

Alles für die Kunst  
7000 EICHEN

Störte

**bin ein Malerbuch**

Massenhaft Kultur

HEINER  
BASTIAN



**Kaufen Sie.**

**(Süßer die Glocken nie klingen...-)**

**KARL-LUDWIG SAUER**



Großes getratsche im US-Außenministerium, streng geheim. Die Welt im Sauerformat.



**ENTHÜLLT**  
**WIE AMERIKA DIE WELT SIEHT**  
Die Berichte des US-Außenministeriums



**DER SPIEGEL**

**Der Weihnachtsmann**

in Vertretung von [Frau Holle](#)







**Kulturstiftung Karl-Ludwig Sauer**

DIESES BUCH IST DEM  
WE DEDICATE THIS BOOK  
KÜNSTLER~~X~~ UND ~~IHRER~~ *seiner*  
TO THE ARTISTS AND TH  
STIFTUNG ZUGEEIGNET  
EIR GENEROUS DONATION

HEINER BASTIAN

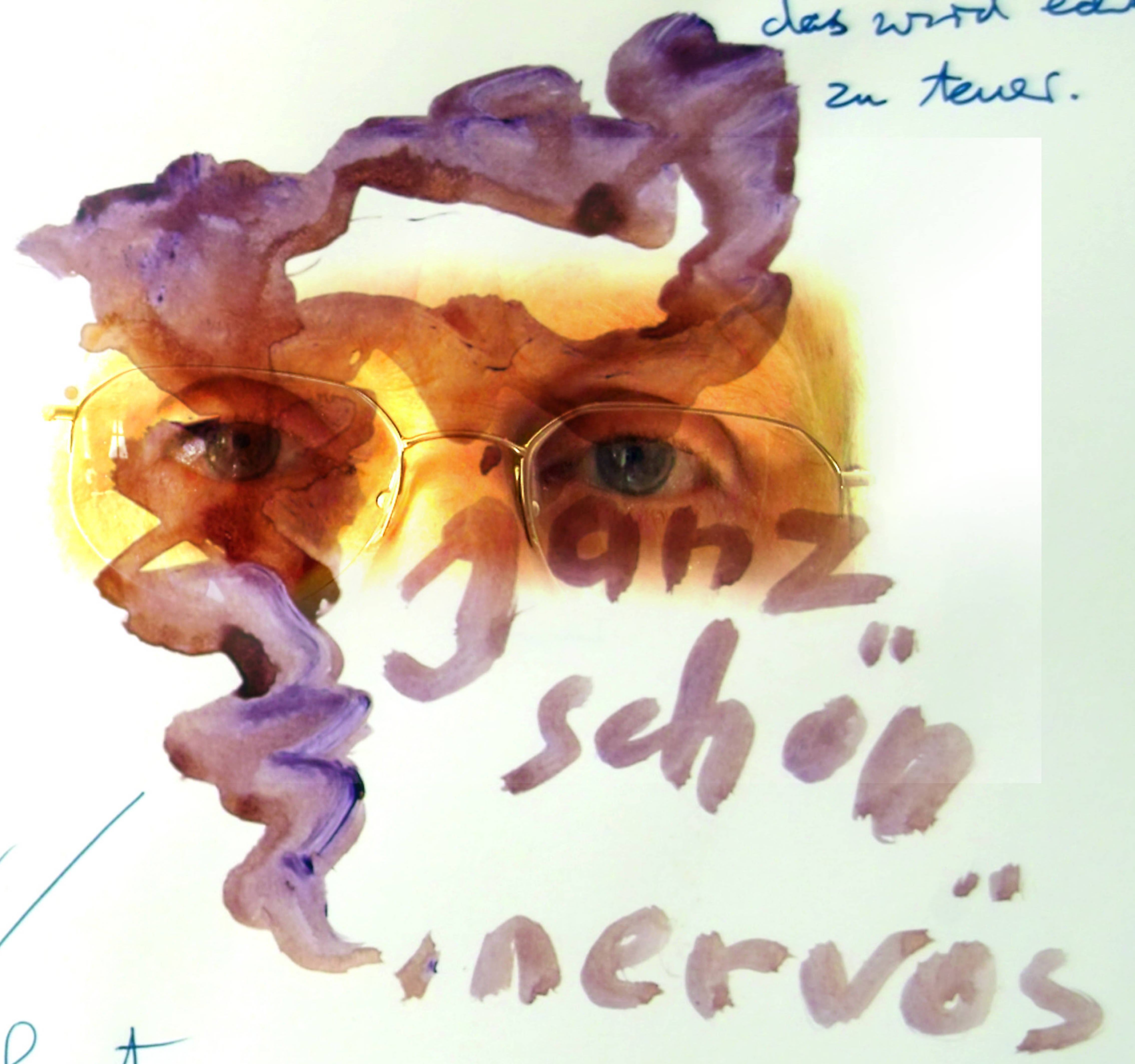
*Heiner*

**MUSIK**  
**lätere lää**



3. - 10. /  
Dipl.

€ 15 000 Unikat  
+ Mehrwertsteuer  
das wird edit  
zu teuer.



Eröffnet



# 7000

der  
sid

der  
Kunst  
um

der  
Größe  
um



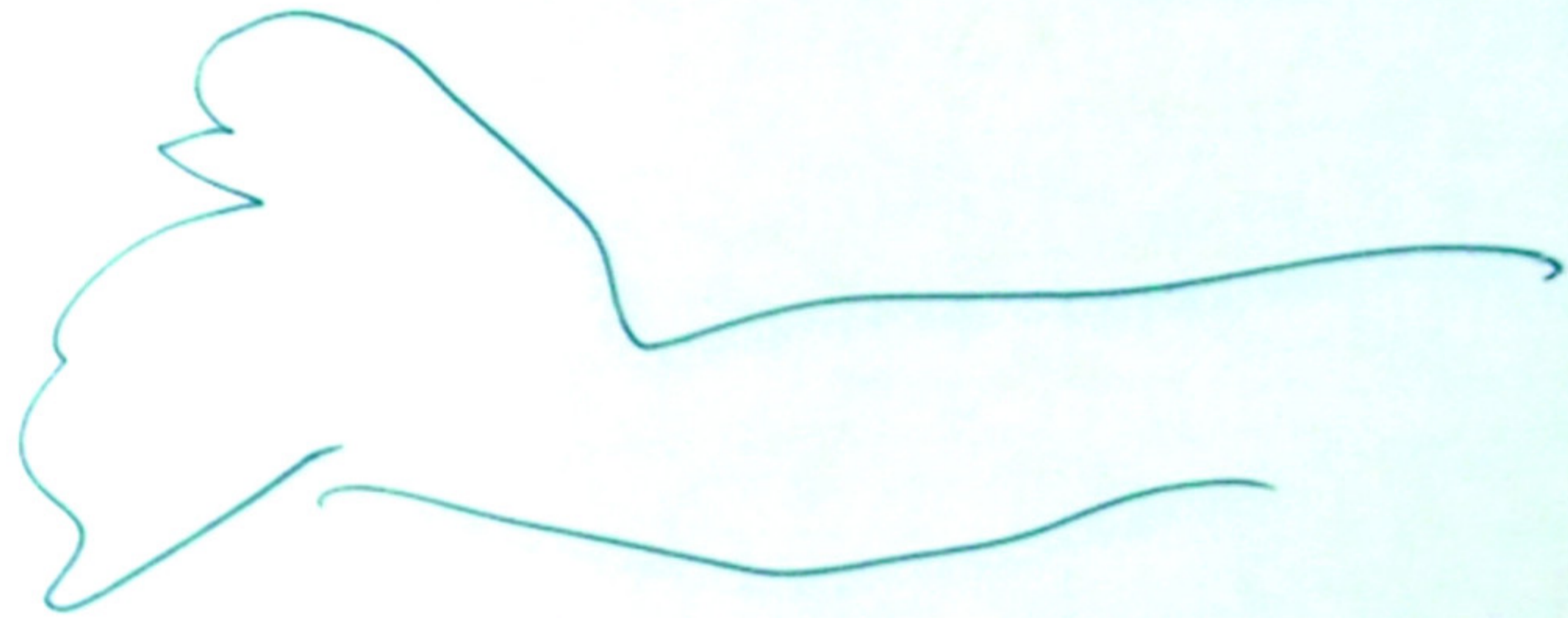
Eine Ausstellung der Kunsthalle Tübingen.  
Erste Auflage März 1985. Copyright 1985 bei Heiner Bastian.  
Copyright der Abbildungen bei den Künstlern. Alle Rechte vorbehalten. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Autors. All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without permission in writing from the author. Englische Übersetzungen: Raska Dammell, Zürich. Satz, Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart. Photographische Aufnahmen der abgebildeten Werke, Portraufnahmen der Künstler: siehe Photonachweis. Ausstattung und Typographie: Heiner Bastian, Berlin. Printed in Germany. Die Buchausgabe dieser Publikation erscheint im Benteli Verlag, Bern. Copyright 1985 bei Benteli Verlag und Heiner Bastian. ISBN 3-7165-0507-2.



# Bischen

*sollst Du weichen*

*+ eine Torte*



NUR JUDEN KOMMEN IN DEN HIMMEL

*ich made alles soll*

P U B L I K A T I O N  
H E I N E R B A S T I A N

KUNSTHALLE TÜBINGEN  
2. MÄRZ - 14. APRIL 1985

KUNSTHALLE BIELEFELD  
2. JUNI - 11. AUGUST 1985

*Halleluja*

*+ dem  
Stifter  
K.-L.  
S*







# R I C H A R D L O N G

Nietzsche hat einmal gesagt, 'der Mensch müsse der Erde treu bleiben'. Wer die Arbeiten von Richard Long sieht und in seine Gedanken aufnimmt, weiß, daß sie eine Mythologie von der Erde sind und daß dieser Satz Nietzsches ~~auf~~ ~~offene Weise Richard Long~~ berühren muß. Long ist ganz und gar ein Mann der Natur, der gleich einem Dichters ~~...~~

Nietzsche once said 'human beings must remain faithful to the earth'. Whoever sees Richard Long's works and gives them some thought, perceives that they are a kind of mythology of the earth, and that this sentence Nietzsche's applies in manifold ways to Richard Long. Long is a man of nature through and through, who, like a poet,

# HALLO



# EUROPA







# DIE *The Artists*

CHARLY - LUI SAUER



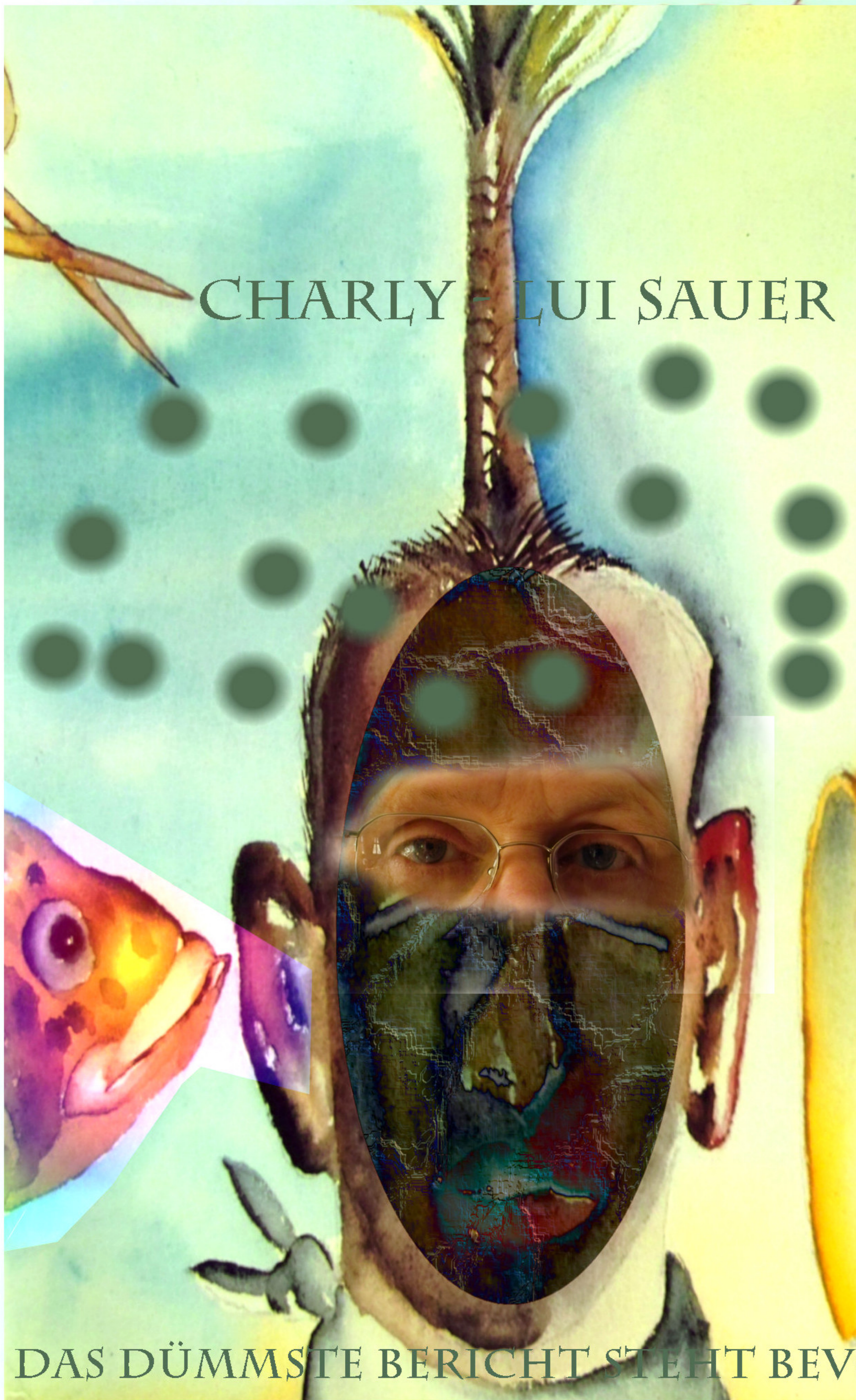
mael Dis midts drans



Lieber Henne,  
mid löcke Ye  
auch immer



# KÜNSTLER



CHARLY - LUI SAUER

DAS DÜMMSTE BERICHT STEHT BEVOR

A T

1/3

12

E

11

L

10

9

8

7

6

R G

5

4

3

2

1



# DANK

HEINER  
BASTIAN

Dieses Buch ist den Künstlern gewidmet, denn allein durch ihre großartige Stiftung ist dieses Projekt Wirklichkeit geworden. Noch nie zuvor hat es von Künstlern, vor allem von vielen jungen Künstlern, ein so uneigennütziges und so bedeutendes Engagement für die Realisierung einer Idee gegeben, die nicht im Museum stattfindet. Die Beteiligten dieses Projekts haben damit eine Arbeit von Joseph Beuys zu ihrem eigenen Anliegen gemacht. Für das, was sie geben, kann ich nicht ausreichend danken. Während dieses Projekt erst schemenhaft Umrisse annahm, haben mir Sandro Chia, Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Andy Warhol durch freundschaftlich spontane Zusagen Mut gemacht. Ihnen danke ich sehr. Zu danken habe ich hier Julian Schnabel, er weiß warum. Herzlich danken möchte ich Francesco Clemente für den wunderbaren Umschlag des Buches. Céline Bastian hat die Arbeit an diesem Projekt seit Februar 1984 unterstützt. Aeneas Julian Jay danke ich für sein Verständnis und seine Schreiarbeiten. Mein Dank geht vor allem an Kathrin Henke, die für die Organisation und alle Redaktionsarbeiten mitverantwortlich war. Dieses Projekt wäre nie zustande gekommen ohne die unkomplizierte freundschaftliche Hilfe von Bruno Bischofberger, Volker Diehl, Konrad Fischer, Arnold Glimcher, Stellan Holm, Fred Hughes, Bernd Klüser, Marie-Louise Laband, Nicholas Logsdail, Paul Maenz, Gian Enzo Sperone, Galerie Tucci Russo und David White. Ihnen allen danke ich. Mein Dank geht weiterhin an die Übersetzerin Radka Donnell, an den Photographen Jochen Littkemann und an Fritz Hartmann in der Dr. Cantz'schen Druckerei in Stuttgart. Zu danken, auch im Namen der Künstler, ist hier den beiden Ausstellungsinstituten Tübingen und Bielefeld, die diese Idee durch ihr Engagement unterstützt haben. Götz Adriani und Ulrich Weisner haben die Sache der Künstler zu ihrer eigenen gemacht.

= bedau-  
er-  
lid

Mut gemacht

and id  
bin  
beklüdet  
99

bravo bravo



# ACKNOWLEDGEMENTS

This book is dedicated to the artists, for solely thanks to their generous contribution has this project become a reality. Never before have artists, and above all so many young artists, shown such an unselfish and so significant a commitment for the realization of an idea which does not take place inside a museum. The participants in this project have thereby made a work by Joseph Beuys their own practical concern. I cannot thank them enough for that which they have given. While this project was first only vaguely defined, Sandro Chia, Robert Rauschenberg, Cy Twombly and Andy Warhol gave me the needed courage by spontaneously giving me their friendly consent. For this I thank them very warmly. Here I have to thank Julia Schnabel: he knows why. I would like to thank sincerely to Fritz Henke for the wonderful cover of the book. He has been aiding me in this project since February 1984. To Andy Warhol I give sincere thanks for his understanding assistance. My gratitude is due above all to Fritz Henke, who was responsible for the organization and all editorial tasks. This project would never have been realized without the uncomplicated help among friends given by Bruno Bischofberger, Volker Diehl, Konrad Fischer, Arnold Glimcher, Stellan Holm, Fred Hughes, Bernd Klüser, Marie-Louise Laband, Nicholas Logsdail, Paul Maenz, Gian Enzo Sperone, Tucci Russo Gallery and David White. I thank very much to all of them. My thanks extend further to the translator Radka Donnell, to the photographer Jochen Littkemann and to Fritz Hartmann of Dr. Cantz'sche Druckerei in Stuttgart. We have to thank here, also in the name of the artists, to the two institutions hosting the exhibition, namely Tübingen and Bielefeld, which have given their support to this idea. Götz Adriani and Ulrich Weisner made the artists' cause also their own.

thanks

Bravon



*Bricheven*

*Bricheven*



*Bricheven*

**sollst weichen**

J E A N - M I C H E L B A S Q U I A T

...bezieht, auf ihre alltäg-  
...Kunstsbe-  
...soziale Skulptur  
...nicht einfach nur eine  
...Zerstörung der  
...Leben und  
...sowie der Natur selbst durch die  
...Form der Industriegesellschaft und ihrer



# sonst schönes Wetter

## P R E F A C E

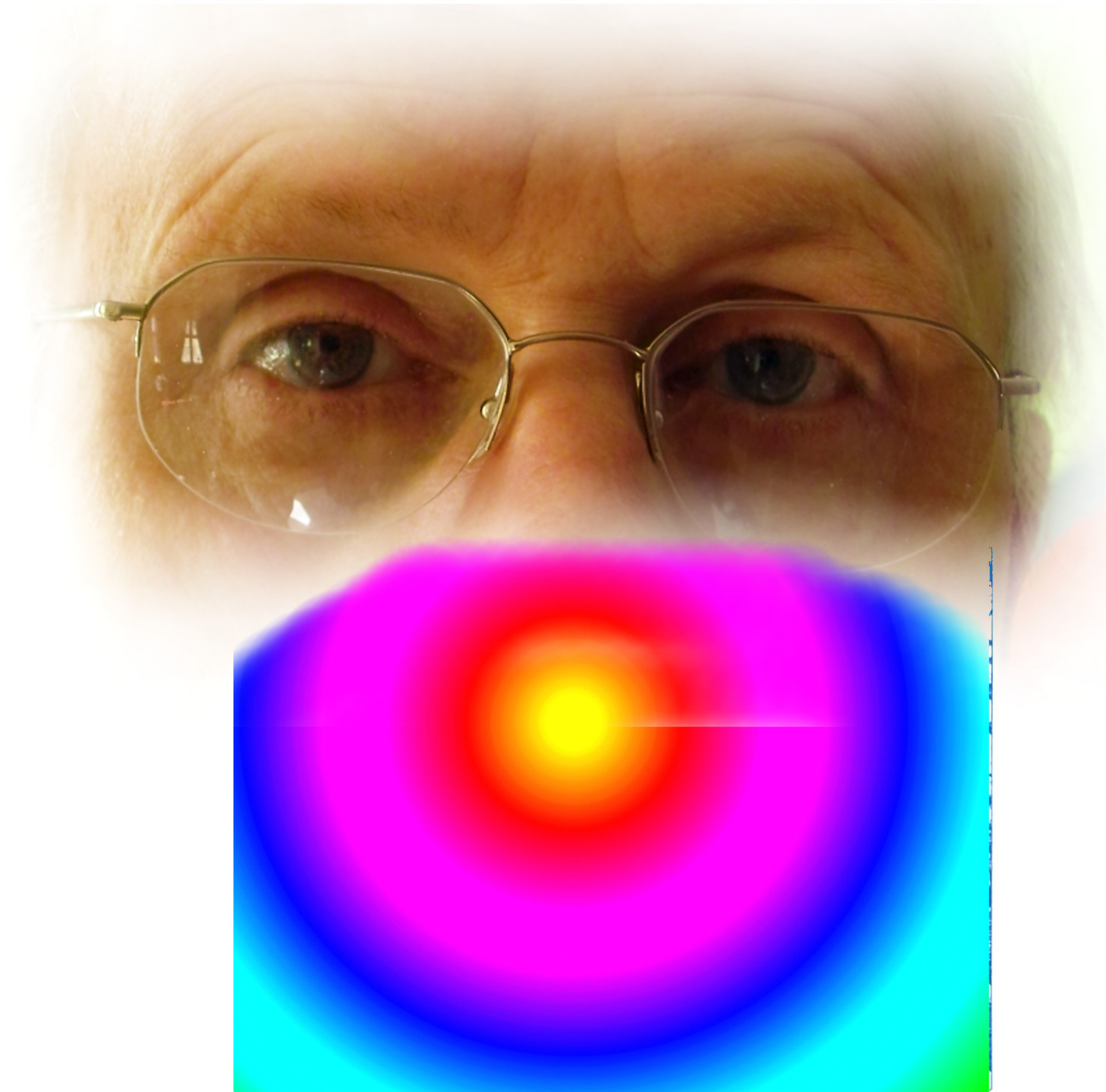
The planting of 7000 oak trees is Joseph Beuys' contribution to documenta 7 in 1982 in Kassel. Already during this documenta this action by Beuys received notable international attention far beyond the borders of Germany, and impressed itself on people's minds by its being so easily visualized and intrinsically comprehensible: 7000 trees have been provided for planting in Kassel, the place where this idea originated. These trees are matched in number by 7000 basalt stèles which are stored in a wedgelike arrangement on the Friedrichsplatz in front of the Fridericianum. At each tree planting, a basalt stone will be taken out of the arrangement and placed as immovable stèle, as a plastic commemorative mark next to the young tree. By the same measure as the plantings increase, in the course of time the mighty stone wall will be decreasing. Like a 'stone clock' it indicates the transposition of Joseph Beuys' idea into reality and its growing effectuality.

Joseph Beuys sees this idea as a "first step of averting the present disaster affecting our life-sustaining environment. For art is the only form in which the environmental problems can be solved." And he adds furthermore, "I think that planting these oaks is not only one particular action related to the necessities of our biosphere, that is, relevant only to this purely material ecological context, but that here, in the course of the passing years, through the planting a much more comprehensive concept of ecology is to be developed - since we don't want the planting action to end ever again ... Naturally, our task does not end by one single person planting with some means 7000 oaks. One will have to connect with this action and with this stone as a symbolic deed and with this being of a tree the appropriate inspirational images, for these inspirational images are what matters ... 7000 oaks are a sculpture which has human life as its proper focus and the human everyday work as its scope of relevance. This is my concept of art, which I call the expanded art concept or the social sculpture."

The tree planting action is not simply a mere direct critique of the progressive destruction of the natural fundamental basis of human life and of all living beings and even of nature itself by the present form of industrial society and its technologies; it is also something



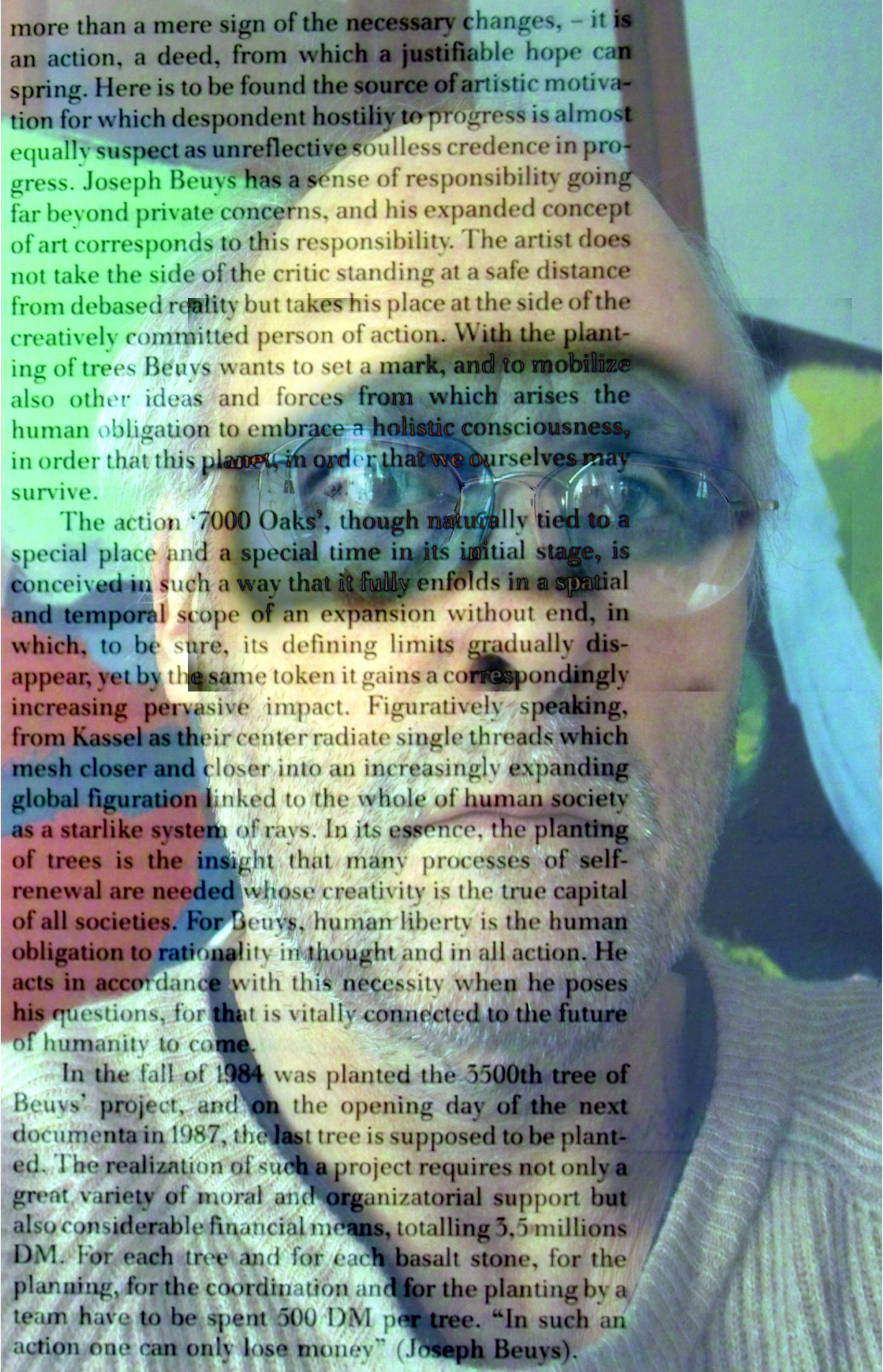




Mein Leben ist Sprache  
Mein Leben ist Weisheit  
Mein Leben ist ein Fest  
Karl-Ludwig Sauer  
+ es ist beschwerlich



# ich bin eine alte Eiche



more than a mere sign of the necessary changes, – it is an action, a deed, from which a justifiable hope can spring. Here is to be found the source of artistic motivation for which despondent hostility to progress is almost equally suspect as unreflective soulless credence in progress. Joseph Beuys has a sense of responsibility going far beyond private concerns, and his expanded concept of art corresponds to this responsibility. The artist does not take the side of the critic standing at a safe distance from debased reality but takes his place at the side of the creatively committed person of action. With the planting of trees Beuys wants to set a mark, and to mobilize also other ideas and forces from which arises the human obligation to embrace a holistic consciousness, in order that this planet, in order that we ourselves may survive.

The action '7000 Oaks', though naturally tied to a special place and a special time in its initial stage, is conceived in such a way that it fully enfolds in a spatial and temporal scope of an expansion without end, in which, to be sure, its defining limits gradually disappear, yet by the same token it gains a correspondingly increasing pervasive impact. Figuratively speaking, from Kassel as their center radiate single threads which mesh closer and closer into an increasingly expanding global figuration linked to the whole of human society as a starlike system of rays. In its essence, the planting of trees is the insight that many processes of self-renewal are needed whose creativity is the true capital of all societies. For Beuys, human liberty is the human obligation to rationality in thought and in all action. He acts in accordance with this necessity when he poses his questions, for that is vitally connected to the future of humanity to come.

In the fall of 1984 was planted the 5500th tree of Beuys' project, and on the opening day of the next documenta in 1987, the last tree is supposed to be planted. The realization of such a project requires not only a great variety of moral and organizational support but also considerable financial means, totalling 5,5 millions DM. For each tree and for each basalt stone, for the planning, for the coordination and for the planting by a team have to be spent 500 DM per tree. "In such an action one can only lose money" (Joseph Beuys).



jeden Baum und für jeden Basaltstein, für die Planung, für die Koordination und Pflanzung durch ein Team sind 500 DM pro Baum aufzuwenden. »An einer solchen Aktion kann man nur Geld verlieren« (Joseph Beuys). Zu Beginn seiner Unternehmung ist Joseph Beuys von der Dia Art Foundation in New York und Köln mit einer großzügigen Stiftung unterstützt worden. Viele, sehr viele einzelne Baumspenden aus dem In- und Ausland schlossen sich an, und Joseph Beuys hat die Aktion substantiell selbst getragen, indem er aus dem Erlös von Kunstwerken die Mittel bereitstellte oder gar Ausstellungseinladungen und andere Verpflichtungen nur annahm, wenn dadurch auch für die Baumaktion Mittel gestiftet wurden. Dennoch konnte er nicht ganz allein die Finanzierung tragen. Von der Industrie wurde praktisch keine oder nur unwesentliche Unterstützung geleistet.

