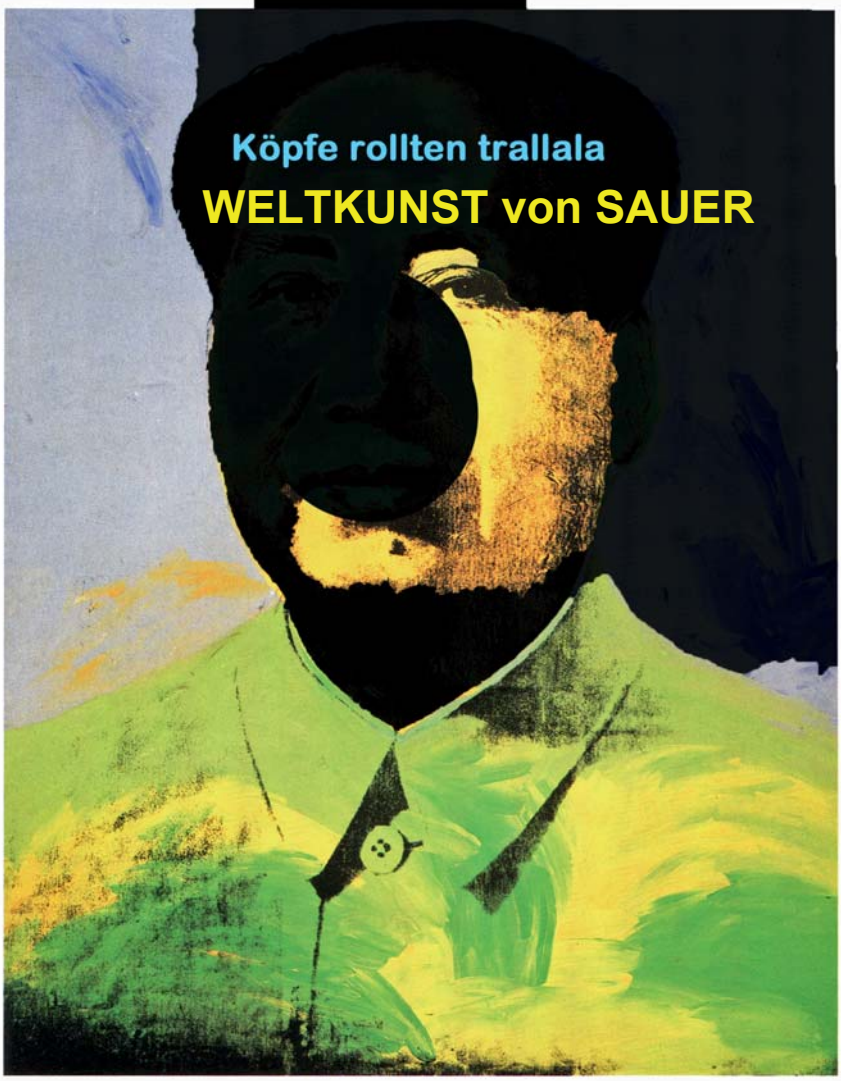
Weltkunst von Sauer WELTVERBESSER ER = lustig!

Beraten über Milliarden-Zahlen unter anderem mit Deutschlands Angela Merkel und Frankreichs Emmanuel Macron

Weltkunst von Sauer,
Haus EUROPA,

Weltverbesserer

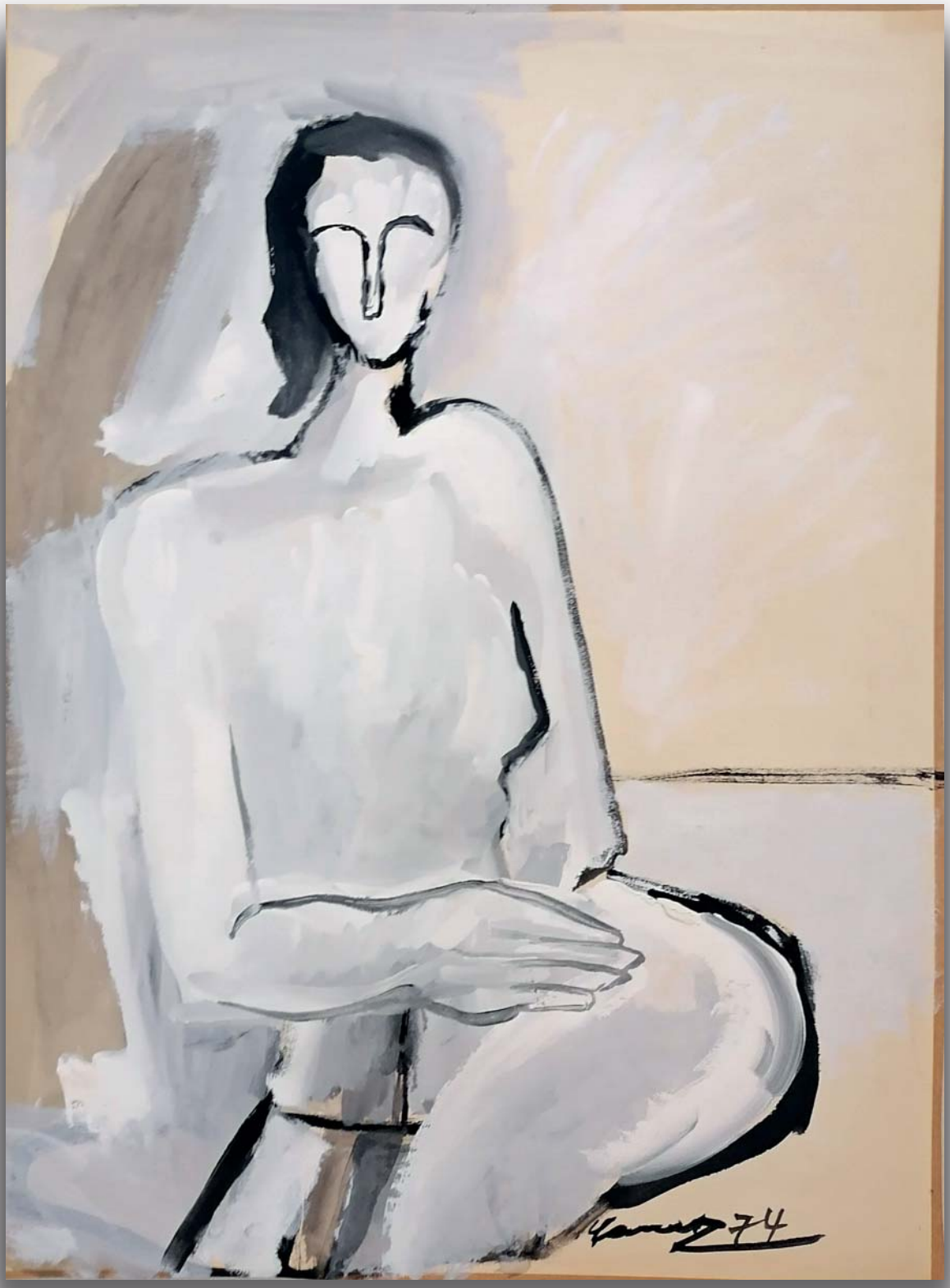
weltkunst von sauer



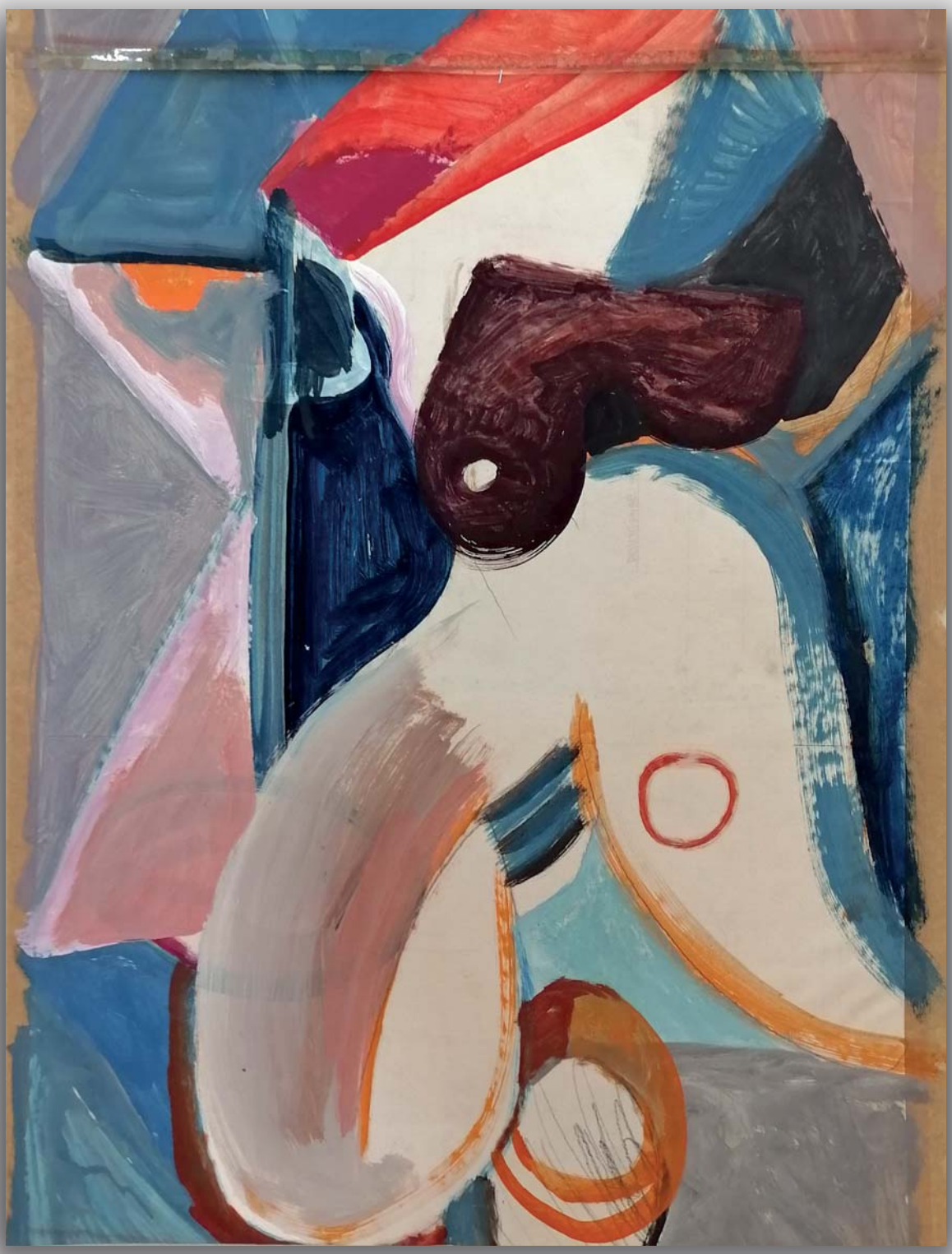
Mao, 1973

Siebdruck auf Acrylfarbe auf Leinwand
448,3 x 346,1 cm
Sammlung Marx

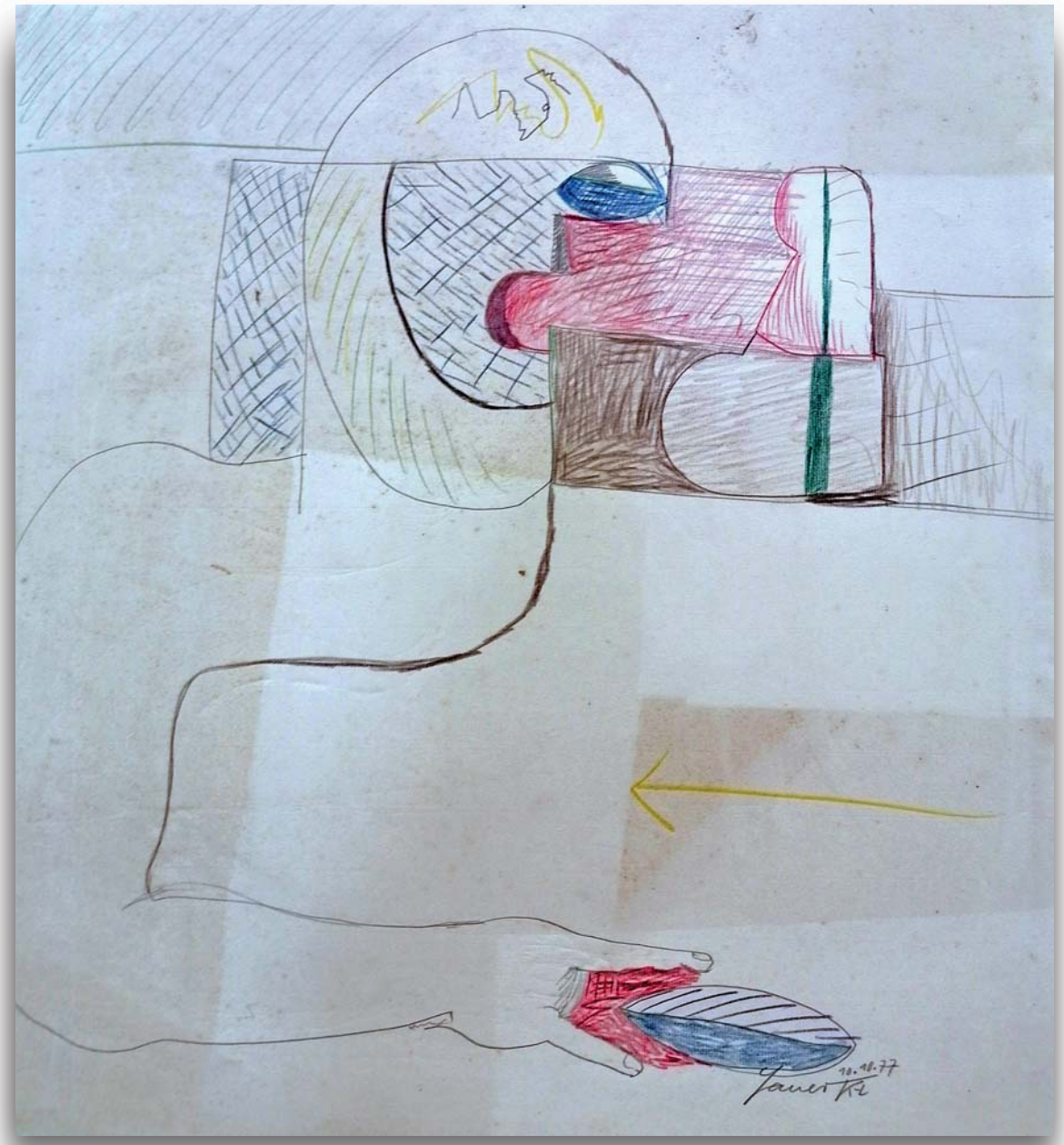
Von den insgesamt 22 Werken von Andy Warhol in der Sammlung Marx ist das Bild des kommunistischen Führers Mao ein Hauptwerk. Als fotografische Vorlage diente ihm das offizielle Konterfei Mao Tse-Tungs aus dessen weltweit verbreiteter roter Bibel. Durch die Monumentalisierung, die grelle Farbigkeit und die technische Herstellung erscheint der Vorsitzende der kommunistischen Partei eingefügt in den Kontext westlicher Superstars von Marilyn Monroe, Elvis Presley bis zu Mick Jagger. »Mao« war 1973 eines der ersten Tafelbilder, in denen Warhol den malerischen Momenten, einer freien Pinselführung und Zeichnung, wieder einen größeren Stellenwert gegenüber dem gedruckten Bild einräumte. *NH*

