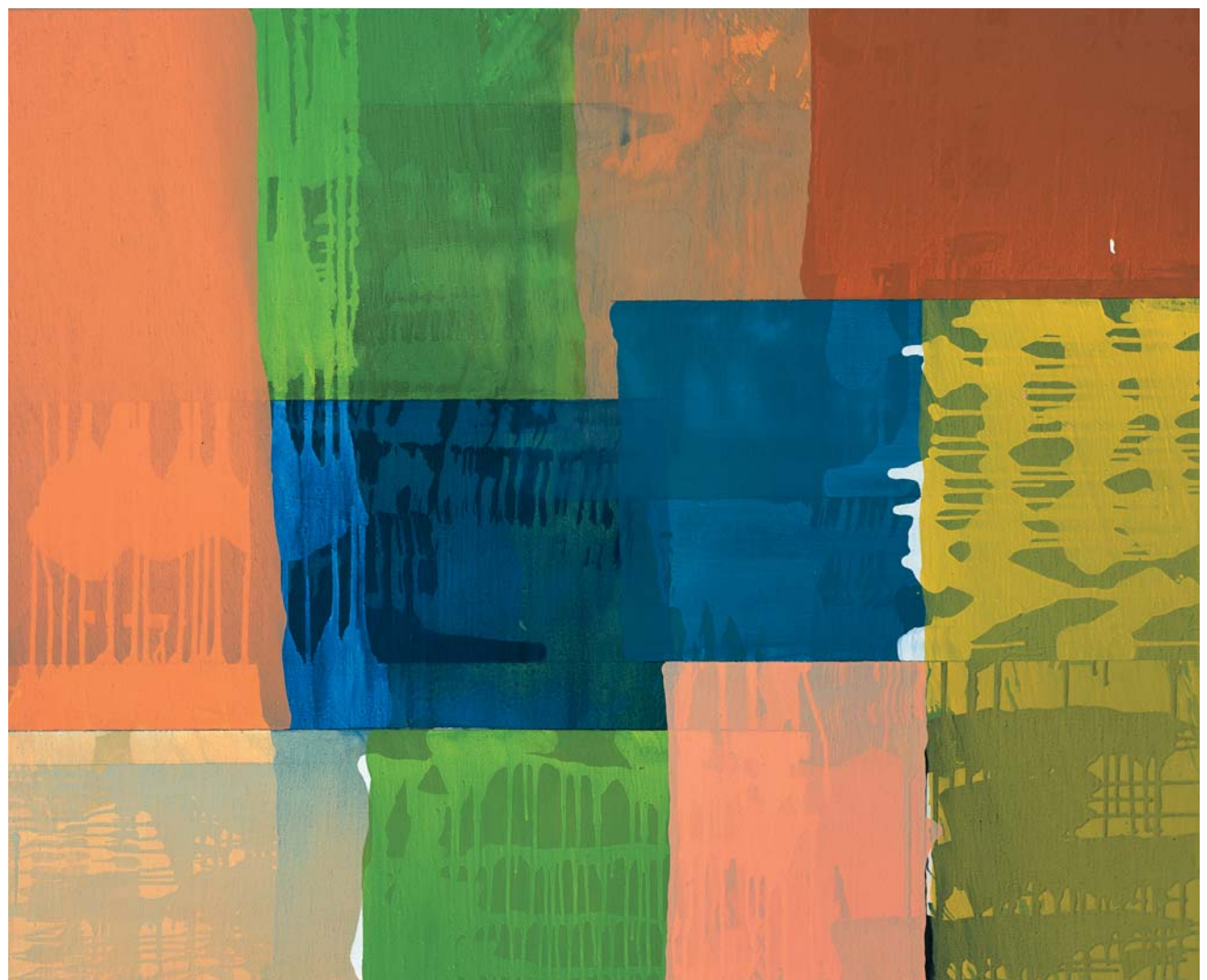
Die gegenseitige Beeinflussung von Farben nennen wir Wechselwirkung, „Interaction“. Von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet ist das: wechselseitige Abhängigkeit.