Im vergangenen Jahr entschloß sich der Schriftsteller Heiner Bastian, seit Jahren auch der engste Freund und Mitarbeiter von Beuys, zu einer Initiative, die in Gesprächen mit anderen Künstlern über das Beuys-Projekt entstanden war. In diesen Gesprächen hatte sich gezeigt, daß die Künstler die Aktion von Beuys als einen mutigen Schritt verstanden, gerade durch die Kunst eine gesellschaftliche Verpflichtung zu zeigen, einen konkreten pragmatischen Schritt zu tun, der das Nachdenken über unsere Lebensbedingungen zwangsläufig auslösen mußte. Die mit Bastian befreundeten Künstler erklärten sich mit der Pflanzaktion von Beuys nicht nur solidarisch, sondern wollten sich selbst an diesem Projekt beteiligen. Im Januar 1984 wurde Heiner Bastian während eines Aufenthaltes in New York von Sandro Chia, Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Andy Warhol spontan die Stiftung wichtiger Werke zugesagt, deren Erlös vollständig der Pflanzaktion, diesem lebenden Monument gegen die sterbende Natur, zufließen sollte. Durch diese ersten konkreten Zusagen ermutigt, entschloß sich Bastian, eine große Gruppe von Künstlern einzuladen. Er gründete nun quasi ein eigenes Unternehmen, und im Laufe des vergangenen Jahres akzeptierten Künstler aus Deutschland, der Schweiz, aus den USA, Großbritannien, Italien und Spanien seine Einladung. Sie alle stifteten ein bedeutendes Werk ohne jedes Honorar.

Mannohmann

Chottes  
straße



Insgesamt wird nun die Aktion von 34 Künstlern getragen. Heute zeigt sich, daß gewiß viele, sehr viele Künstler ebenfalls zugesagt hätten, wenn nicht allein die Zeit dieses Projekts begrenzt gewesen wäre.

+ 1 = 55

Diese Unterstützung einer künstlerischen Idee von Joseph Beuys ist ein Zeugnis für die internationale Künstlergemeinschaft, auch sie über die Länder überragend, die sich um sternförmig um die Aktion »7000 Eichen« selbst. Unser Wissen ist sie einzigartig in der Geschichte der Kunst. Nie zuvor haben so viele Künstler ein bedeutendes Projekt so uneigennützig gefördert. Ihre Aktion trägt dazu bei, die vollständige Verwirklichung der Pflanzung von »7000 Eichen« ganz entscheidend mitzutragen. Aus dem Projekt von Joseph Beuys ist damit zu einem guten Teil das Projekt vieler Künstler geworden, die die Idee seines Unternehmens jetzt vorantragen. Die moralische Haltung dieser Künstler, gerade auch vieler junger Künstler, ist beispielhaft. Ihr Engagement ohne Wenn und Aber verdient unser aller Respekt. Dies ist ein Ansporn für Museen, über ihre bisherige, nach wie vor notwendige Funktion des Sammelns, Pflegens, Erforschens und Vermittelns von Kunstwerken hinaus, eine breitere kulturelle Verantwortung wahrzunehmen, und ein über die enger gezogenen Grenzen des Museums hinausgreifendes Projekt wie das von Joseph Beuys zu unterstützen, und so die Museumssammlung um ein Kunstwerk »extra muros« zu erweitern.

Für diesen anregenden Impuls und die Möglichkeit, durch diese Ausstellung die Aktion »7000 Eichen« unterstützen zu können, danken wir allen beteiligten Künstlern sehr herzlich, mit besonderer Nachdrücklichkeit aber Heiner Bastian, der nunmehr ein Jahr lang die gesamte Arbeit und Verantwortung trug, der die Idee zu diesem Projekt und zu dieser Ausstellung hatte, die mehr ist als nur eine Ausstellung. Seinem Dank an alle, die ihm dabei halfen, schließen wir uns gern an. Sowohl die Aktion von Joseph Beuys, wie auch die Initiative von Heiner Bastian beweisen: Kunst bedarf der Persönlichkeiten, denen eine geistige Idee als Ziel vor Augen steht, das sie mit Leidenschaft verfolgen und das sie zäh, geduldig und umsichtig zugleich, wie es Wachstumsprozessen entspricht, in die Wirklichkeit umzusetzen vermögen.

Ausgezeichnet  
stingt  
stimmt



and its also being a starlike figuration as the action '7000 Oaks' itself. As far as we know, it is a unique occurrence in the history of art. Never before have so many artists promoted a significant project so altruistically. Their action helps to guarantee decisively the full realization of the planting of '7000 Oaks'. Out of the project of Joseph Beuys has thus, for a large degree, materialized a project of many artists who now advance the idea of his undertaking still further. The moral stance of these artists, especially that of many young ones, is exemplary. Their commitment, unconditional and free, deserves our full respect. This is a spur for the museums, to take cognizance of what exceeds by far their continuously necessary function of collecting, cultivating, exploring, and mediating the reception of art works, namely, to face a wider cultural obligation and to support projects reaching out beyond the narrow confines of the museum as does that of Joseph Beuys, in such a way as to extend their museum collection by a work of art 'extra muros'.

For this stimulating impulse and the possibility for supporting through this exhibit the action '7000 Oaks', we thank all participating artists most warmly, and specifically and emphatically Heiner Bastian, who for the full length of this last year has shouldered the full responsibility and the total efforts involved in this project, who conceived the idea for this project and for this exhibition, which is far more than a mere exhibit. We join with great pleasure his expression of thanks to all who helped him. Both the action of Joseph Beuys and the initiative of Heiner Bastian prove incontrovertibly: art calls for persons who envision spiritual concerns as their goal, and which they passionately pursue and are able to transpose unyieldingly, at once patiently and circumspectly as befits all processes of growth, into a reality.



**Aus Jonathan Barofsky**





**Pinselfabstrich, aus der Serie: "Vom Geiste des Herrn"**



**Seite aus dem Malerbuch B.**



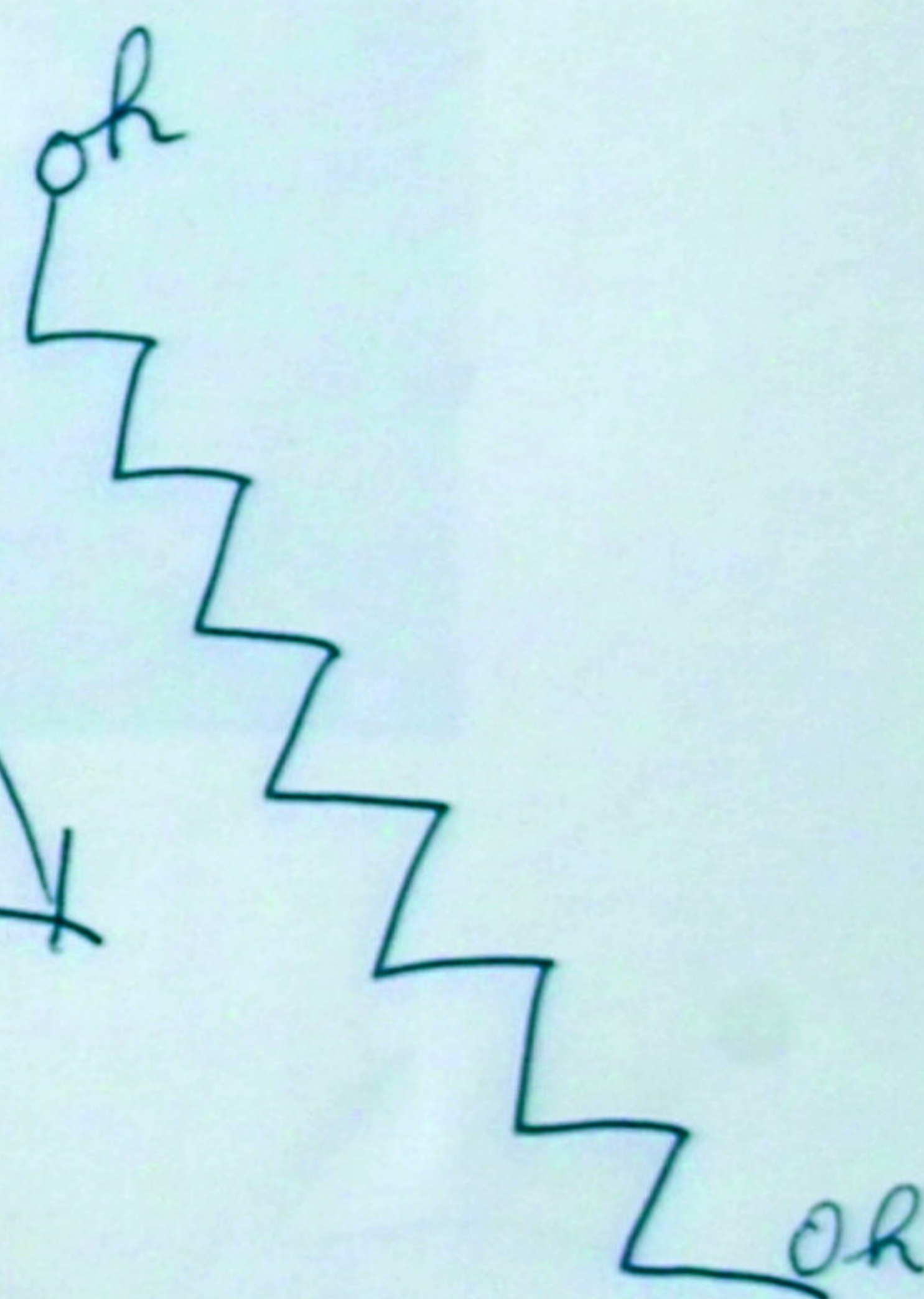
# Abbildungen PLATES

TEXTE HEINER BASTIAN

**Pimmlischer Vater Domini**

und was mir daran  
einfallt

wie  
wer  
was  
wo



**Multimediatalent  
Karl-L. Eiche (Sauer)**



jetzt wird wieder  
es in die Hände

Dr. Weiktrauch



Honolulu  
mir  
an



β  
auf bloß geht's



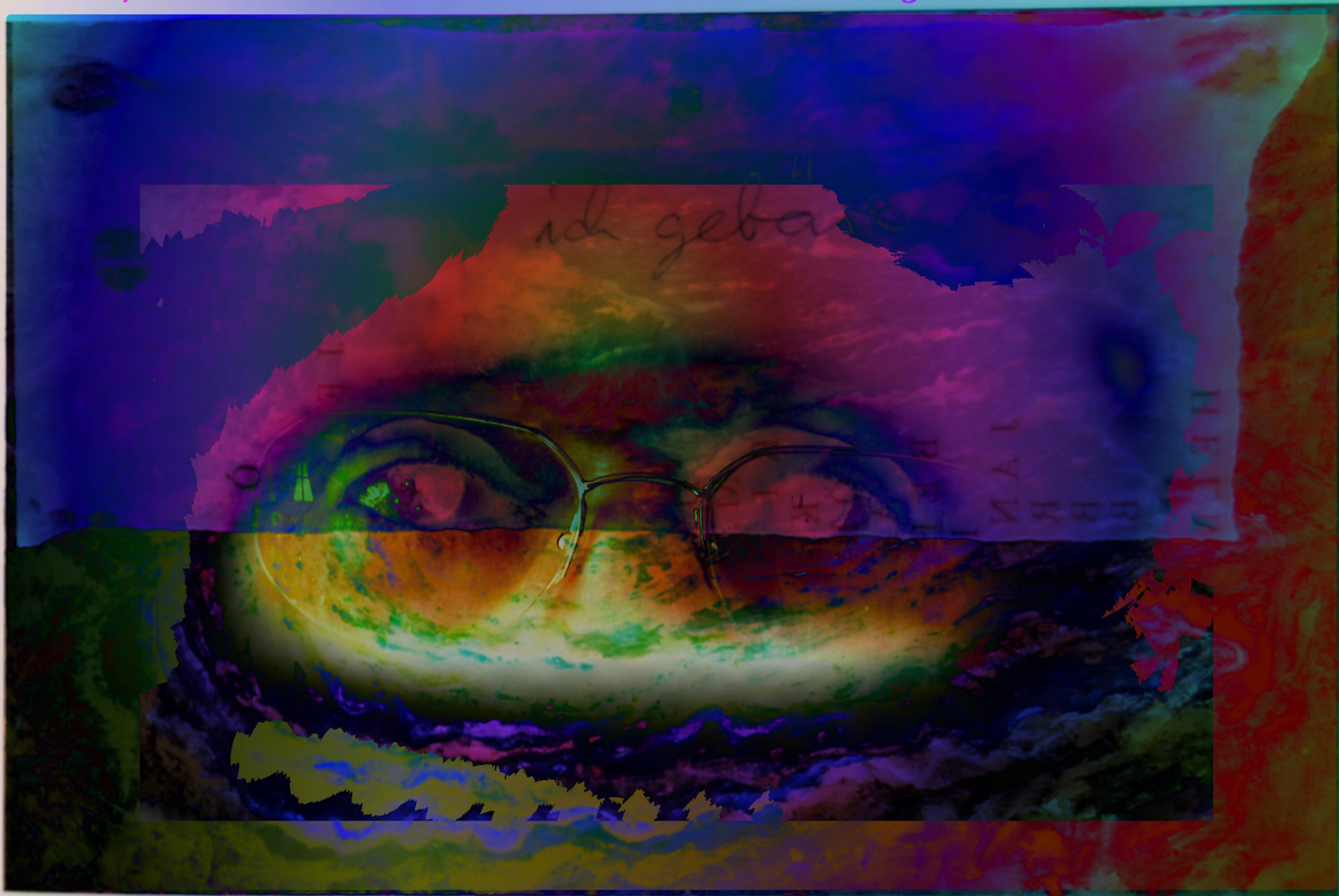
loft







denn, ich bin das Meer und mein Geist ist grenzenlos



ich gebäre

des Baïs = loss

icke stutze  
und würde nur  
und kieke  
+ wer steht draussen  
icke





die Samenstränge und ihre  
Unterschiede guttlich





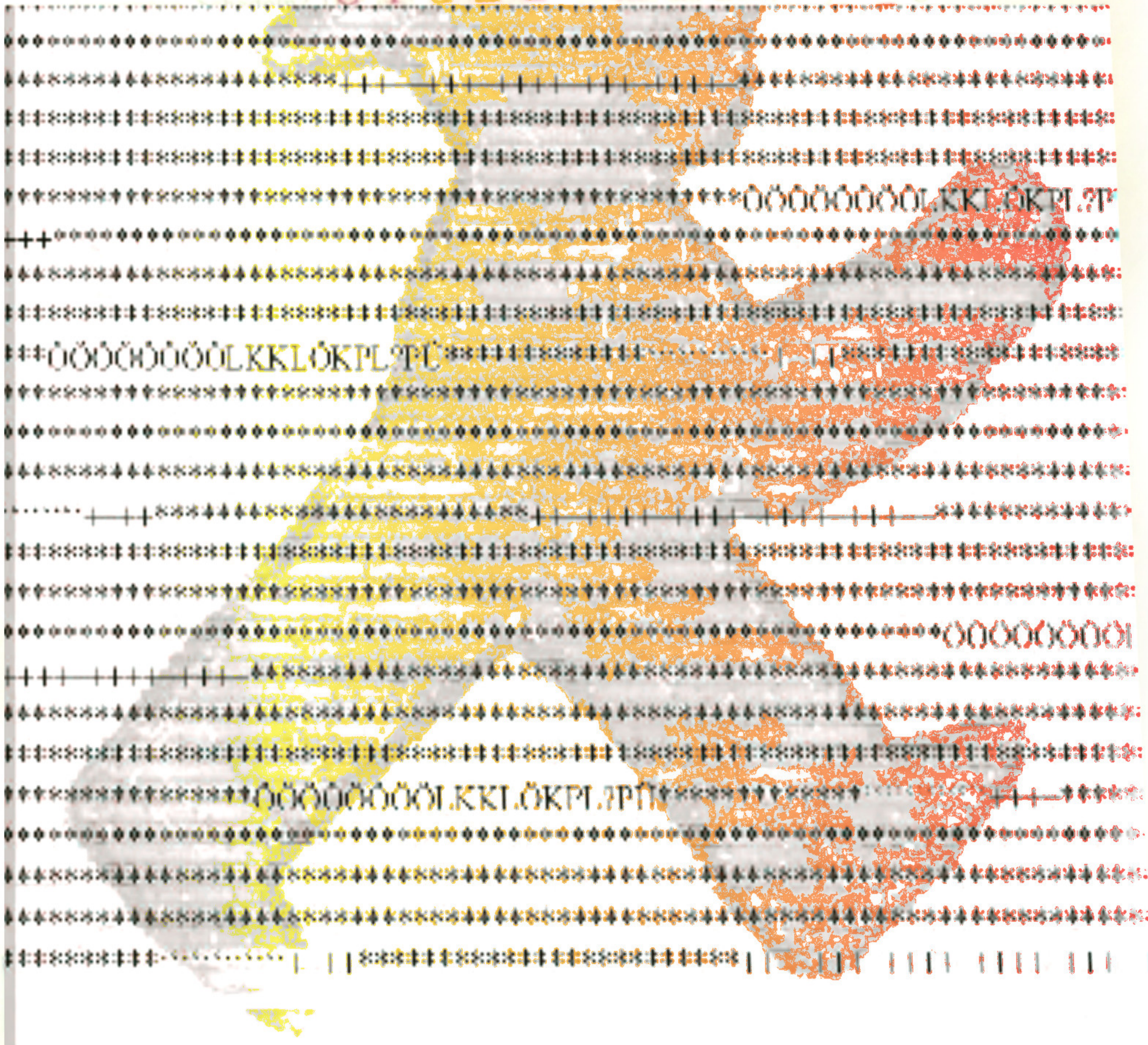
PRVA

137

PRVA



JOSEPH BEUYS  
M I C H E L B A S Q U I A T  
J O S E P H B E U Y S



ich komme

JOSEPH BEUYS  
B I L L W O O D R O W  
A N D Y W A R H O L  
C E J O M B E L Y  
V O L F G A N G E R T  
J O S E P H B E U Y S



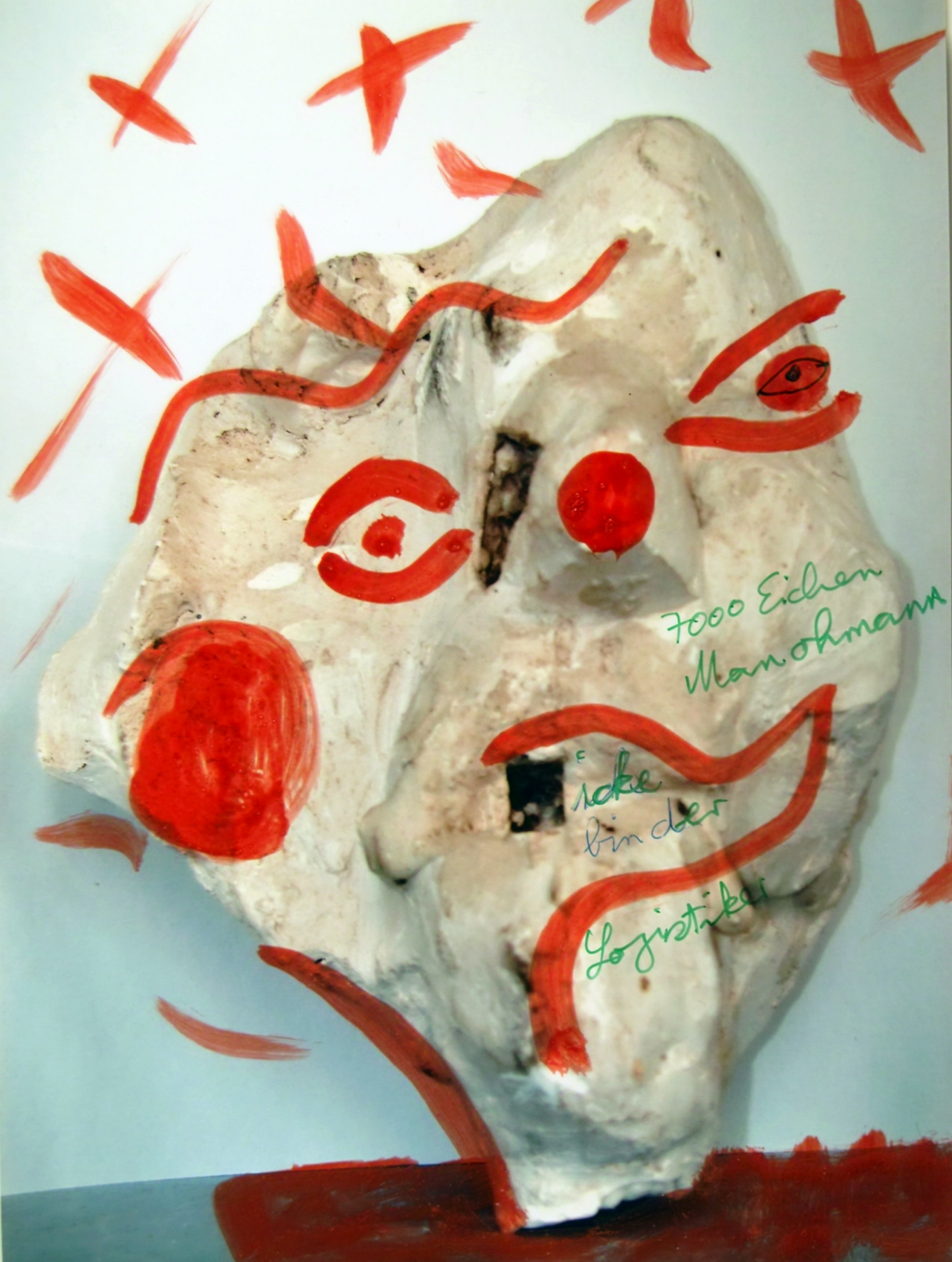
Sonne Mond und Sterne



Yaymster

**Sonne**





7000 Eichen  
Man oh mana

icke  
bin der

Lojistikel



weise Luft



der Paster bin ick  
J. Benys

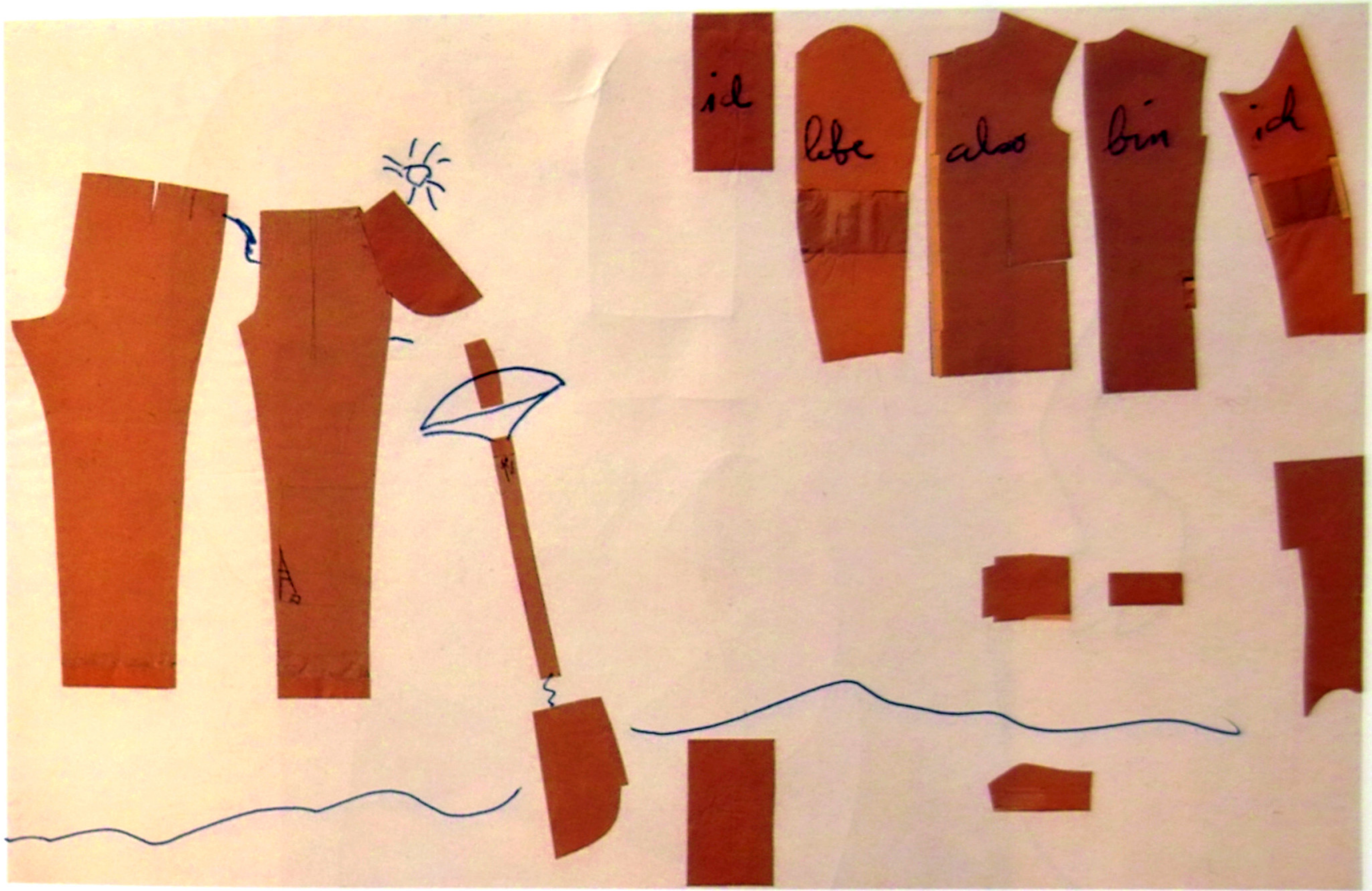




PETER BÖMMELS

nur die Künstlerschamanen  
 überleben die Welt nichtig  
 A. H.





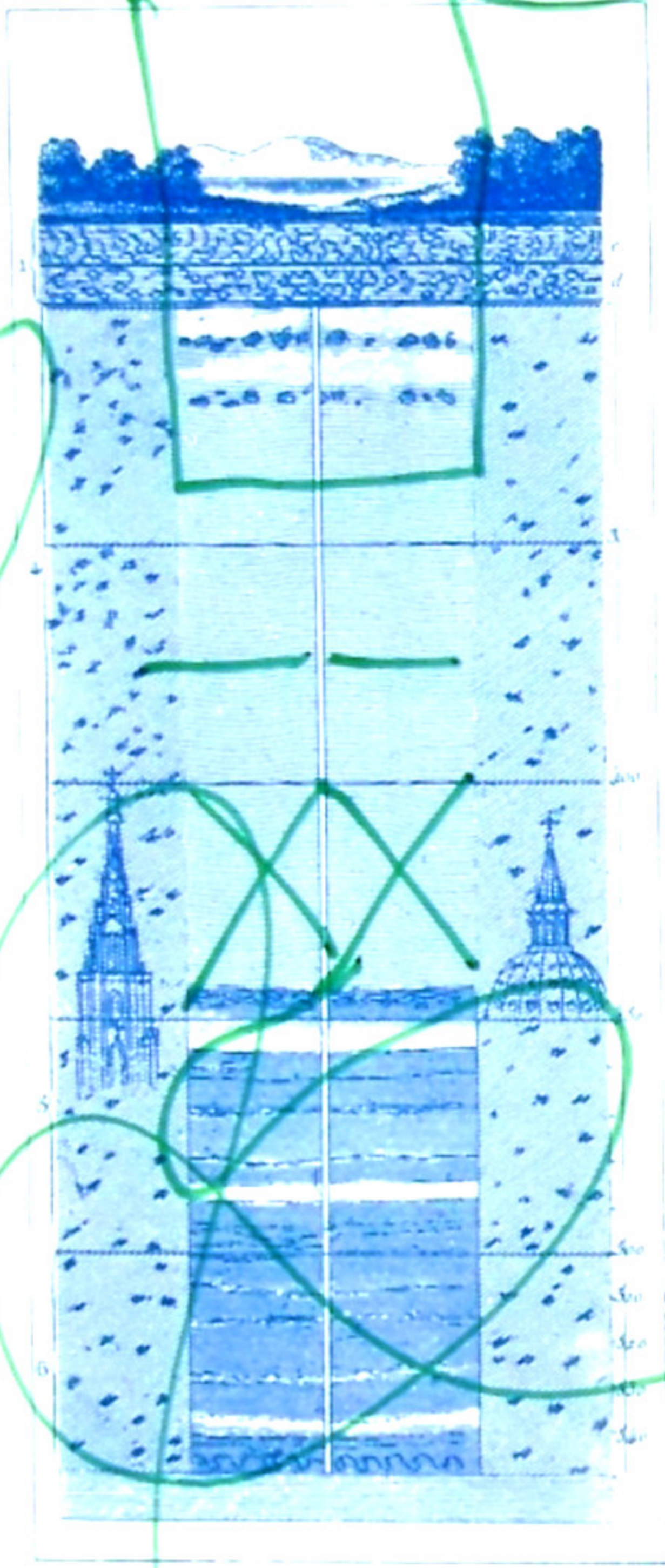
# HOL MA EMMA



**DEKO**

wandde  
2012

ver  
id



ghatten

**wandde**



# Puppri



eines der noch erhalten  
wirft.

Henoid von Kleist



es kommt nicht darauf an

In einem Bild, das Peter Bommels 'Traversale' zeigt, sehen wir eine kopfstehende Figur, die auf einem Seil über einem Meer zwischen Eisblöcken bei einer phantastischen Akrobatik eine Figur aus einem Seil in die Luft hebt. Die Gestalt des Akrobaten scheint die ganze Kraft ihres Körpers nur aus der drohenden Kälte zu haben. Gleich ist diese Figur auch eine Art phantastische Behauptung gegen die Strenge der Natur und der Leidenschaft zu leben. Denen hermetisch aufgeschlossen, die wirre Wahrnehmung, die in der Suche danach sind, in der Erscheinungen, in der bis nicht einmal ein Gnom sein kann. Der Welt abgewandt, interessiert in Fragen der eigenen Verwirrung. Er sagt selbst: 'Ich sehe in seinen Bildern nichts von dem, was ich selbst erlebe'. Um so mehr überrascht er, wenn seine Bilder erscheinen, die so extrem auf der irdischen Welt stehen. Absurde Verwandlungen, die uns erstaunen lassen. Einzelne Erscheinungen bieten keine Befreiung, sondern zeigen eine andere Seite der Welt, die keine verfälschten Bedeutungen, aber sie stoßen sich auch nicht als reine phantastischer Energien. Sie sprechen davon, daß sie in die Nähe der Wirklichkeit, eines extrem subjektiven, aber diese 'Landschaften' zeigen eine eigenwillige Amorphie, das eigentliche Seele der Phantasie oft ganz in sich.

die Welt zu verändern, sondern es nicht zu thun.