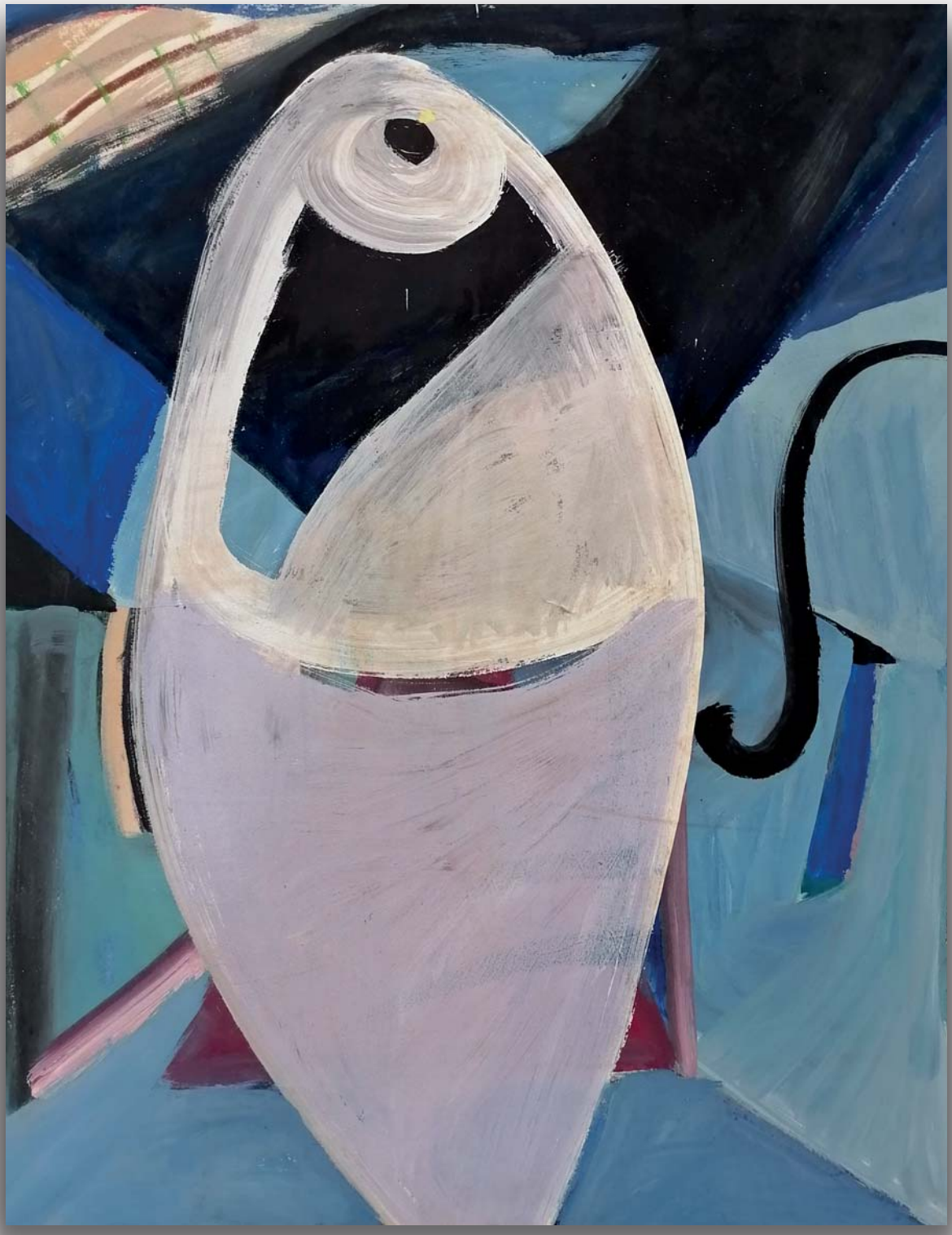


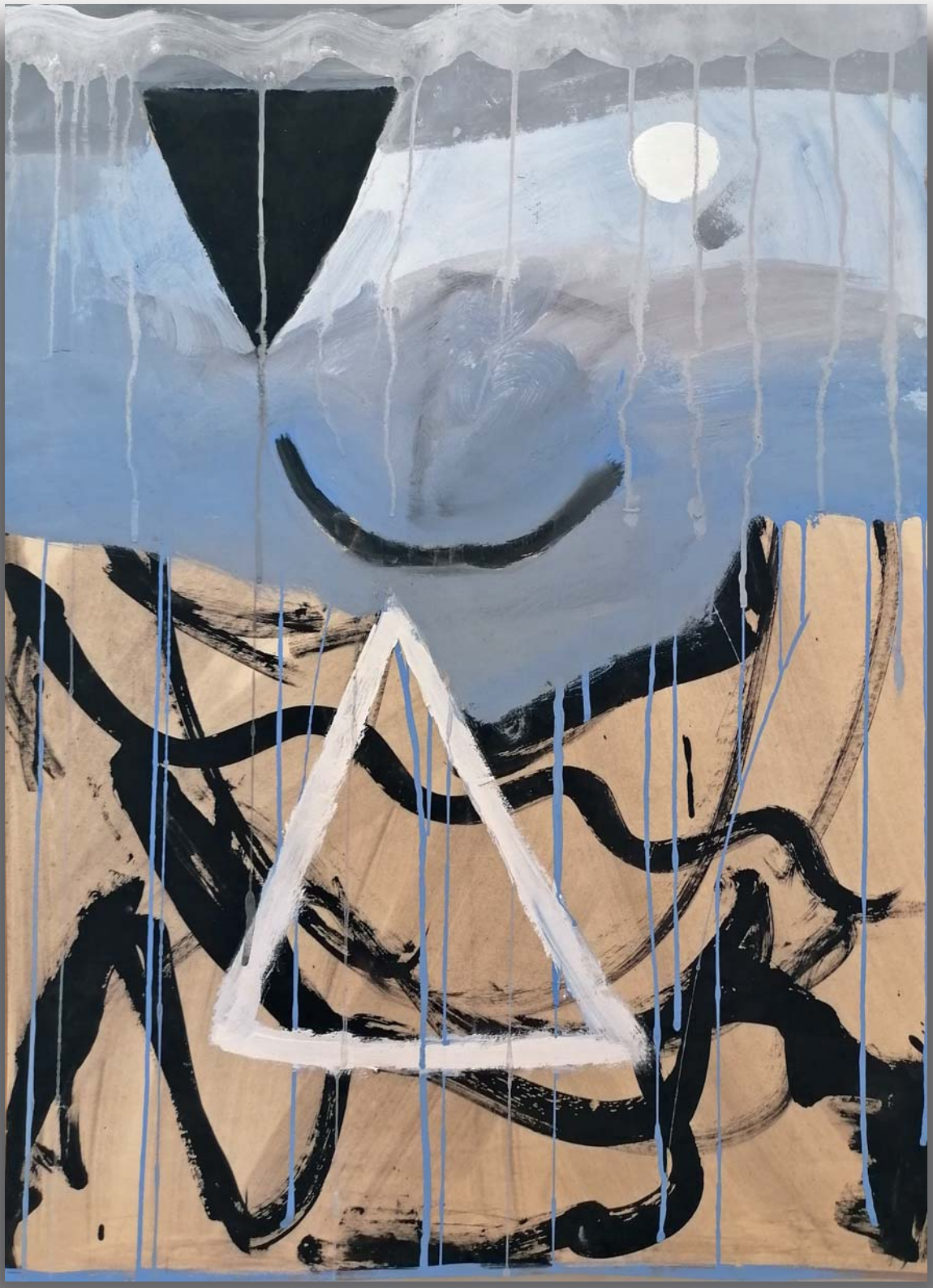
Gegenbild zu Picasso, Natur

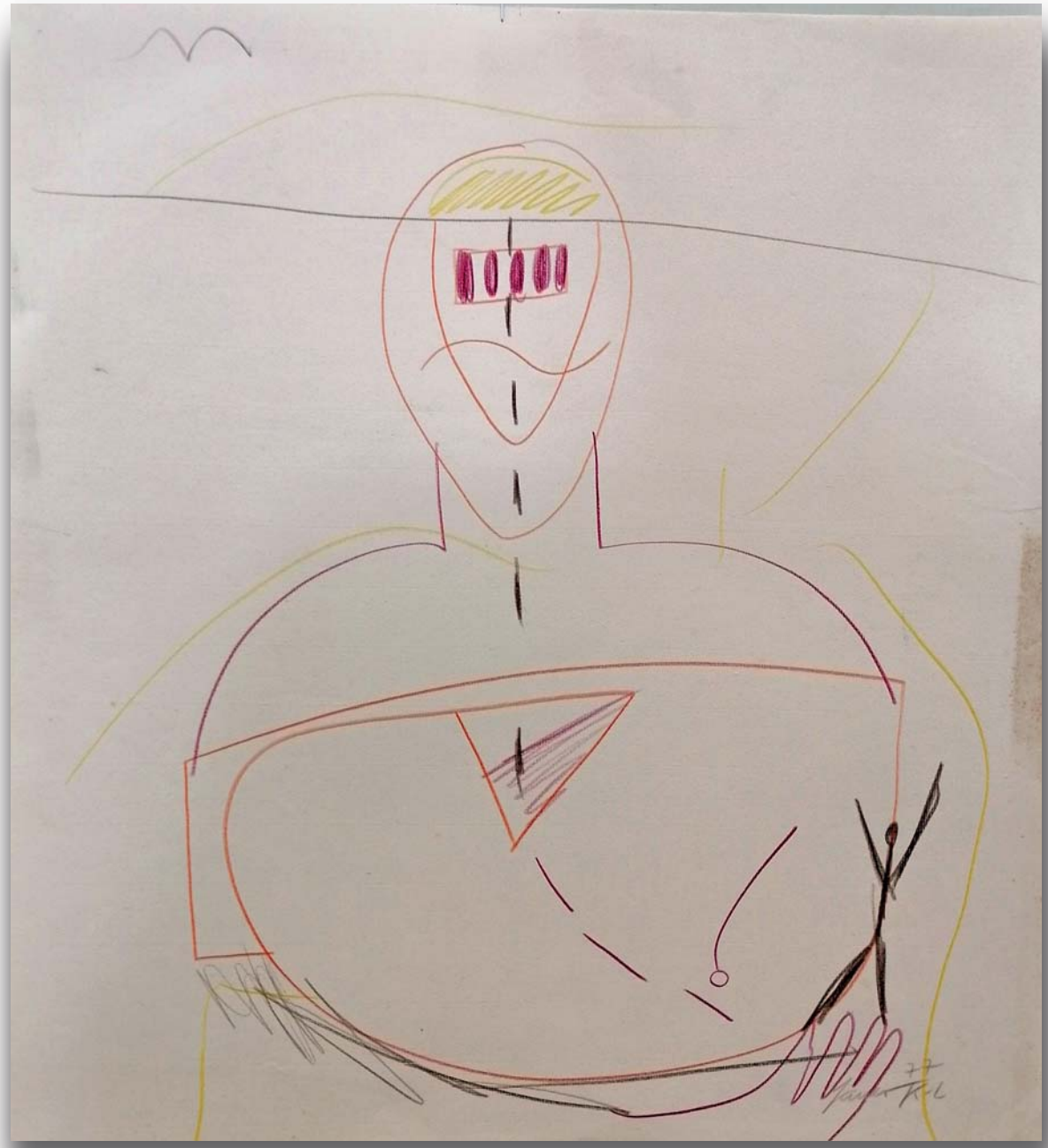


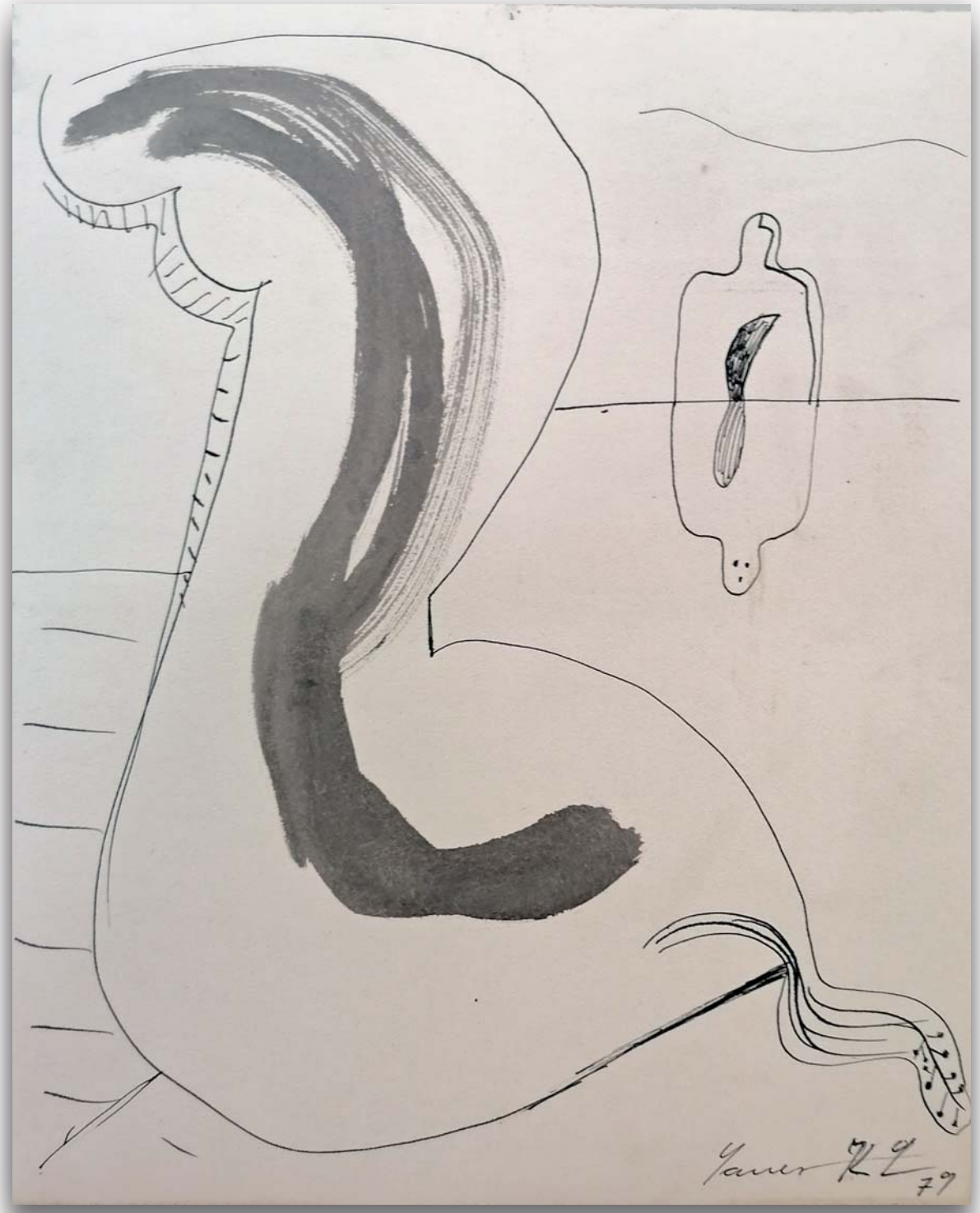
Liebe ist
Erkenntnis
27.6.77


10.11.77









ARMIN ZWEITE

Vorwort

Die Sammlung von Reiner Speck ist in den letzten zwei Jahrzehnten wiederholt ausgestellt und dabei von den Medien und dem Publikum so aufmerksam rezipiert worden, dass es sich an dieser Stelle fast erübrigt, noch einmal ihren spezifischen Charakter und ihre Höhepunkte zu skizzieren. Auf jeden Fall ist zu betonen, dass im Ständehaus lediglich eine begrenzte Auswahl von Werken gezeigt wird, die dieser Katalog dokumentiert. Angesichts solcher Beschränkung mag man sich fragen, was uns überhaupt motiviert hat, mit diesem Sammler eine Zusammenarbeit auf Zeit anzustreben. Aufschlussreich und zugleich beispielhaft erschien uns vor allem die besondere Strategie, die Reiner Speck verfolgt, wobei offen bleiben mag, ob das bewusst oder unbewusst geschieht. Während viele andere Sammler bei ihren Erwerbungen spontan reagieren und sich dabei auf ihr Qualitätsgefühl verlassen, um herausragende Bilder oder Skulpturen in ihren Besitz zu bringen, geht Reiner Speck grundsätzlich anders vor. Zwar lässt sich auch diese Sammlung als eine wunderbare Kette einzelner Werke verstehen, man denke an die einzigartigen Arbeiten von Beuys, Polke, Broodthaers, Byars, Kounellis, Twombly und anderen. Aber die Genese des zugleich spektakulären und intimen Ganzen folgt eher dem Modellfall literarischer Produktion. Das Universum dieser Sammlung erweitert sich eher unsystematisch Objekt für Objekt, Bild für Bild, Zeichnung für Zeichnung, Buch für Buch. So wichtig das einzelne Werk auch erscheinen mag, seine Wirkung und seine Rezeption beschäftigen diesen Sammler sehr intensiv und eigentlich unablässig, was sich nicht zuletzt auch daran ablesen lässt, dass das Wort der Künstler für ihn von großem Gewicht ist, ganz gleich ob als integraler Bestandteil der malerischen oder zeichnerischen Arbeit selbst oder in Form von Interviews, Statements und anderen Veröffentlichungen. Das imponierende Spektrum dieser »obsessionell zusammengetragenen Einseitigkeiten« reicht von herausragenden Einzelwerken bis hin zu kleinen, sehr persönlichen Arbeiten, deren intellektueller Anspielungsreichtum sowohl den materiellen Bestand als auch den ästhetischen Befund gelegentlich zu überragen scheint. Alle diese Kunstwerke lassen eine Art genuiner Geistesverwandtschaft zwischen Reiner Speck und den Künstlern seiner Sammlung spürbar werden, einer inzwischen sehr umfangreichen Sammlung, die nicht ausschließlich bildkünstlerisch orientiert ist, sondern die Grenzen zum Archiv und zur Bibliothek durchlässig hält.

Unser Interesse an einzelnen Werken oder Werkgruppen dieser Sammlung resultiert in erster Linie aus der Tatsache, dass jene Arbeiten, die in den letzten Jahren für unser Museum erworben