m



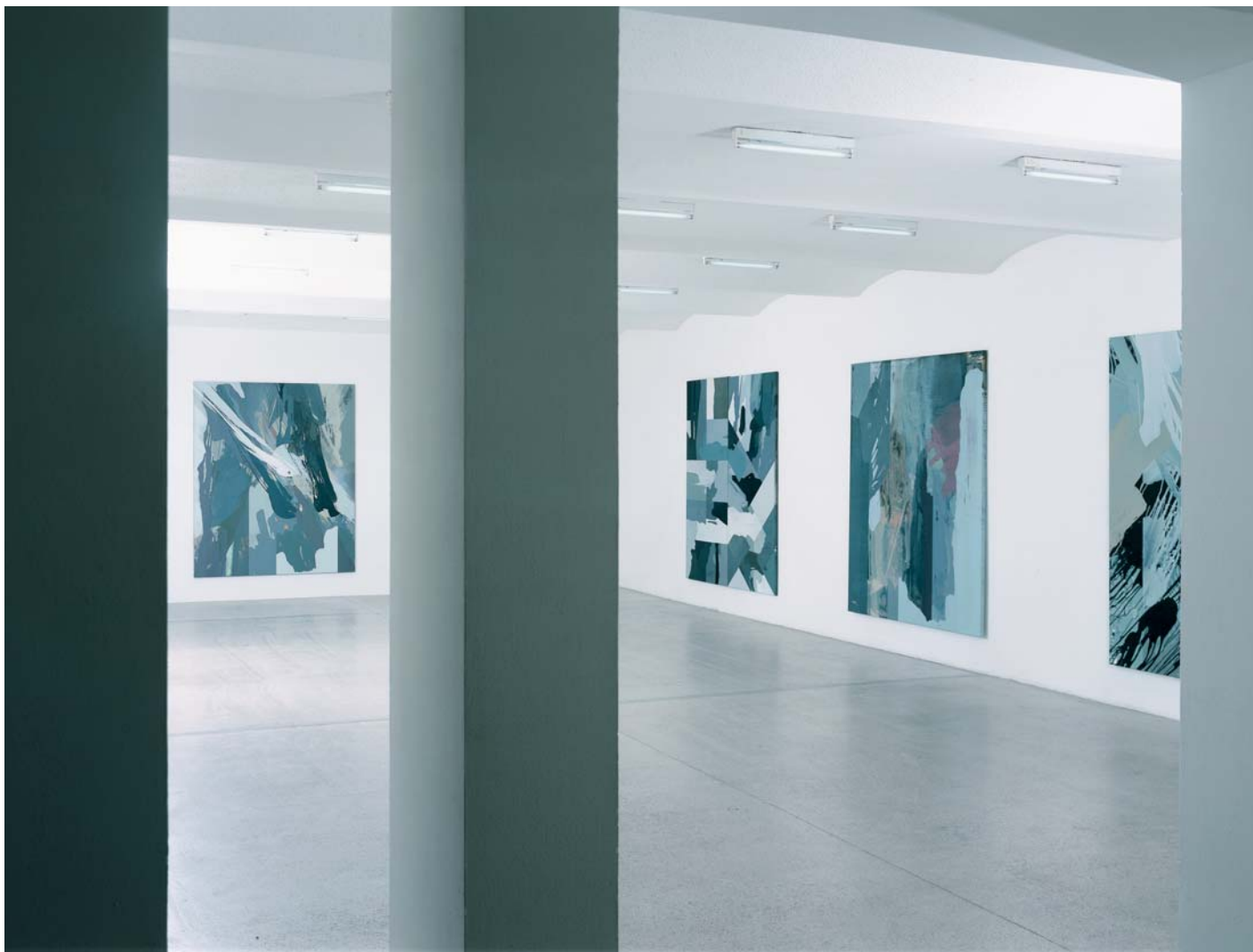
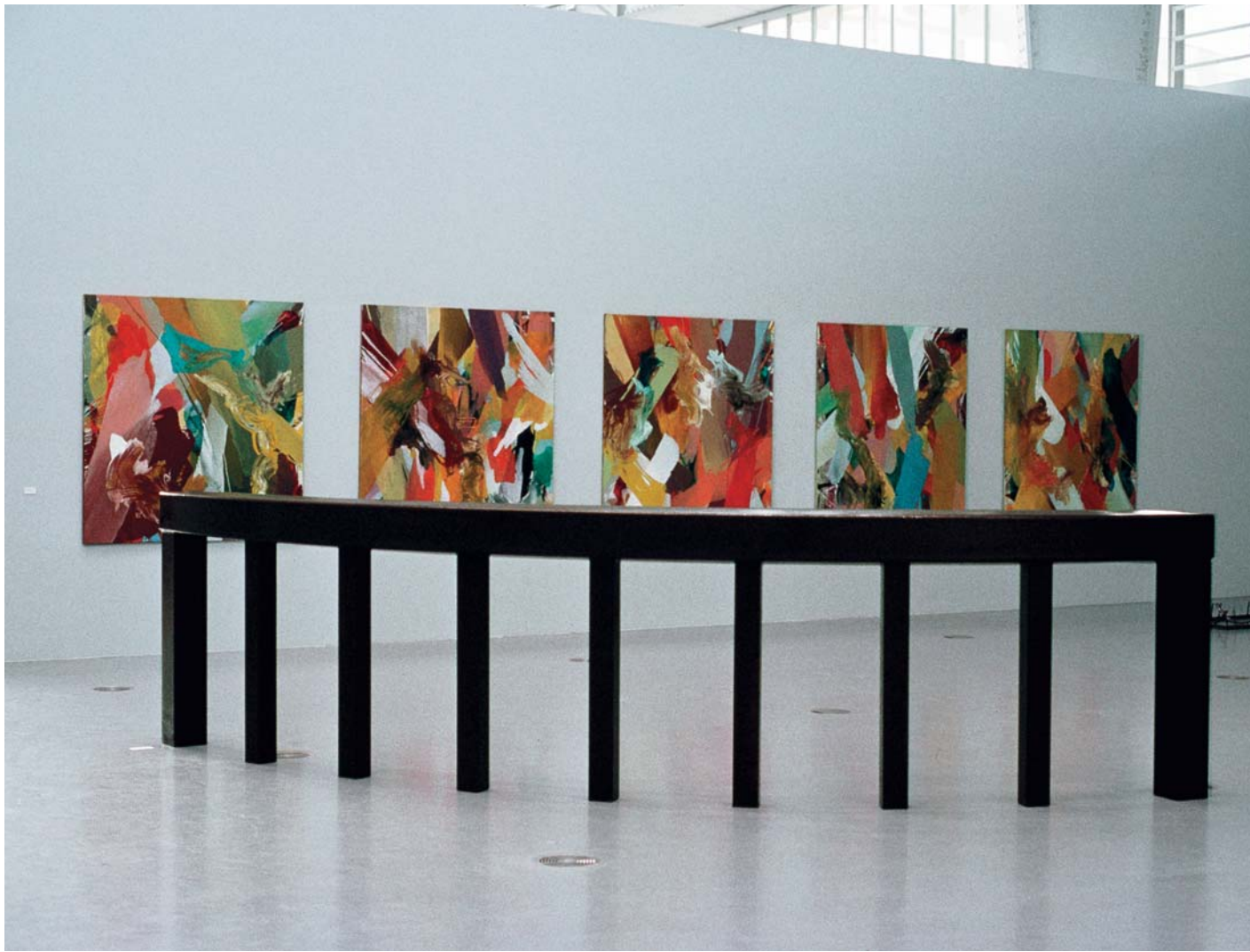
I had always been interested in the encounter of apparently conflicting elements or structures because these interfaces provide a fertile environment for the creation of new levels of form and, eventually, perception. My painting departs from a point like that at the limits of the ornament and takes place at a point where the various levels begin, end, or intersect: as such it also serves a reflective function. The yearning for infinity, which characterizes both gestural painting and the ornament, encounters this *reflective* plane and continues beyond it according to certain optical laws. At the same time, however, it blends into all the other reflected levels, including the so-called "reality layers" we talked about earlier.