BILL WOODROW  
JAMES BROWN

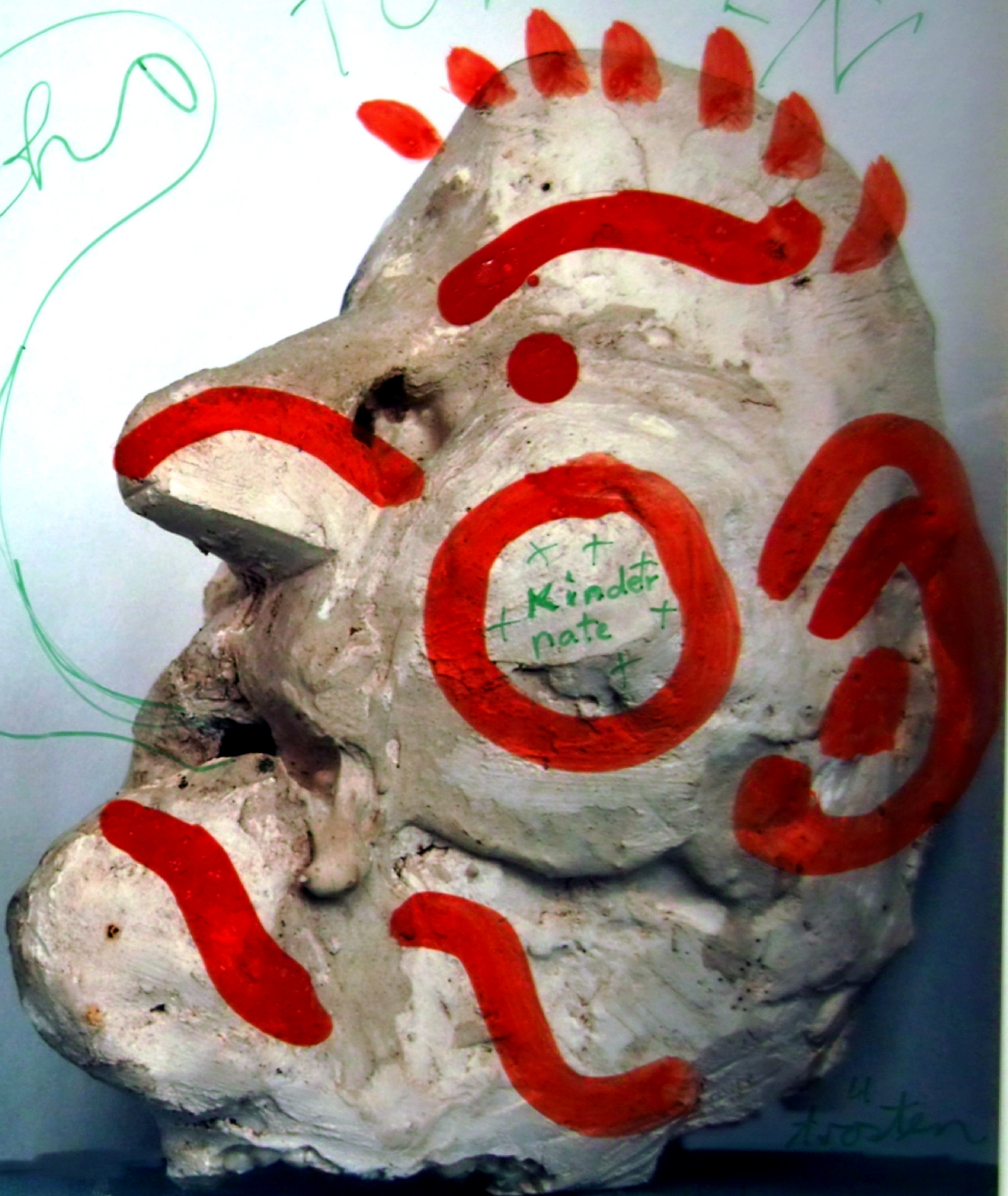


= CLOWN

Fick

TORRTE

hu



+ +  
+ Kinder  
nate +  
+

u  
kosten

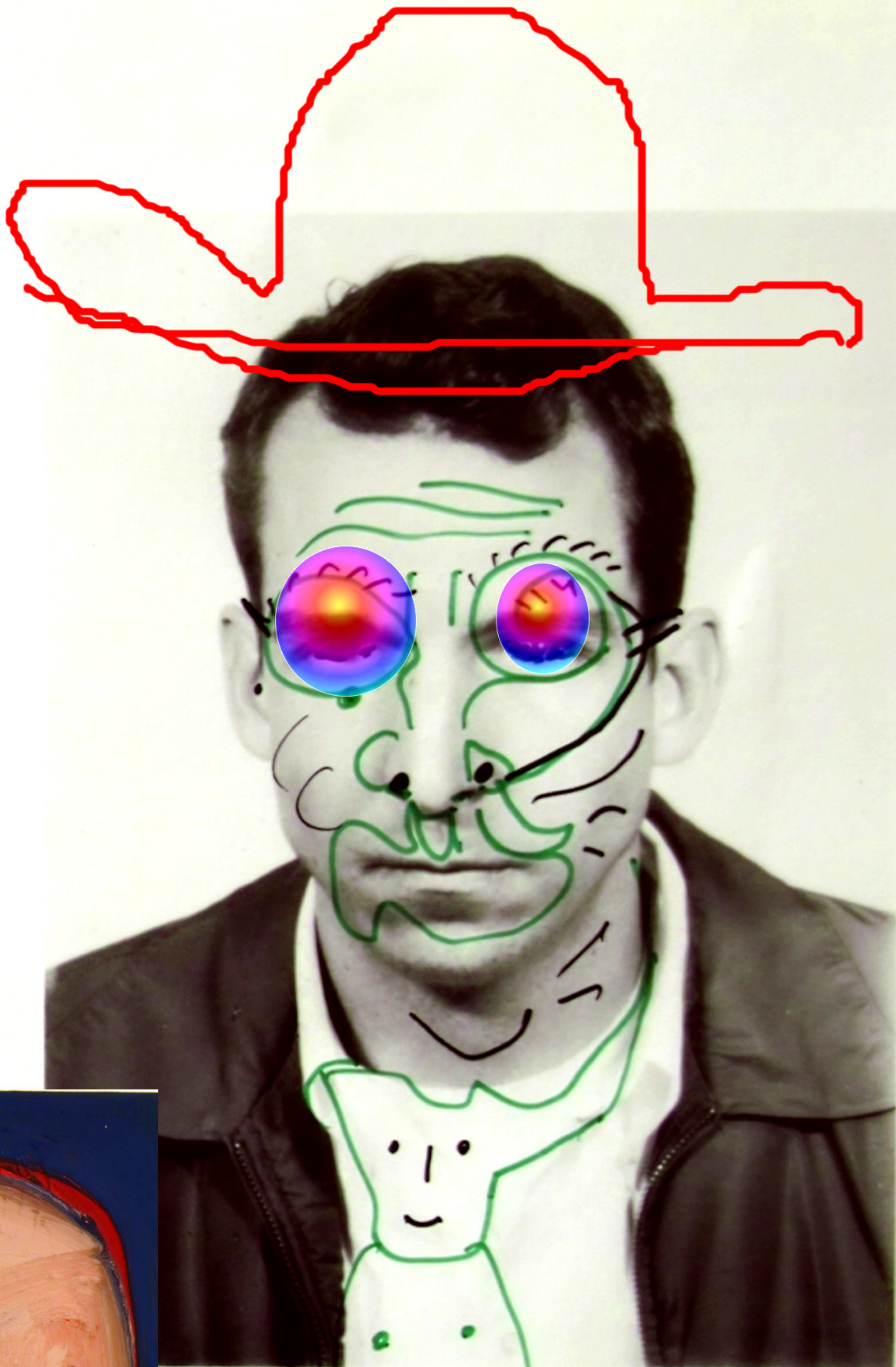
erst morden dann



das Original  
verschwand nach  
einem ordinären  
Kunstraub

befindet sich jetzt in der Nationalgalerie





merke; dat is nur der  
Anfang





1

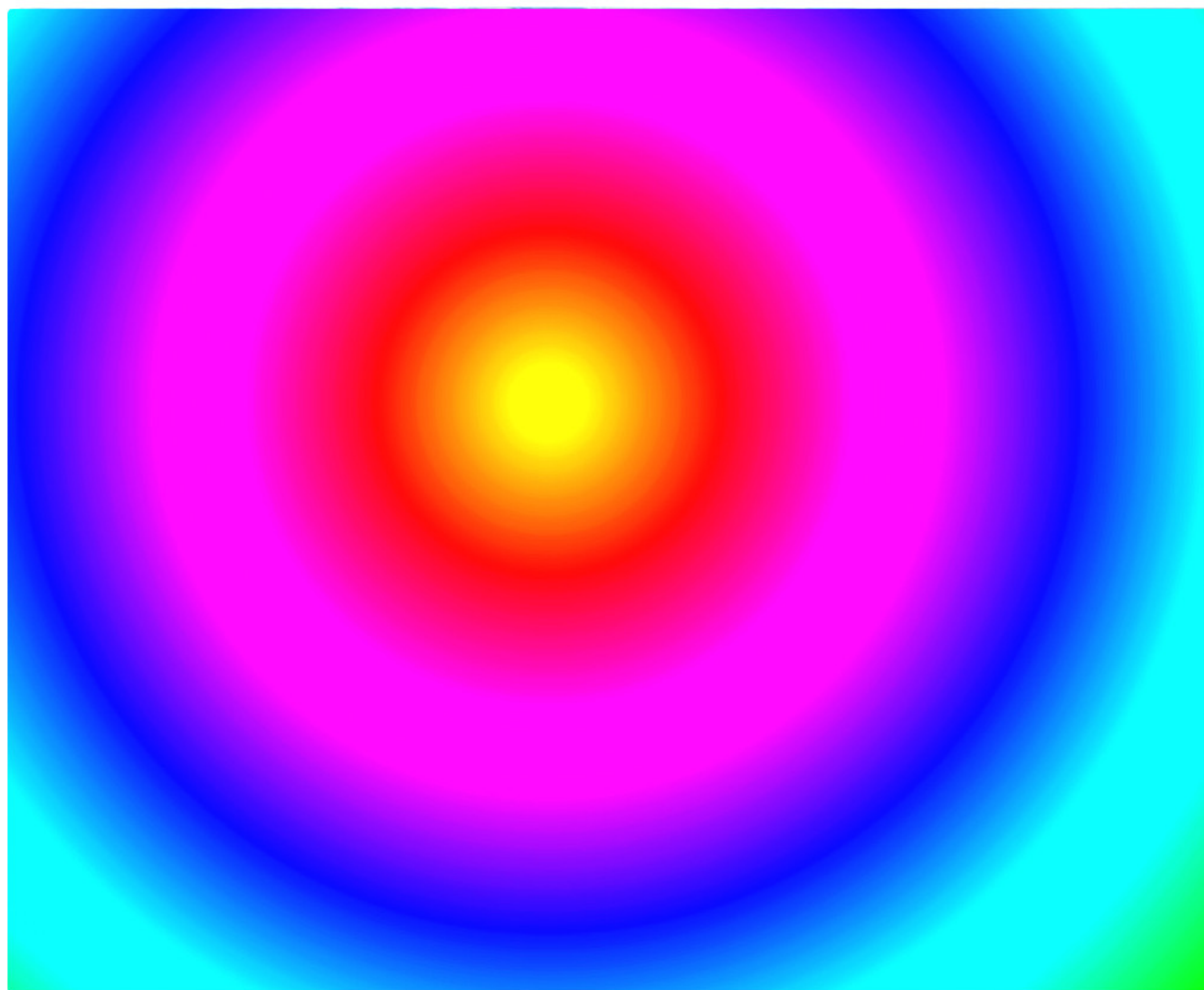
1

R









Mein Leben ist Sprache  
Mein Leben ist Weisheit  
Mein Leben ist ein Fest  
Karl-Ludwig Sauer  
+ es ist beschwerlich



ROTE  
HAND





S

A



**Erwerbung durch die Freunde der Nationalgalerie**

**Ich rege an, „einmal den Sauer“ unter die Lupe nehmen zu lassen!**

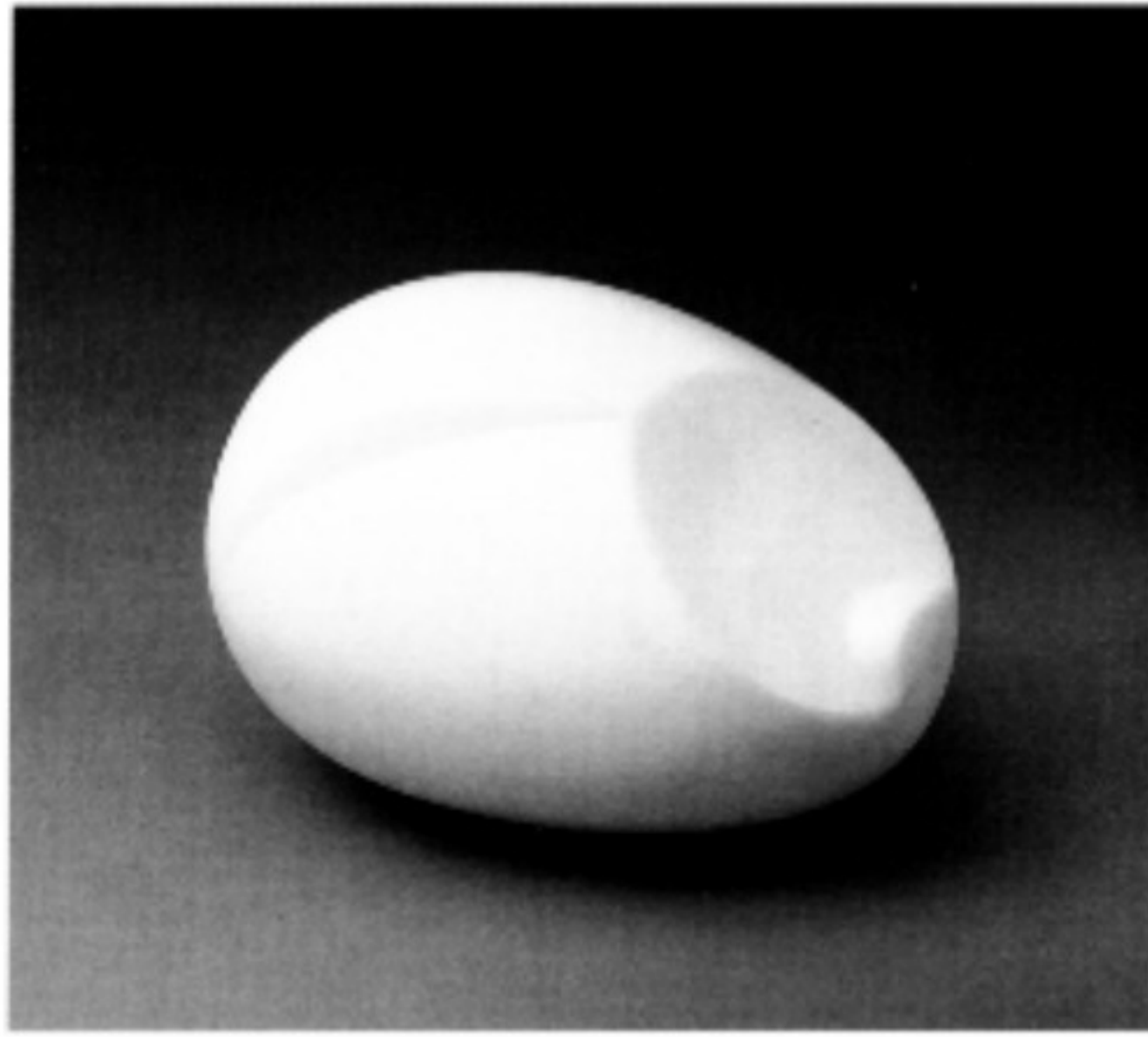
FRANCESCO CLEMENTE

*Eternasie*









5 Constantin Brancusi, *Newborn (I)*, 1915, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection



6 Rice pounder, Bengal/Reismühle, Bengalen









Wer bin ich? Was weiß ich von mir? In welchen Körpern leben meine Träume, meine Tragödien? So oft hat Francesco Clemente diese Fragen in seinen Bildern gestellt, daß wir zweifellos annehmen müssen, sie sind ein wesentlicher Teil seiner Vorstellungswelt. Die Portraits seiner selbst sind Ansichten ständig wechselnder Identitäten, Körper, die als Spiegel des Innen und Außen rhetorische, aber auch ganz sinnliche Erscheinungen sein können. In jeder dieser Welten scheint das transzendente Gesicht Indiens hindurch. Eine unsichtbare Maske, das andere ein Wesen jenseits aller Widerstände, das in sich selbst ruhen kann. Selbst über den bizarrsten, bedrängenden Szenen dieser Malerei liegt eine Art Licht der gleichmütigen Erlösung, möglich, daß dies nur die komisch beruhigende Kausalität der grausamen Endgültigkeit unserer unveränderlichen Natur ist. Clemente aber will die Götzen dieser Natur ganz auslöschen, indem er seine Figuren paranoisch mystische Triumphe über die lächerliche Realität erfahren läßt. Für Clemente ist der Körper eine neutrale Struktur, die erst in der Überschärfe, wie in einem Augenblick des überwachen Bewußtseins aus dem Schatten ins Licht tritt, physisch Körper wird. Seine Bilder sind das ganze Gegenteil der Malerei Bacons, denn er malt nicht den vergeblichen Menschen des Fleisches über den schon bloßgelegten, aber nicht sichtbaren Nervenfasern, Clemente ist der Maler der modernen Psychosen eines Krieges, der in uns existiert als Epidemie unendlicher Illusionen von Bildern, die uns nicht erreichen, in denen wir untergehen. Dagegen malt er seine Körper, sie sind ganz Ausdruck sensueller, die Subjektivität steigernde Träume. In der Fragmentation scheidet das Bewußtsein als normative Mechanik. Für Clemente ist diese Fragmentation Gegenstand einer um so stärkeren Versinnlichung des Körpers, den er ganz der Natur ausliefern kann, denn diese Natur kennt keine Ekzesse, keine phantastisch-synthetischen Drogen, sondern nur unendliche Verwandlungen.

Who am I? What do I know about myself? In what bodies live my dreams, my tragedies? Francesco Clemente has posed these questions so often in his pictures that we doubtlessly have to assume that they are an intrinsic part of his imaginary world. The portraits of himself are views of constantly changing identities, which as mirror images of the inner and outer worlds can be rhetorical but also fully given appearances. In each of them shines through the transcendent face behind the invisible mask, the alter 'ego', a being of resistances which can dwell at once above the most bizarre, unrepresentable. In his painting hovers a kind of light, a calm of redemption, though this is only the oddly beautiful and cruel definitiveness of the world. Clemente wants to experience the essence of this nature completely, to experience the fullness of its ludicrous reality. For Clemente the body is a neutral structure, which only in the sharpness of the moment, when it is drawn away from the shadows into the light, becomes a physical body.

menschliche

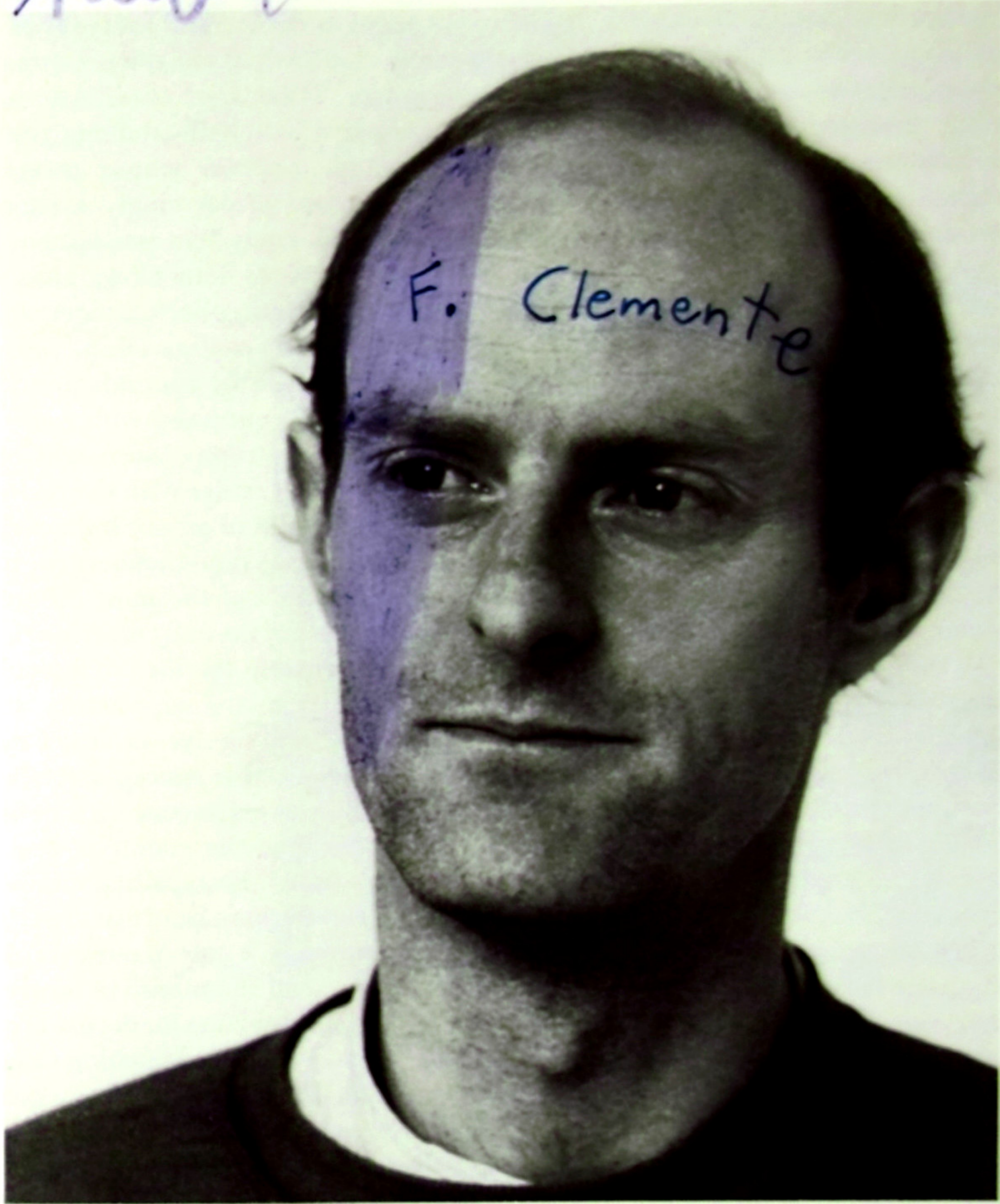
Verwandlungen  
Augen.

A + MEN



*Aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts zu Berlin*

hab Sonne im




**Kulturzeit**

Busem

*Herr Oelschläger in voller Montur*



B alles wird gut 

In einem Gedicht von Tomas Tranströmer über eine nordische Landschaft heißt es: „... der eisbedeckte Fluß glitzert und tief liegen hier die Schatten.“ / ohne Stimme / Meine Schritte hierher / Boden, / die das Schweigen übermalen.“ Diese Zeilen könnten auch für den von Bernd Koberling gelten. Eine wache Stimmung, die immer auf der Suche nach den Masken der Schöpfung ist, die noch ren müssen, das ist die Maler ten Bilder. In langen Außen Landschaften hat Bernd Koberling diese wahres Antlitz der Natur wie ein Morph sich aufgenommen. In wir ahnen, daß die Felsen Licht unendliche Schläge Menschen wie Nachtfalter schlafen, während die großen Vögel den Sinn eines anderen mens verströmen. Aber Bernd Romantiker. Nach Jahren und Suchens der Identität wenigen Künstlern gelungen, Er Erkenntnisse. Es ist nicht heute als eine der Sch hat, deren Werk die Malerei beeinflusste. Seine Distanziertheit eines Gegen der Metamorphose verlie einbezieht, so wie man ein Phenomen betrachten. Zu den Natur als Analogien der Entspre teilt, gehört der Sinn des einer Stelle unter einem man plötzlich, wer man ähnlich den Kormoranen, die Stein gleichen. An dieser Koberling nur das gemalte Wirklichkeit durch eine andere

\* Tomas Tranströmer: *Gedichte*, München 1981, S. 27.  
Vers III des Gedichts „Am Radius entlang“

MARTIN DISLER

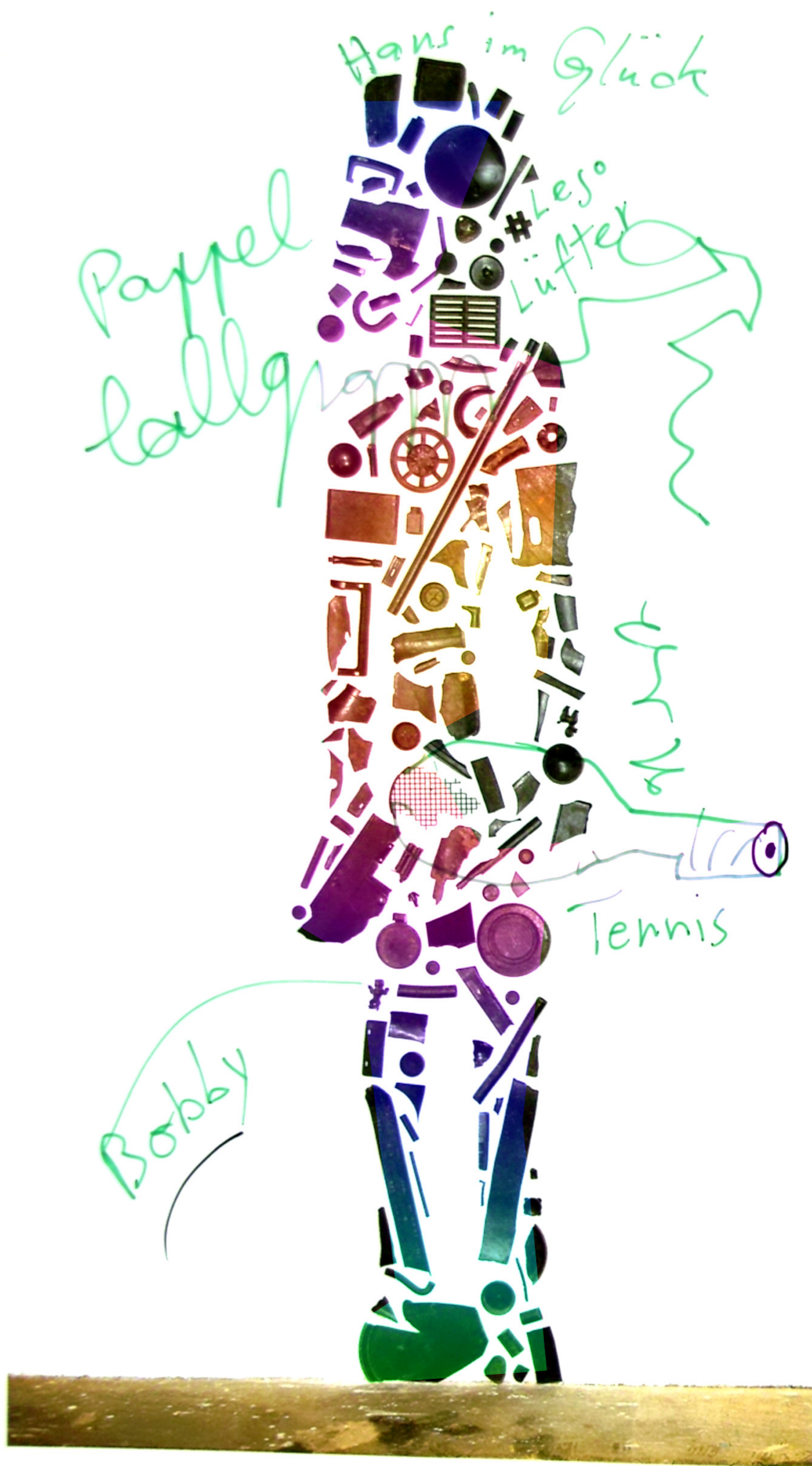
MICHEL BASSOULAT  
JOSEPH BEUYS  
PETER BÖMMEL  
JAMES BROWN  
ANDRÉ CHAI  
FRANCESCO CLEMENTE  
TONY CRAIG  
ENZO CUCCHI  
WALTER DANI  
DAVID DEUTSCH  
MARTIN DISLER  
GEOFF DOKOP  
KEITH HARRING  
JÖRG IMMENDORF  
ANISH KAPOOR  
BERND KOBERLING  
MIMI KNOEBEL  
JANNIS KOUNELLIS  
RICHARD LONG  
BRUCE MARDEN  
BRUCE MCELLEAN  
MARIO MERZ  
HELMUT MIDDENDORF  
ALBERT OEHLEN  
MARKUS OEHLEN  
MIMMO PALADINO  
ROBERT RAUSCHENBERG

Martin Disler: *Arts and Crafts*, München 1981, p. 27.  
Vers III of the poem "Following the radius"

keine Angst

LULIAN SCHNABEL  
VOLKER TANNER  
CY TOWMBLY  
ANDY WARHOL  
BILL WOODROW  
MARTIN DISLER







# PETER KRAUS



MYTH

*in der Mittenachts Rappel Rappel*



800  
b





DER LACKELISTAB

LEAN-MICHEL BASSOUIAT  
 JOSEPH BEUYS  
 PETER BÖMMEL'S  
 JAMES BROWN  
 SANDRO CHIA  
 FRANCESCO CLEMENTE  
 TONY CRAAGG  
 ENZO CUCCHI  
 WALTER DAHN  
 DAVID DEUTSCH  
 MARTIN DISLER  
 GIORGIO DOKOUPIL  
 KEITH HARRING  
 JÖRG IMMENDORFF  
 ANISH KAPOOR  
 BERND KOBELING  
 IMI KNOEBEL  
 JANNIS KORNELIS  
 RICHARD LONG  
 BRICE MARDEN  
 BRUCE MCLAN  
 MARIO MERZ  
 HELMUT MIDDENDORF  
 ALBERT OEHLEN  
 MARKUS OEHLEN  
 MIMMO PALADINO  
 ROBERT RAUSCHENBERG  
 SALOMÉ  
 JULIAN SCHNABEL  
 VOLKER TANNERT  
 CY TOMBLY  
 ANDY WARHOL  
 BILL WOODROW  
 TONY CRAAGG









# TOLLER GEDANKE



denke



frommer Wahr

# SCHÖNHEIT VOR ALLEM





Genosse

Lenin  
Lenin





Abfall: in Wirklichkeit → komplett

75 m x 45 m

~ Hintergründe: die Alpen.



zentrale, das Gehirn, mag als räumliches Umsetzungsorgan seines Weltbezugs an forderster Stelle seinen Dienst ausüben; Wechselseitige Interaktion des jeweiligen Gesamtkörpers lassen die Vermutung zu, daß eine räumliche Präsenz des Körpers als Organ der Vermittlung von Innen und Außen, Soll und Ist-Zustand unabdingbar ist. Diese räumliche Präsenz der Lebewesen (natürlichen Lebewesen), setzt das Denken der räumlichen Körper an die Erste Stelle des Seins. Der Kosmos und seine Emittenten als Quasi Vermittlungsstelle und Messlatte für das System. Zeichnen, aber nicht nur diese Technik, setzt Zeichen. Vorrangig in der Entwicklung des Kindes sind diese Bildgebenden Verfahren, Liebesbriefe an die Welt. In diesen „Briefen“ ist bereits vieles enthalten aus dem Fundament der Kreatur. Zeichnung ist Schöpfung ist gelebter Zusammenhang.