SIGMAR POLKE
Liebespaar · 1967

JULIAN HEYNEN

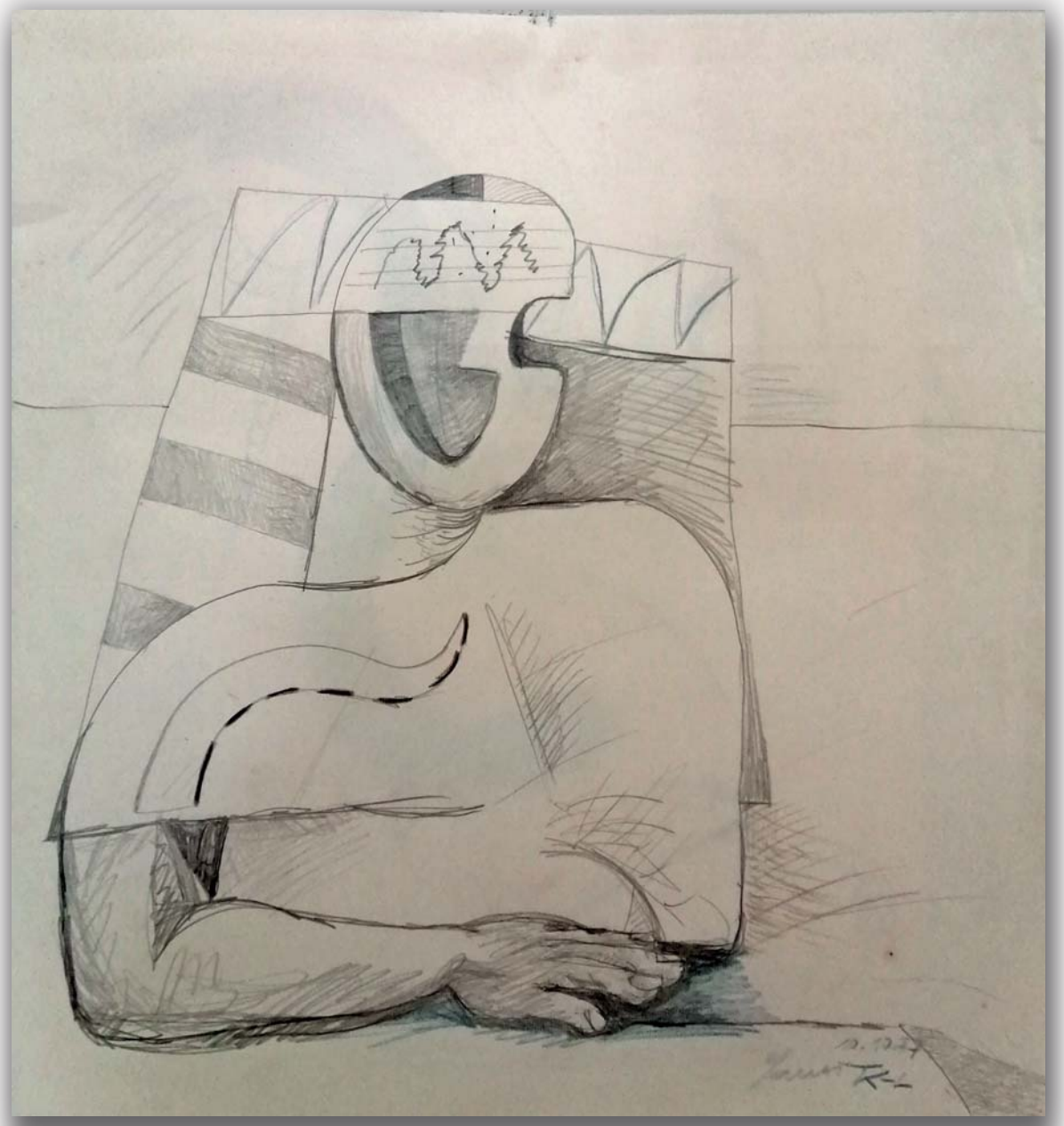
Take One, Two, Three…

zum Beispiel Polke als Membran

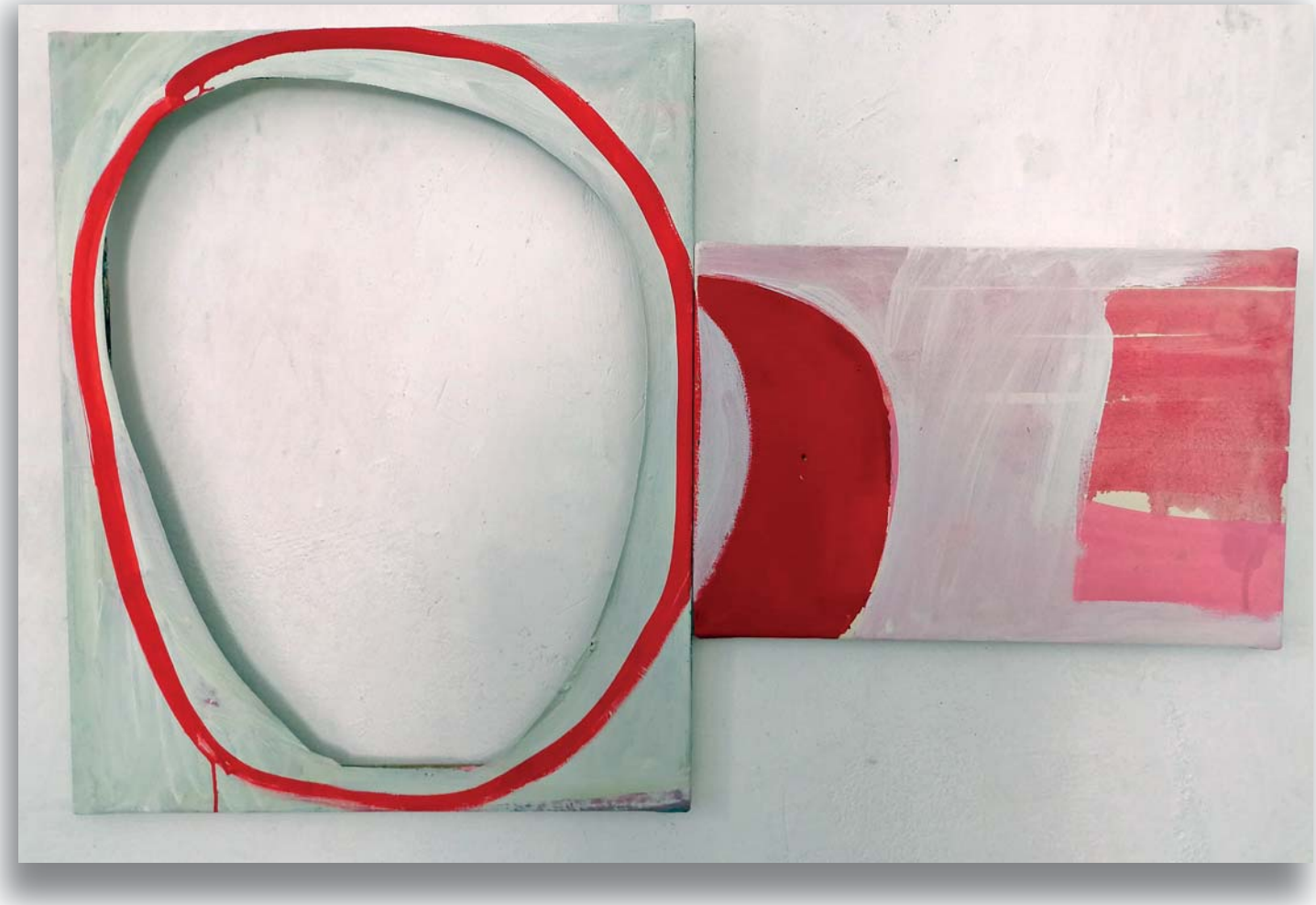
Porträt 1 Der Sammler Reiner Speck besitzt eine Skulptur von Hubert Kiecol mit dem schönen Titel *Mein ganzes Wissen*. Je länger ich über den Sammler nachdenke, umso öfter kommt sie mir in den Sinn, und ich bin versucht, sie als Porträt zu begreifen. Dass es sich nicht um ein physiognomisches Bildnis handeln kann, versteht sich von selbst. Vielmehr scheint durch den Titel und ein wenig auch durch die Form der Skulptur ein Bild von den geistig-emotionalen Interessen und Motiven des Sammlers hindurch. Ohne sein gesammeltes Wissen, seine Bibliothek, ist seine Liebe zur Kunst nicht denkbar. Die Ansammlung von Wissen – und das heißt in erster Linie von möglichen Verbindungen – ist ihm nächst der Leidenschaft für die Kunst eine gleichrangige Lust. Der Sammler braucht die Schätze, die Lager, die Steinbrüche des schon von anderen Gesammelten. Sie dienen nicht nur als Anregung, sondern auch als Rückversicherung, als – wenn auch immer nur zeit- und fallweiser – Ankergrund für die eigenen Ideen und Wünsche. *Mein ganzes Wissen* ist aber noch in anderer Hinsicht eine sprechende Form: Es handelt sich um einen kompakten Behälter, sein Volumen ist begrenzt. Das dort gelagerte Wissen kann nur ein Bruchteil allen Wissens sein. Die hier in Rede stehende Person weiß, dass das gesammelte Wissen vor der Kunst nur eine endliche Bedeutung hat.

Membran Jeder Maler, aber auch jeder andere, der Bilder in den Händen hält, und mancher, der Bilder nur an den Wänden hängend betrachtet, stößt über kurz oder lang auf die Frage nach der Rückseite. Vielleicht vermutet er dort irgendwelche Hinweise, den Schriftzug eines Titels, eine Signatur, einen Besitzervermerk oder eine versteckte Nachricht. Der eigentlichen Faszination der Rückseiten näher kommt der routinierte Blick des Forschers, der prüfen möchte, ob sich auf der anderen Seite des schon bekannten Bildes nicht womöglich noch ein weiteres, unbekanntes befindet. Das hat etwas mit Wahrheitssuche zu tun oder genauer: mit dem unausräumbaren Verdacht, dass hinter jedem Bild ein anderes, verborgenes oder besseres Bild stecken könnte – gleichsam im Schatten des schon bekannten. Das Interesse an der Rückseite muss aber nicht unbedingt vom Verdacht geprägt sein, sondern

HUBERT KIECOL · *Neuer Erreger* · 2000
Stahl, Glas, Polyesterwatte · 176 x 32 x 23 cm



2022, noch unfertig

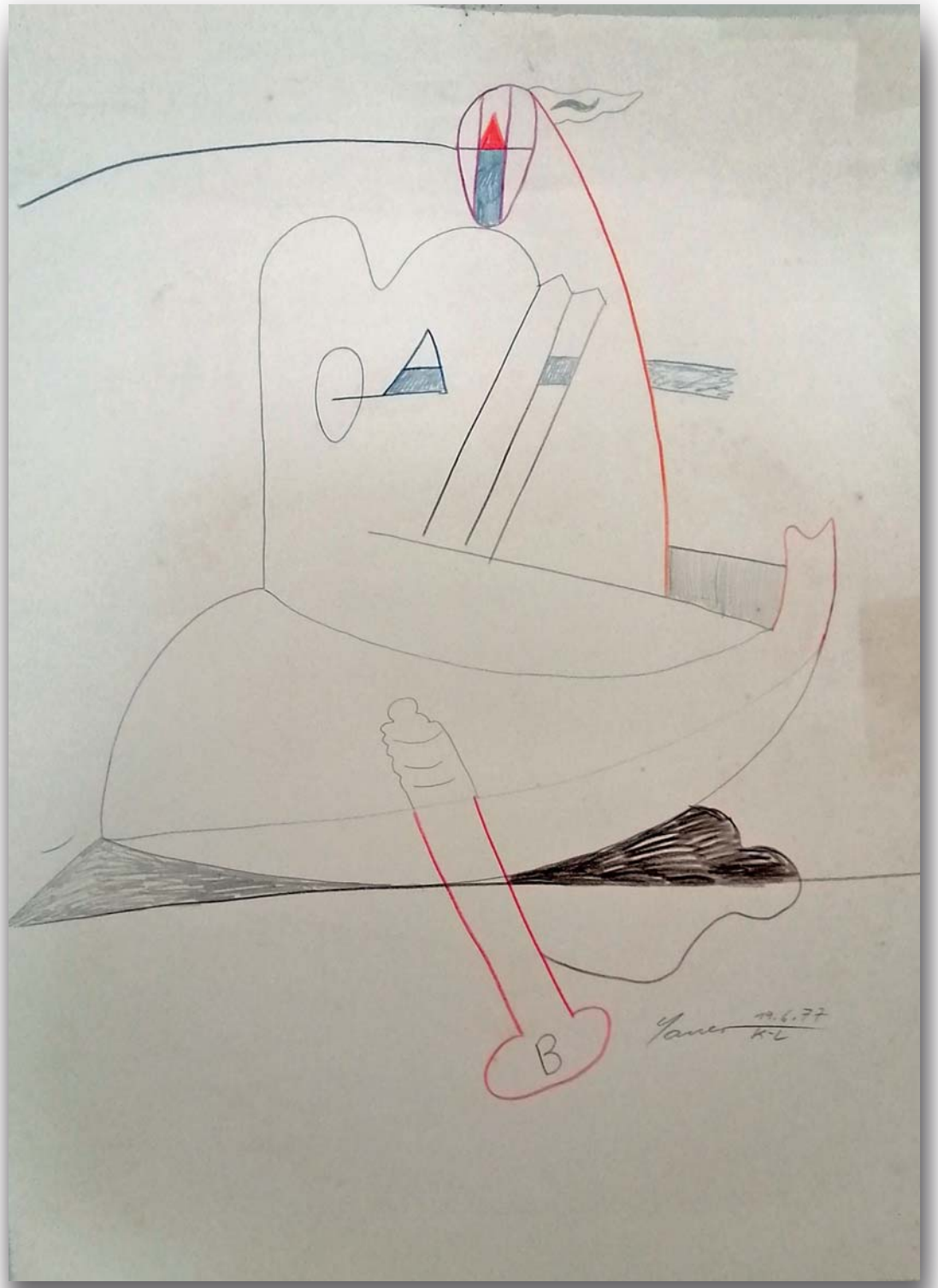


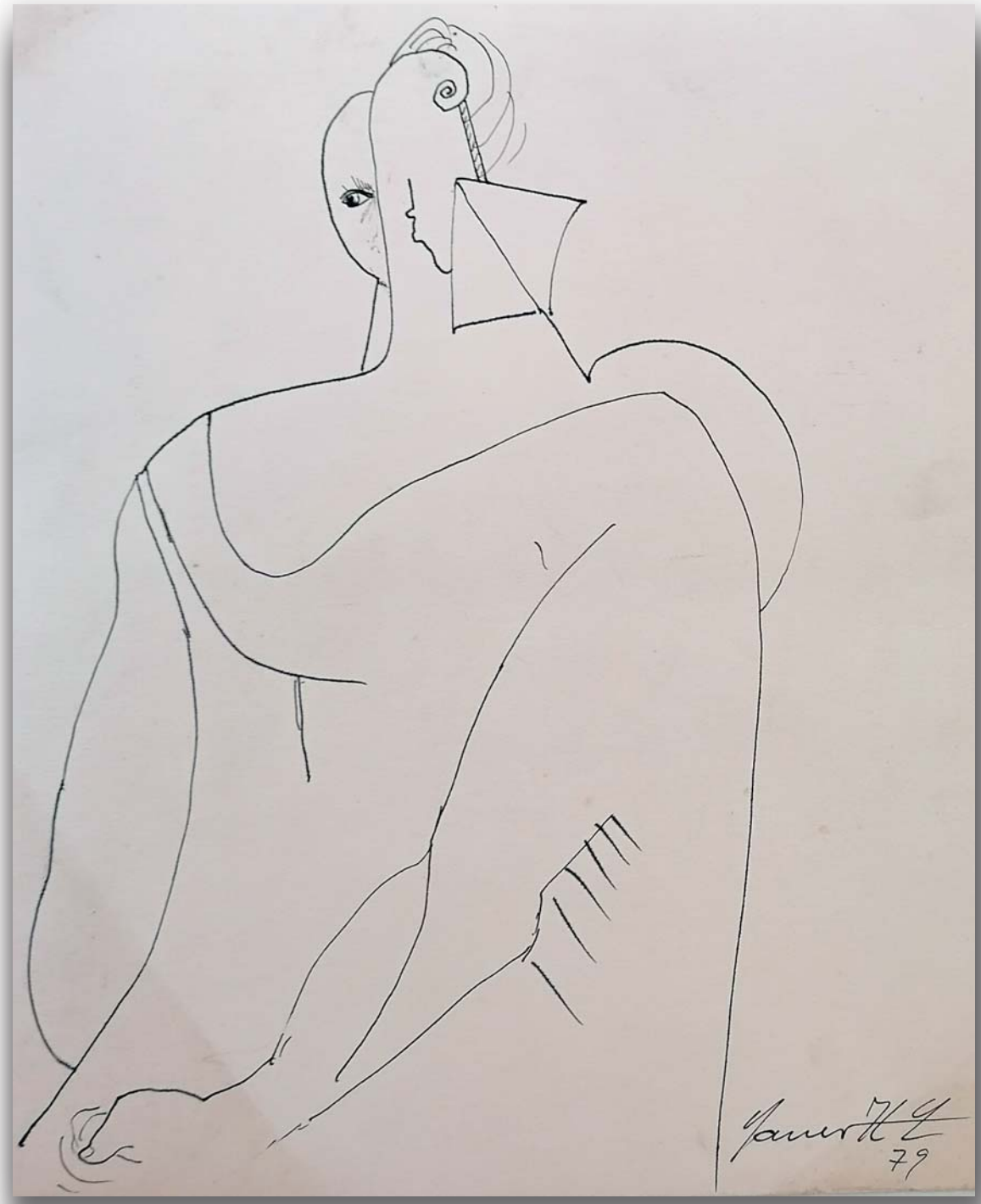
fertig

15.6.77

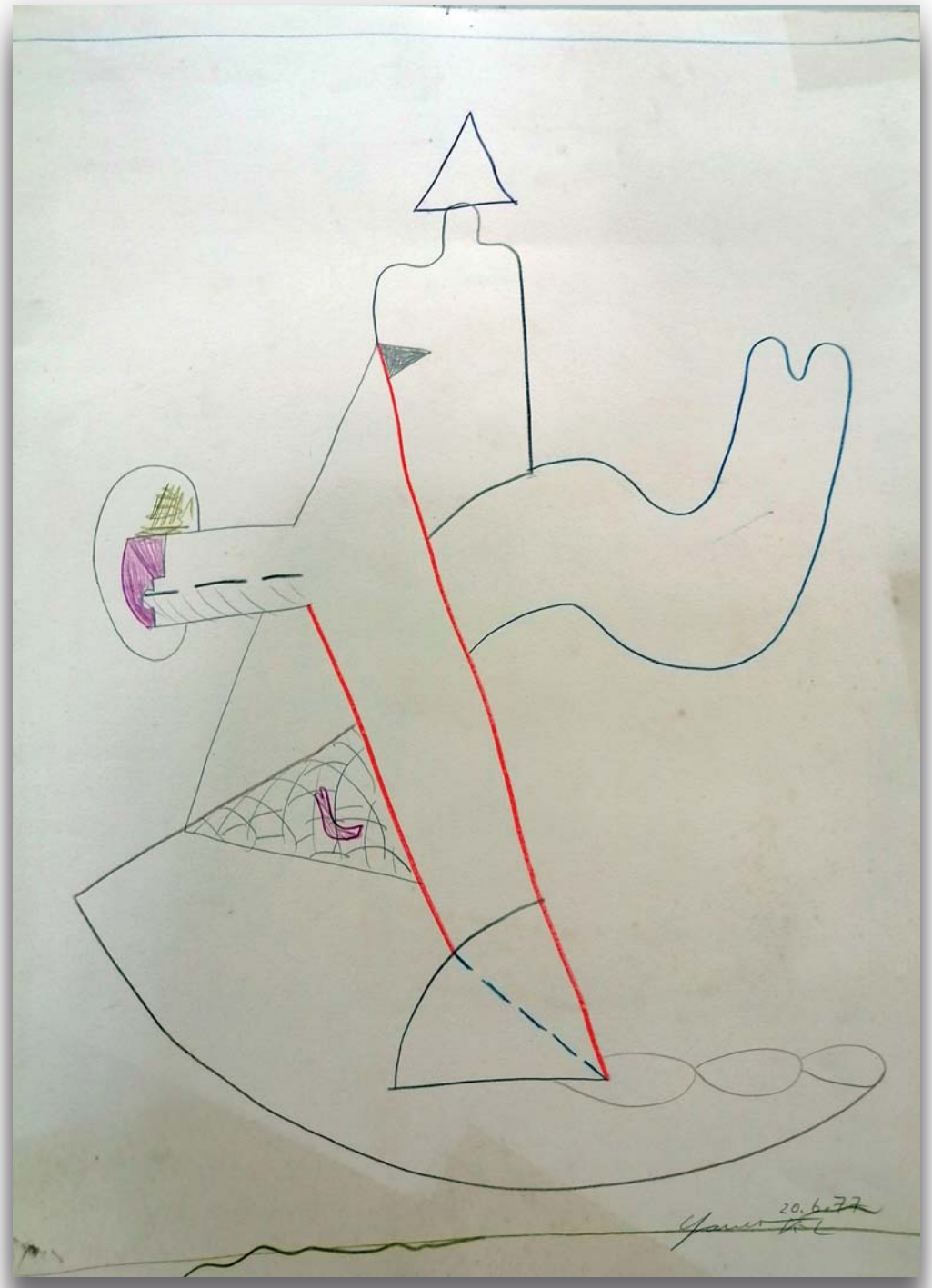
JOSEPH BEUYS

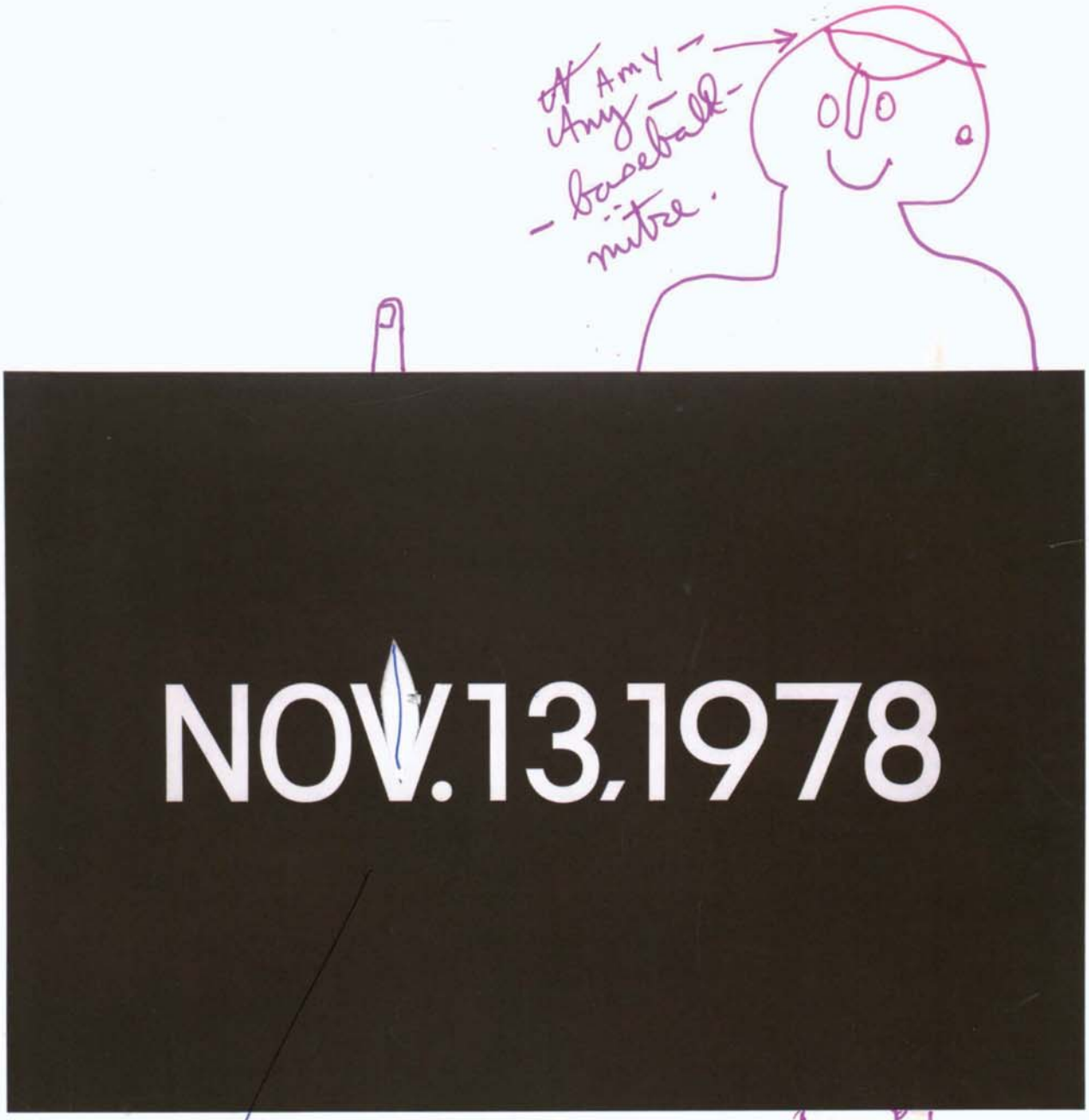
Großer aufgesogener Liegender im Jenseits wollend Gestreckter · 1982