- This apt description of your intentions as a painter not only informs your treatment of glass but appears to manifest itself in a particularly light and transparent fashion in your recent "Fahnen" (*Flags*) series. Its basic concept also takes up the development from the nature of painting towards an architecture of painting you outlined at the beginning.
- The flag, widely accepted abstract form and concrete object, a rippling idea that you can wave above your head, remains a "blueprint", a symbol more than anything else. Under ideal circumstances painting manages to be more concrete than that, in other words more "serviceable" in architectural terms.
- In principle, we seem to be talking about the same kind of differences as that between the *picture* and the *painting*, a difference you have repeatedly referred to.
- Colloquial German usage does not properly distinguish between the two. I would be inclined to regard the flag as being closer to a picture, in so far as it is an object of practical use designed to transport information, while the painting strikes me as more architectural in character. Its constructive and layered structure serves a greater number of quite diverse purposes and is for instance able to support what you might call the "dialogue" between the painting and the viewer. In choosing the title *Flags* for a group of my paintings, therefore, I thought to advance the discourse on the medium of painting itself.





Once again: the tone is the material of music. It must therefore be regarded, with all its properties and effects, as suitable for art. All sensations that it releases – indeed, these are the effects that make known its properties – bring their influence to bear in some sense on the form of which the tone is a component, that is, on the piece of music. In the overtone series, which is one of the most remarkable properties of the tone, there appear after some stronger-sounding overtones a number of weaker-sounding ones. Without a doubt the former are more familiar to the ear, while the latter, hardly perceptible, are rather strange. In other words: the overtones closer to the fundamental seem to contribute more or more perceptibly to the total phenomenon of the tone – tone accepted as euphonious, suitable for art – while the more distant seem to contribute less or less perceptibly. But it is quite certain that they all do contribute more or less, that of the acoustical emanations of the tone nothing is lost. And it is just as certain that the world of feeling somehow takes into account the entire complex, hence the more distant overtones as well. Even if the analyzing ear does not become conscious of them, they are still heard as tone color. That is to say, here the musical ear does indeed abandon the attempt at exact analysis, but it still takes note of the impression. The more remote overtones are recorded by the subconscious, and when they ascend into the conscious they are analyzed and their relation to the total sound is determined. But this relation is, to repeat, as follows: the more immediate overtones contribute more, the more remote contribute less. Hence, the distinction between them is only a matter of degree, not of kind. They are no more opposites than two and ten are opposites, as the frequency numbers indeed show; and the expressions “consonance” and “dissonance”, which signify an antithesis, are false. It all simply depends on the growing ability of the analyzing ear to familiarize itself with the remote overtones, thereby expanding the conception of what is euphonious, suitable for art, so that embraces the whole natural phenomenon.