Leben steht im Mittelpunkt meines Werkes, die Umsetzung der Wechselspiele von Innen und Außen, der Zufälle des Lebendigen, an dem ich beteiligt bin, das mich bewegt.

Der Wille zur Macht, Teil und unendlicher Nicht-Wurf in die Abgründe des Unsagbaren treibt mich zu Wirken um frei zu werden vom Trieb vom getrieben Sein. Gestalt muß errungen werden, wichtiger noch, Nicht-Gestalt.

Wie eine Große Welle drängt mein Leben mich, es immer wieder umzuwerfen, neue Zeichen zu setzen. Ich huldige



Kaltnadelradierung mit Schnitten und Schablonenausmalungen.

Original. Format 1200mm x 750 mm.

Altea 1979

einer Art Gesamtkunstwerk, in dem meine Kunst biegsam bleibt und mein Suchen dem immer Finden weicht.

Ein Samenkorn strebt nach Vollendung, Eins zu Werden, vollendete Natur.

Das nur im Tod gelingt.





PAPA



AA AKW



**DETE BÜN İCKE**





Unverzagt

Wo du stehst, grab tief hinein!  
 Drunten ist die Quelle!  
 Laß die dunklen Männer schreien:  
 »Stets ist drunten - Hölle!«

*Nietzsche  
 lass die bösen  
 Potzen droben  
 sind wir Männer*

dem der Zug zur männlichen Skepsis entscheidend hervortrat: sei es zum Beispiel als Uner-schrockenheit des Blicks, als Tapferkeit und Härte der zerlegenden Hand, als zäher Wille zu gefährlichen Entdeckungsreisen, zu vergeistig-

ten Nordpol-Expeditionen unter öden und gefährlichen Himmeln. Es mag seine guten Gründe haben, wenn sich warmblütige und oberflächliche Menschlichkeits-Menschen gerade vor diesem Geiste bekreuzigen: cet esprit fataliste, ironique, méphistophélique nennt ihn, nicht ohne Schauder, Michelet. Aber will man nachfühlen, wie auszeichnend diese Furcht vor dem »Mann« im deutschen Geiste ist, durch den Europa aus seinem »dogmatischen Schlummer« geweckt wurde, so möge man sich des ehemaligen Begriffs erinnern, der mit ihm überwunden werden mußte - und wie es noch nicht zu lange her ist, daß ein vermännlichtes Weib es in zügelloser Anmaßung wagen durfte, die Deutschen als sanfte herzensgute willensschwache und dichterische Tölpel der Teilnahme Europas zu empfehlen. Man verstehe doch endlich das Erstaunen Napoleons tief genug, als er Goethe zu sehen bekam: es verrät, was man sich jahrhundertlang unter dem »deutschen Geiste« gedacht hatte. »Voilà un homme!« - das wollte sagen: »das ist ja ein Mann! Und ich hatte nur einen Deutschen erwartet!« -

Gesetzt also, daß im Bilde der Philosophen der Zukunft irgendein Zug zu raten gibt, ob sie nicht vielleicht, in dem zuletzt angedeuteten Sinne, Skeptiker sein müssen, so wäre damit doch nur ein Etwas an ihnen bezeichnet - und nicht sie selbst. Mit dem gleichen Rechte dürften sie sich Kritiker nennen lassen; und sicherlich werden es Menschen der Experimente sein. Durch den Namen, auf welchen ich sie zu taufen wagte, habe ich das Versuchen und die Lust am Versuchen schon ausdrücklich unterstrichen: geschah dies deshalb, weil sie, als Kritiker an Leib und Seele sich des Experiments in einem neuen, vielleicht weitem, vielleicht gefährlicherem Sinne zu bedienen lieben? Müssen sie, in ihrer Leidenschaft der Erkenntnis, mit verwegenen und schmerzhaften Versuchen weiter gehn, als es der weichmütige und verzärtelte

*K.-L.S.*





## DIESE WELT IST EIN IRRENHAUS

Unverzagt

Wo du stehst, grab tief hinein!  
Drunten ist die Quelle!  
Laß die dunklen Männer schrein:  
»Stets ist drunten - Hölle!«



Für mich, einen Künstler ist die  
nicht als extreme Befreiung

JANNIS KOUNELLIS

allein, selbst unerbötigen Themen  
nach qualenden, extremen  
Für mich einen Künstler ist die  
charaktere, Imagination des  
schlecht vorzuzugibt. Martin Disler  
Stimmen und Momente seiner  
als Zustand beschrieben, in dem er die  
lebte und das Hellste, das Haltloseste  
Gefühlswelt als demenschlich  
von. Von Freiheit, von Phantasie  
aber von einer Situation, in der sie als  
Befreiung, inmitten der furchterlichen  
lang von Leben, dieses Leben traktiert.  
Ansicht zu vermitteln? Disler steht an  
sterbenslangweiligen geliebten Leben

MICHAEL BARCELLO  
JEAN-MICHEL BASQUIAT  
JOSEPH BEUYS  
PETER BÖMMEL'S  
JAMES BROWN  
SANDRO CHIA  
FRANCESCO CLEMENTE  
TONY CRAIG  
ENZO CUCCHI  
WALTER DAI  
DAVID DRUTSCH  
MARTIN DIS  
LIRI GEORG DO  
KEITH HARRI  
JORG IMMEND  
ANISH KAPO  
BREND KOBERR  
IMI KOBERR  
JANNIS KOUNE  
RICHARD JO  
BRUCE MARD  
BRUCE MCLER  
MARIO MER  
HELMUT MIDDR  
ALBERT OEH  
MARKUS OEH  
MIMMO PALAD  
ROBERT RAUSCH  
SALOME  
JULIAN SCHN  
VOLKER TANN  
CY TWOMB  
ANDY WARHO  
BILL WOODR

**LOTTE**



**Lotte! Hol's Gebetbuch raus**

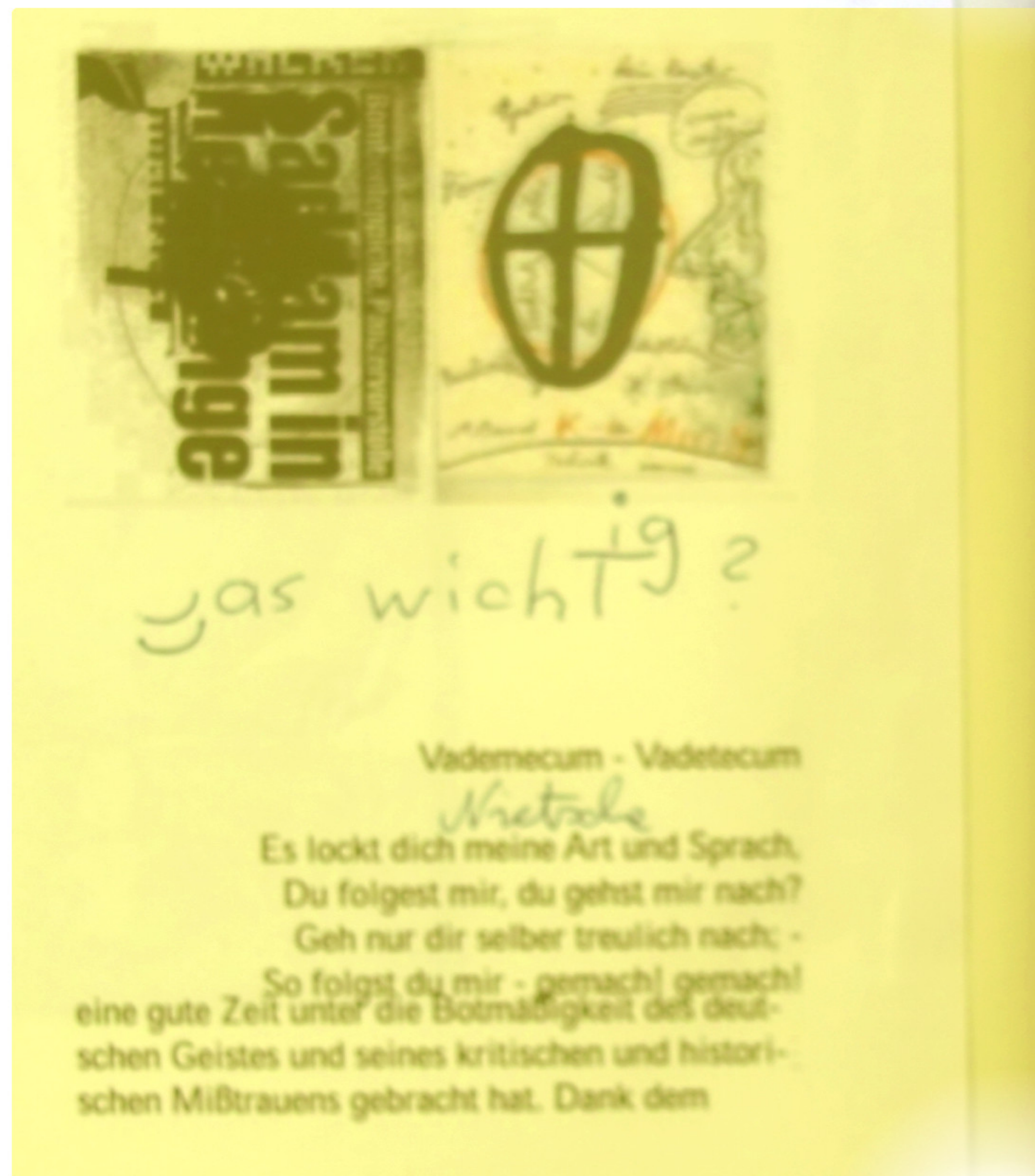




**Zeichnung**



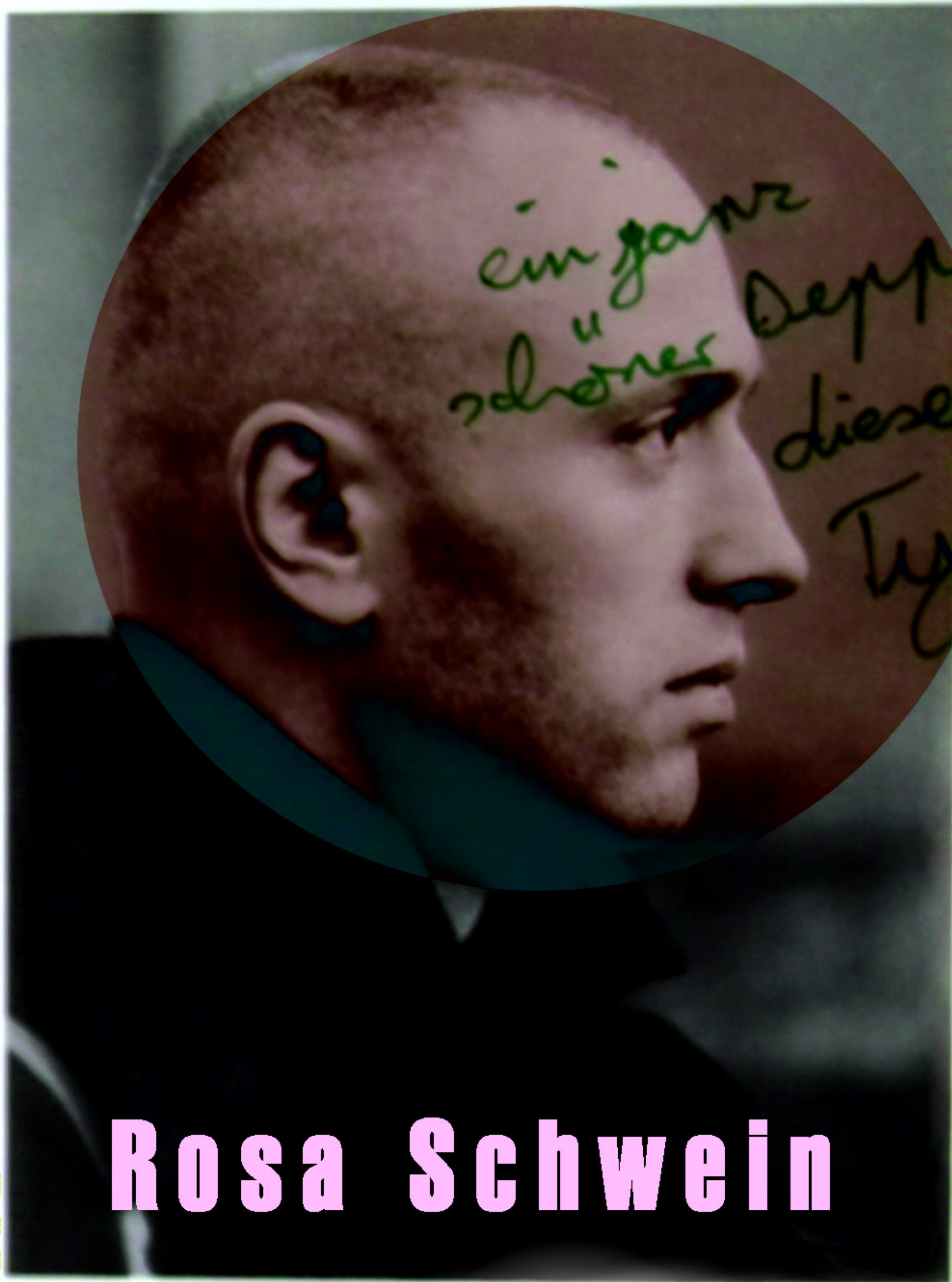
verstehen werden. Jener unbedenkliche Enthusiast für schöne großgewachsene Grenadiere, welcher, als König von Preußen, einem militärischen und skeptischen Genie - und damit im Grunde jenem neuen, jetzt eben siegreich heraufgekommenen Typus des Deutschen - das Dasein gab, der fragwürdige tolle Vater Friedrichs des Großen, hatte in einem Punkte selbst den Griff und die Glücks-Kralle des Genies: er wußte, woran es damals in Deutschland fehlte, und welcher Mangel hundertmal ängstlicher und dringender war als etwa der Mangel an Bildung und gesellschaftlicher Form - sein Widerwille gegen den jungen Friedrich kam aus der Angst eines tiefen Instinktes. Männer fehlten; und er argwöhnte zu seinem bittersten Verdrusse, daß sein eigener Sohn nicht Manns genug sei. Darin betrog er sich; aber wer hätte an seiner Stelle sich nicht betrogen? Er sah seinen Sohn dem Atheismus, dem esprit, der genüßlichen Leichtlebigkeit geistreicher Franzosen verfallen - er sah im Hintergrunde die große Blutaussaugerin, die Spinne Skepsis, er argwöhnte das unheilbare Elend eines Herzens, das zum Bösen wie zum Guten nicht mehr hart genug ist, eines zerbrochenen Willens, der nicht mehr befiehlt, nicht mehr befehlen kann. Aber inzwischen wuchs in seinem Sohne jene gefährlichere und härtere neue Art der Skepsis empor - wer weiß, wie sehr gerade durch den Haß des Vaters und durch die eisige Melancholie eines einsam gemachten Willens begünstigt? - die Skepsis der verwegenen Männlichkeit, welche dem Genie zum Kriege und zur Eroberung nächst verwandt ist und in der Gestalt des großen Friedrich ihren ersten Einzug in Deutschland hielt. Diese Skepsis verachtet und reißt trotzdem an sich; sie untergräbt und nimmt in Besitz; sie glaubt nicht, aber sie verliert sich nicht dabei; sie gibt dem Geiste gefährliche Freiheit, aber sie hält das Herz streng; es ist die deutsche Form der Skepsis, welche, als ein fortgesetzter und ins Geistigste gesteigerter Friderizianismus, Europa



unbezwinglich starken und zähen Manns-Charakter der großen deutschen Philologen und Geschichts-Kritiker (welche, richtig angesehen, allesamt auch Artisten der Zerstörung und



auch Du  
bist  
gemein



Rosa Schwein



Jima hochform

L I P U P I L

JÖRG IMMENDORFF

1. ■ □ 2. ■ □ 9. ♀ ● ■ ●

K. - L. SAUER

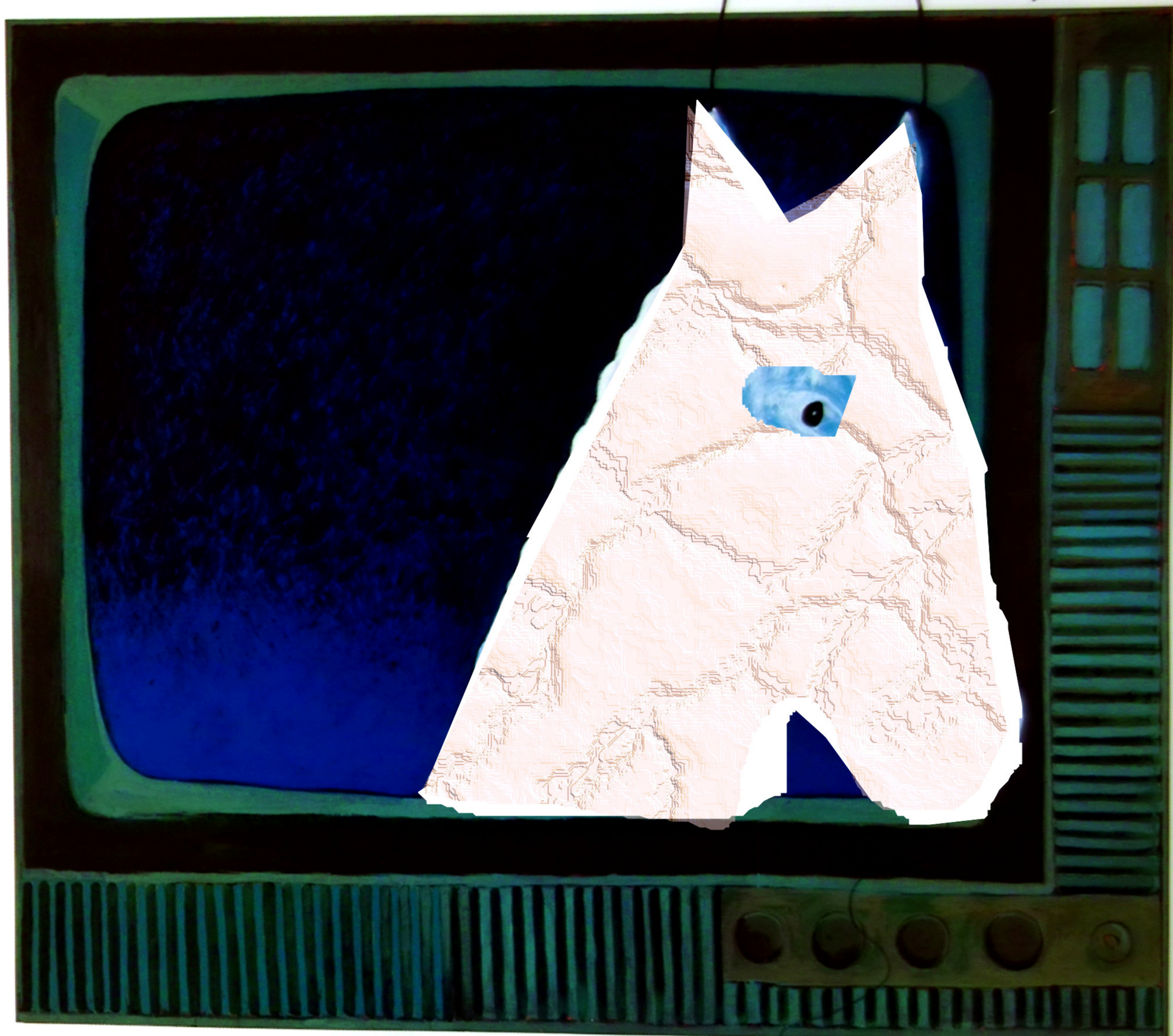


JÖRG IMMENDORFF

PFERDEKOPF



ich halte  
die Ohren  
steif



**lalalila**

für Dich nur  
für Dich



12 anderen und als Abschluß zur Geschichte meines Lebens veröffentlichen.

Freundschaftlich Ihr.  
ANTONIN ARTAUD.

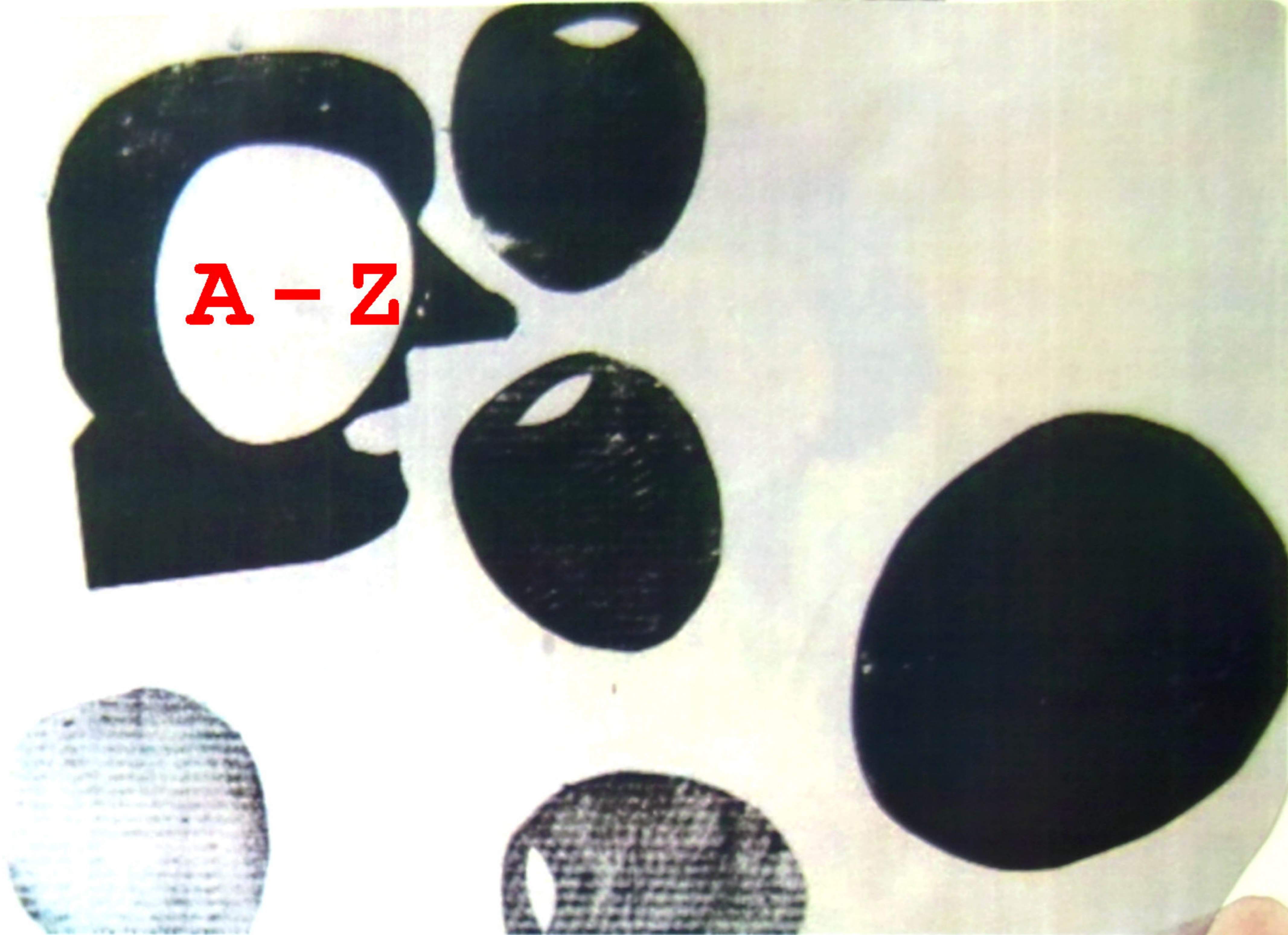


Aus der Serie berühmter Künstler, die zumindestens schon zur Dokumenta eingeladen wurden 2006-7





**A - Z**



Rost

Auch Rost tut not: Scharfsein ist nicht genug!  
Sonst sagt man stets von dir: »er ist zu jung!«



*Nietzsche*



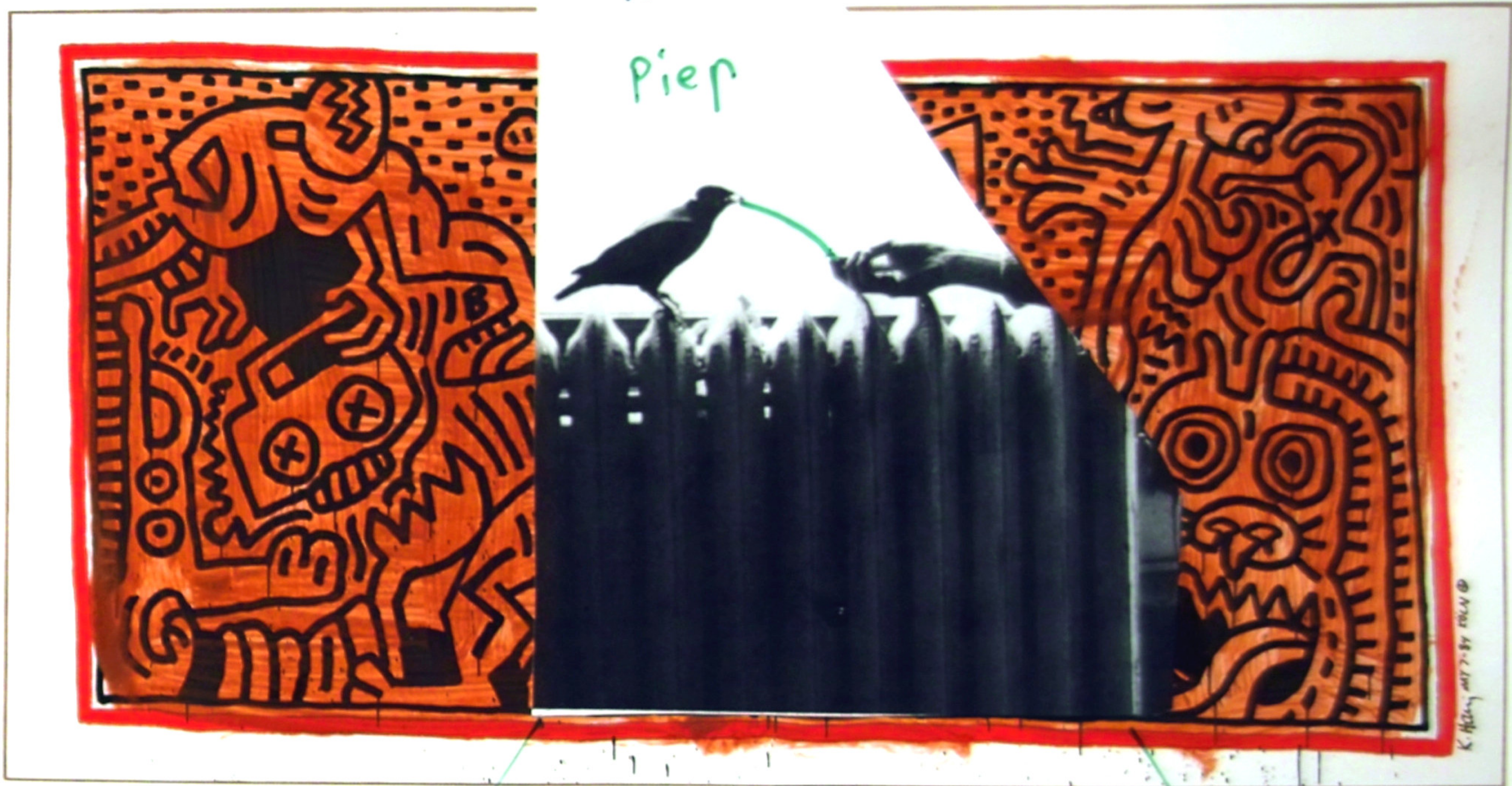






nur

Piep



alles Schlechte  
dieser Welt  
findet sich in dieser Welt,  
Hörny



Ersatzlippe der Frau in der Tasche des Mannes



21

aus  
Durchaus  
ausstop-  
ht Zeit?  
cht  
Reize,  
Circe  
ein  
Trost  
ste  
siologi-  
neiner  
keit  
ent-  
onein-  
uzen.

erbt  
fel,  
nd,  
wach-  
ht  
uläre  
en am  
en



Saatchi Collection, London

Ersatzlippe links oben!