A
B
19.6.77
K-L


79

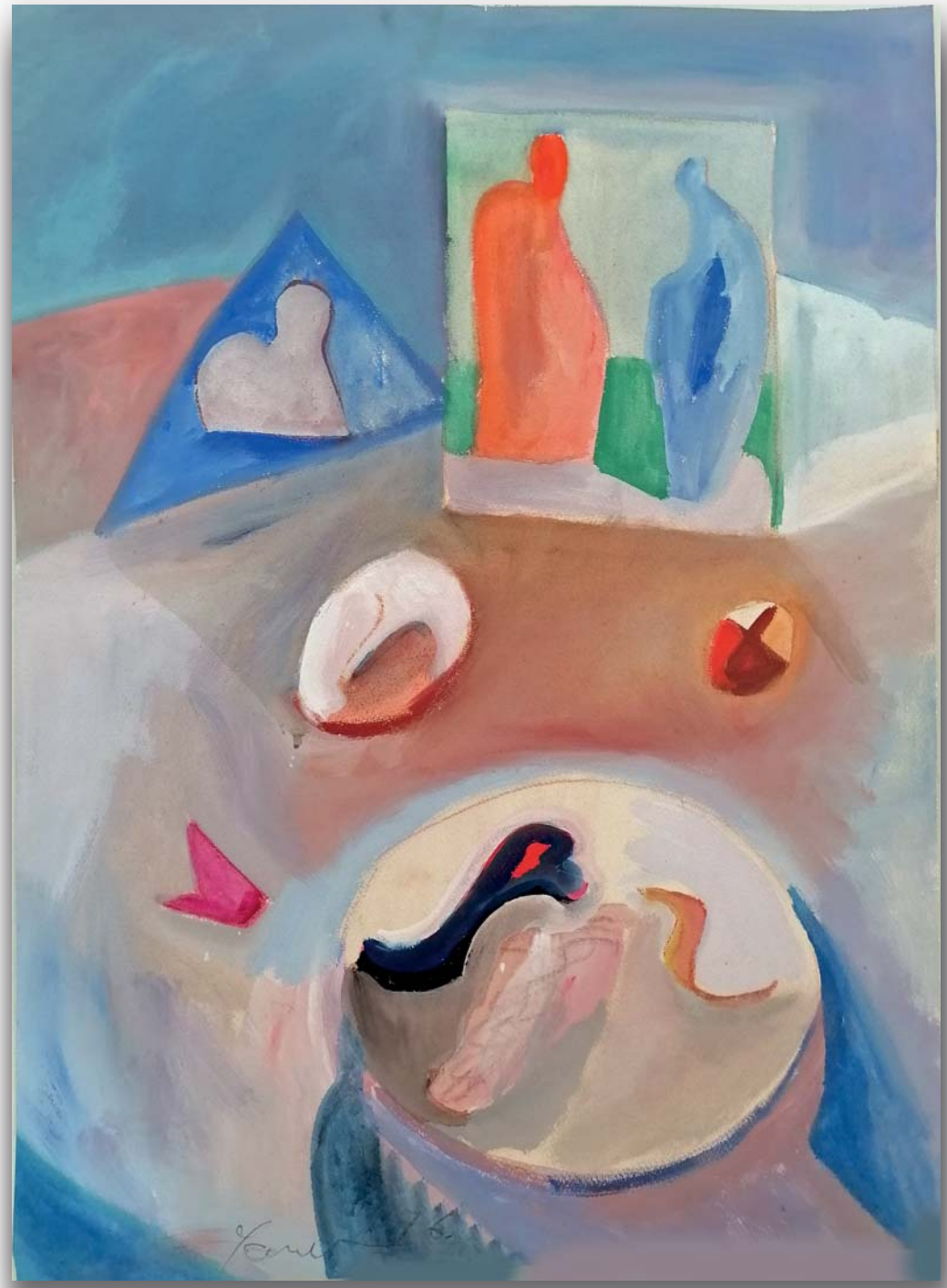
aus der da vinci serie 2022

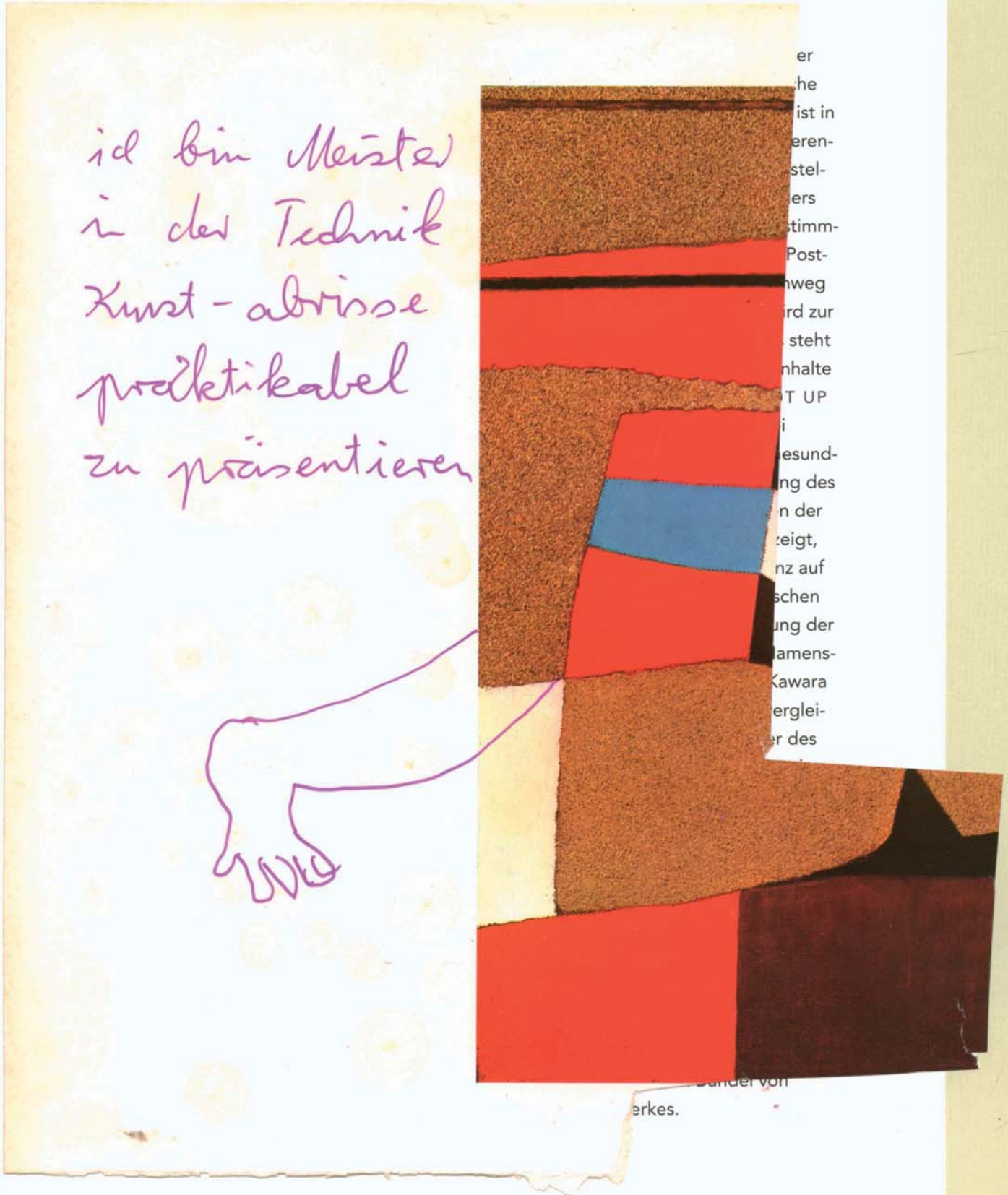

20.6.77



ON KAWARA

Monday, Date Painting Nov. 13, 1978 · 1978

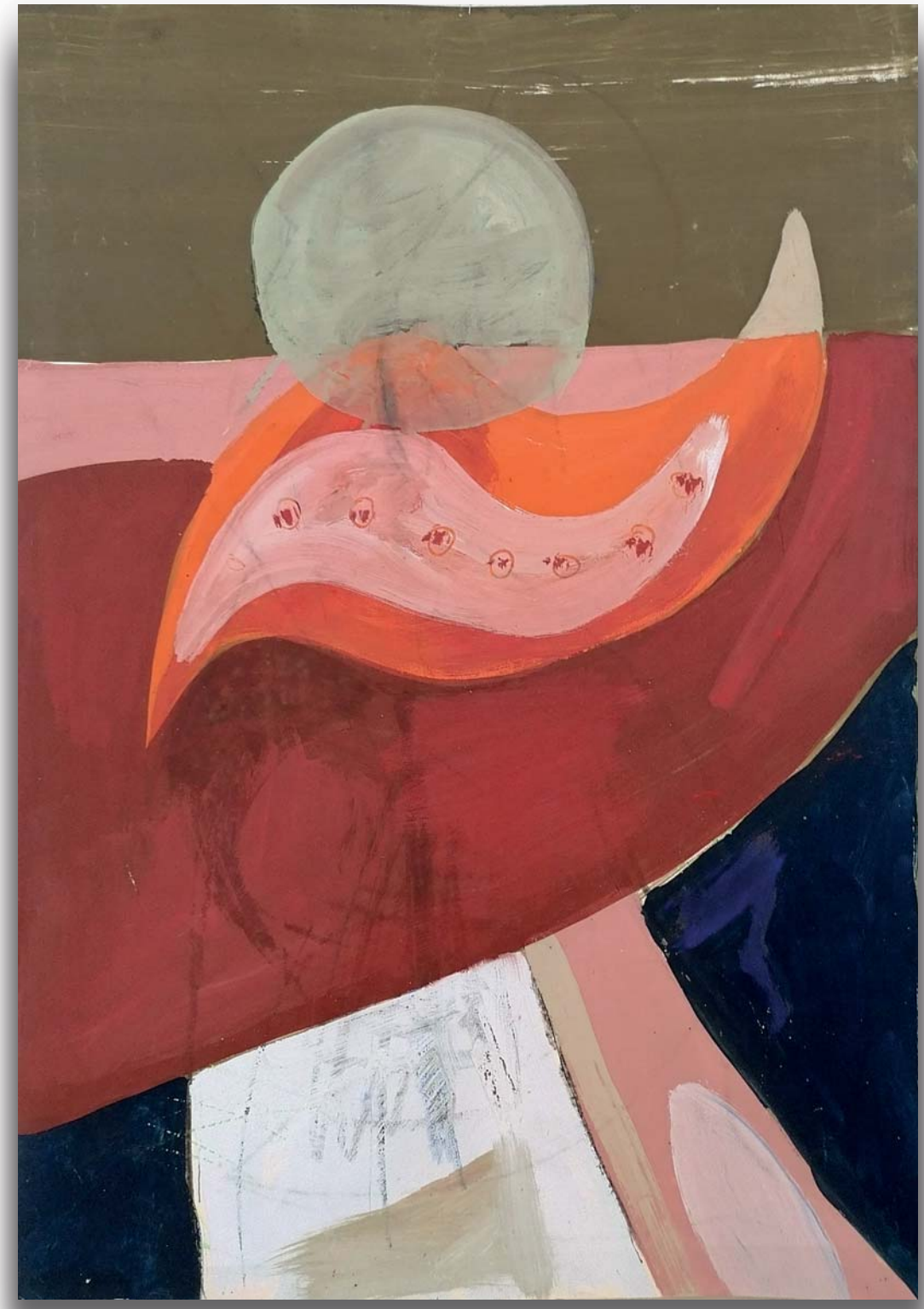




er
he
ist in
eren-
stel-
ers
timm-
Post-
nweg
rd zur
steht
nhalte
T UP
i
esund-
ng des
n der
eigt,
nz auf
schen
ung der
amens-
Kawara
erglei-
r des

erkes.

Deutsche Erstveröffentlichung des 2001 verfassten Textes für eine On-Kawara-Monografie, voraussichtlich London 2002.

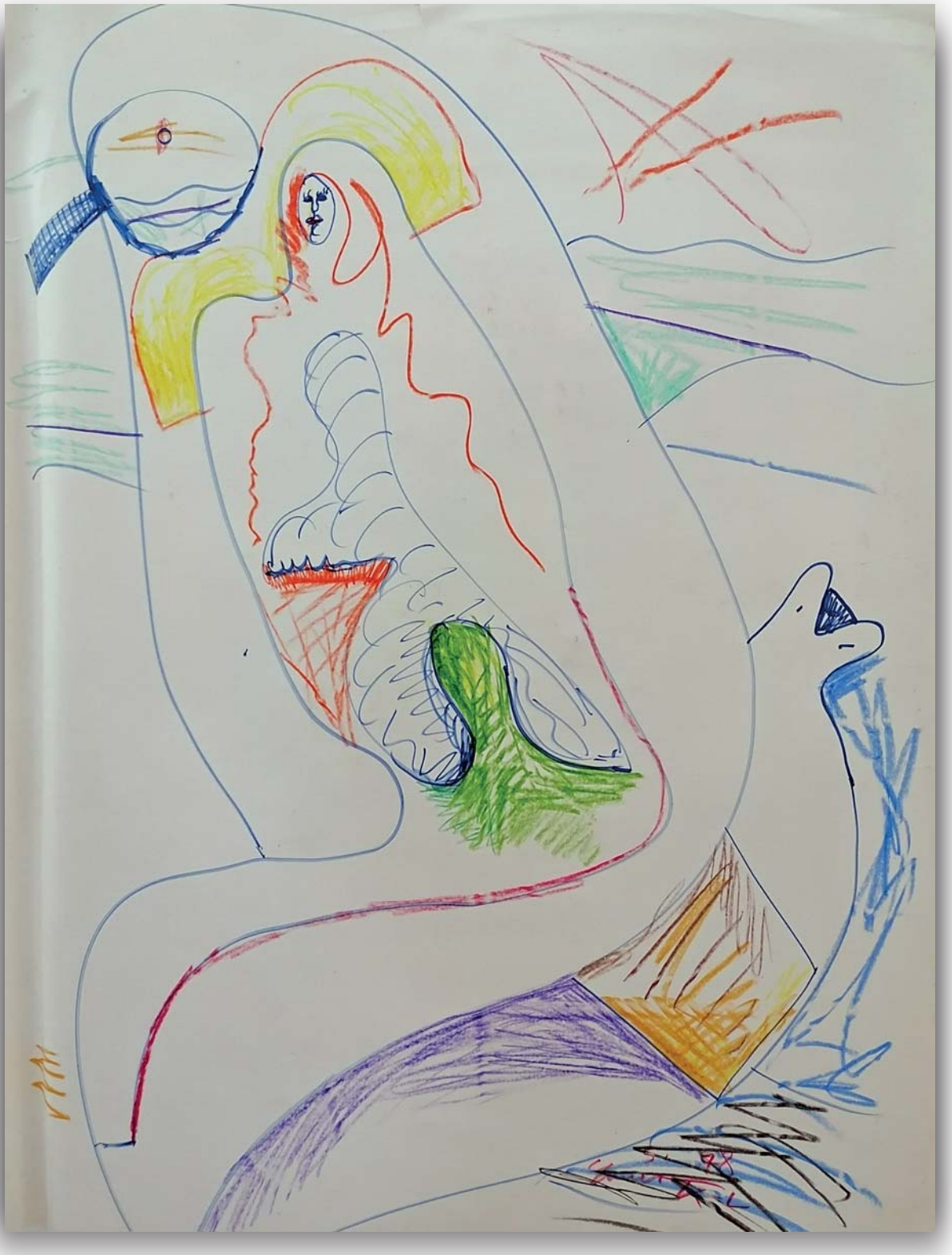


durch diese Halle
spazierte Francis
Bacon*1
um 14.1.2002.
~~Hat~~
Er hat
glücklicherweise
seinen
„Arbeitskoffer"
vergessen.

(2020)

*1 der wichtigste Künstler des Abend-
(Othmar Alt) landes!