Abbildungen

- 1 „Natur der Malerei“, Nature of Painting, 1990, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm
- 2 „Natur der Malerei“, Nature of Painting, 1987, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm
- 3 Abbildung 28, Detail
- 4 „Hölderlin“, Hölderlin, 1998, Öl auf Leinwand, 210 x 230 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
- 5 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 6 „Ortung (Spiegel)“, Positioning (Mirror), 1997, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm
- 7 „Ortung (Passage)“, Positioning (Passage), 1997, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm, Privatsammlung Florida
- 8 „Fahne (Passage)“, Flag (Passage), 2002, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm
- 9 „Fahne (Passage)“, Flag (Passage), 2002, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm
- 10 „Transfigurativ“, Transfigurative, 2000, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm, Detail, Privatsammlung London
- 11 Abbildung 32
- 12 Abbildung 35
- 13 „Sturz“, Fall, 1998, Öl auf Leinwand, 210 x 230 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
- 14 „La Visitation“, La Visitation, 1996/97, Öl und Material auf Leinwand, 150 x 140 cm
- 15 Detail Abbildung 40
- 16 „Himmel und Hölle“, Snakes and Ladders, Diptychon, 2004, Öl auf Leinwand, 65 x 140 cm
- 17 „Studien zur Alchemie“, Studies in Alchemy, 1987, Öl auf Leinwand, 210 x 230 cm
- 18 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 19 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 20 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 21 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 22 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 205 x 170 cm, Museum der Moderne Salzburg
- 23 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 205 x 170 cm, Museum der Moderne Salzburg
- 24 „Himmel und Hölle“, Snakes and Ladders, Diptychon, 2004, Öl auf Leinwand, 210 x 460 cm, Modernes Museum Stift Admont
- 25 „Natur der Malerei“, Nature of Painting, 1992, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm
- 26 „Natur der Malerei“, Nature of Painting, 1992, Öl auf Leinwand, 205 x 170 cm
- 27 Abbildung 4, Detail
- 28 „Leuchter“, Chandelier, 1998, Öl auf Leinwand, 210 x 230 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
- 29 „Fahne (Passage)“, Flag (Passage), 2002, Öl auf Leinwand, 205 x 170 cm
- 30 Abbildung 8, Detail
- 31 Abbildung 7, Detail
- 32 „Pfingsten“, Pentecost, 2002, Glasschmelztechnik, 430 x 158 cm, Chapelle de la Résurrection, Brüssel, Rue van Maerlant
- 33 „In der Mitte der Zeit“, At the Heart of Time, Glasschmelztechnik, 430 x 158 cm, Chapelle de la Résurrection, Brüssel, Rue van Maerlant
- 34 „Der brennende Dornbusch“, The burning Bush, 2002, Glasschmelztechnik, 430 x 158 cm, Chapelle de la Résurrection, Brüssel, Rue van Maerlant
- 35 „Schöpfung“, Creation, 2002, Glasschmelztechnik, 430 x 158 cm, Chapelle de la Résurrection, Brüssel, Rue van Maerlant
- 36 Auferstehung“, Resurrection, 2002, Glasschmelztechnik, 290 x 260 cm, Chapelle de la Résurrection, Brüssel, Rue van Maerlant
- 37 Abbildung 13, Detail
- 38 Abbildung 17, Detail
- 39 Abbildung 14, Detail
- 40 „Organischer Kristall“, Organic Crystal, 1997, Öl auf Leinwand, 150 x 170 cm, Sammlung Thiery & Ortenburger, Wien
- 41 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 42 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
- 43 „Architektur der Malerei (Fahne)“, Architecture of Painting (Flag), 2003, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm, Detail
- 44 „Kunst, Europa 1991“, Art, Europe 1991, Hamburg, Deichtorhallen, Beitrag in Form von fünf Gemälden, je 150 x 140 cm, Öl auf Leinwand, Kurator: Jürgen Schweinebraden
- 45 „Polyptychon“, Polyptych, 1995, Personale, Kunsthaus Galerie Mürzzuschlag, Kurator: Otmar Rychlik
- 46 „Polyptychon“, Polyptych, 1995, Personale, Kunsthaus Galerie Mürzzuschlag, Kurator: Otmar Rychlik
- 47 „Malweise“, Way of Painting, 1997, Personale, Wiener Secession
- 48 „Malweise“, Way of Painting, 1997, Personale, Wiener Secession
- 49 „Chapelle de la Résurrection“, Chapel of Resurrection, 2002, Brüssel, Rue van Maerlant, Gestaltung der Fenster in Glasschmelztechnik, Architekt: Louis de Beauvoir