Das Sprichwort spricht

Scharf und milde, grob und fein,  
Vertraut und seltsam, schmutzig und rein,  
Der Narren und Weisen Stelldichein:  
Dies alles bin ich, will ich sein,  
Taube zugleich, Schlange und Schwein!



heiteres Berufsleben

wie ein Fels in  
der Brandung

ä!



bestanden und verkauft \*



WURDOW Deluvian epoch, localities not known now at res.  
WALTER DAHN

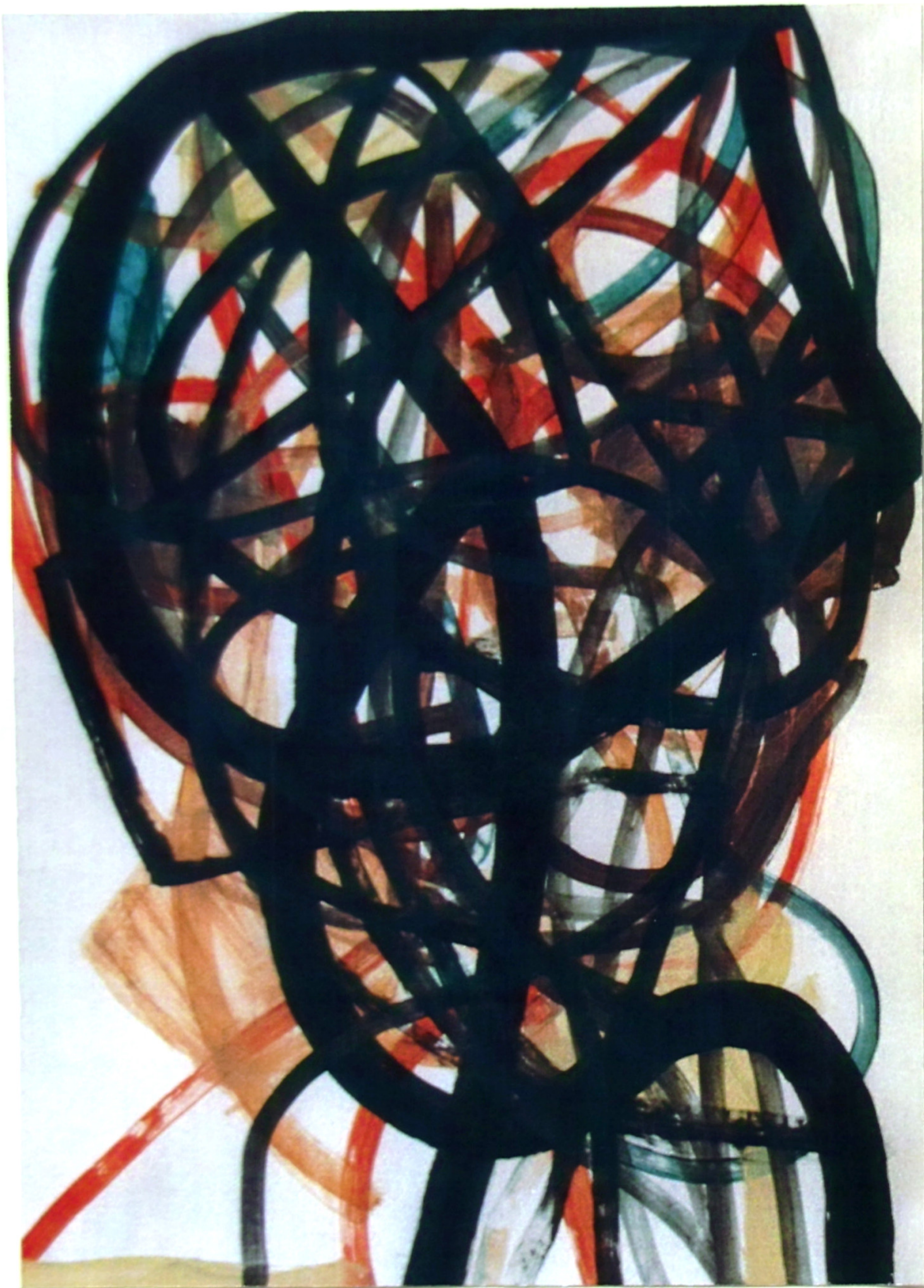
\* J. Benz



St. Pauli



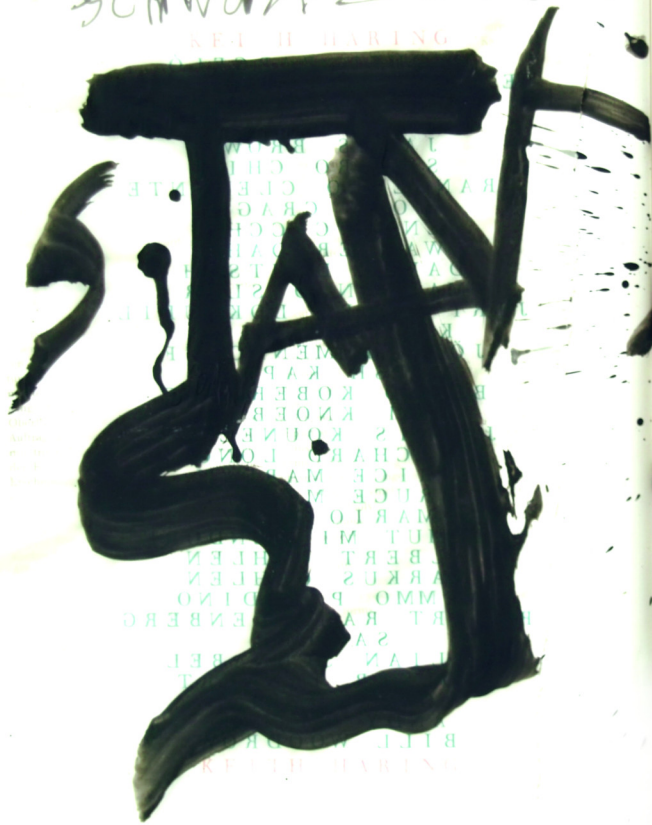




Freude durch Hobby



Schwarz-Zutsehen

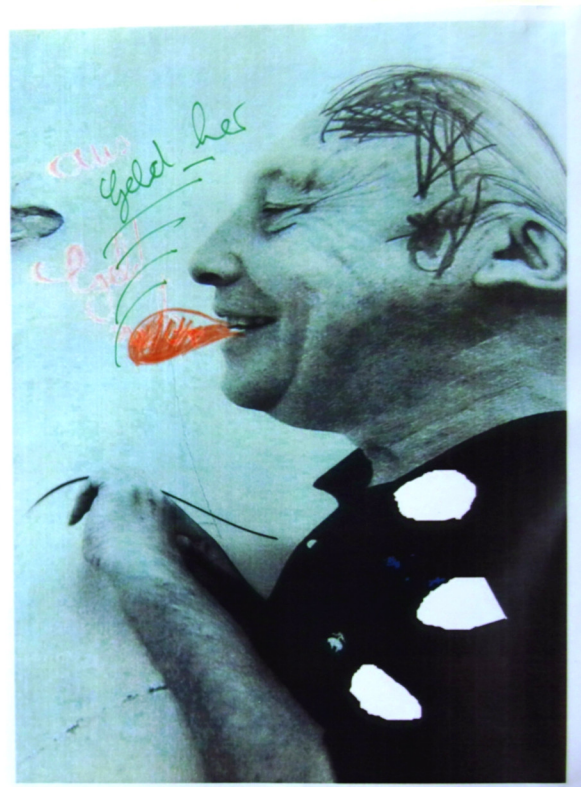


Schauloch  
an

1000 NAMES 1980-84



Zwei Seite aus mei  
Kunstband "Tod-Liben"  
oder so  
ähnlich



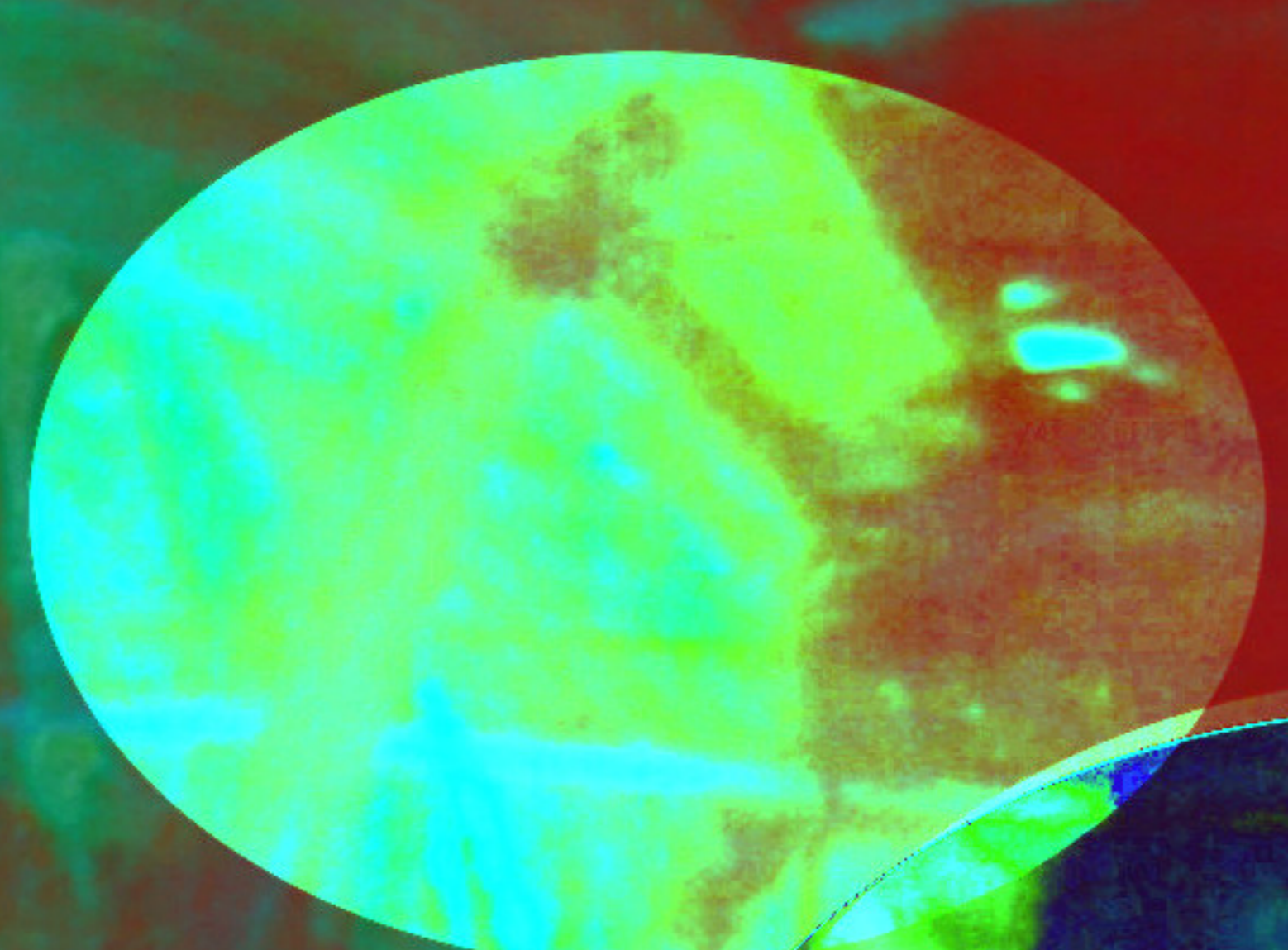
ARRGHHH







2



**w a u w a u**



*#des Gedenkens Ziel*

YLBWOWTY

MICHELLE BARCELÓ  
JEAN-MICHEL BASSOU  
JOSEPH BAYLUS  
PETER BÖMMEL  
JAMES BROWN  
SANDRO CHIA  
FRANCESCO CEMENTI  
TONY CRAIG  
ENZO CUCCHI  
WALTER DE  
DAVID DE  
MARTIN IS  
JIRI GEORGE KOPIL  
KELTH  
JÖRIM DORF  
ALH  
BERNARD KOBELING  
IM  
JANNI  
RICHARD  
BRUCE MARDEN  
BRUCE MCLAN  
MARIO MERZ  
HELMUT MIDDENDORF  
ALBERT OEHLEN  
MARKUS OEHLEN  
MIMMO PALADINO  
ROBERT RAUSCHENBERG  
SALOMÉ  
JULIAN SCHNABEL  
VOLKER TANNER  
CY TWOMBLY  
ANDY WARHOL  
BILL WOODROW

vor allem Rosa von Praunheim

YLBWOWTY





des Denkers



# TRAFI DEUTSCHER

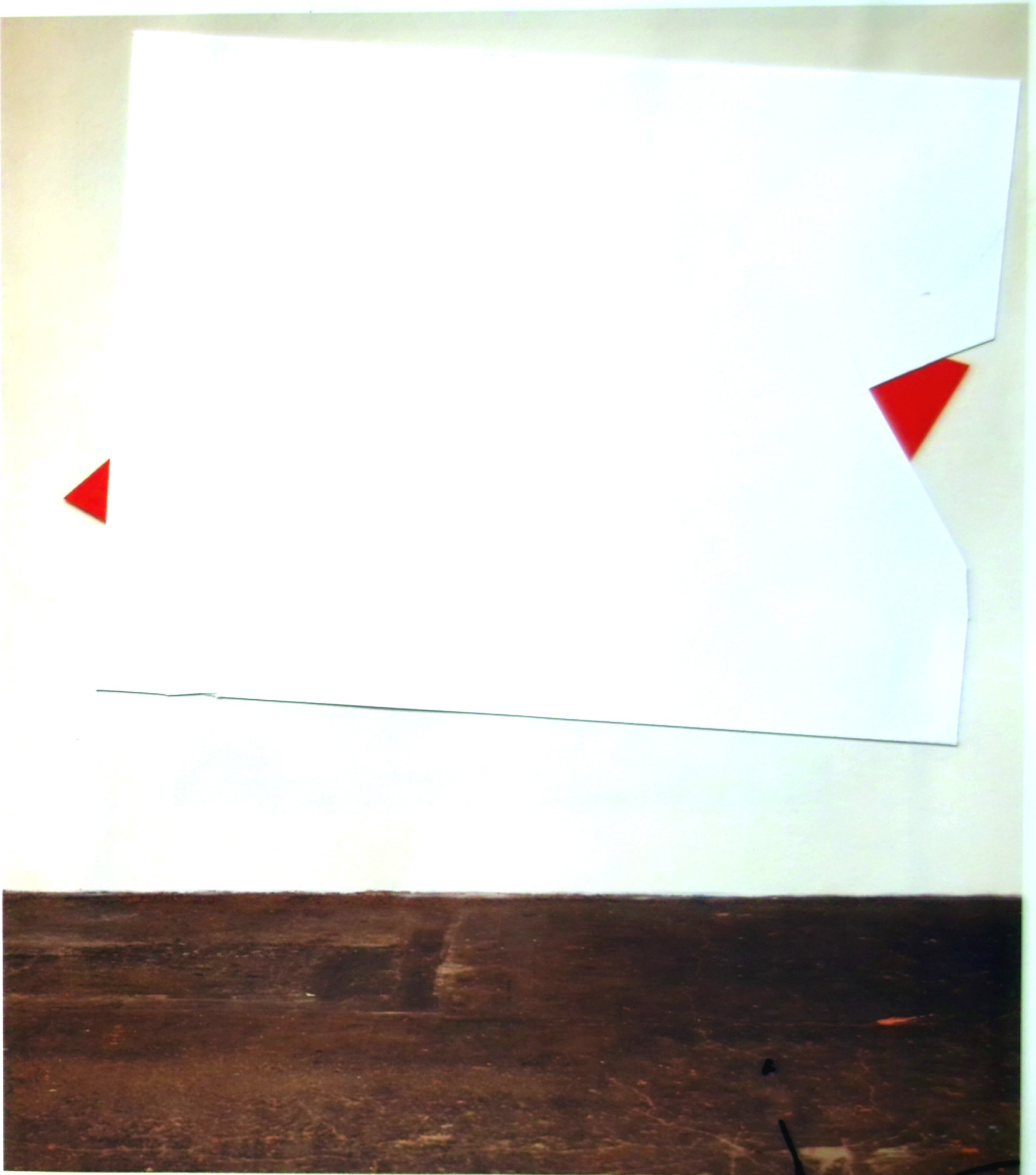
eine Seite aus meinem Malerbuch:  
Igor & S. Kopystiansky



Diplych, 1987

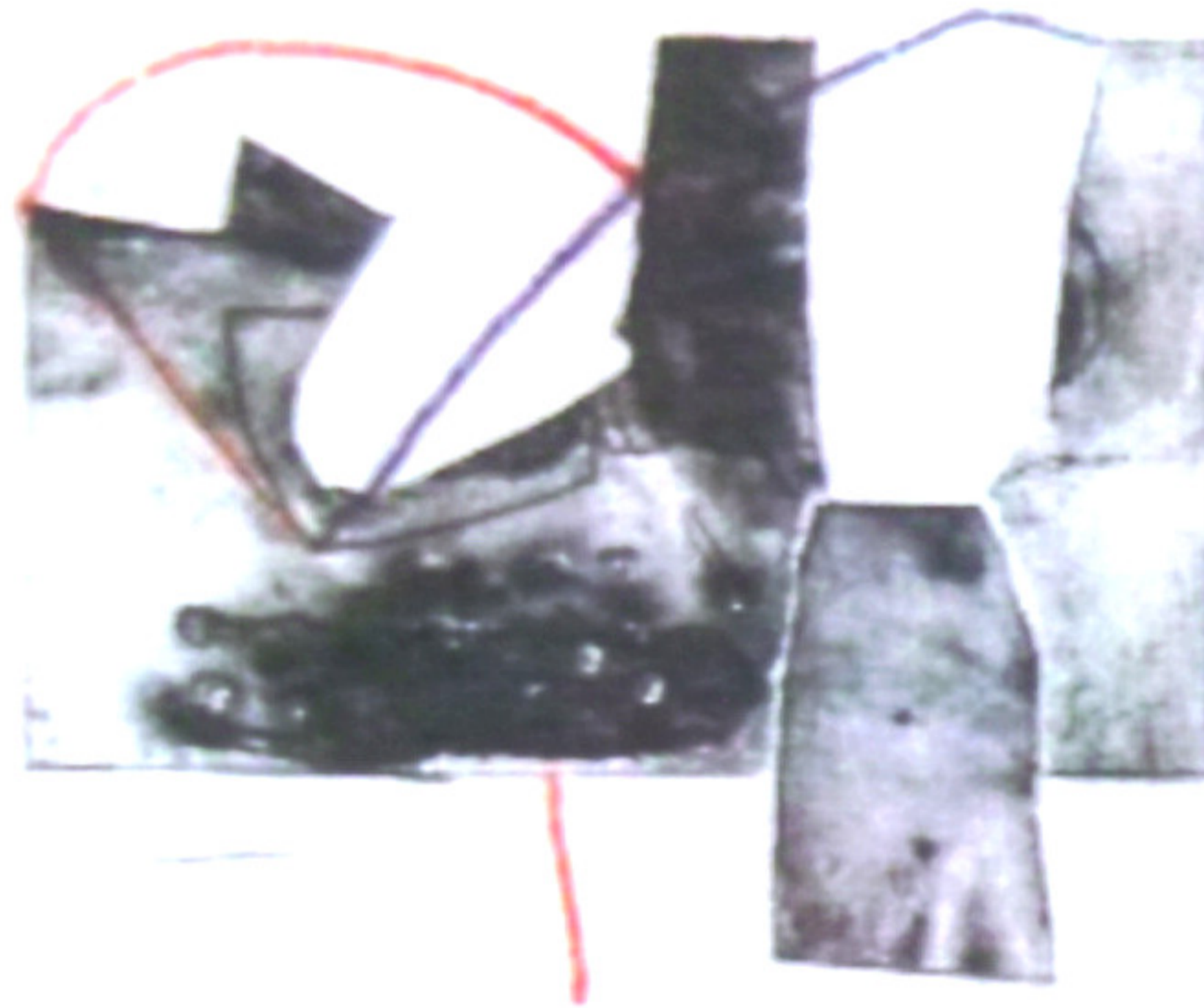
DAVID DEUTSCH





= 00 feet



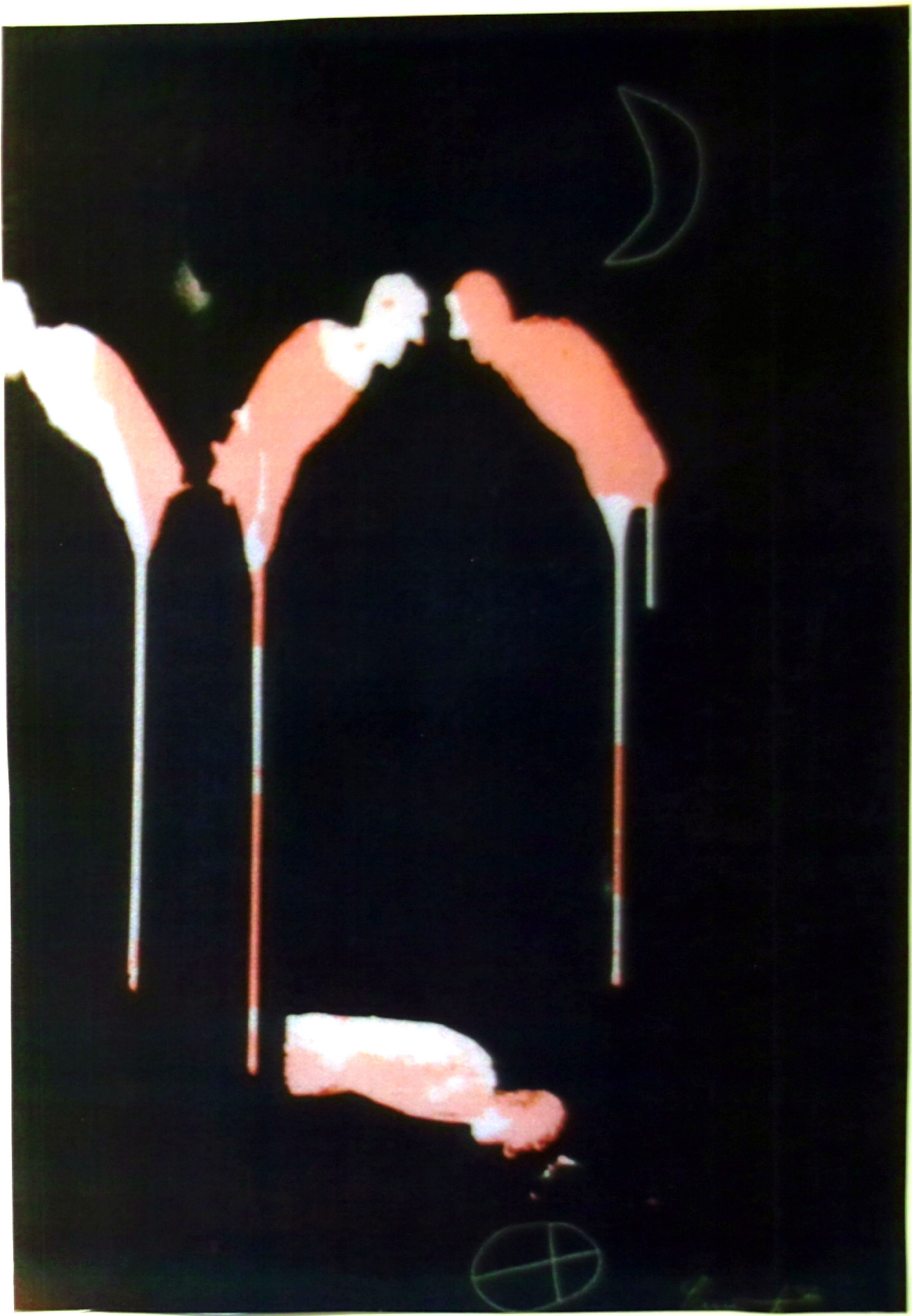


An einen Lichtfreund

Willst du nicht Aug und Sinn ermatten,  
 Lauf auch der Sonne nach im Schatten!

Wenn heute ein  
 er sei kein Skeptiker  
 der eben gegebene  
 ven Geistes heraus  
 das ungern; man sei  
 Scheu, man möchte  
 unter furchtsamen  
 in Menge gibt, heißt  
 ist ihnen, als ob sie  
 Skepsis, von ferne  
 ches Geräusch hört  
 Sprengstoff versuch  
 Geistes, vielleicht e  
 Nihilin, ein Pessim  
 nicht bloß Nein sag  
 schrecklich zu denk  
 Art von »gutem Wi  
 wirklichen tätlicher  
 gibt es anerkannter  
 Schlaf- und Beruhig  
 sanften holden einl  
 Hamlet selbst wird  
 Zeit gegen den »Ge  
 dem Boden verordn  
 Ohren schon voll vo  
 sagt der Skeptiker, s  
 beinahe als eine Art  
 »dies unterirdische  
 endlich, ihr pessimi  
 Skeptiker nämlich,  
 erschrickt allzuleich  
 eingeschult, bei jed  
 entschlossenen hart  
 wie einen Biß zu er





sag guten Tag + gehe ab  
Konnellis



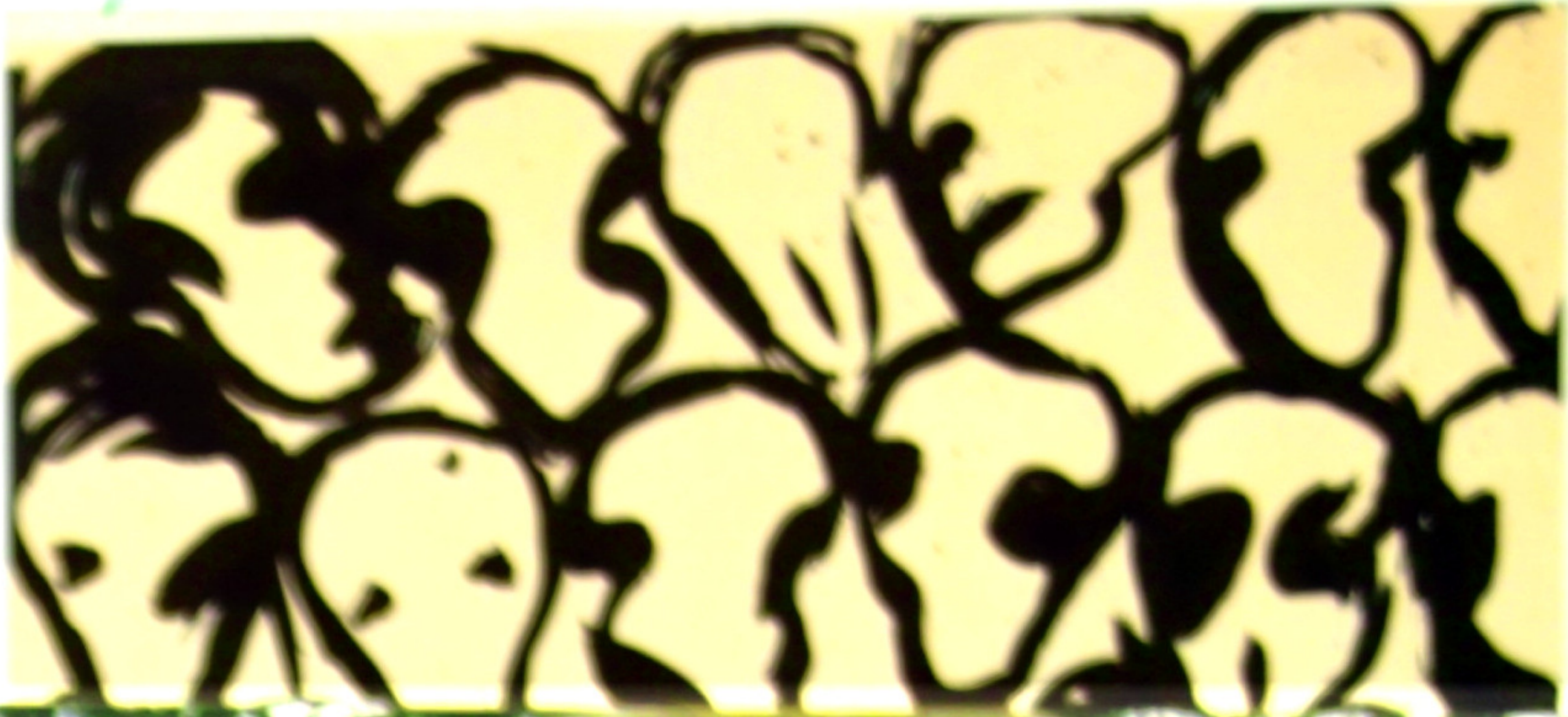
heilickerGeiszt



bei nicht gefallen Geld zurück. Skulptur aus Kiefernholz, Eisen, Sockel Pressschichtholz, ca. 1972



gleiche Zeit, gleiches Glück



1995  
Atelier  
in  
Seppensen

Atelier in Seppensen 1995  
Außenansicht



gleiche Zeit, gleiches Glück

© Gerd Fink 1995





Rost

Auch Rost tut not: Scharfsein ist nicht genug!  
Sonst sagt man stets von dir: »er ist zu jung!«