MARTIN KIPPENBERGER
Ohne Titel (Herr Ober) · 1987



EMARIE TROCKEL
e Titel (Lesende Frau) · 1983
Filzstift und Wasserfarbe
auf Papier · 12,8 x 9,7 cm

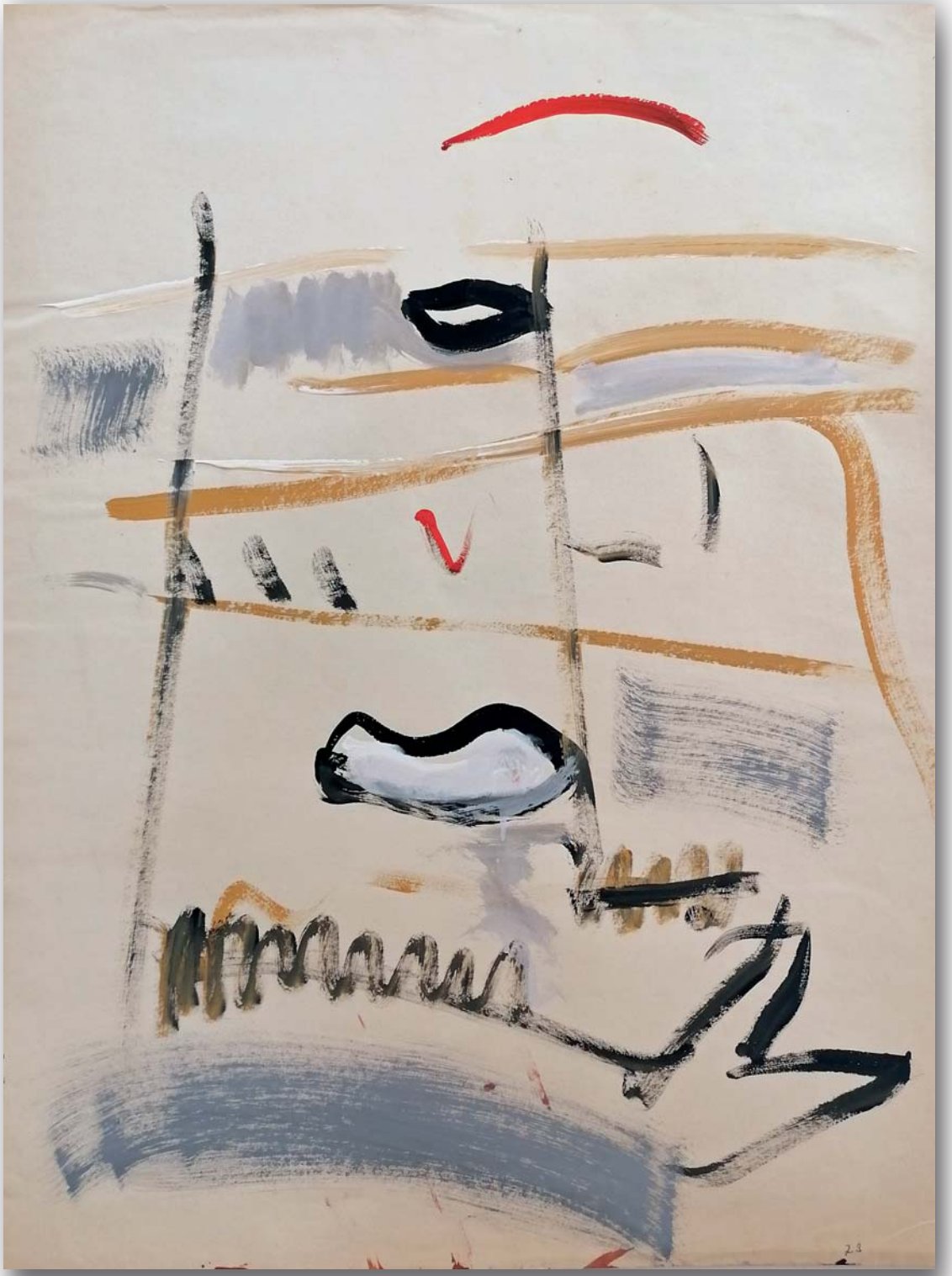
jeweiligen malerischen Gesten und die Beschränkung auf eine überschaubare Anzahl von Komponenten. Was auf solch einem Bild vielmehr demonstriert wird, ist die reale Gleichzeitigkeit des nicht miteinander zu Vereinbarenden. In immer wieder neuen Zusammenhängen vorgestellt, wird so das Ausharren in Widersprüchen zum eigentlichen (gesellschaftlichen) Thema. Bei Georg Herold geht es um eine ähnliche Operation, die sich jedoch eines knapperen, eines strengeren Rückgriffs auf die Sprache bedient, und die gezielt arme, unbedeutende Materialien wählt. In den Arbeiten tritt eine Abhängigkeit von der Sprache zutage, die weder als Konzeptkunst im klassischen Sinn verstanden werden kann, noch sich um den modernistischen Verdacht der Literarisierung schert. *Das dicke Licht* (1986) etw… setzt sich gezielt der Nähe zum Kalauer aus und stülpt so die humanistische Geistmetapher um. Rosemarie Trockels Hierarchieabbau betrifft zuerst einmal die Geschlechterrollen, indem sie auf subtile wie entwaffnende Weise weibliche Wahrnehmungsformen und die Wahrnehmung des Weiblichen ins Spiel bringt. Das mechanisch gestrickte Bild *Freude* (1988) ist eine Paraphrase auf Polkes Gemälde *Carl Andre in Delft* (1968), das wiederum seinen Scherz mit dem Werk des amerikanischen Bildhauers treibt. Wo Polke die Wirkung aus dem Querverweis von »High« zu »Low« bezieht, spielt Trockel mit der Assoziationskette Ordnung – Frau – Freude. Darüber hinaus hat die Künstlerin eine Offenheit der Form gegenüber entwickelt, die viele ihrer Arbeiten an der Schwelle zwischen einfacher Beobachtung, Gedankenexperiment und Versuchsanordnung belässt. Die *Einfluß-Skulptur* (1990) wirkt unter diesem Aspekt wie eine gescheiterte oder abgebrochene Beweisführung zu eben jener beliebten Frage, wer wen beeinflusst hat.

Günther Förg hält sich dagegen streng an die klassischen Kunstgattungen, die Malerei, die Skulptur, die Zeichnung. Ja, er nimmt gezielt zentrale Positionen moderner Kunst auf. Er schlüpft gleichsam in den Mantel älterer künstlerischer Haltungen und Themen und unterzieht sie einem zweiten Durchgang. Man denke zum Beispiel an den Primitivismus der *Masken* (1990). Dabei verleugnet er keineswegs seine Rolle als Nachgeborener, sondern kehrt sie als gegebene und akzeptierte Bedingung hervor. Eine solche Position vermeintlicher Schwäche vermag jedoch, bekannte künstlerische Fragen der Moderne durch scheinbare Wiederholung umzustülpen und so als unabgeschlossene und unabschließbare Probleme in der Anschauung und in der Diskussion zu halten. Raymond Pettibon schließlich fügt sich mit seiner endlosen, überbordenden und doch kontrollierten Durchdringung von Sprache und Zeichnung, von Literatur und Bild beinahe wie ein spät erschienener Prototyp in die Sammlung Speck ein. Seine Überwindung modernistischer Kriterien hat einen deutlich amerikanischen Charakter. Es ist der freie Zugriff auf »Low« und »High«, die Rückkoppelung an die unbewältigte soziale Realität zumal in ihren abseitigen Formen. Gewalt, Sex und US-Mythen begegnen in den Zeichnungen, Büchern und Wandbildern in freier Assoziation und Disassoziation der weitläufigen literarischen Belesenheit des Künstlers. Während bei Broodthaers' *Un Coup de Dés* – Mallarmé aufgreifend – noch die kunstvolle

ich übernehme

große Schweinsblase mich, oh oh (2020)

2021. die latte bitte wegdenken!



Heiner und Günter
in Csurgó

…, das …
…, war… …ke, über die Du – und Deine
…gfried Gohr und Max Wechsler, mit Bärbel Grässlin oder Gisela
…t Johann… …er Veit Loers kommuniziertest. Die Kunstwelt war allgegenwärtig und
gleichzeitig wohltuend fern. Beim Wein aus den nahen Bergen beherrschten Contenance und Konversation ein Ambiente, das durch Dich geprägt und mit sublimen Werken anderer Künstler ausgestattet ist. Der angenehme Aufenthalt und ein hereinbrechendes Gewitter, wie es Byron am benachbarten Genfer See nicht schlimmer erlebt haben mag, liessen mich meinen geplanten Besuch am Furka Pass vergessen: Zwischen Kunst und Natur war schwer zu entscheiden. Mit hereinbrechender Nacht wurden Regen und Lautstärke unserer Unterhaltung intensiver; wenn es blitzte, schien der Vorhang des Regens, der anfangs noch an Apollinaires Gedicht in den Calligrammes erinnerte, plötzlich eine Gitterstruktur zu bekommen.

Die Zeit bei Dir, lieber Günther, aber auch die Erinnerung, hindert mich, trotz dauernder Blicke auf Deine neusten Arbeiten, Gescheites über das Motiv des Gitters zu Papier zu bringen. Statt dessen schreibe ich aus einer schönen Lederausgabe Rainer Maria Rilkes Gedicht Der Panther (Im Jardin des Plantes) für Dich ab – Contre Sainte-Beuve! – und grüsse herzlich auch Eliane und ihren Mann.

Dein Reiner Speck

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.

Schein
(2020)

Erstveröffentlichung in: *Kreuz & Quer. Zu Günther Förgs »Gitterbildern«*, hrsg. von Max Wechsler, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern 1996, S. 46–50.

REINER SPECK

Von der Schwierigkeit, an ein Polke-Bild zu kommen

ESTRAGON: Worum haben wir ihn eigentlich gebeten?
WLADIMIR: Warst Du nicht dabei?
ıfgepaßt.
nichts Bestimmtes.

willst.
; hat er geantwor et?
e mal sehen.
ichts versprec en.

e um Ra gen.
le.
denten.

önne.

e Arbeiten
sehen: in
ew York,
ldorf,
am
ieben

der-
Tag
ch der
nz-
r Hand
bei
en
länger
och

lieber Herr
Speck, was glaubst
Du wohl, wie schwer
es erst wird, wenn
Du etwas von mir
ergattern willst!?
~~Dafür~~ Dafür reicht Dein kleines
Prof.-Gehalt nicht aus; der
Markt = wie leergefegt.

hübsch 2020

Erbe Picasso um 1970

noch

GEGENWÄRTIG

in mit unter
vertrauensvoller Zusammenar-
beit mit dem Grünflächenamt
das Eine + das Andere

SELBST, INSZENIERT

der Stadt Hamburg und
dem Kulturamt.

VON MATTHIAS MÜHLING + K.-L.S.
Mensch

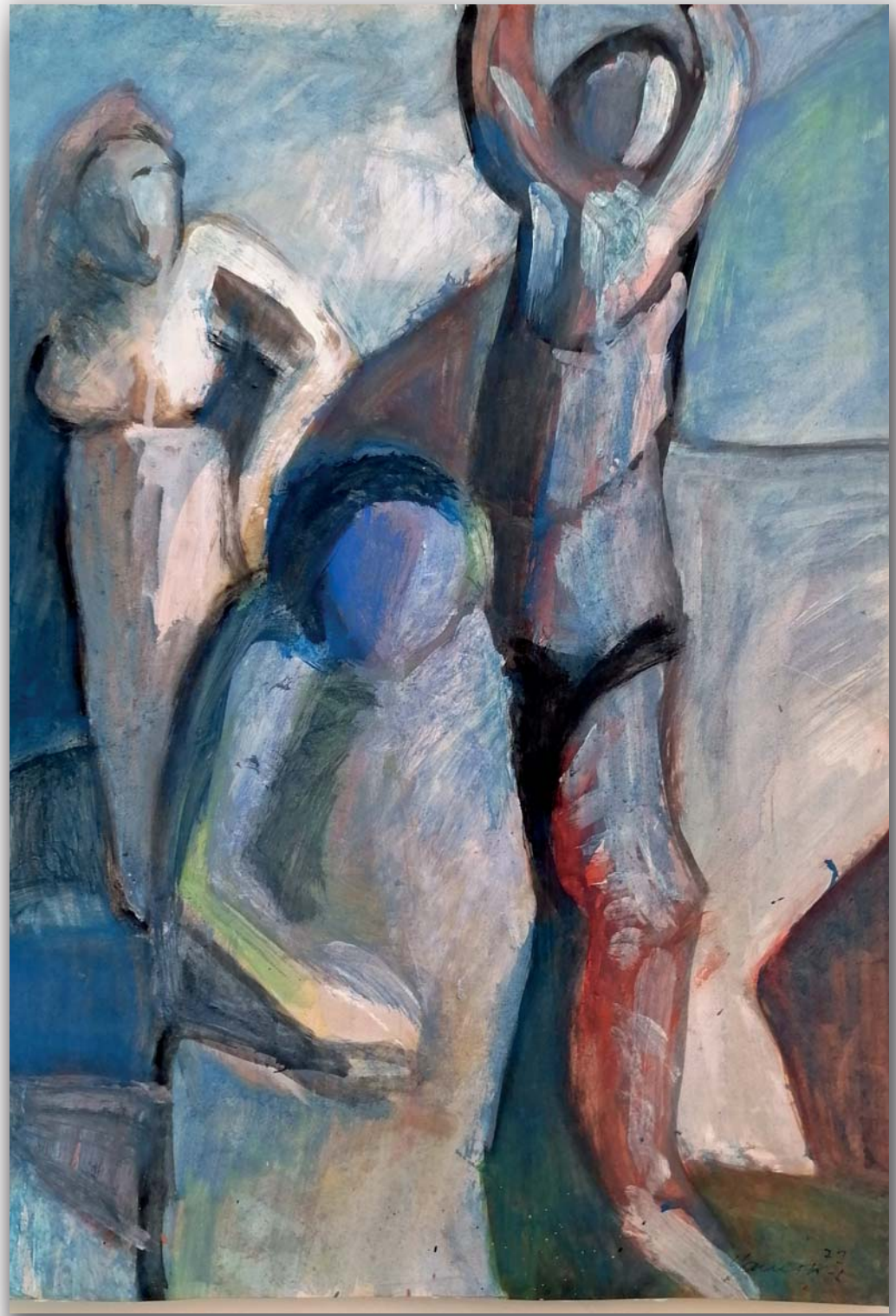
Gedruckt im Auftrag der
Freunde der Kunsthalle

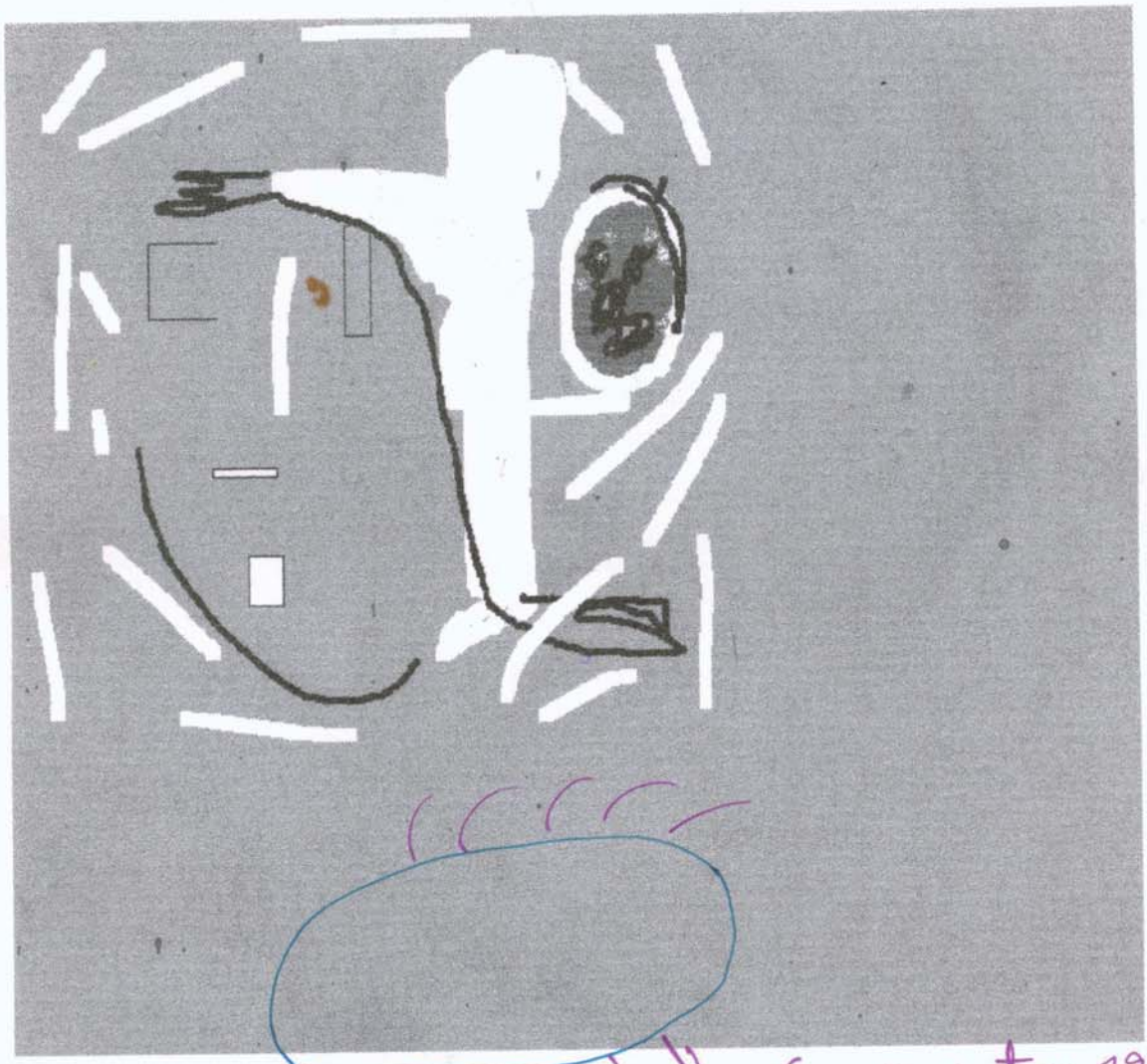
hier gibt es mehrere
Ausgaben, und diese
wurde im Juni 19 durch
die DNB
zensiert
(2020)

HAMBURGER KUNSTHALLE

~~in Verbindung mit~~
~~der Sammlung Karl-L. Sauer~~

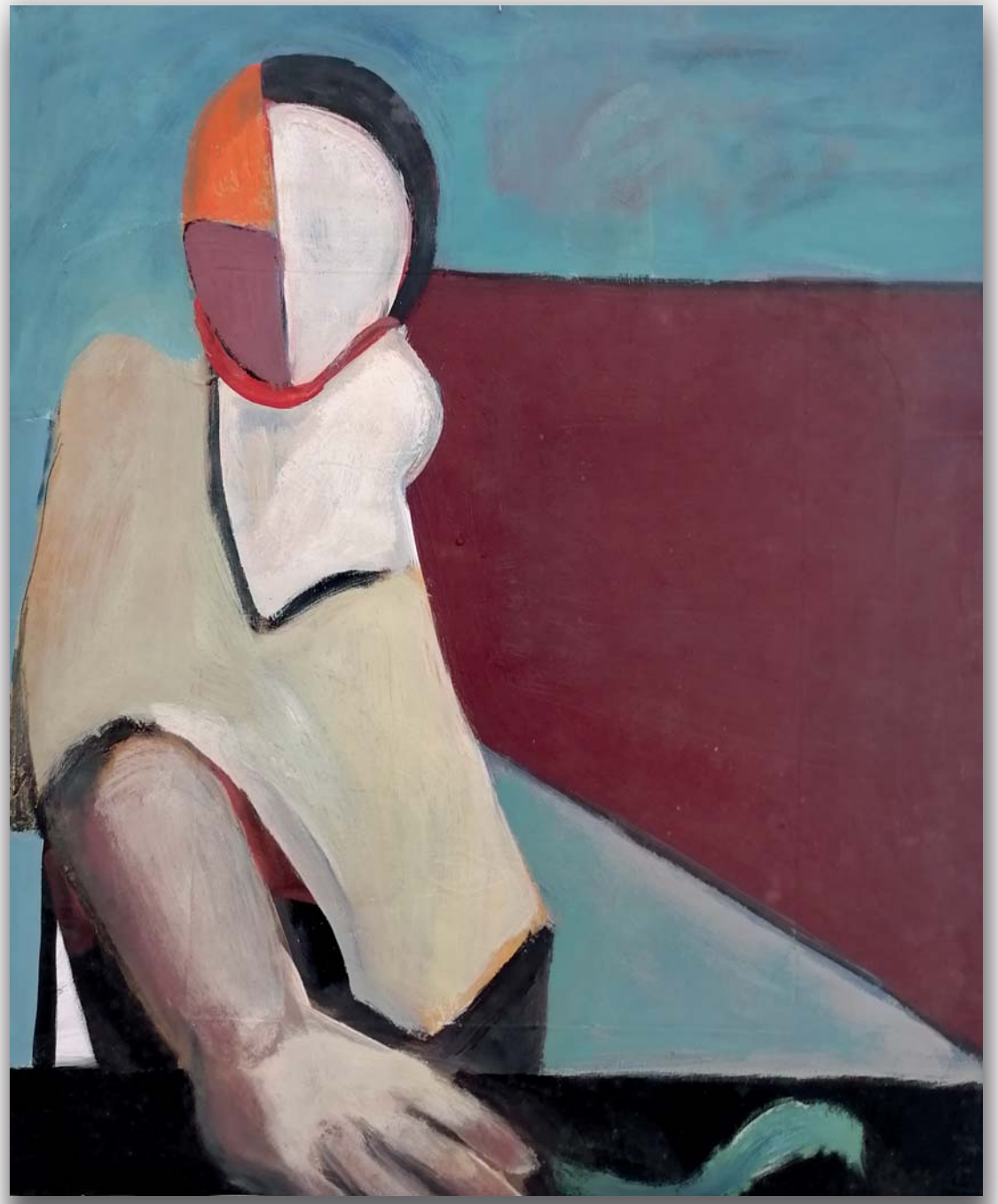
Englische Erstveröffentlichung: *Sigmar Polke*, Aust.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1990. S. 21–25; deutsche Erstveröffentlichung: *Polke! Polke!*, hrsg. von Martin Hentschel, Reiner Speck und der Gesellschaft für moderne Kunst am Museum Ludwig, Köln 1992, S. 5–13.