Zitate

- a Stéphane Mallarmé, Sämtliche Gedichte, 1957 Verlag Lambert Schneider Heidelberg, Französisch mit deutscher Übertragung von Carl Fischer
- b Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Lateinisch – deutsch, zwölftes Buch, in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, 1996 Artemis Verlags AG Zürich
- c Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, Pläne und Bruchstücke, 1970 Carl Hanser Verlag München, Zitat ins Französische übertragen von Stella Reinhold
- d Josef Albers, Interaction of Color, 1963 Yale University, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Gui Bonsiepe, 1997 Du Mont Buchverlag Köln
- e Die fünf Bücher Mose, Hebrew & German Pentateuch, 1879 Adolf Holzhausen in Wien, Genesis Cap. 28, Die fünf Bücher der Weisung, verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig, 1987 Verlag Lambert Schneider GmbH Heidelberg
- f Thomas Reinhold, Video picturam, 1995 Kunstzeitschrift Parnass Wien, Heft 4, Zitat ins Englische übertragen von Michael Hastik
- g Eugen Herrigel, Zen in der Kunst des Bogenschießens, 1951 Scherz Verlag Bern, München, Wien, Zitat ins Englische übertragen von Michael Hastik
- h Thomas Reinhold, Skizzen, 1998, Zitat ins Englische übertragen von Michael Hastik
- i Friedrich Schlegel, Fragmente, 1810, Zitat ins Englische übertragen von Michael Hastik
- j Honoré de Balzac, Le chef-d'oeuvre inconnu, 1981 Garnier – Flammarion, ins Deutsche übertragen von Herma Goeppert – Frank, 1987 Insel Verlag Frankfurt am Main
- k Maurice Maeterlinck, La Vie de l'Espace, 1928 Bibliothèque – Charpentier Paris, Zitat ins Deutsche übertragen von Stella Reinhold
- l wie Zitat f
- m wie Zitat c
- n wie Zitat c
- o Arnold Schönberg, Harmonielehre, 1922 Universal Edition, translated by Roy E. Carter, 1978 Faber & Faber Ltd 🍏🍏🍏 ??? 🍏🍏🍏🍏 „o“=NICHT VORHANDEN 🍏🍏🍏

Impressum: Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... , Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ...
Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... Heraus-
geber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... Herausgeber,
Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ... Herausgeber, Verantwortlich ... Text, Übersetzung ...Fotografie ... Grafik Design ... Litho ... Druck ...

Mit freundlicher Unterstützung von

Logo🍏 Logo🍏🍏



IGITUR

oder

DER WAHN DER ELBEHNON

*Diese Erzählung wendet sich an das
Verständnis des Lesers, das selber die
Dinge in Szene setzt
S. M.*

(EINLEITUNG)

(ALTER ENTWURF)

Wie der Atem seiner Ahnen die Kerze ausblasen will (dank der die Zeichen des Zauberbuchs vielleicht fortwirken) – ruft er »Noch nicht!«
Er selbst wird schließlich, wenn die Geräusche verstummt sind, einen Beweis für etwas Gewaltiges (die Sterne vielleicht? den aufgehobenen Zufall?) sehen in dieser einfachen Tatsache, daß er das Dunkel verursachen kann , indem er das Licht ausbläst –

Dann – wenn er dem Absoluten gemäß gesprochen hat – das die Unsterblichkeit leugnet, wird das Absolute im Jenseits sein – als Mond über der Zeit: und er wird die Vorhänge gegenüber öffnen.

Der noch junge Igitur legt vor seinen Ahnen Rechenschaft ab.