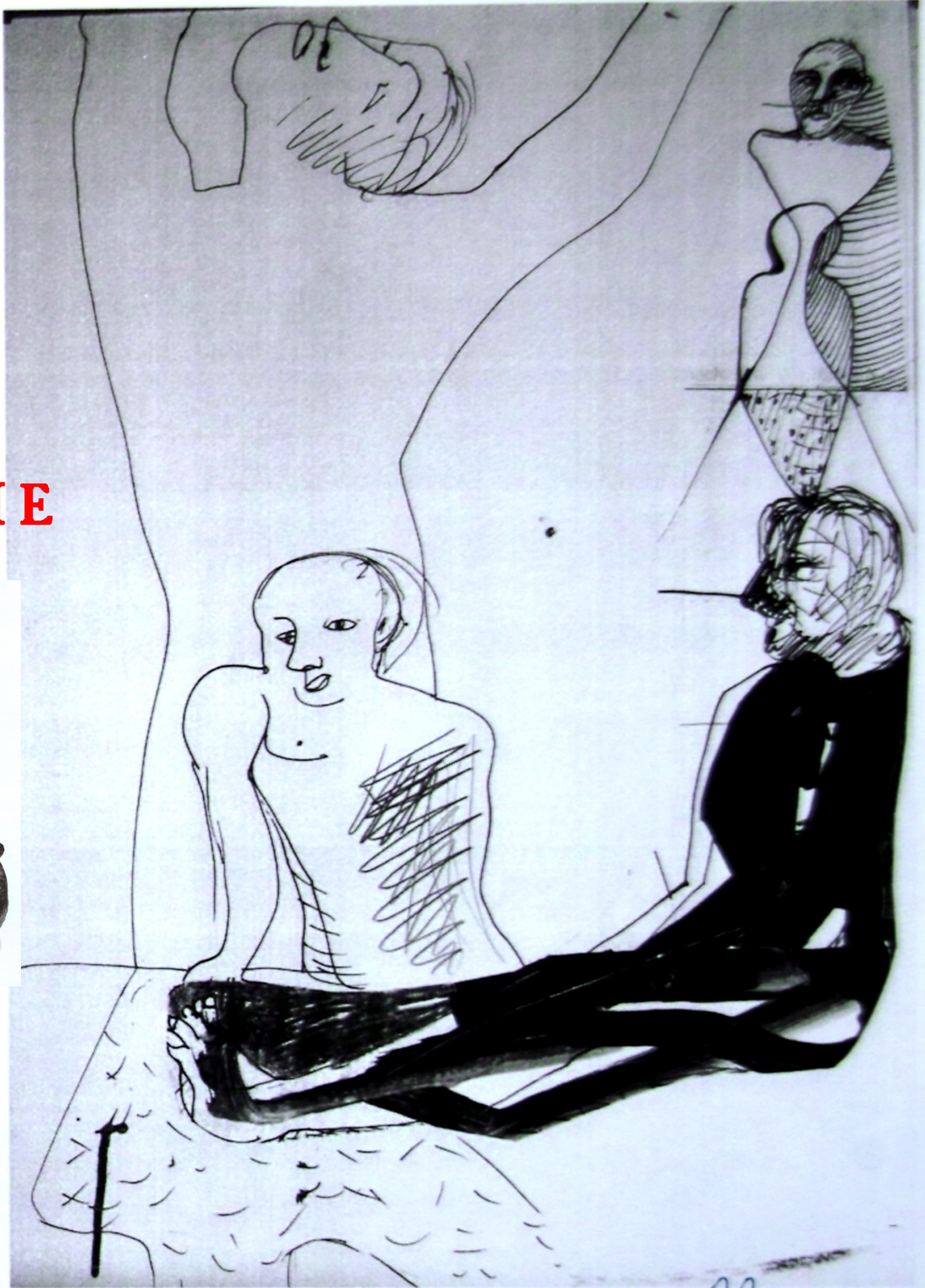




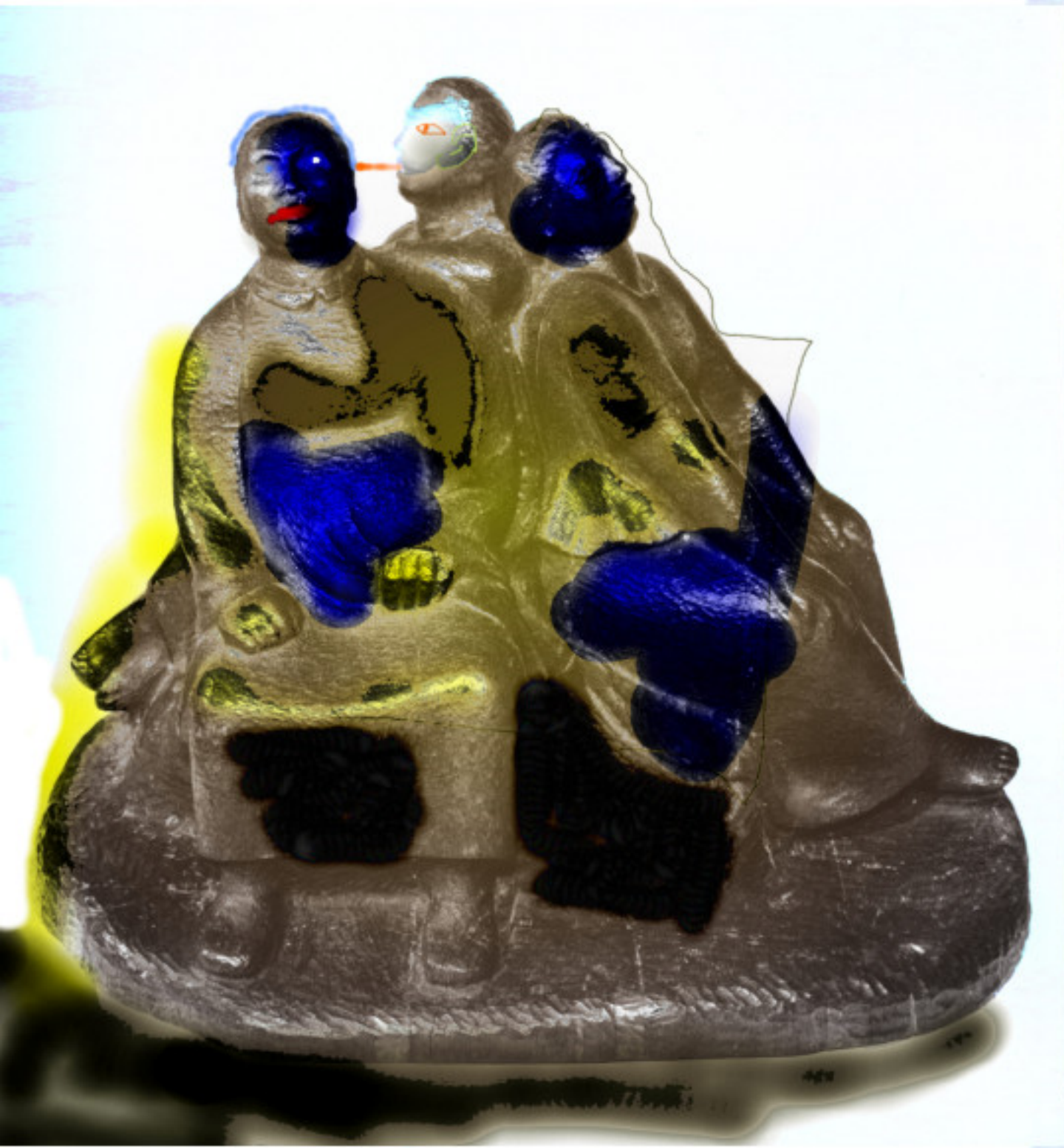
Jörg Meier

oder ist es Herold?!





# nITZSCHE



Nietzsche

An einen Lichtfreund

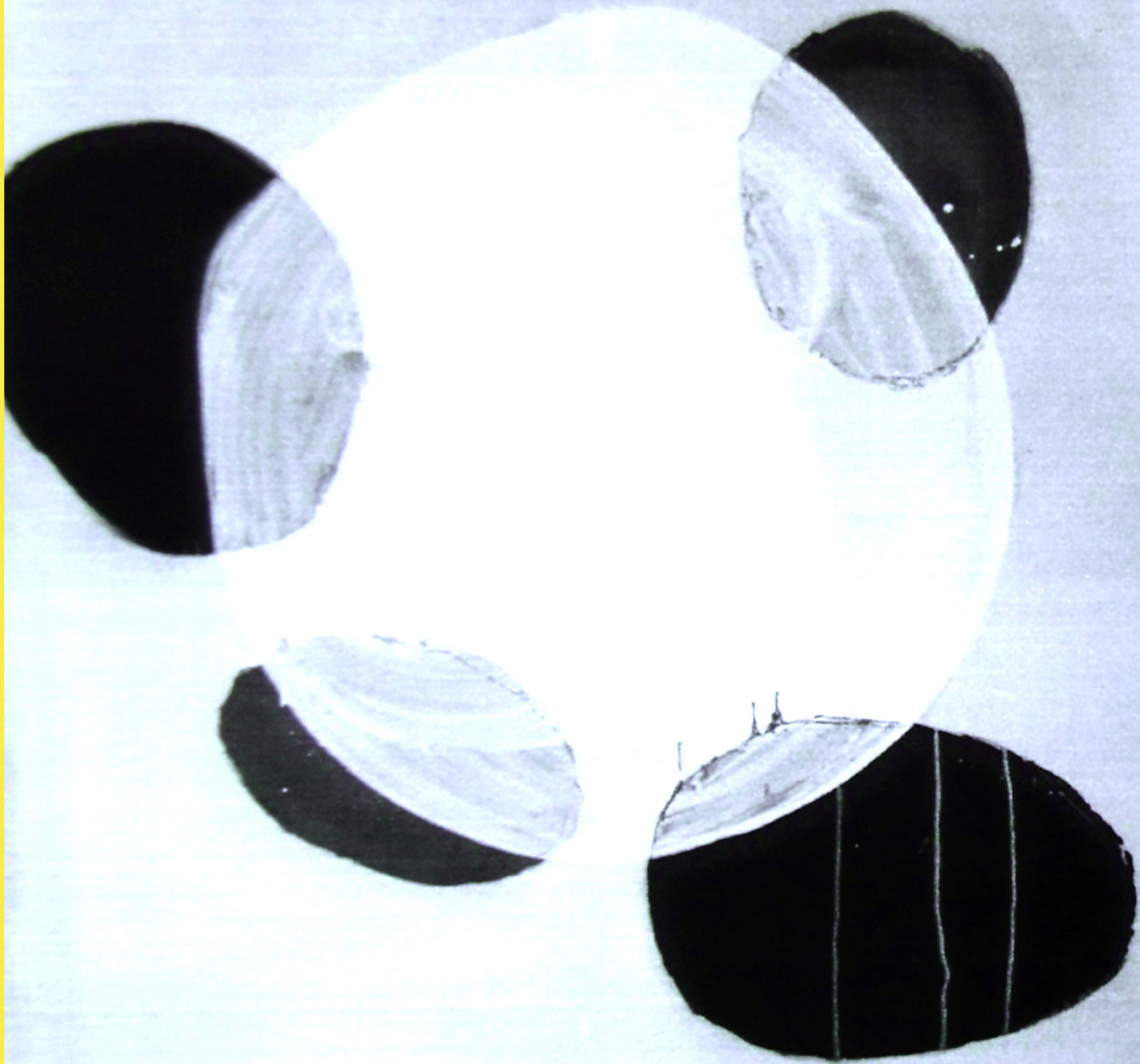
Willst du nicht Aug und Sinn ermatten,  
Lauf auch der Sonne nach im Schatten!

aber vor allem  
lass Long &  
rechts liegen



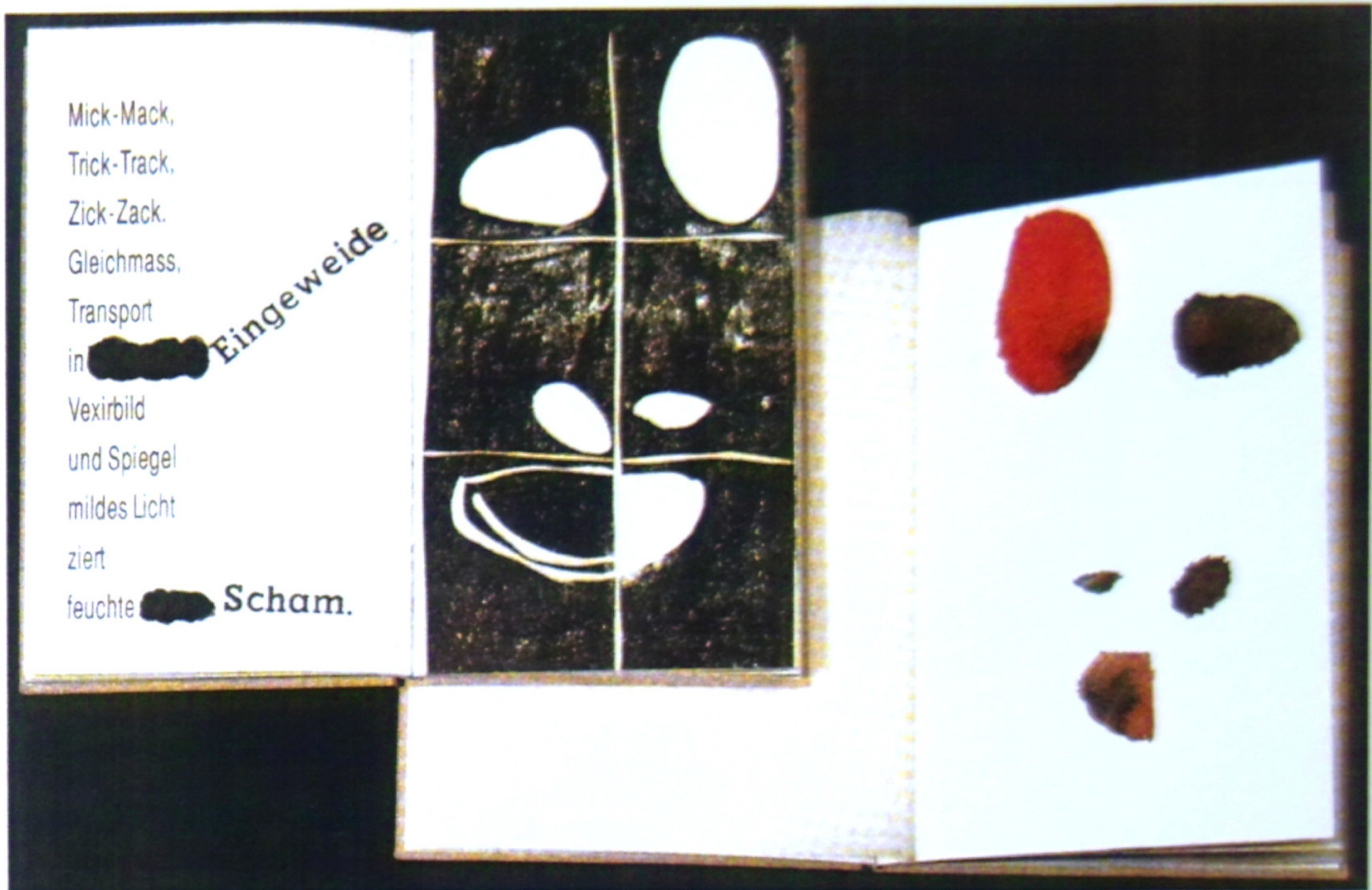
u

<sup>a</sup>  
grüner Horizont



**WAS IST DER GEIST**





Der Brave

Lieber aus ganzem Holz eine Feindschaft  
 Als eine geleimte Freundschaft!

*ich bezweifle*

*Nietzsche*



wer verschwindet  
bleibt ewig





Elvira aus Gardau









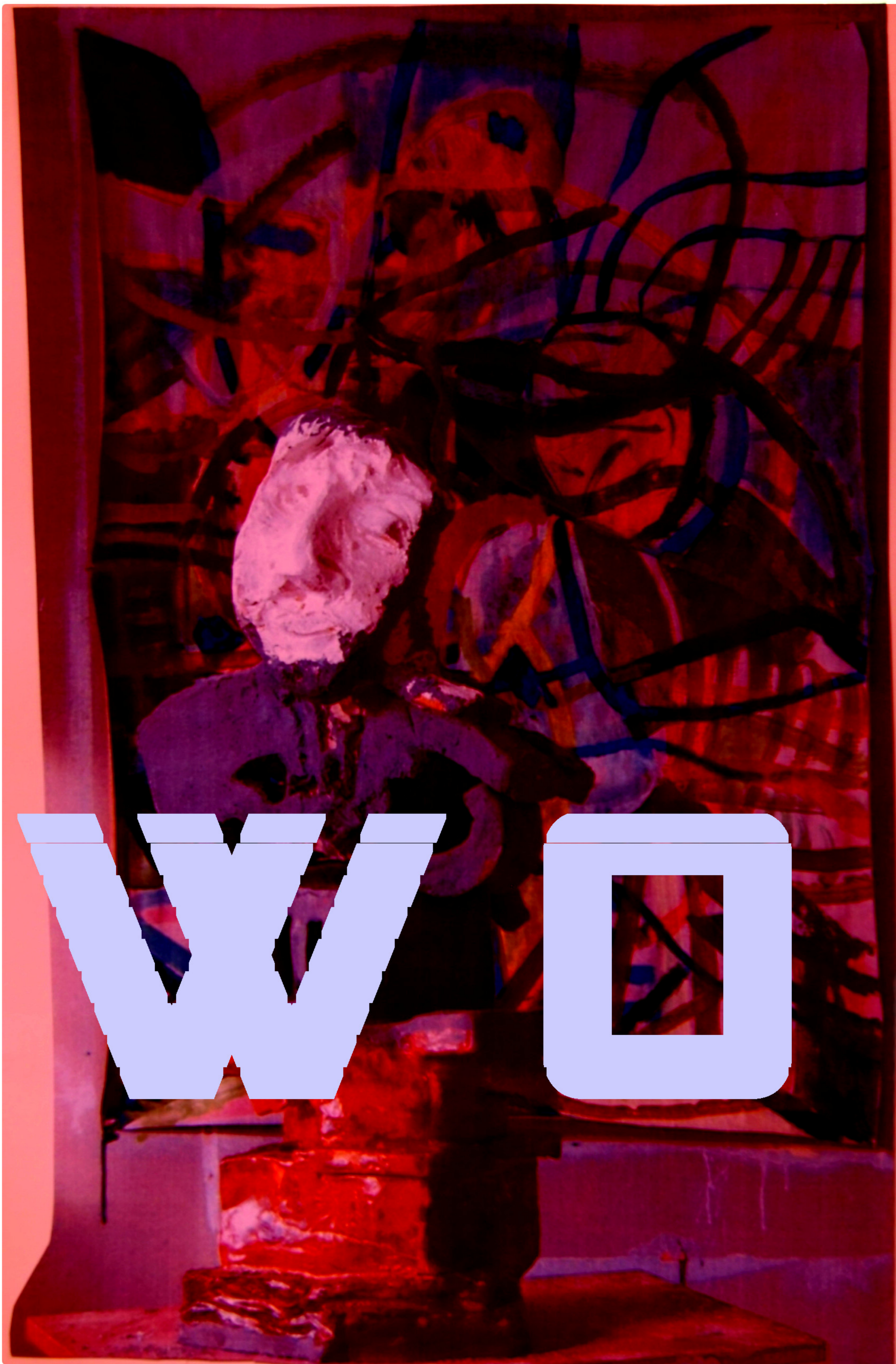
Dem aufmerksamen Betrachter der in diesem  
Werk versammelten Künste wird empfohlen,  
seinen Betrachter zu ziehen.



auch die Wissenschaft soll eben  
hoch! hoch!! hoch!!!

ganz schön lustig







icke bin ei  
clown

die verrichtete Badewanne

(n. B.)

beides herunter  
gefallen.

Daher unver-  
antwortlich.





Mario Merz schreibt an einer Stelle seiner Biographie: »Als ich verstand, daß ein Bild aus dem gleichen Raum besteht wie ich, habe ich den einzigartigen Wert der Dimension des Raumes begriffen«. Von dieser Erkenntnis gibt sein ganzes Werk Auskunft. Seine eigenen Schriften sprechen in programmatischen Erklärungen von dem Raum, mit dem der Mensch noch immer nicht organisch in Einklang leben kann. In einer Vision des Denkens als spiralenförmig expandierendes Sinnbild entdeckt Merz die Analogie dieser Spiralenstruktur im Werk des mittelalterlichen Mathematikers Leonardo von Pisa (gen. Fibonacci), der die Ausdehnung einer mathematischen Reihe als Zahl beschreibt, die die Summe der beiden vorausgehenden Zahlen bildet (1 1 2 3 5 8 13 21). Vom organischen Rhythmus dieser Konstellation überzeugt, folgt Merz dieser Idee von Bewegung, die von einem Zentrum immer nach Draußen führt. So sind die Objekte, die er herstellt, Entsprechungen der Elemente der Natur, die die Phantasie und Einbildungskraft auf archetypische Formen lenkt. Mit der Vergänglichkeit und der Erneuerung natürlichen Wachstums verknüpft Merz seine ganze Vorstellung vom Wesen des Lebens. Dem Menschen baut er aus armseligen, aber elementaren Materialien unsichere Iglus als Sinnbilder einer nomadischen Behausung, die den Menschen zum Bewohner eines Planeten macht und ihm die Irrationalität der leeren Städte vor Augen führt. An die Stelle der historischen Kontinuität setzt Merz eine Realität, die sich mystisch als Entwurf ständig veränderbarer Existenz zu erweisen hat. An die Stelle einer Logik, wie sie als Sprache und Reflexion die westliche Kulturphilosophie beherrscht, setzt Merz kosmologische Zyklen, Zusammenhänge und versteht sein Leben als Künstler in der Rolle des Beobachters, der den Rückgriff auf die »Armut« als »theoretisches Maß« (Celant) ohne Illusion bezeichnet. An seinen Iglus aus Glasscherben, Reisig, Schieferplatten verkünden die leuchtenden Zahlenzyklen des Fibonacci die Ausdehnung der Zeit, die in Steinen, Früchten, Brot, in Erde, Wachs und anderen Strukturen Schnitte und Tangenten in dieser unendlichen Ausdehnung festhalten. »Ich baue gern«, sagt Mario Merz. Dabei geht er behutsam vor, denn er selbst ist ein Nomade. Was er aufrichtet, damit es bewohnbar ist, aber auch aufgegeben werden kann, soll Spuren hinterlassen, die man im Kopf weiterträgt.

Mario Merz writes in a passage of his biography, "When I understood that a picture is constituted by the same space as I am, I realized the unique value of the dimension of space". About this discovery his work provides us with further information. His own writings speak in programmatic explanations of space, with which man still cannot live organically in harmony. In a vision of thinking as a spirally expanding system Merz discovers the analogy to this spiral in the work of the medieval mathematician Leonardo da Pisa (called Fibonacci), who describes the extension of a mathematical series as the number which results from the sum of the two preceding ones (1 1 2 3 5 8 13 21). Convinced by the organic rhythm of this constellation Merz follows this idea of movement which always leads from a center outwards. The objects he produces are equivalents of elements of nature which directs the imagination and the imaginative forces toward archetypal forms. With transience and renewal of natural growth is connected Merz's whole concept of the essence of life. For man he builds from indigent but elementary materials impermanent igloos as a symbol of a nomadic shelter which makes man the inhabitant of a planet. It demonstrates to him the irrational state of empty cities. In place of historical continuity Merz puts a reality which has to mystically provide a design for a constantly changing existence in place of a logic such as the one that dominates his language and reflection the occidental natural philosophy, Merz puts cosmological cycles and connections, and sees his life as an act of the observer, who terms the result to 'poverty' as a 'theoretical measure' (Celant) without any illusions. On his igloos of glass fragments, kindling wood, slate tiles is proclaimed by the shining number cycles of Fibonacci the extension of time, that in stones, fruits, bread, earth, wax and in other structures is held together by sections and tangents in this infinity of dimension. "I like to build" says Mario Merz. He proceeds carefully in doing it, for he himself is a nomad. What he sets up to be inhabited is also to be easily abolished, is supposed to leave traces of a sort to be borne further in one's mind.

dru  
Me  
ge  
ter  
ebe  
wer  
mit  
ware  
ganz  
ben  
geis  
ben  
ers



# Babbler

hoyyla



wo sind denn  
seine Baise

"ahhem



Man from "old" Germany"

Elektra



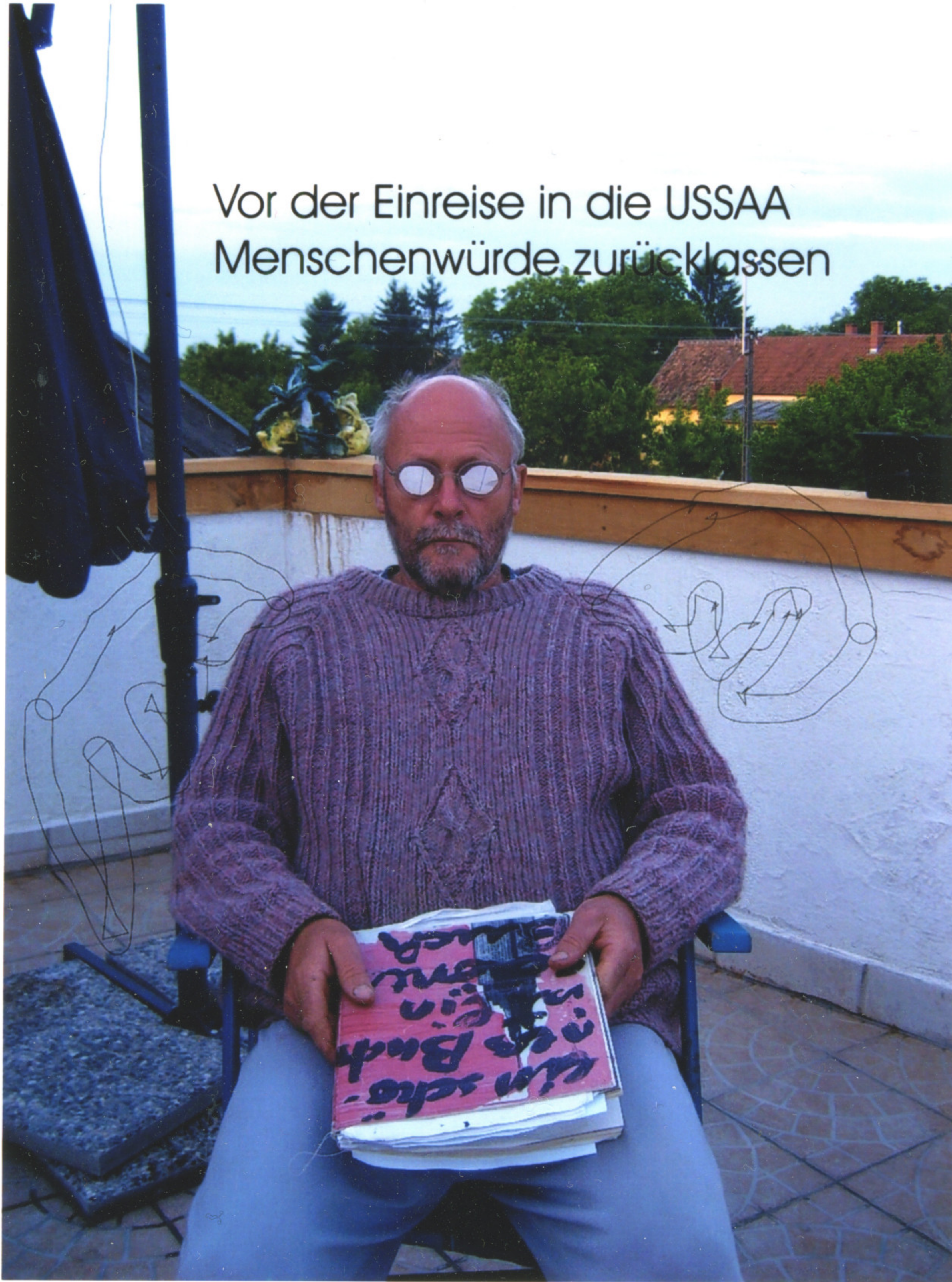




nerben, Gt



Vor der Einreise in die USSAA  
Menschenwürde zurücklassen





In Helmut Middendorfs Bildern wird Lebensgefühl und Thematik, die eigene psychische Disposition zum untrennbaren Ausgangspunkt. Seine Bilder sprechen von der Wirklichkeit einer Generation, die den exzessiven Erfahrungen den Haß auf die Gesellschaftliche vernachlässigt. Nach dem Attentat auf die selbigen Stadt jede Form des Ausdrucks der eigenen Existenz. Middendorf spricht genau von der ungeliebten Beziehungslosigkeit und der gleichzeitig reduzierten existentiellen Nähe von Kälte. Bildern zu individuellen theatralischen sprachlosen Leiden. Keiner seiner gefällt, darum können die Szenen Mittel- und unbeschriebenen Bild Vision des Verlöschens. Bilder liegt in der stetigen psychisch gegebenen, eine Überhöhung nur in der Vorstellung denkbar macht. Helmut ist, aber auch Middendorf gerade dem so viel zitiert, nicht nur, sondern mehr der amerikanischen

nahe irrealen Situation des Menschen, die unmittelbare Evidenz der Nachbarschaft möglichen Scheiterns und des Ausdrucks des vielfach gebrochenen Lebensgefühls als eigene Erfahrung sind Bilder der Straße, des Draußen, die in Middendorfs Malerei eine innere Beziehung und Vision davon austauschen.

In Helmut Middendorfs pictures, existential feelings and thematic repertory, the personal psychic disposition, become inseparable as a starting point for his work. His pictures speak of



which as an anonymous excessive experiences hatred and revulsion with society. Nearly tantamount against Rudolph own any form of output without the expression of vitality. In an interview, precisely of the appalling, of the lack of relationship and the simultaneous of musical experience essentially. Through the meaning he has found individual figures, whose presents the existence of the intensity of a fury, filled by it, and this is the essence of Middendorf can best blank fire walls; a authenticity of these singly playful achievement, logically exact meaning, which at the same scenario thinkable only in of the painted picture. It is evident but also Middendorf has certainly little of often cited German of a relation to the American Post-Abstraction-

tionism. The nearly irreal situation of humanity, the immediate evidence of the proximity of possible failure and the expression of the repeatedly fractured sense of life as a personal experience, are pictures out on the streets on the outside which in Middendorfs paintings exchange an inner relation and a vision of it.

aus der Iniet - Serie  
Geister im Stein.





— 2007  
— 2007  
— 2007

Ton, Steine,

Scherben, Glas



Dali + Medkysseppel

in ~~Keiner~~ Person<sup>11</sup>





# A L B E R T O E H L E N

Wie soll man nennen, was Albert Oehlen und seine Malerfreunde seit einigen Jahren tun? Arbeit an einem größeren Versuch über den Schmutz? Die Ironie jedenfalls und der Spott, der Zynismus und eine Trivialität, die von der Wirklichkeit noch nicht überboten wird, sind wunderbare Voraussetzungen, aber nicht ihre einzigen Mittel, um dem standzuhalten, was das eigentlich Bemerkenswerte dieses gesellschaftlichen Phänomens ist. Oehlen und andere versuchen, nicht den Schmutz an sich, sondern das Miserable des Schmutzes so selbstverständlich als Katastrophe darzustellen, wie er sich produziert. Daß sie das Ausmaß der fürchterlichen Einfältigkeit sogleich als Schlußsatz der Gesellschaft entlarvt haben, heißt aber trotz aller Blasphemie nicht, daß sie ihn je überbieten werden. Vielleicht ist dies auch nicht ihre Absicht, denn es könnte ja sein, daß sie davon überzeugt sind, es werde sich dieser Schmutz, wie andere Perversionen gesellschaftlicher Moral, von selbst erledigen. Wer das liest, was Oehlen und seine Freunde zu diesem Thema geschrieben, was sie in Katalogen als Montagen dazu erfunden haben, weiß sicher nicht immer, ob diese Anleitungen zur Selbstbehauptung bestimmt oder tatsächlich schon Vorgriffe von Zuständen meinen, die noch nicht ganz in aller Köpfe sind. In einem Katalog schreiben Büttner, Herold und Oehlen, »ein sanfter Umgang mit dem Material ist in ernstesten Zeiten, und alle Zeiten sind ernst, nicht angebracht«. Daß die Bilder von Albert Oehlen frei von der eigenen gnadenlos aggressiven Polemik noch verzweifelter von dem Desaster der Alltäglichkeit berichten, gehört zu den wiederkehrenden Parabeln der Widersprüche, mit deren Hilfe Künstler Bedingungen herstellen, unter denen bestimmte malerische Handlungen erst möglich werden. Verzweifelt erscheinen diese Bilder, weil sie in dem Wissen gemacht sind, daß die Wirklichkeit darüber hinweggeht: »Wirklichkeit erschlägt Kunst« 1980, heißt eines seiner Bilder. Selbst die Ironie, die Taktik der wahllos übernommenen Stile, die gelegentlichen Paraphrasen auf andere »Kunstwerke«, die ganze Assimilation grauer, alles erniedrigender Wertlosigkeit täuschen nicht über das Bewußtsein der vielleicht vergeblichen Arbeit hinweg. Mit den Bildern von Oehlen, die diese Gewißheit wie ein persönliches Erleben enthalten, die das Bild aber eben nicht zu erkennen geben soll, gelingen Arbeiten, in denen die Kunst von den Schlägen der Wirklichkeit an sie zurückzahlt.