Compuart ca 1970

Reiner Speck und Sigmar Polke · 1997



Und ebenfalls nicht von ungefähr hat Kippenberger später diese Pose in einem anderen Foto nachgestellt. Die Mittel, die Polke auf dem Weg zu seinen hybriden Bildern einsetzt, sind eine eigentümliche, kaum je genau zu analysierende Mischung aus traumwandlerischem Zufall und ausgeklügelten Kalkulationen und Manipulationen. In ähnlicher Weise operieren zum Beispiel auch viele Arbeiten von Rosemarie Trockel, bei denen ein erkennbares und deutbares Motiv in ein ambivalentes, sich zuweilen beinahe auflösendes Umfeld gestellt wird. Was auf den ersten Blick wie eine geläufige Message wirkt, gerät sogleich unter künstlerischen Vorbehalt, öffnet sich unterschiedlichen Interpretationen. Was Polke schließlich mit seiner Arbeit erzielt, sind – zumal in den letzten zwei Jahrzehnten – Bilder glücklich verbundener Widersprüche. Aus der Unwahrscheinlichkeit heterogener Ingredienzen hat er dennoch Malerei gemacht. Jeder neue Störfaktor, den er einführt, um der drohenden Selbstgenügsamkeit dieser uralten Kunstform zu entkommen, wird zwar in das Geschehen seiner Malerei eingebaut, lässt aber die Fremdheit seiner Herkunft noch erkennen. Dieser kritisch reflektierte und zugleich akzeptierende Umgang mit der Tradition der Moderne ist mehr als ein Signal, das von Polkes Kosmos hinüber in die Zeit nach den Avantgarden gesendet wird.

Sigmar Polke · 1984

Sigmar Polke
aus: Martin Kippenberger,
Edition für Parkett 19, 1989

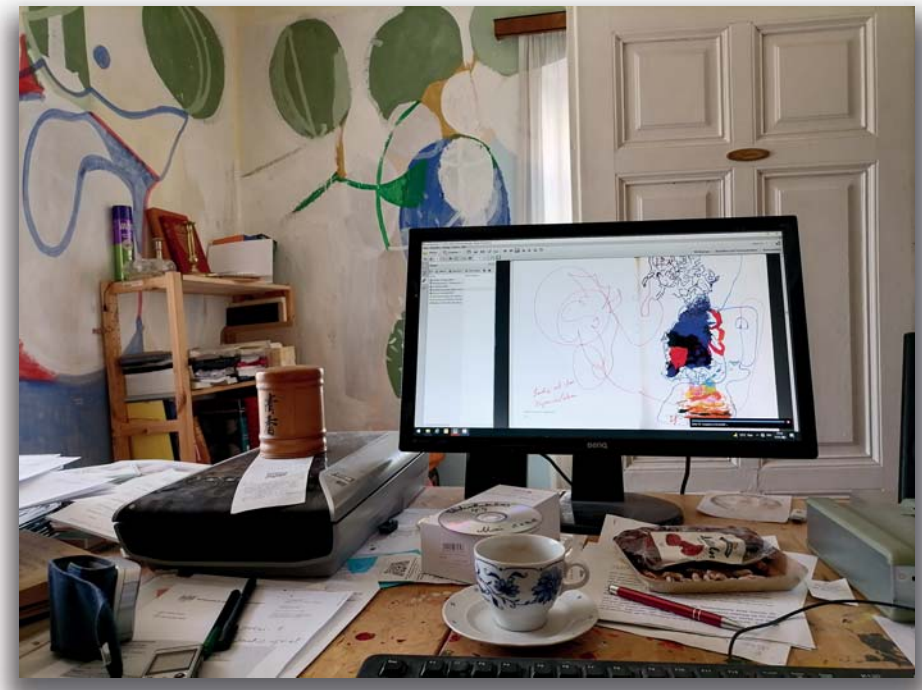
Porträt 2 *Neuer Erreger* ist der Titel einer weiteren Skulptur von Hubert Kiecol, die der Sammler vor nicht allzu langer Zeit erworben hat. Darf man darüber spekulieren, was an dieser Arbeit sein besonderes Interesse geweckt hat? Sowohl der Titel als auch die im oberen, gläsernen Teil der Stele sauber eingeschlossene Watte stellen einen unmittelbaren Bezug zu seinem Beruf als Arzt her. So weit, so gut. Aber besitzt er nicht schon seit geraumer Zeit diese andere Arbeit des Künstlers, dieses andere geschlossene Behältnis, das so viel schwerer zu wiegen scheint: *Mein ganzes Wissen?* Muß das eine »Porträt« nicht mit dem anderen verbunden werden? Das große Archiv, das gesammelte Wissen, alle Anstrengungen, in die Welten der Schreiber und Denker einzudringen, sind nur ein unzureichendes Rüstzeug für einen Sammler, dem es um die Kunst und besonders um die Kunst der eigenen Zeit geht. Erst die Erreger, die immer wieder neuen Erreger, die von außen in die eigene Welt eindringen und bislang unbekannte Prozesse auslösen, machen aus der Beschäftigung eine Leidenschaft oder, weniger pathetisch formuliert, eine Methode, die den Werken standhält. Der erregte Sammler muß sein ganzes Wissen im entscheidenden Moment vergessen. Wenn er sich zu einem bestimmten Kunstwerk entschließt, muss er auf seine Erregung vertrauen und darauf, dass sie ihn gleichsam schlafwandlerisch wieder zu seinem Wissen führt. Und er muss seine Erregungsfähigkeit hüten, damit sie nicht unter seinem Wissen begraben wird. Nicht nur für diesen Sammler gilt: Ohne Wissen keine Erregung, ohne Erregung kein Wissen. Den Beweis liefert die Sammlung.

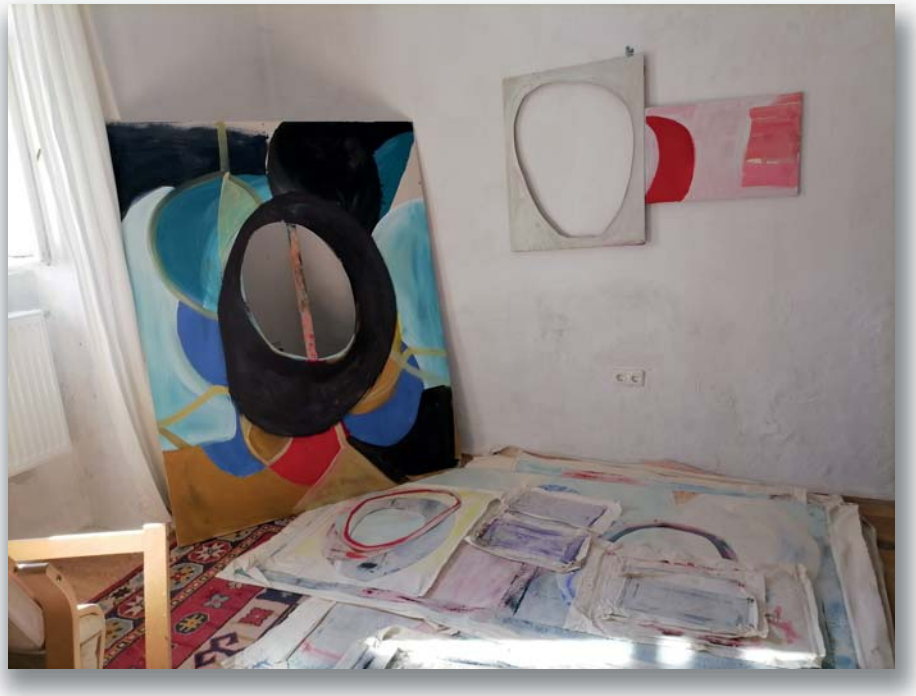
ohohho

mein lieber Karl-Ludwig,
diese Schottarbeit ist
kein Kunstwerk.
A. Merkel (2020)

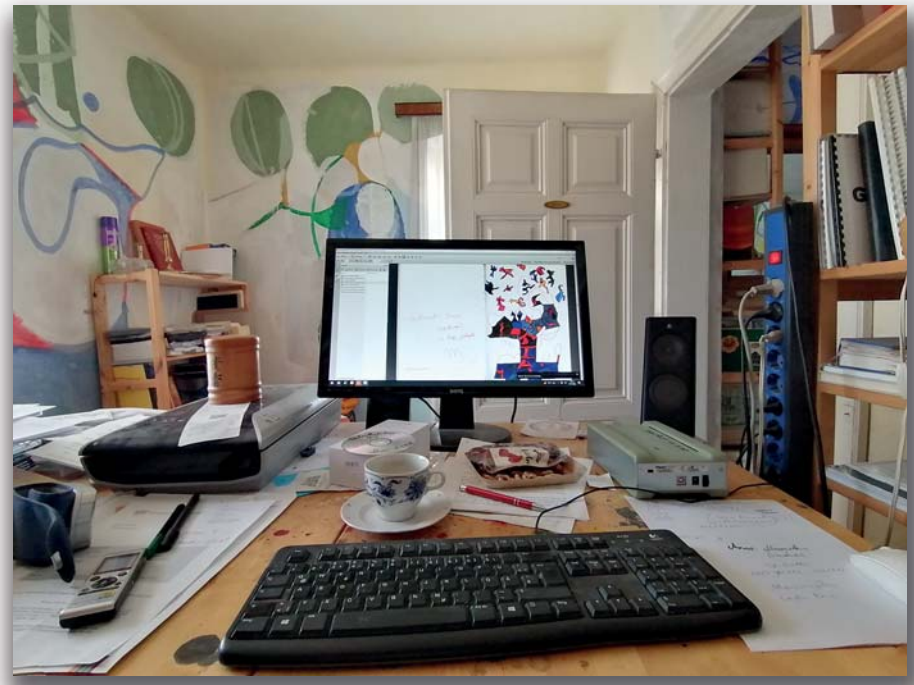
SIGMAR POLKE
Weißer Raum · 1994

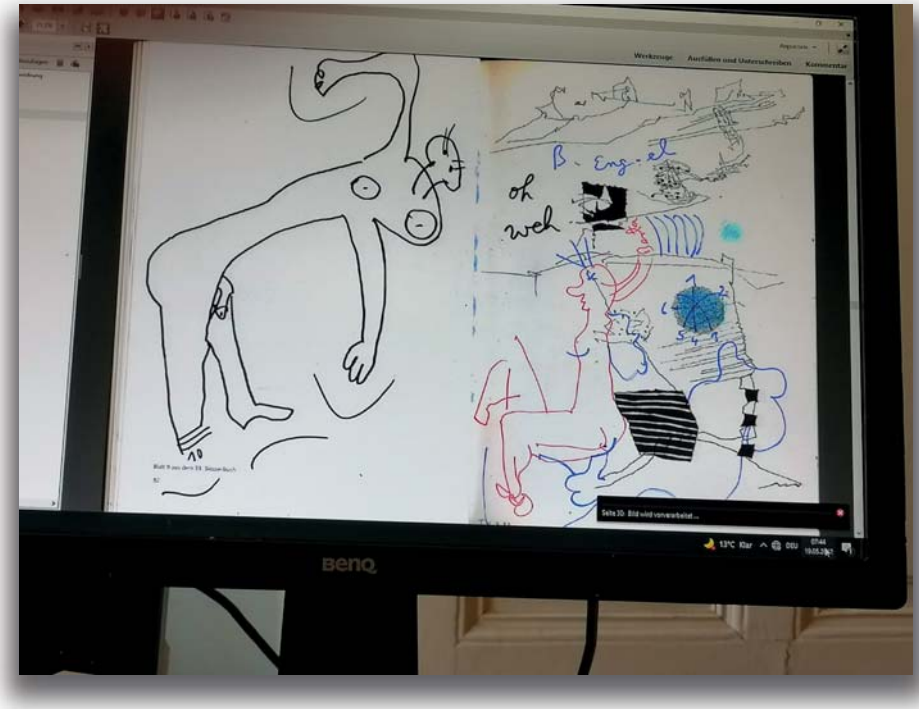
Flur und Treppenhaus in Arbeit





Situation Mai 2022 in Bad Großpertholz




Werkzeuge
Ausfüllen und Unterschreiben
Kommentar
B. Engel
oh
weh
BenQ

DORIS KRYSTOF

HIER VERSPRECHEN

Eine Sammlung nach dem »linguistic turn«

Die Welt spricht überhaupt nicht. Nur wir sprechen.[1]

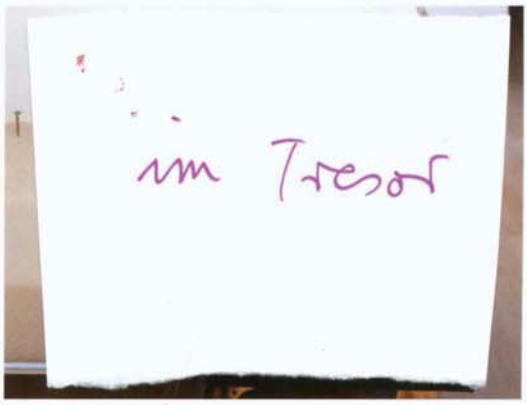
Kunst verstehen Als sollte für die Möglichkeit gesorgt sein, der im *Schneewittchensarg* auf Schaumstoff zu Bettenden noch ein paar Wünsche auf den letzten Weg mitzugeben, steht an der seitlichen Wand von Martin Kippenbergers Plexiglasobjekt HIER VERSPRECHEN zu lesen. Mit »hier« ist eine vor die Wand montierte, gelochte Platte gemeint, die an entsprechende Stellen an amtlichen Schaltern erinnert. Die darunter aufgedruckte Textzeile HERE MISUNDERSTANDING, nicht unbedingt eine Übersetzung des deutschen Hinweises, trägt womöglich dem Umstand Rechnung, dass *Schneewittchensarg* 1989 für die ambitionierte Ausstellungstournee Köln, Nizza, New York, Los Angeles, 1989 bis 1990, entstand, mit der Kippenberger erklärtermaßen prüfen wollte, »ob es wirklich wahr wäre, ob Amerika und die amerikanischen Methoden wirklich so schlimm seien«[2]. Tatsächlich kann man in Kippenbergers so genannter Dreifach-Ausstellung eine subtile und höchst reflektierte Antwort auf die Praktiken des amerikanischen Kunstmarktes in den boomenden achtziger Jahren sehen.[3] Dafür spricht bereits die ausschließliche Präsentation von Skulpturen, die dem Vorbild Jeff Koons folgend jeweils in einer Dreierauflage hergestellt worden waren, wobei an allen Stationen der monumentale *Sozialkistentransporter* von kleineren Objekten wie *Eingang zur Lord Jim-Loge*, mit dem Motto »Keiner hilft keinem«, oder der jeweils aus verschiedenen Materialien gefertigten Figur *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* umgeben war. *Schneewittchensarg* besetzte bei allen Arrangements eine eher randständige Position, die aber vielleicht nur über die wahre Bedeutung der transparenten, asymmetrischen Box als zentrales Konkurrenzstück zur amerikanischen Kunst der achtziger Jahre hinwegtäuschen sollte. Das ungewöhnlich cleane Objekt orientiert sich mit einer bei Kippenberger vorher nie gesehenen Präzisionsarbeit offensichtlich an der von der Minimal Art der sechziger Jahre abgeleiteten Ästhetik industriell gefertigter Produkte à la Jeff Koons oder Haim Steinbach. Dabei steht es, ganz entgegen dem Dogma der Sockellosigkeit minimalistischer Objekte, auf dem metallenen Untergestell eines Sofas.[4] Mit den Beschriftungen an der Seitenwand

1 *Richard Rorty*, Ironie, Kontingenz und Solidarität. *Frankfurt a. M. 1992, S. 25.*

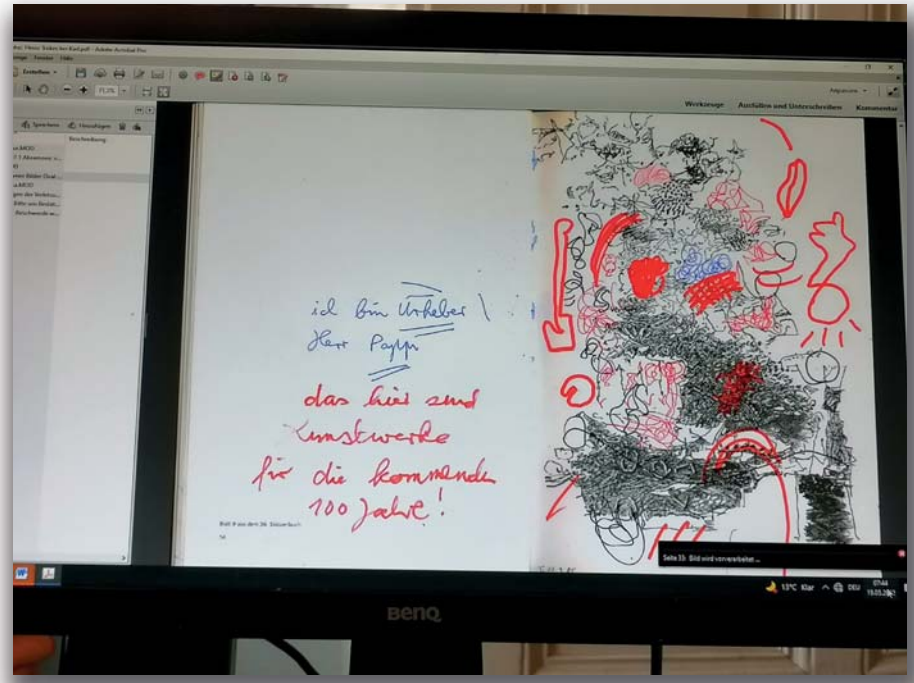
2 B, Gespräche mit Martin Kippenberger, *Ostfildern 1994, S. 8.*

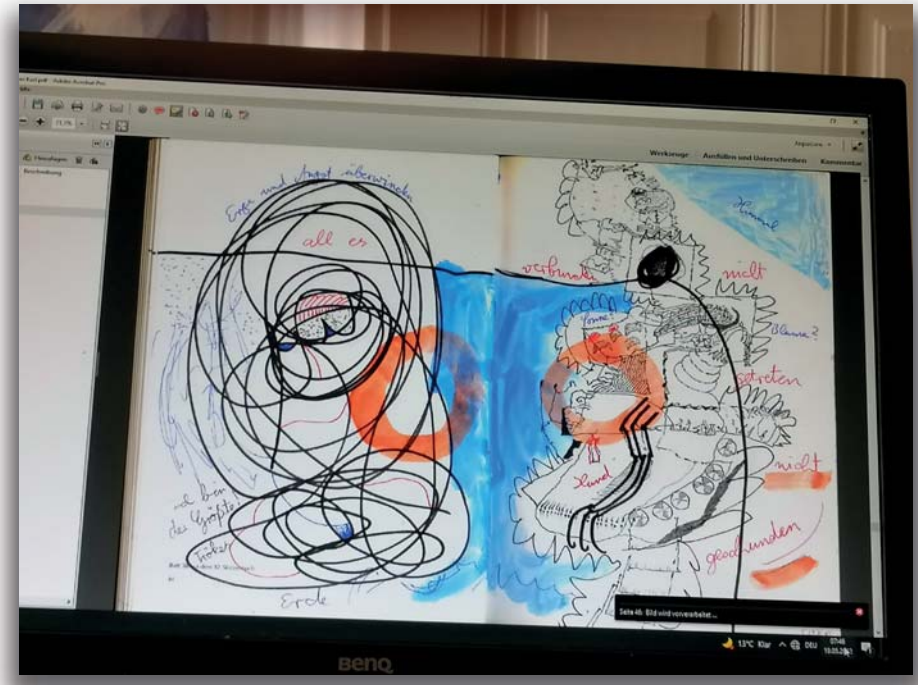
3 *Schon mit der Form der Ausstellung, die keine Tournee im eigentlichen Sinne war, weil bei jeder Station etwas anderes gezeigt wurde und die Ausstellungsdaten sich teilweise überschnitten, kopierte man ein Verfahren, das erfolgreich von amerikanischen Künstlern wie etwa Jeff Koons in den Kunstbetrieb eingeführt worden war. Die Ausstellung wanderte von der Kölner Galerie Max Hetzler (17.11.–23.12.1989) mit einem kurzen Zwischenstopp in der Villa Arson in Nizza (2.–25.2.1990) nach Santa Monica zu Hetzler Luhring Augustine (2.3.–7.4.1990) und war etwa zeitgleich auch in New York bei Metro Pictures (10.3.–7.4.1990), wo Kippenberger bereits 1984 und 1988 ausgestellt hatte, zu sehen. Anlässlich der Ausstellung erschien ein von Christian Bernard, Villa Arson, Nizza, herausgegebener Katalog, der alle vier Stationen dokumentiert.*

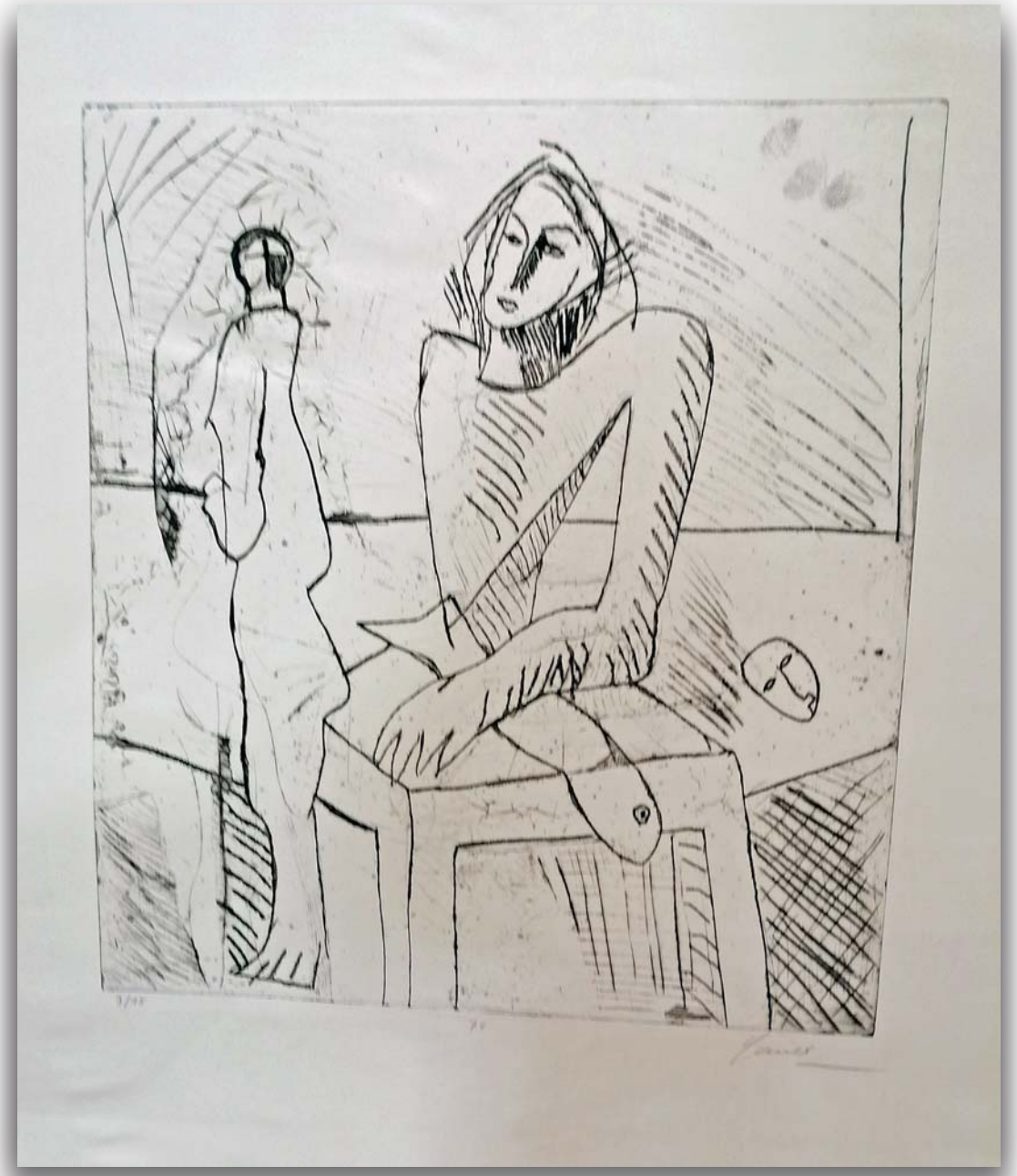
4 *Nach Auskunft von Kippenbergers damaligem Assistenten Ulrich Strothjohann hatte man das Untergestell eines Sofas, das Kippenberger gehörte, exakt nachbauen lassen, wobei die asymmetrische Form des ebenfalls von einem professionellen Unternehmen hergestellten Plexiglaskastens aus den konstruktiven Vorgaben des Untergestells resultiert.*

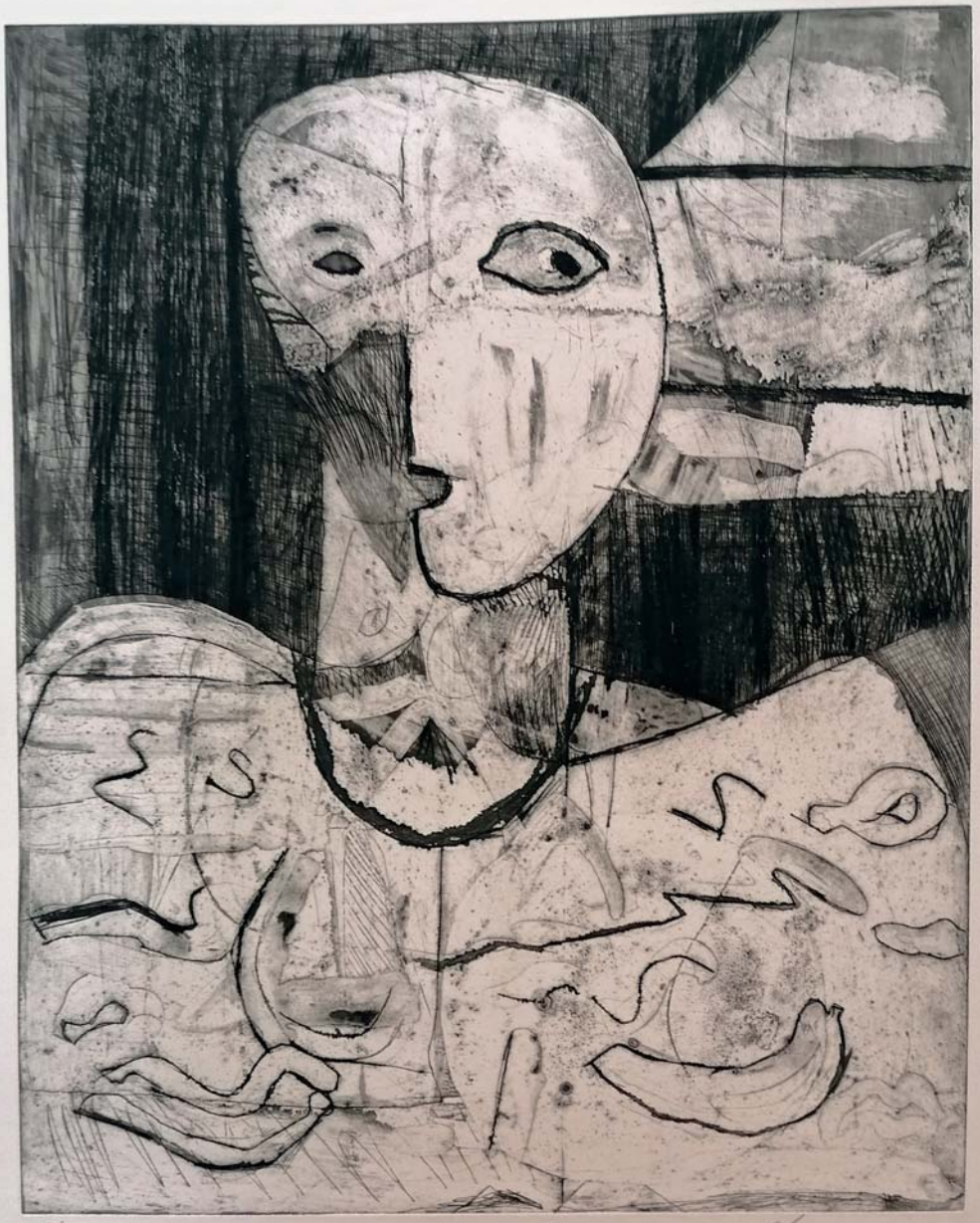


MARTIN KIPPENBERGER · *Schneewittchensarg* · 1989, Detail


ich bin Urheber
Herr Poppi
das hier sind
Kunstwerke
für die kommenden
100 Jahre!
Werkzeuge
Ausfüllen und Unterschreiben
Kommentar
BenQ


Werkzeuge
Ausfüllen und Unterschreiben
Kommentar
BenQ





4/20 74

betrachten«, sagte man insofern angesichts der von Speck zusammengetragenen Sammlung und umschrieb damit den in ihr akzentuierten Austausch von visuellen und sprachlichen Zeichensystemen. Bei dem breit angelegten historischen Interesse von Reiner Speck ist die Konzentration auf die Kunst der vergangenen dreißig bis vierzig Jahre dennoch keine Selbstverständlichkeit. Kunstwerke mit ausgeprägten Text-Bild-Verbindungen im Sinne des Horazschen »Ut pictura poesis«-Gedankens wären etwa auch in der Emblematik und in Kupferstichen von der frühen Neuzeit bis zum Barock zu finden und hätten sich sinnvoll in den Bestand von Handschriften und gedruckten Büchern eingefügt. Was die bildende Kunst anbetrifft, setzt Reiner Speck jedoch vollständig auf Zeitgenossenschaft und betont zudem die Wichtigkeit der Generationszugehörigkeit. Evident wird damit ein ausdrücklich inhaltliches, auf die eigene Gegenwart gerichtetes Interesse an der bildenden Kunst, wobei das Reiner Speck nachgesagte Flair eines Homme de Lettres vergangener Zeiten und insbesondere seine Obsession für Marcel Proust für eine ins Historische gespannte Auffassung von Gegenwart sorgen. Reiner Specks Ansatz, der sich auch an zahlreichen von ihm verfassten Texten zu den in seiner Sammlung befindlichen Arbeiten zeigt, lässt sich insofern über das generelle Interesse an Wort-Bild-Verbindungen hinaus als ein solcher präzisieren, welcher der oftmals von der bildenden Kunst selbst geleugneten Lesbarkeit, Verständlichkeit und Inhaltlichkeit von Kunst sowie der von Künstlern häufig ambivalent bewerteten Rezeption der Kunst und den damit im Laufe der Zeit am Werk abgelagerten Bedeutungen eine besondere Wichtigkeit zumisst. Wenn Kunst in ihrer gesamten Spannbreite von Produktion und intellektueller Rezeption erfasst wird, bedeutet das, dass das in den künstlerischen Arbeiten zum Ausdruck Gebrachte vor allem bloß retinal Gebotenen auf die Erfüllung geistiger Bedürfnisse zu reagieren hat, Bedeutungsangebote macht, Lesarten anbietet, Kommunikation mit dem Werk im weitesten Sinne erlaubt.

LAWRENCE WEINER
Learn to Read Art · 1992
Wasserfarbe, Farbstift, Bleistift, Silberfarbe auf Karton
127 x 99 cm

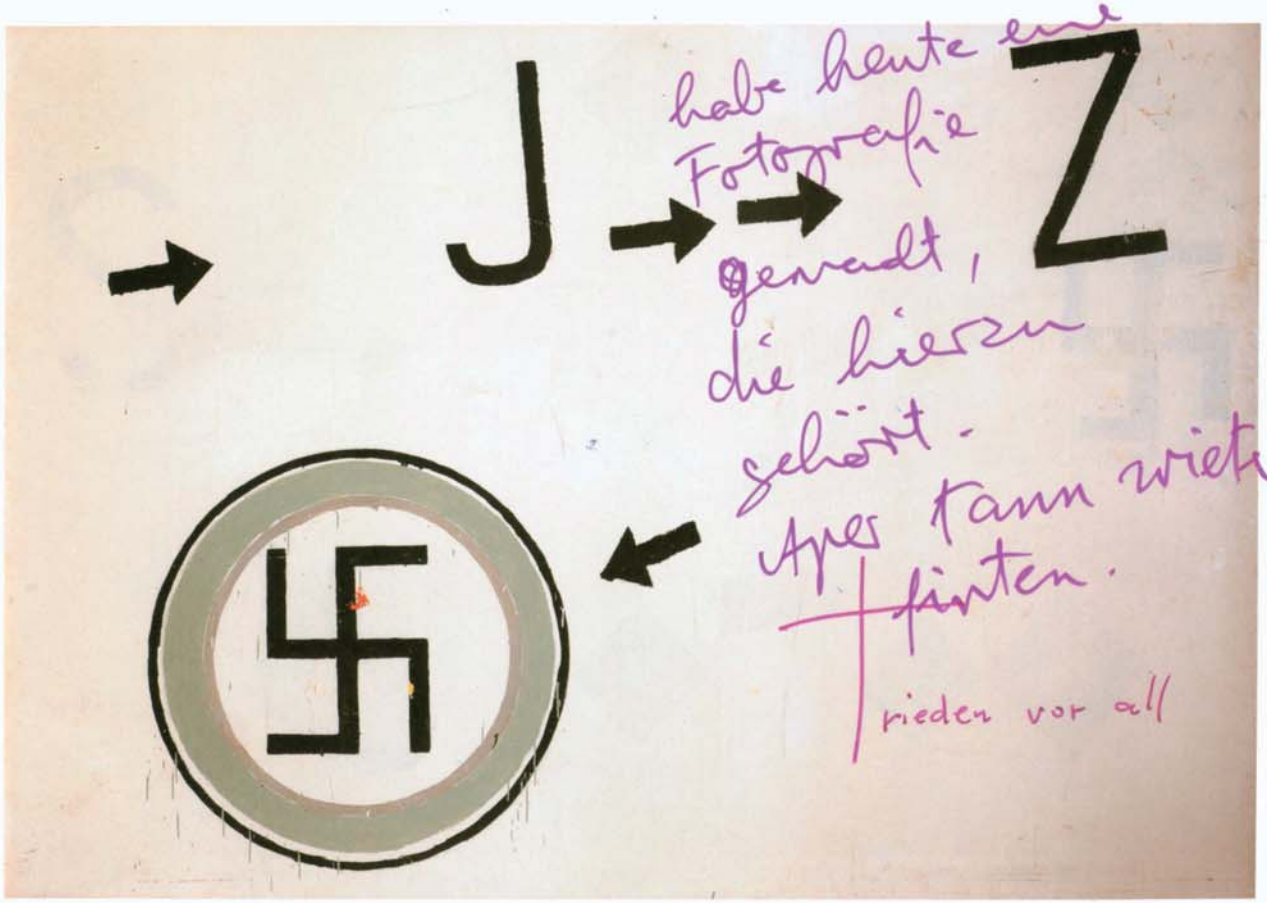
Wörter betrachten Betrachtet man die Sammlung Speck unter diesem Blickwinkel genauer, lässt sich feststellen, dass es dabei trotz ihrer Kohärenz um ganz unterschiedliche Aspekte geht, denn de[illegible]on Schrift in Bildern, das Nebeneinander von Text und Bild in der Kunst des [illegible]ch seit den kubistischen Collagen mit ihren eingefügten Textpar[illegible]später surrealistischen Parallelführung von bildende[illegible]ngen. Das trifft auch auf die vergangenen dreißig Ja[illegible]ierung[5], der Versprachlichung von Kunst, [illegible] Gebrauch von Schrift in den Werken [illegible] eines Martin Kippenberger entgegen. Auc[illegible] den ersten Blick wenig gemein mit Positione[illegible] Lawrence Weiner, deren selbst gewählte Besc[illegible] Ausdrucksmittel den eruptiven Bilderfindunge[illegible]

5 *Vgl. Wolfgang Max Faust*, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur, *Köln 1987*; Die Sprache der Kunst, *Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 1997*.

6 *Bazon Brock*, »Bildjournalismus als ästhetische Macht«, in: Martin Kippenberger. Miete, Strom, Gas, *hrsg. von Wolfgang Beeh, Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1986, S. 61–77*.