How should one call what Albert Oehlen and his painter friends have been doing for the several past years? An attempted work about dirt? At any rate, irony and derision, cynicism and a kind of triviality not yet surpassed by reality, are the wonderful preconditions but not the sole means for their resisting what is truly remarkable in that social phenomenon. Oehlen and others, are not attempting to present dirt as such, but to present so matter-of-factly the abysmal fact of dirt being produced as a disaster, as it is actually done. The fact, however, that they unmask at once the full extent of such hair-raising simplicity as a conclusion imposed by society, does not mean that they, in spite of all their blasphemy, will ever succeed in beating society at it. Perhaps too, this is not even their intention, for it is possible that they are convinced that this dirt, as other perversions of social morality, will get done away with of its own accord. Those who read what Oehlen and his friends have written on this topic, what they have heretofore invented as montages in catalogues, do not always know for certain whether those are intended as directions for self-assertion or whether they actually already denote anticipations of states not wholly present in the mind of all people yet. In a catalogue Büttner, Herold, and Oehlen write, "in serious times, and all times are serious, dealing gently with one's material is not appropriate". The circumstance that the pictures by Albert Oehlen, free of a mercilessly aggressive polemic of their own, report even more desperately of the disaster of everyday, belongs to the recurrent parables of the contradictions with whose help artists produce the conditions under which certain painterly attitudes first become possible. These pictures appear desperate because they have been made with the knowledge that reality walks right past them: "Reality Slays Art" 1980, is the title of one of his pictures. Even irony, the tactics of indiscriminately appropriating styles, the occasional paraphrase of other 'art values', the wholesale assimilation of the grey all-degrading lack of values, do not deceive about their awareness that this work may perhaps be futile. The pictures of Oehlen, containing this certainty as a personal experience which the image nevertheless is intended exactly to preclude from making known, are achievements which society does not expect, and in which art pays back some of the blows dealt by reality.

Frauen übernahmen



Tittikackaphon 1970



Berli-Kreuzberg  
Kalitresy A. 26  
ohoh

A. Chelny 84

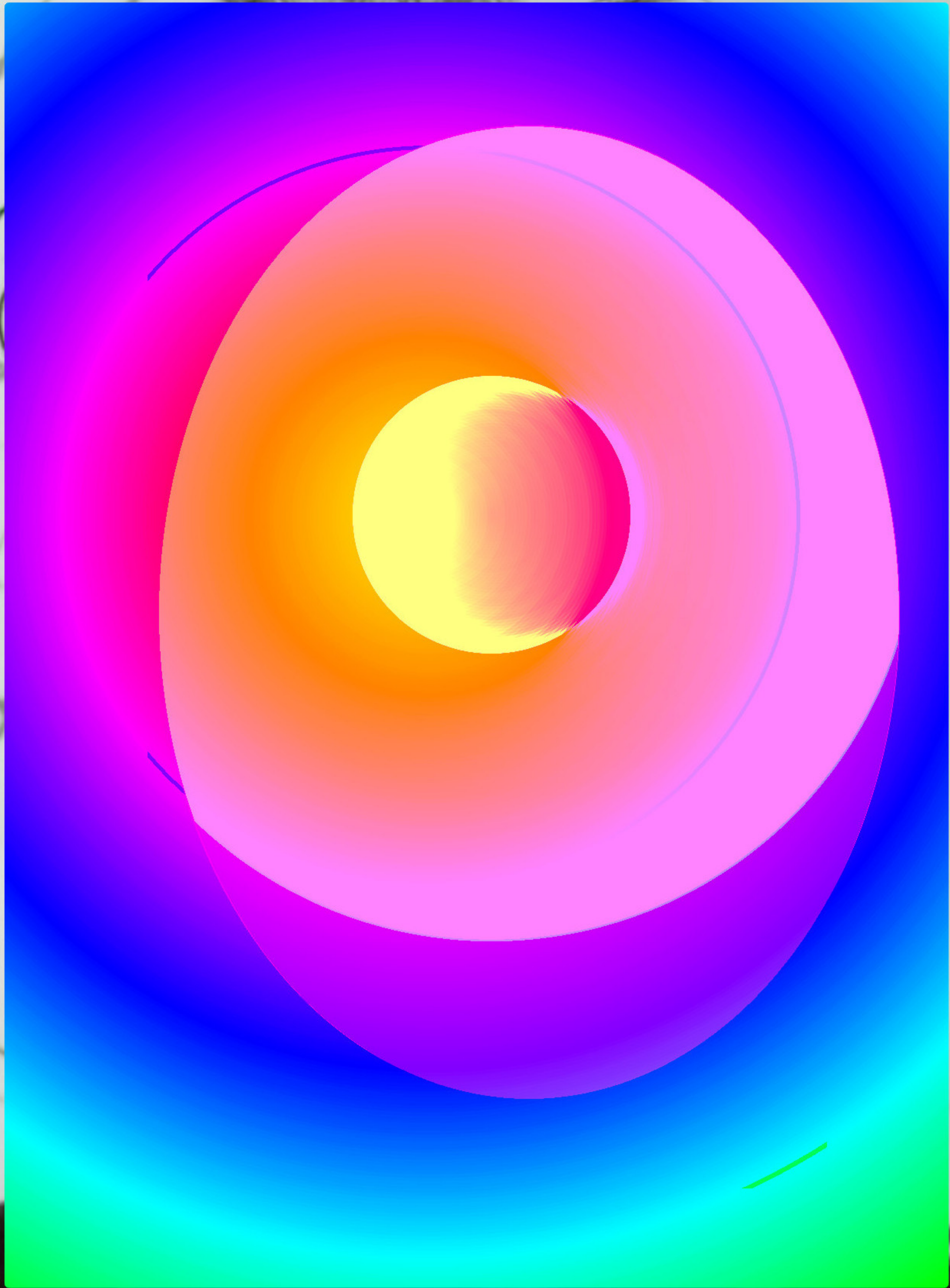


und dar list  
gemein





Geist =  
gemein





# M A R K U S O E H L E N

Die Rettung der Diskussionen über die Entfernung von Kunst und Gesellschaft ist immer dieselbe Illusion, sie wird nur immer heftiger im Begriff der Katastrophe, der Agonie behauptet. Von Armut und von Kasernen ist die Rede, von der Fragmentation, dem Nomadentum, ohne Weltbild, von Zusammenhängen ohne Bedeutung, von einer Wildheit ohne Widerstände, und nur manchmal wird diese Lektüre unterbrochen, wenn uns das einzelne Bild zwingt, seine Allegorie zu lesen, die jede andere Evidenz ausschließt. Viele junge Künstler wissen, daß die Kunst ihre Not nicht aus der oben genannten übermächtigen Entfernung zur Gesellschaft oder mangelnder, gar fehlender Anschauung hat, sondern in der Zuschreibung, sie habe eine in bezug auf die Gesellschaft ihr inwohnende, imaginierte Kraft der Sinngebilde und der Transformation. Markus Oehlen nennt seine Arbeiten häufig abstrakte Bilder, und weil wir aber überall Fakten unserer Wirklichkeit wahrnehmen, ist anzunehmen, daß diese Fakten der ästhetische Schein, die allusive Formalisierung seiner Bilder sind. Das einzige, was hier zählt, sind die Zerstörungen, Ungereimtheiten vom Schein der Vermittlung des Unzulänglichen, die schon immer nichts als ein Mythos waren. Am Beispiel von Markus Oehlen wird überdeutlich, daß alles, was sich heute (ohne Kapitulation) an Formen und Zeichen im Bild herstellt, keine reine Imagination sein kann, sondern nur die Heillosigkeit der eigenen Erfahrung angesichts der Zusammenhänglosigkeit unserer Bedürfnisse. Von allen jungen Künstlern in diesem Lande die im Bereich der Kunst eine völlige Mißachtung ästhetischer Referenzen, und sei es nur als fragmentarischer, zum Scheitern verurteilter Ansatz von der Kunst ohne Paradigmenbetreiben, ist Markus Oehlen einer der konsequentesten. Denn es scheint, daß wir in jedem Bild in Ausschritten der wirklichen Katastrophe zusehen, der Gewißheit, daß der analytische Umweg über die Transparenz des eigenen Erlebens keine Strategie ist, sondern in Bildern und Phantasmen endet, die auch für den Maler nur im Augenblick ihres Entstehens ihre Evidenz haben. Markus Oehlen malt Bilder, denen man ansieht, daß selbst ihre komplizierten Zusammenhänge heute nur als das Leerd der Bilder erscheinen könnten, da sie vielmehr nicht einmal zur Selbstreflexion taugen. Daß ihre Empfinden und Suche nach Bedürfnissen auseinanderklaffen, zeigt nur die Schwierigkeit der Arbeit am Rande der Gesellschaft.

Rescuing the discussion about the distance between art and society is always the same illusion, it becomes only more intensely asserted with the concept of catastrophe, and of agony. Poverty and rage are cited, and fragmentation, nomadic existence without a guiding view of the cosmos, meaningless connections, unopposed wildness, and only intermittently does this get interrupted, namely, when the singular image forces us to read its allegorical meaning which excludes any other kind of evidence. Many young artists know that art does not derive its distress from the above-mentioned overpowering distance from society or a defective or completely missing conception, but from the attribution ascribing to it in respect to society an immanent imaginary power productive of meaningful structures and transformations. Markus Oehlen frequently calls his works 'abstract' pictures, and because we perceive everywhere facts of our reality we can assume that these facts are the aesthetic appearance, the allusive formalization of his pictures. The only thing that counts here are the occurrences of destruction, of discrepancies in the appearance of the mediation of the deficient, which have always been nothing more than a myth already. The case of Markus Oehlen makes exceedingly clear that everything in the way of forms and signs which today (without recapitulation) emerges into a picture, cannot be pure imagination but only the unmitigated hopelessness of one's experience in the face of the total incoherence of our needs. Of all young artists in this country who nurse in the realm of art a total disdain for aesthetic references, for even the most fragmentary and one-to-fail gropings for an art without any paradigms, Markus Oehlen is the most uncompromising. For it seems that in each picture we watch in sections the real catastrophe happen, the certainty that the anarchic detour via the transparency of one's own experience cannot serve as a strategy but that it ends in pictures and fantasies which, also for the painter, have the value of evidence only in the moment of their emergence. Markus Oehlen paints pictures from the looks of which one notices that even their felt connections can appear today only as the misery of pictures since they are not fit even for self-reflection. The fact that here feelings and the quest for (valid) needs lie asunder articulates only the difficulty of that work, for society, at any rate, has long ceased to ask such questions.



hier wird mit warm



Esatz - pelon da  
ist

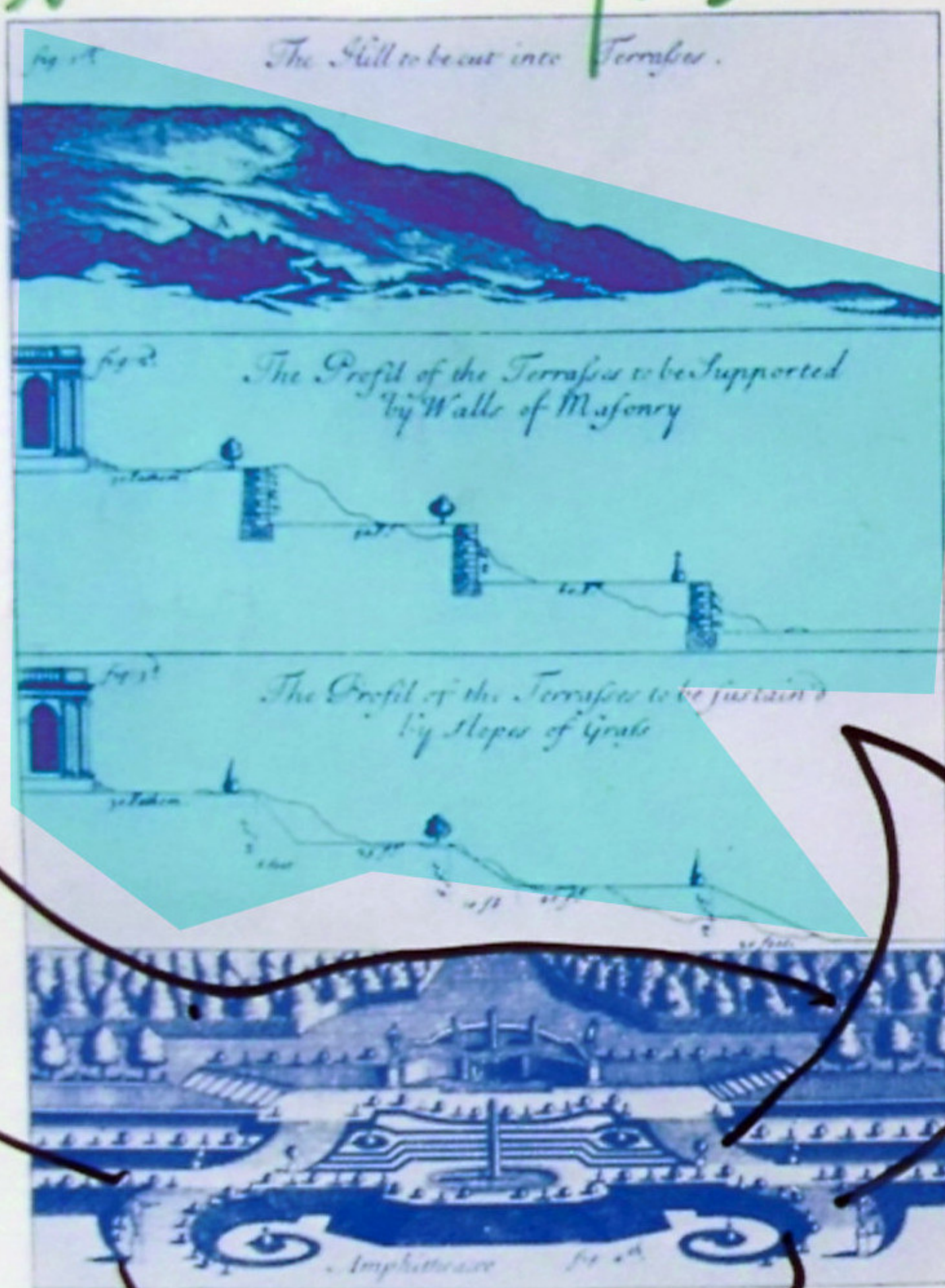
+ da + da

+ da + da

dada au



id recapituliert:



Εοπα  
i.a.



2006

Verschiedene Techniken auf Papier

2,65 x 1,53,2 m

Aus Geld her

einer Serie von 56 Blüten





Die Rettung der Diskussionen über die Entfernung von Kunst und Gesellschaft ist immer dieselbe Illusion, sie wird nur immer heftiger im Begriff der Katastrophe, der Agonie behauptet. Von Armut und von Raserei ist die Rede, von der Fragmentation, dem Nomadentum ohne Weltbild, von Zusammenhängen ohne Bedeutung, von einer Wildheit ohne Widerstände, und nur manchmal wird diese Litanei unterbrochen, wenn uns das einzelne Bild zwingt, seine Allegorie zu lesen, die jede andere Evidenz ausschließt. Viele junge Künstler wissen, daß die Kunst ihre Not nicht aus der oben genannten übermächtigen Entfernung zur Gesellschaft oder mangelnder, gar fehlender Anschauung hat, sondern in der Zuschreibung, sie habe eine in bezug auf die Gesellschaft ihr innewohnende, imaginierte Kraft der Sinngebilde und der Transformation. Markus Oehlen nennt seine Arbeiten häufig »abstrakte« Bilder, und weil wir aber überall Fakten unserer Wirklichkeit wahrnehmen, ist anzunehmen, daß diese Fakten der ästhetische Schein, die allusive Formalisierung seiner Bilder sind. Das einzige, was hier zählt, sind die Zerstörungen, Ungereimtheiten vom Schein der Vermittlung des Unzulänglichen, die schon immer nichts als ein Mythos waren. Am Beispiel von Markus Oehlen wird überdeutlich, daß alles, was sich heute (ohne Kapitulation) an Formen und Zeichen im Bild herstellt, keine reine Imagination sein kann, sondern nur die Heillosigkeit der eigenen Erfahrung angesichts der Zusammenhänglosigkeit unserer Bedürfnisse. Von allen jungen Künstlern in diesem Land, die im Bereich der Kunst eine völlige Mißachtung ästhetischer Referenzen, und sei es nur als fragmentarischer, zum Scheitern verurteilter Ansatz von der Kunst ohne Paradigma betreiben, ist Markus Oehlen einer der konsequentesten. Denn es scheint, daß wir in jedem Bild in Ausschnitten der wirklichen Katastrophe zusehen, der Gewißheit, daß der anarchische Umweg über die Transparenz des eigenen Erlebens keine Strategie ist, sondern in Bildern und Phantasien endet, die auch für den Maler nur im Augenblick ihres Entstehens ihre Evidenz haben. Markus Oehlen malt Bilder, denen man ansieht, daß selbst ihre empfundenen Zusammenhänge heute nur als das Elend der Bilder erscheinen können, da sie vielleicht nicht einmal zur Selbstreflexion taugen. Daß hier Empfinden und Suche nach Bedürfnissen auseinanderklaffen, zeigt nur die Schwierigkeit der Arbeit am Rande der Gesellschaft.

Rescuing the discussion about the distance between art and society is always the same illusion, it becomes only more intensely asserted with the concept of catastrophe, and of agony. Poverty and rage are cited, and fragmentation, nomadic existence without a guiding view of the cosmos, meaningless connections, unopposed wildness, and only intermittently does this get interrupted, namely, when the singular image forces us to read its allegorical meaning which excludes any other kind of evidence. Many young artists know that art does not derive its distress from the above-mentioned overpowering distance from society or a defective or completely missing conception, but from the attribution ascribing to it in respect to society an immanent imaginary power productive of meaningful structures and transformations. Markus Oehlen frequently calls his works 'abstract' pictures, and because we perceive everywhere facts of our reality we can assume that these facts are the aesthetic appearance, the allusive formalization of his pictures. The only thing that counts here are the occurrences of destruction, of discrepancies in the appearance of the mediation of the deficient, which have always been nothing more than a myth already. The case of Markus Oehlen makes exceedingly clear that everything in the way of forms and signs which today (without recapitulation) emerges into a picture, cannot be pure imagination but only the unmitigated hopelessness of one's experience in the face of the total incoherence of our needs. Of all young artists in this country who nurse in the realm of art a total disdain for aesthetic references, for even the most fragmentary and sure-to-fail gropings for an art without any paradigms, Markus Oehlen is the most uncompromising. For it seems that in each picture we watch in sections the real catastrophe happen, the certainty that the anarchic detour via the transparency of one's own experience cannot serve as a strategy but that it ends in pictures and fantasies which, also for the painter, have the value of evidence only in the moment of their emergence. Markus Oehlen paints pictures from the looks of which one notices that even their felt connections can appear today only as the misery of pictures since they are not fit even for self-reflection. The fact that here feelings and the quest for (valid) needs lie asunder articulates only the difficulty of that work, for society, at any rate, has long ceased to ask such questions.



σ σ

Flourish R

0 = jemand



Die  
Natu  
diese  
dern  
Nach  
einer  
bens  
es auc  
Geste  
hund  
diese  
figur  
eine  
Myth  
Inner  
unge  
borg  
lorer  
dino  
Kräft  
einer  
ihm,  
tend  
wärt  
goric  
kraft  
anzi  
gülti  
se F  
Zeu  
Ren  
obs  
ob  
Leb  
eir  
Ge  
a

andere Welt gerichtet. Diese Welt scheint Pala-  
dino vertraut, denn auch ihr hört er unaufhörlich  
zu, dabei wird er selbst nicht sprachlos, sondern  
malt als ihr Bote Wesen und Dinge, die in un-  
serer Wirklichkeit keinen Platz haben, die sie  
tiefer und tiefer verschließen will.

is listening to it endlessly, not turning speechless  
himself, but continuing to paint as its messenger  
creatures and things which have no place in our  
reality, that wants to lock them out of sight deep-  
er and deeper.



Schmeider: Waffenschieber in Auftrag des Nationalen



frohe Weihnachten  
und ein frohes neues  
Jahr



1908  
Berlin



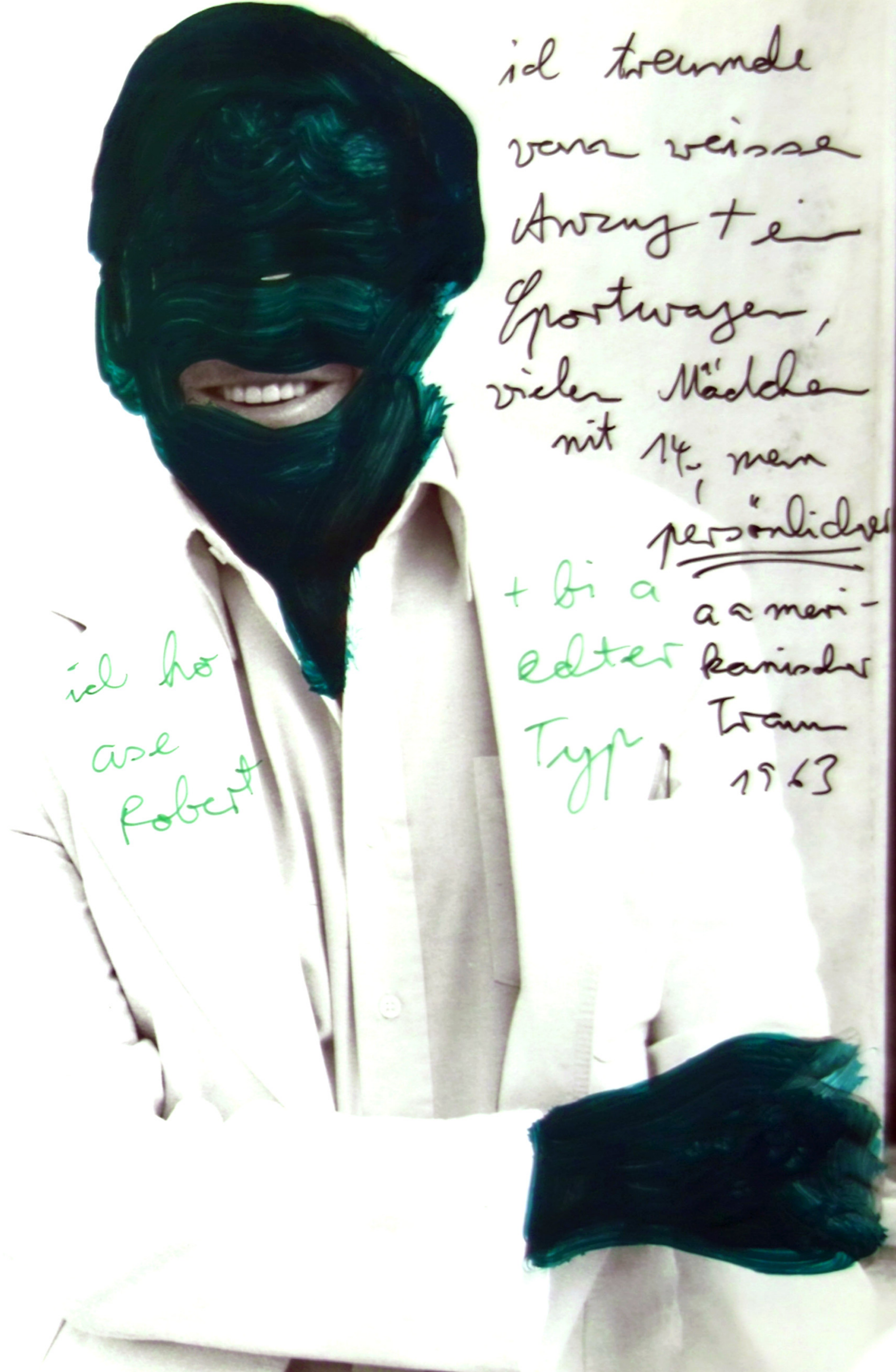
O

n. S. in Herzen



Roberto Blanco





iel ho  
ase  
Robert

id trennde  
vona weisse  
Anzug + ein  
Sportwagen,  
viele Mädchen  
mit 14. men  
persönlicher  
+ bei a ameri-  
edter kanischer  
Typ 1 Team  
1963

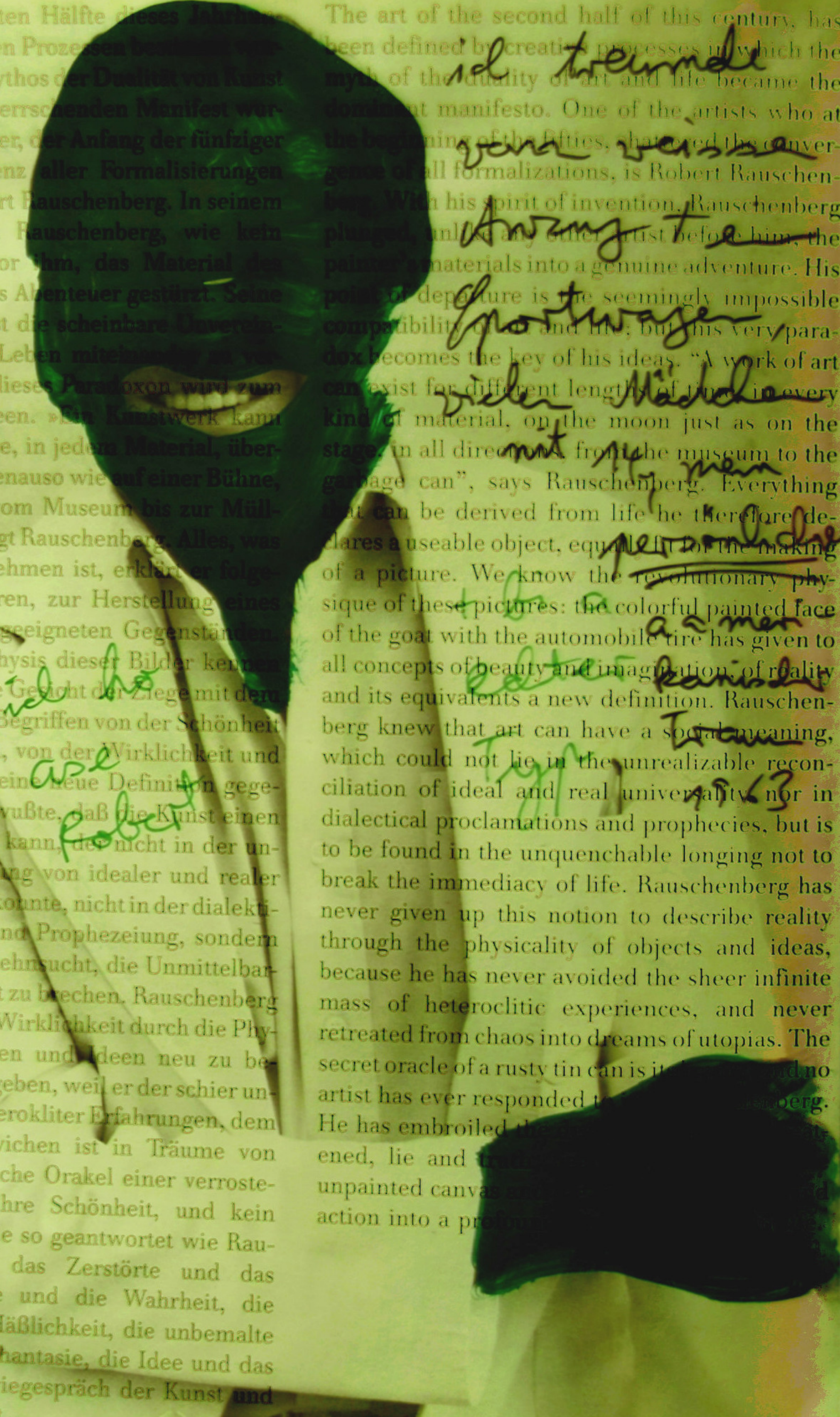


# Roberto Blanco

## R O B E R T R A U S C H E N B E R G

Die Kunst der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist von kreativen Prozessen bestimmt worden, in denen der Mythos der Dualität von Kunst und Leben zum beherrschenden Manifest wurde. Einer der Künstler, der Anfang der fünfziger Jahre die Konvergenz aller Formalisierungen erschüttert, ist Robert Rauschenberg. In seinem Erfindungsgeist hat Rauschenberg, wie kein anderer Künstler vor ihm, das Material des Malers in ein wahres Abenteuer gestürzt. Seine Ausgangssituation ist die scheinbare Unvereinbarkeit, Kunst und Leben miteinander zu verbinden; aber eben dieses Paradoxon wird zum Schlüssel seiner Ideen. »Ein Kunstwerk kann unterschiedlich lange, in jedem Material, überall, auf dem Mond genauso wie auf einer Bühne, in jeder Richtung, vom Museum bis zur Mülltonne existieren«, sagt Rauschenberg. Alles, was dem Leben zu entnehmen ist, erklärt er folgerichtig zu brauchbaren, zur Herstellung eines Bildes gleichwertig geeigneten Gegenständen. Die revolutionäre Physis dieser Bilder kennen wir: das buntbemalte Gesicht der Ziege mit dem Autoreifen hat allen Begriffen von der Schönheit und der Imagination, von der Wirklichkeit und ihrer Entsprechung eine neue Definition gegeben. Rauschenberg wußte, daß die Kunst einen sozialen Sinn haben kann, der nicht in der unerfüllbaren Versöhnung von idealer und realer Universalität liegen konnte, nicht in der dialektischen Deklaration und Prophezeiung, sondern in der unstillbaren Sehnsucht, die Unmittelbarkeit des Lebens nicht zu brechen. Rauschenberg hat diesen Sinn, die Wirklichkeit durch die Physis von Gegenständen und Ideen neu zu beschreiben, nie aufgegeben, weil er der schier unendlichen Masse heterokliter Erfahrungen, dem Chaos nicht ausgewichen ist in Träume von Utopien. Das heimliche Orakel einer verrosteten Blechdose ist ihre Schönheit, und kein Künstler hat darauf je so geantwortet wie Rauschenberg. Er hat das Zerstörte und das Bedrohte, die Lüge und die Wahrheit, die Schönheit und die Häßlichkeit, die unbemalte Leinwand und die Phantasie, die Idee und das Tun in ein tiefes Zwiegespräch der Kunst und des Lebens verstrickt.

The art of the second half of this century, has been defined by creative processes in which the myth of the duality of art and life became the dominant manifesto. One of the artists who at the beginning of the fifties, shattered the convergence of all formalizations, is Robert Rauschenberg. With his spirit of invention, Rauschenberg plunged, unlike any other artist before him, the painter's materials into a genuine adventure. His point of departure is the seemingly impossible compatibility of art and life; but his very paradox becomes the key of his ideas. "A work of art can exist for different lengths of time, in every kind of material, on the moon just as on the stage, in all directions, from the museum to the garbage can", says Rauschenberg. Everything that can be derived from life he therefore declares a useable object, equal to the making of a picture. We know the revolutionary physique of these pictures: the colorful painted face of the goat with the automobile tire has given to all concepts of beauty and imagination, of reality and its equivalents a new definition. Rauschenberg knew that art can have a social meaning, which could not lie in the unrealizable reconciliation of ideal and real universality, nor in dialectical proclamations and prophecies, but is to be found in the unquenchable longing not to break the immediacy of life. Rauschenberg has never given up this notion to describe reality through the physicality of objects and ideas, because he has never avoided the sheer infinite mass of heteroclitic experiences, and never retreated from chaos into dreams of utopias. The secret oracle of a rusty tin can is its beauty, and no artist has ever responded to it like Rauschenberg. He has embroiled the destroyed and the threatened, lie and truth, beauty and ugliness, the unpainted canvas and the imagination, the idea and the action into a profound dialogue of art and life.





maïme Tochter 47.



X 2286





Yoon 72



in der Art der Kunst

JULIAN SCHNABEL

MIQUEL BARCELÓ

JEAN-MICHEL BASQUIAT

JOSEPH BEUYS

PETER BÖMMELS

JAMES BROWN

SANDRO CHIA

FRANCESCO CLEMENTE

TONY CRAGG

ENZO CUCCHI

WALTER DAHN

DAVID DEUTSCH

MARTIN DISLER

JIRI GEORG DOKOUPIL

KEITH HARING

JÖRG IMMENDORFF

ANISH KAPOOR

BERND KOBERLING

IMI KNOEBEL

JANNIS KOUNELLIS

RICHARD LONG

BRICE MARDEN

BRUCE MCLEAN

MARIO MERZ

HELMUT MIDDENDORF

ALBERT OEHLEN

MARKUS OEHLEN

MIMMO PALADINO

ROBERT RAUSCHENBERG

SALOMÉ

JULIAN SCHNABEL

VOLKER TANNERT

CY TWOMBLY

ANDY WARHOL

BILL WOODROW

JULIAN SCHNABEL

Rosa von Brandenburg



# J U L I A N S C H N A B E L

An anderer Stelle habe ich gesagt: »Mitten im 20. Jahrhundert überschreitet das Bild jede Imagination. Die Gleichung von der Sinnlosigkeit darf diese Überschreitung sein, eine Sehnsucht, nach deren Abbildern wir suchen, ohne Widerstand, ohne Abnutzung.« Neben jedes Sein tritt der Sinn der Epik wie eine magnetisierte Entität der Anlehnung. Nur der Tod und das Leben entziehen sich dieser Ästhetik, wenn sie einander in Augenblicken ein und derselben Agonie angehören. In philosophischen Synthesen und geschichtlich gewordenen Mythen hat der europäische Geist der Kunst diese Beziehung als realen Teil der Wirklichkeit enthalten. Wenn Julian Schnabels Bilder einer Tradition angehören, dann gehören sie in diese Tradition. Wo andere Künstler sich auf den Weg gemacht haben, über die Erfindungen der Erscheinungswelt hinauszugehen oder aus dem schier unerschöpflichen Reservoir gebrochener Beschwörungen und Symbole diese erneut zu brechen, hat Schnabel vor der reinen Anschauung der Phänomene angehalten. Sein Ausgangspunkt ist die Natur und die Konkretion ihrer Ausstrahlung, eine Erkenntnis, deren Drama weder verschwenderischen Materialismus noch irrationalen Subjektivismus enthält.

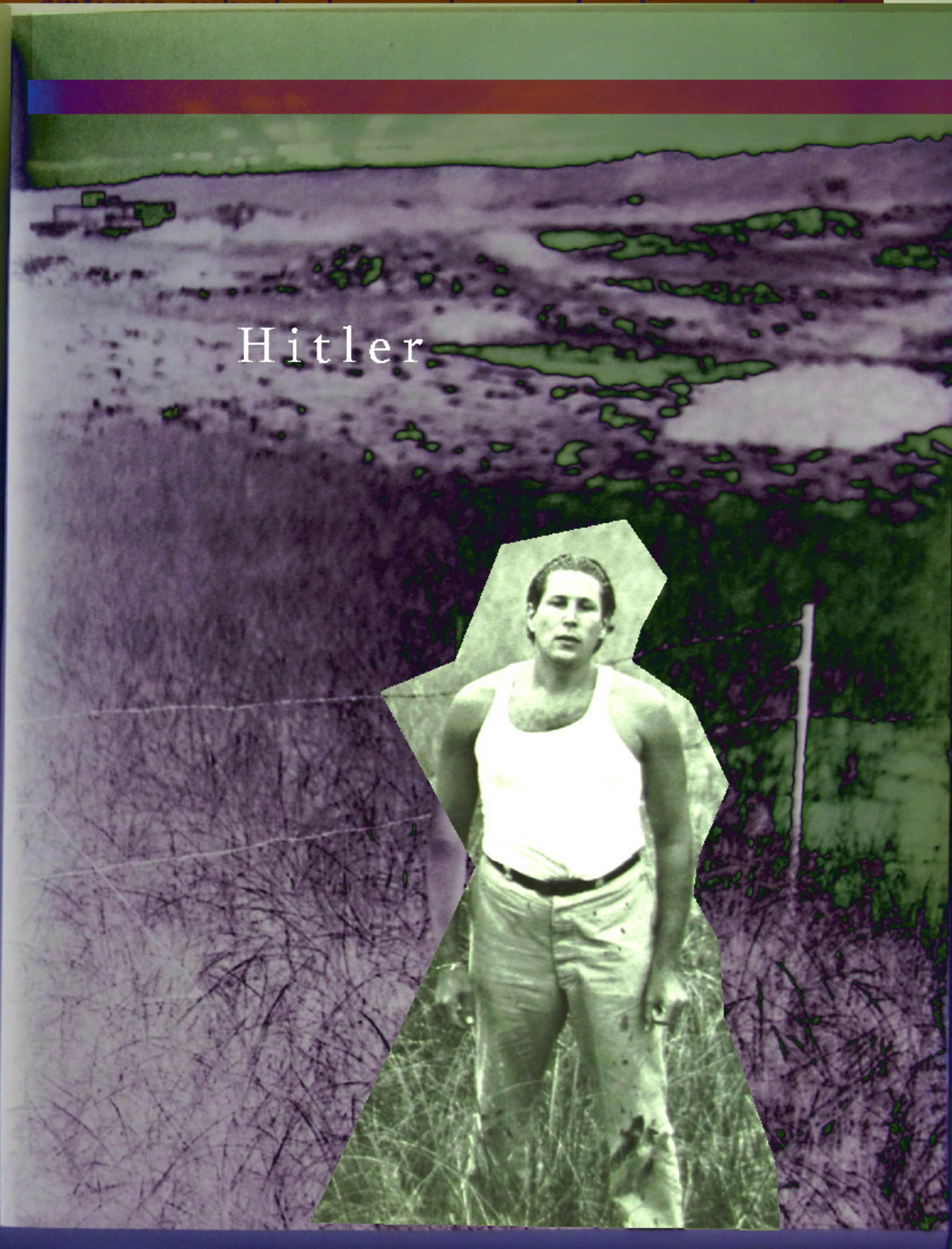
I have stated in another context: "In the middle of the 20th century, the picture leaves behind the bounds of the imagination. The equation of senselessness may be just this transgression, a longing whose images we seek, without any resistance, without ever wearing out." Next to every being steps the meaning of the epic like a magnetized entity of adherence. Only death and life escape this aesthetics, when they belong to each other in moments of one and the same agony. In philosophic syntheses and historically manifested myths, the European spirit of art has related this relation as a virtuous part of reality. If Julian Schnabel's work belongs to any tradition at all, then to this one. While other artists have struck out on paths beyond the inventions of the world of appearances or started out to break down the sheer inexhaustible reservoir of broken invocations and symbols once again, Schnabel has come to a halt before the pure contemplation of phenomena. His point of departure is nature and the concretion of its emanations, an insight whose drama can trigger neither a wasteful materialism nor an irrational subjectivism, but the conflicts of imperfection, a considered

## Rembrandt

so fett wie i ja wie i



Nero



Hitler





ganz schön der Typ  
oder  
bin  
das etwa r ich











*großzügig*

1982 malt Volker Tannert das Bild ›Posing for Tatlin‹. Wir sehen einen Menschen mit unauflöslich verschlungenen Gliedern; es ist ein äußerstes Bild gefesselter Energie, die als intrikate Pose zum Stillstand kommt. Das Bild ist in seiner expressiven Reduktion die ganze Gegenwelt der konstruierten Reduktion Tatlins, und es ist zugleich ein Programm, denn es verlangt nach Freiheit. Fortan richtet sich Tannerts ganzes Interesse auf eine Geschichte der Entwicklung des Menschen, in die er folgerichtig auch die Natur einbezieht. Die Fähigkeit zu leben erprobt er wie eine Mechanik der Beseelung, des Austausches, der Implantationen, gegen die Kälte des Raumes. Sein Bild ›Die Sammlung‹ liefert ihm dazu ein beinahe autistisches Modell. Es stellt eine Ansammlung lose verteilter Körperteile dar, man brauchte sie nur zusammenzufügen, aber wir ahnen, daß Tannert einen geradezu übermenschlichen Willen sucht, eine romantische Vorstellung, bevor daraus wieder ein Mensch zu formen ist. Tannerts Wege der Befreiung schließen das Bewußtsein von der Materie wie eine einzige, die Menschen verbindende Gewißheit ein, damit sie sich nicht wie Schemen im Raum in den Sphären verlieren müssen. In diesen Darstellungen ist Tannert ein Maler der existentiellen Angst, zu deren Nervensystem er wie eine zwingende Metaphysik des Menschen wieder und wieder zurückkehrt. Daß er sie projiziert als Unendlichkeit und als das Nichts, macht ihn vollends zum Maler eines Gestirns, auf dem es Leben wie Umrisse gibt; nichts Endgültiges. In den vergangenen Jahren hat Volker Tannert eine Reihe von Naturbildern gemalt als mächtige Anschauung einer spirituellen Schöpfung. In fast keinem dieser Bilder kommt der Mensch vor. Nur eine romantische Sehnsucht kreist wie ein Sog über diesen Landschaften, erklärt nicht die rätselhafte Abwesenheit des Menschen. Scheinbar kommt es in diesen Bildern ganz auf uns, die Betrachter von außen an. Die unheilvolle Angst weicht in diesen Bildern der Einsamkeit, und sie weicht der sanften Vorstellung, in dieser Natur als Teil des Lebens aufzugehen.

In 1982 Volker Tannert painted the picture 'Posing for Tatlin'. We see a human being with unextricably entwined limbs; it is an extreme image of confined energy which is brought to a standstill as an intricate pose. The picture, in its expressive reduction, is the total opposite to Tatlin's constructed reduction, and at the same time it is a programme because it demands freedom. From this point on Tannert's whole interest is directed toward a history of human development in which he consistently includes nature as well. He tests the capacity to live as a mechanics of animation, of exchange, of implantations, against the coldness of space. His picture 'Die Sammlung' ('The Collection') provides him with an almost autistic model for it. It represents a collection of loosely spread out body parts; one only needs to put them together, but we suspect that Tannert is seeking a downright superhuman will, a romantic idea, before out of them a human being could be formed. Tannert's paths of liberation implicate the consciousness of matter as the only certainty uniting human beings that keeps them from being forced to get lost as phantoms in space, in the cosmic spheres. In these renditions Tannert is a painter of existential fear, and to its nervous system he incessantly returns as to a compelling metaphysics of humanity. The fact that he projects this as infinity and as nothingness completely makes him a painter of a planet on which life exists like fleeting contours, nothing retaining a final definition. In the last years Volker Tannert has painted a series of pictures of nature as a powerful visualization of a spiritual creation. In almost all of them human beings are missing. Only a romantic longing swirls like a whirlwind over these landscapes, giving no clues about the mysterious absence of man. Apparently, what crucially matters in these pictures is we, the observers outside. In these pictures disastrous fear gives way to loneliness, and this gives way to the gentle imagining to appertain as a part of life to this nature.

*ganz auf uns an  
id gemein*



\* Gehirnströme  
abschalten = besser





Winter - Passage  
in der Früh.

(Yonmenaufsatz  
über Schnee.)



Paar  
mit Ball

Ich habblehnen →  
gemälde  
"wie es der Zufall ist" →  
"will"







Semen = 1985

# C Y T W O M

mein Gott  
wie schon  
formuliert

Scharf  
Seit einigen Jahren erfährt das Werk von Cy Twombly die große internationale Beachtung, die wir den bedeutendsten Kunstwerken unserer Gegenwart schenken. Der Einfluß seiner Arbeiten auf viele junge Künstler ist kaum absehbar; in beinahe jedem Studiogespräch wird über dieses Werk als ungewöhnlich autonomes, jenseits aller Richtungen, Schulen und Ismen entstandenes Beispiel gesprochen. Die Freiheit, die in ihm zum Ausdruck kommt, ist die schroffe Abkehr von Teillösungen, von gedanklichen Konstruktionen, an deren Stelle Twombly unbeirrt die Transzendenz des eigenen Erlebens setzt. Die Größe dieses Werks ist die Realisierung eines schwierigen, die eigene Psyche einbeziehenden, idealistischen Kunstbegriffs. Schon während Twombly sich früh von jeder Affinität der Ergebnisse der postabstrakten Malerei befreit, erscheint sein Werk sehr rein und geläutert, es kann als Abbild des Willens ganz aufgehen. Ohne Bruch, seit mehr als dreißig Jahren vollzieht sich in Twomblys Arbeit eine Form des Daseins, die ihre Entdeckungen in der Geschichte mit der eigenen Identität als Fiktion und Wirklichkeit unkenntlich verwebt, in der Anschauung eines hellen Meeres von Sineseeindrücken und den dunklen Gründen der dionysischen Natur. Bei Twombly ist das Bild Ausdruck des modernen Menschen und seiner Idiosynkrasien, eines Menschen in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, denn es zeigt, daß die Physis des Erlebens eine Erscheinung ohne Einsicht ist, die sich selbst bedroht, die nur vor der naiven Berufung des Subjekts ihren Ernst haben kann. Nichts in diesem Werk gerät Twombly zu erstarrter Wiederholung oder droht, zum eigenen Zitat zu werden. Im Gegenteil, seine Arbeiten werden immer einfacher, ohne daß sie eine dem Gegenstand verfallenen Lösung nachgeben. Manchmal ist es nur eine einzige Chiffre, formelhaftes Korrelat, das zur sinnlichen Erfahrung wird, eine Erfahrung, die von allen Schatten so schwer nur aufzugreifen ist.

For several years has been receiving which we account of our time numerous young almost every talked about a example that h schools, direct expresses is th solutions, of c place Twombly dence of his o this work is th tic concept of a psyche. Even e self from every post-abstract a and purified, a will by fully co for longer than is consummate weaves its dis with its own id reality, render contemplation sions and of th For Twombly, modern man a the second hal the physicality without insight and which can the naive refer work become hand nor does self-quote. O becoming inc cumbing to a times it is only correlate whic an experience among all the

Ichlermühl



maime Tochter

cy Ji M ~~AK~~ 12 8/8



Hals

Künstlicher Duktus

mit alter Frau am Glock  
sonst schönes Blatt



Antonin Artaud

Geisteskrankheit und schwarze Magie



Karl-Ludwig Sauer

Künstlerbuch und Saund

1. Fassung

*musik*



ANDY WARHOL  
MIQUEL BARCELÓ  
JEAN-MICHEL BASQUIAT  
JOSEPH BEUYS  
PETER BOMMELS  
JAMES BROWN  
SANDRO CHIA  
FRANCESCO CLEMENTE  
TONY CRAGG  
ENZO CUCCHI  
WALTER DAHN  
DAVID DEUTSCH  
MARTIN DISLER  
JIRI GEORG DOKOUPIL  
KEITH HARING  
JÖRG IMMENDORFF  
ANISH KAPOOR  
BERND KOBERLING  
IMI KNOEBEL  
JANNIS KOUNELLIS  
RICHARD LONG  
BRICE MARDEN  
BRUCE MCLEAN  
MARLO MERZ  
HELMUT MIDDENDORF  
ALBERT OEHLEN  
MARKUS OEHLEN  
MIMMO PALADINO  
ROBERT RAUSCHENBERG  
SALOMÉ  
JULIAN SCHNABEL  
VOLKER TANNERT  
CY TWOMBLY  
ANDY WARHOL  
BILL WOODROW  
ANDY WARHOL

WOW



ANDY WARHOL



ILL

G

IS

ORF

BERG

HELMUT  
MAD  
BRUCE  
BRICE  
RICHARD  
JANNIS KOL  
IMI KNO  
BERND KOD  
ANIS  
JÖRG  
KETH  
JIRI GEORGE  
MARTIN  
DAVID  
DAVID  
DAVID

WOW

THE  
R  
S  
N  
R  
A







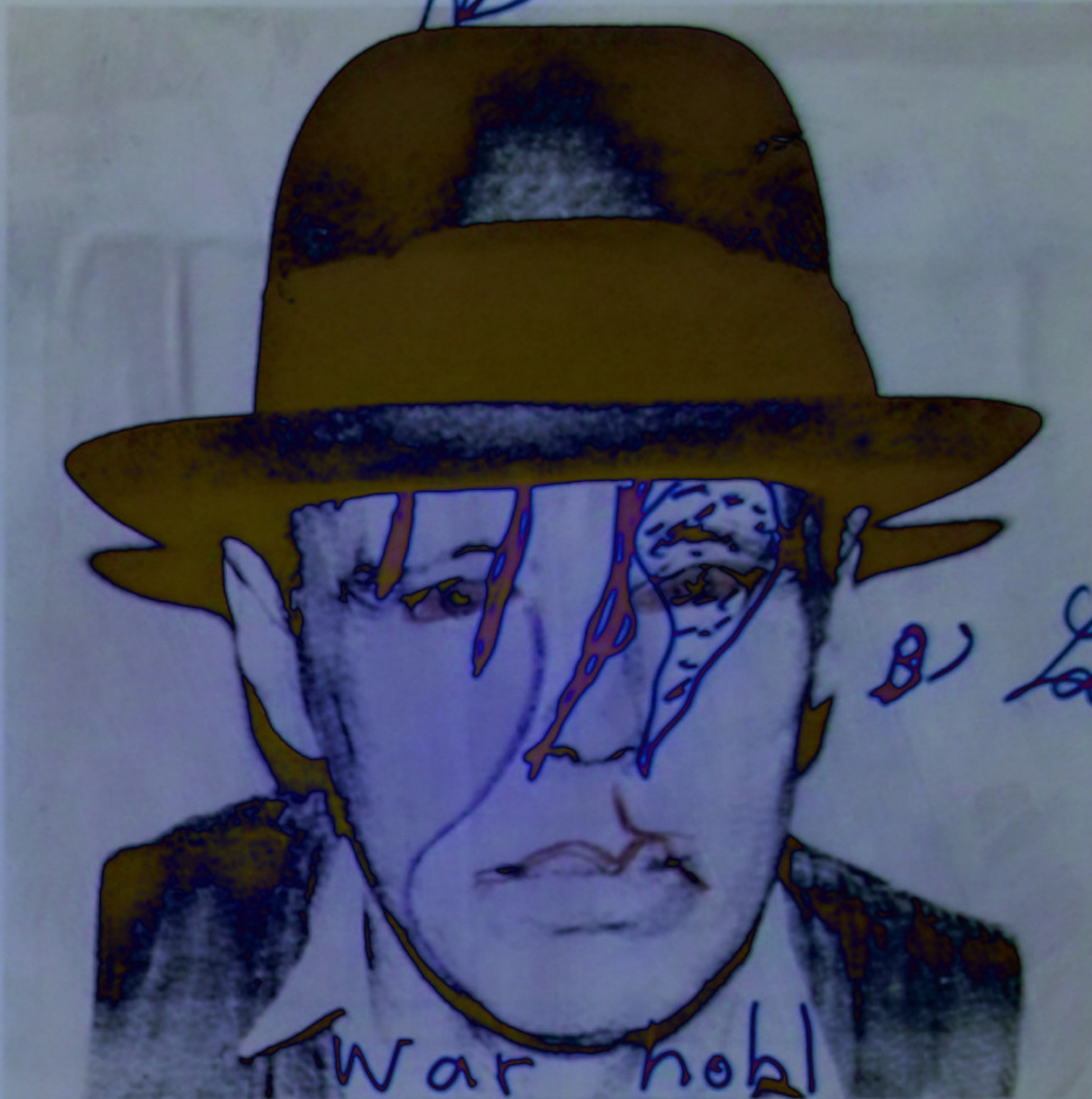
# A N D Y W A R H O L

Was Andy Warhol über seine Welt sagt, hat allen Widersprüchen erst einen festen Grund gegeben: die verzweifelte Suche nach dem Sinn gerade dort, wo er selbst sagt, ›es ist nichts dahinter«. Also hat diese Welt so viel wahre und grauenhafte Darstellungen provoziert, daß es oft scheint, als ginge es um eine durch die Kunst erkrankte Sprache oder Gesellschaft. Aber vielleicht hat es tatsächlich für eine bestimmte Zeit nie ein direkteres Porträt des Lebens gegeben, und sicherlich wollte die Kunst vor Warhol nie sein, was sie durch ihn endlich wird; was sie bei aller Nähe zum Leben nie sein wollte: durch das Leben nicht länger zu überbieten. ›Es ist nichts dahinter«, sagt Andy Warhol. Und weil dies vielleicht tatsächlich so ist, und das bißchen Subjektivität, was als Kunst inszeniert wird, darin untergehen kann, trifft uns nicht der Mythos des Lebens, sondern eine emotionslose, berührungsfreie Leere, in die auch das Leben gleich jedem Gegenstand wie durch einen Zufall oder einen Unfall geraten kann. Und nach dem Leben zeigen Warhols Bilder den Tod noch einmal, sie zeigen ihn nach allen Vorstellungen, wenn alles gesagt ist, am Ende, noch einmal ohne Übertreibung als Teil dieser Leere. Alles war und ist für Warhols Bilder zu gebrauchen, und vielleicht wird man eines Tages sehen, wozu diese Bilder taugten, da in ihnen Vernunft und Wahn schon bis zur Unkenntlichkeit miteinander verbunden sind, während wir noch nicht so weit waren. Noch verstehen wir scheinbar nicht ganz, warum Warhols Gleichmut eine Idee ist, die von Mördern und Blumen, die von Marilyn's Lippen und Dollarscheinen, von allen kulturellen Untergängen nur ein einziges Muster herstellt. Und die Moden und die Gesichter und die Erhängten und der Elektrische Stuhl und die Colaflaschen und das Mädchen, das vom Empire State Building herunterspringt, werden der Ausdruckslosigkeit einer starrenden Masse zu widerstehen haben. ›Man geht in ein Museum und sagt, dies ist Kunst, und die kleinen Vierecke hängen an der Wand. Aber alles ist Kunst und nichts ist Kunst ...« (A. W.)

What Andy Warhol has been saying about his world has only given firm grounds to all his contradictions: the desperate search for meaning shows up exactly where he says 'there's nothing behind it'. Thus, this world has provoked so many true and dreadful depictions, that it often seems that what is being shown is a language or a society stricken ill by art. But, perhaps, there truly never has been a more direct portrayal of life in any period, and before Warhol, art has certainly never wanted to be what it finally becomes through him, what it never wanted to be, however close it came to life: to surpass life on its own grounds. 'There's nothing behind it', says Warhol. And, because perhaps this is actually so, and the tiny bit of subjectivity staged as art can go under in it, we are hit not by the myth of life but by an emotionless void free of contacts, in which life too, like any object, can get into, by chance or in an accident. And, after life, Warhol's pictures show death once more; they show it after all notions, after all has been said, at the end once more, without exaggeration, as part of that void. Everything that has been and is, is fit to be used for Warhol's pictures, and, perhaps, one day we will see what these pictures were good for, since in them reason and madness are indistinguishably combined though we have not got that far. We apparently still don't quite understand why Warhol's equanimity is an idea which produces out of murderers and flowers, out of Marilyn's lips and dollar bills and all cultural disasters only one single pattern. And the fashions and the faces and the hanged persons and the electric chair and the coca-bottles and the girl jumping off the Empire State Building, will have to stand up to the expressionless stare of masses of people. 'One goes to a museum and says, this is art, and the little squares hang on the wall. But, everything is art and nothing is art ...' (A. W.)



~~A~~ = study



B) Lines But e



Giesen

überw. Beuys } heißt







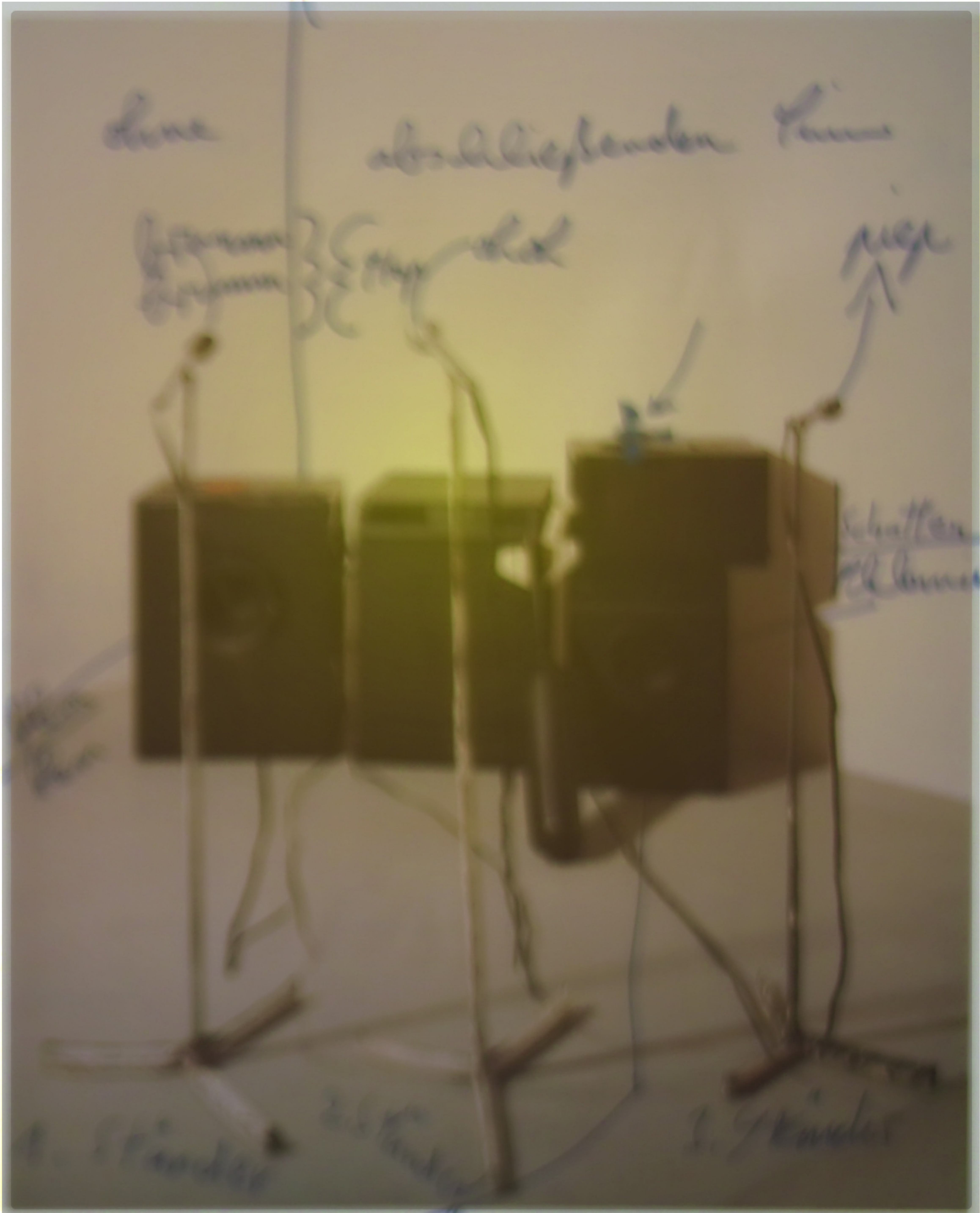








(sind die Roter Quarz (Lithium))



Lithium-Ionen

the charge must go on



nett

Diese Publikation verstehen wir als ein Album. Ihr Sinn ist die Dokumentation der gestifteten Arbeiten und zugleich der Dank an die 34 beteiligten Künstler. Darum vor allem haben wir diesem Buch ein typographisch heiteres Gesicht geben wollen.

nett

Der nachstehende Katalogteil aller gestifteten Arbeiten wurde von Kathrin Henke bearbeitet. Alle Angaben dieses Katalogs, einschließlich der Bezeichnungen, beruhen entweder auf Informationen der Künstler oder wurden an Hand der Arbeiten von uns selbst bestimmt. Bei allen Maßangaben steht Höhe vor Breite und Tiefe. Alle Bemerkungen in rechteckigen Klammern sind unsere eigenen Erläuterungen. Die Reproduktionen dieses Katalogs versuchen, die unterschiedliche Größe der Arbeiten in einer bestimmten Relation zu berücksichtigen, soweit dies innerhalb des Bildspiegels überhaupt möglich war. Da die Arbeit von Enzo Cucchi vor der Drucklegung dieser Publikation nicht fertig wurde, haben wir statt dessen hier eine Zeichnung aus dem Jahr 1980 reproduziert.

Die biographischen Angaben und die Aufzählung wichtiger Einzelausstellungen und Aktivitäten der Künstler wurde von Céline Bastian zusammengestellt. Im Vordergrund stehen hier besonders Ausstellungen der letzten Jahre. Wir haben bewußt auf ausführlichere Informationen sowie auf eine ausgewählte Bibliographie verzichtet, da ausnahmslos alle Künstler in den letzten Jahren in vielen Einzel- und Übersichtsausstellungen zur Kunst unserer Zeit ausgestellt haben, und die Publikationen zu diesen Ausstellungen derartige Informationen enthalten.

na ja  
id fehle hier,  
glücklicherweise

and id jehe bald

3% Beteiligung am  
Finanzerlös im Kunst-  
geschäft weltweit.

Das nenne id heimlicher Weltmei-  
ster in Export! Detroland?



K.-L. Sauer





VERLAG FÜR DAS KÜNSTLERBUCH, BERLIN  
KARL - L. SAUER  
Dezember 2008

7000 Eichen



Exemplar Nr.

25 Exemplare







**Icke**