1974

der hofgarten wird vorbereitet. Bauabfälle als untergrund, darauf erde/kompost



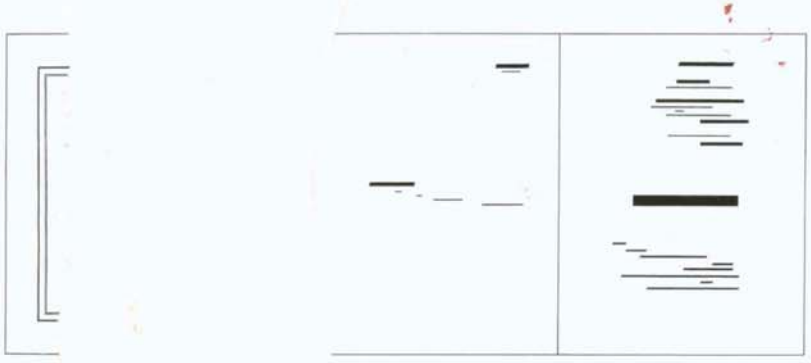
JANNIS KOUNELLIS
Ohne Titel (J-Z Swastika) · 1960

Bei the Einreise in the USA Menschenwürde zurücklassen

1974

De
Frag
Mar
der
agie
Mag
risch
sein
plast
Ausd
das v
an de
sie si
Grer
larm
kurz
hasa
das (
achs
Verel
Poes
sam
in de
grafi
ellen
lisch
Subv
Würf
die Z
Zufal
hatte
ren u
lung
Un Co
Kont

oesie als Störung der Weltordnung, Poesie als »indirekte politische
esentliche Grundzüge des dichterischen Verständnisses von
m Rahmen der oben knapp skizzierten Entwicklung nimmt
er Dichtung kommend im Bereich der bildenden Kunst zu
n ein. Das zeigt sich schon alleine daran, dass sowohl
renzfiguren in Broodthaers' künstlerisch-litera-
sára, vagy fordítva: egy sten Skulptur, für die fünfzig Restexemplare
dokat, a piktogramokat gegossen wurden, offenbarte Broodthaers ein
egyben szabad asszociáci omme von einem literarischen Erleben – der
leicht etwas s változatai, me gewiß von einem literarischen Geschmack her;
n Ausgangspunkt; aber ic e trotzdem, daß ich dahin gekommen bin, mich
ıze der Dinge auszudrücken, da, wo die Welt der bildenden Künste und die Poe-
leicht, ich würde nicht unbedingt sagen, treffen können, aber an der genauen
ı der sie beide aufgehen.«[13] Eben diese Grenzlinie fand Broodthaers bei Mal-
t, den er mehrfach als Quelle der zeitgenössischen Kunst bezeichnet hat. Das
s Tod im Jahr 1897 entstandene Gedicht *Un Coup de Dés jamais n'abolira le*
hebt den Zufall nicht auf), in dem dichterische Sprache als Objekt und
rf – als dichterische Sprache gezeigt wird, bildet eine der Haupt-
más-n.[14] Bezeichnenderweise war es René Magritte, seinerseits ein
a választott *agations* war er auf die folgenreiche Formulierung »la
tása az, amely me Broodthaers auf den französischen Dichter aufmerk-
ere dem Jüngeren den Gedichtband *Un Coup de Dés*
az egyértelmű gesztu nommene Auflösung von Satzspiegel und Typo-
és valószínűleg ennek acht den Akt des Lesens zu einem je individu-
olvasható szöveget. ellen die plurale Syntax und die grammatika-
gmente in *Un Coup de Dés* eine frühe Form der
eiten hingeworfenen Sätze beschreiben den
eispielsweise am Ende des Gedichts: »Es gäbe
dete / sie zeigte sich / so bedeutete das / den
s von Mallarmé, der von einem Buch geträumt
, das sich selbst generieren, den Zufall eliminie-
te.[17] Wenn Broodthaers 1969 im Rahmen der Ausstel-
de Mallarmé« im Wide White Space in Antwerpen[18] auf
die vielen unterschiedlichen Umsetzungen sein später im
eums noch weiter entwickeltes Interesse, durch das Umstel-



5 · *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* · 1969

13 *Gespräch zwischen MV (vermutl. Maurice Vlaminck) und Marcel Broodthaers anlässlich einer Gruppenausstellung im Palais des Beaux-Arts Brüssel 1974, hier zit. nach:* Marcel Broodthaers. Interviews und Dialoge 1946–1976, *hrsg. von Wilfried Dickhoff, Köln 1994* (Kunst Heute, 12), S. 151.

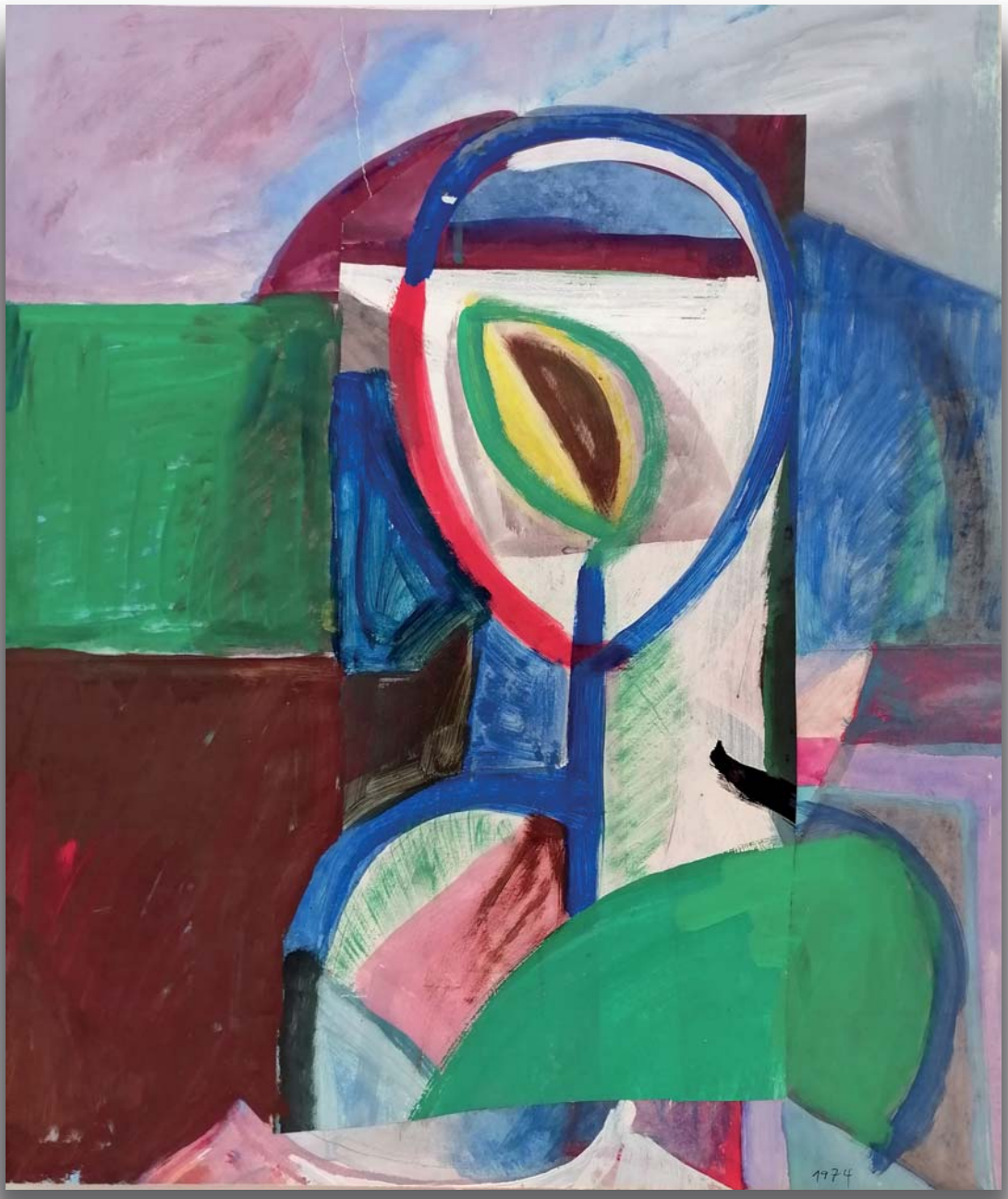
14 *Vgl. Antje Quast, »>Qui songe a des mains simples< oder >Was hat die Poesie mit der Welt zu tun?<, in:* Marcel Broodthaers, *hrsg. von Wilfried Dickhoff (Tinaia 9, Box 1), Köln 1994*, S. 250–271.

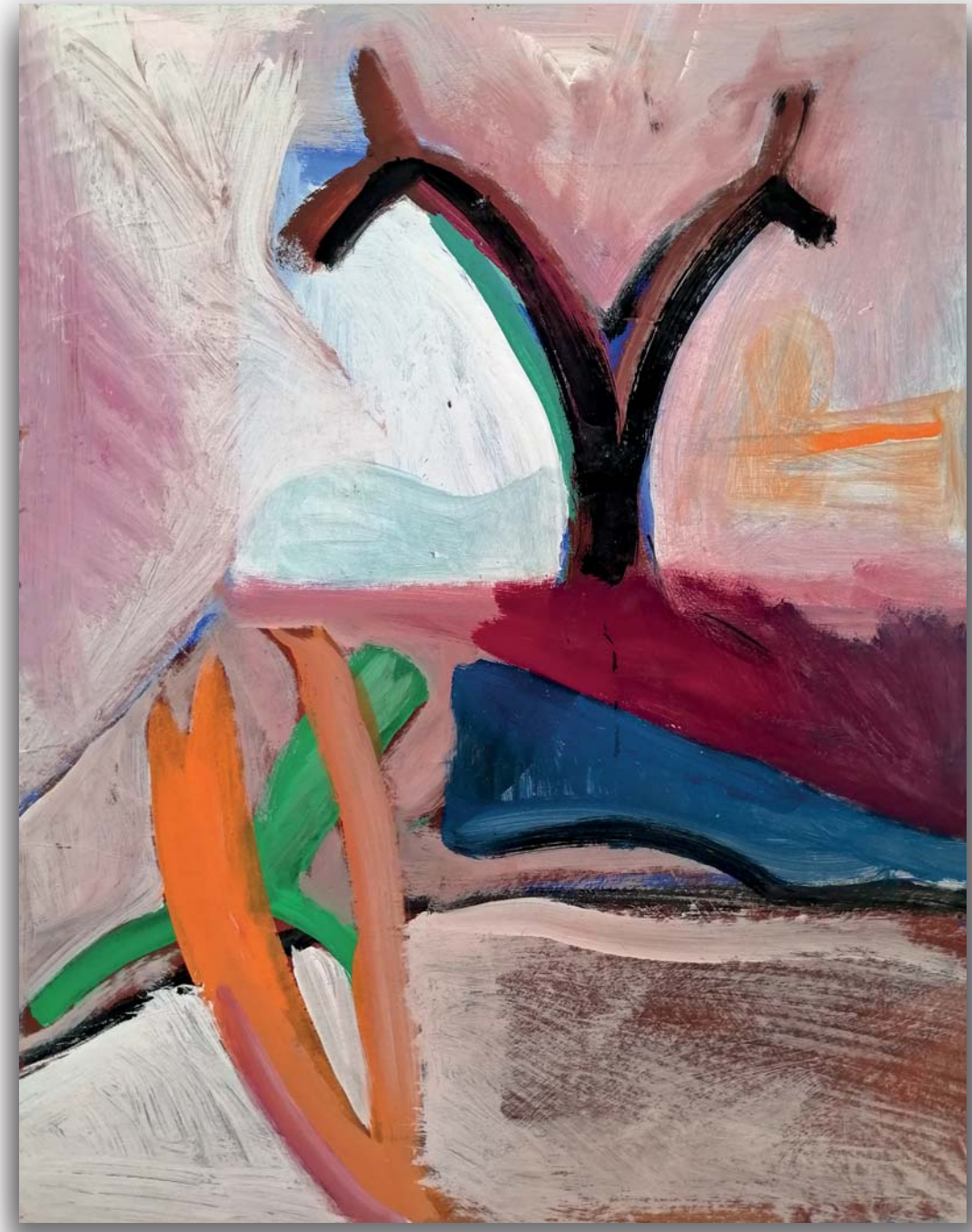
15 *Um den Kernsatz der Überschrift »Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard« ranken sich die Einzelheiten der Handlung, die Carl Fischer, der Kommentator der deutschen Mallarmé-Ausgabe* (Sämtliche Gedichte, *Heidelberg 1984) zu einer möglichen Inhaltsangabe zusammengefasst hat: »Der Meister inmitten des Aufruhrs, zwischen Meer und Himmel, steht auf einem Felsenriff und hält in der geballten Faust die Würfel, um den einmaligen Wurf der Zahl Sieben zu werfen, die das Ende des Zufalls der irdischen Wirklichkeit bedeutet. Aber er zögert in der Erkenntnis, daß der Wurf, sollte er glücken, auch nur ein Zufall wäre. Für sein höhnisches Lachen wird er von der aus der Tiefe aufsteigenden Sirene bestraft und mitsamt der ragenden Klippe vom Abgrund verschlungen. Aber während er untergeht, erscheint hoch am Himmel das Siebengestirn des Großen Bären, dem die ersehnte Wurfzahl des Absoluten jenseits menschlicher Möglichkeiten glückt.« Zit. nach: Dorothea Zwirner,* Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge, *Diss. Köln 1995, Köln 1997, S. 99.*

16 *Zit. nach Barbara Catoir, »Die Idee des Universalbuches in der zeitgenössischen Kunst. I-Ching, Ars Magna, Ars Combinatoria, Coup de Dés«, in:* Kunstforum International, *Bd. 140, April–Juni 1998, S. 110.*

17 *Freddy de Vree, »Marcel Broodthaers«, in:* Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien *1997 (wie Anm. 7), S. 68.*

18 *Vgl. Zwirner 1997 (wie Anm. 15), S. 98–107.*


1974



beliebt war. Die Verräumlichung von Sprache durch die Anbringung der Statements im öffentlichen und seltener im privaten Raum läuft indes auch hier auf eine Unterscheidung der unterschiedlichen Rezeptionsvorgaben durch Sprache oder Bildkunst hinaus: »Literatur ist der Versuch«, so Weiner, »im Kontext einer narrativen oder nicht-narrativen Struktur die Beziehungen zwischen Menschen und Menschen wiederzugeben, und Kunst gibt die Beziehung zwischen Menschen und Objekten wieder, das ist ganz einfach.«[23] Mit der Deklaration von Sprache als Objekt reagierte Weiner auf das in den späten sechziger Jahren zunehmend als heroisch-männlich empfundene Materialproblem in der Kunst, das in Weiners Augen auch die Minimalisten nicht zufrieden stellend lösen konnten.[24] Zum anderen hatte er für die Verbreitung und Rezeption seiner den traditionellen Werkstatus unterlaufenden Arbeiten im Kunstkontext Formen und Regeln zu definieren.[25] Weiners Arbeiten sind ein Paradebeispiel für die Auslotung der Grenzen zwischen Objekthaftigkeit und Abstraktion, zwischen Materialisierung und Konzept. Unterstützt wird dies in vielen Fällen durch den Inhalt der Sentenzen, in denen abstrakte Bilder durch Sprache erzeugt werden. Das 1979 erstmals ausgeführte Statement »Many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects«, das 1982 in der deutschsprachigen Übersetzung auf der Kasseler Documenta 7 in großen Buchstaben auf dem Architrav des Fridericianums zu lesen stand, ist eine sprachrhythmische Operation mit nahezu tautologischem Aussagewert: »Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge.« Das Medium Sprache ahmt hier die vielfach in den Skulpturen der Minimal Art visualisierte Serialität und Selbstbezüglichkeit nach. Entscheidend ist dabei der jeweilige Ort der Anbringung, wobei Weiner nicht, oder nur selten wirklich ortsspezifisch verfährt. So ergeben sich mit den zu wechselnden Orten reisenden Texten jeweils neue Verständnisebenen, die im Sinne von Umberto Ecos »offenem Kunstwerk« den tätigen, das Kunstwerk vollendenden Rezipienten erfordern. Wenn etwa der Euromast in Rotterdam über seine gesamte Höhe mit »As long as it lasts« beschrieben ist, klingt damit im Sinne der linguistischen Pragmatik eine spezifische Bedeutung an, die dem Text nicht eigentlich innewohnt. Weiners Statements beziehen ihre Wirkung maßgeblich aus Verknappung, Abstraktheit und manchmal Vieldeutigkeit. Oft thematisieren sie Sprache als Objekt und damit sich selbst, indem sie von skulpturalen Qualitäten wie Masse und Bewegung handeln. Das trifft auch auf die von Reiner Speck erworbene Arbeit *Just Another Movement of the Tide (Impaired) – Nur eine andere Bewegung der Gezeiten (verhindert)* zu, die über eine relativ stark

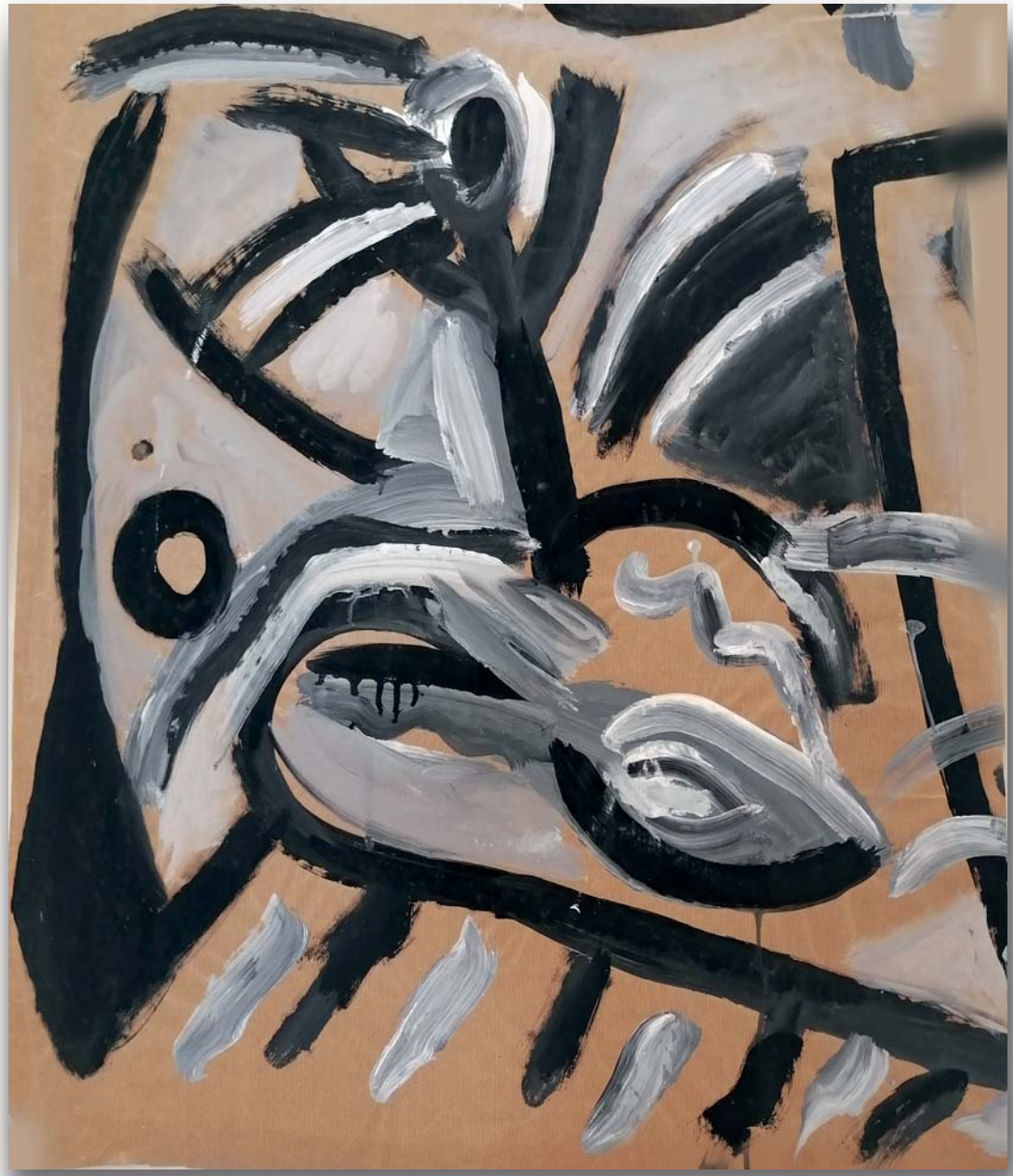
tikalisch handelt es sich hierbei um einen unvollständigen Satz in der Art eines lyrischen Titels. Das nachgestellte, in Klammern gesetzte Wort »verhindert« erweckt den Eindruck, dass es vergeblich sei, auf etwas naturhaft Gegebenes einzuwirken, ein Würfelwurf in anderer Gestalt. *Just Another Movement of the*

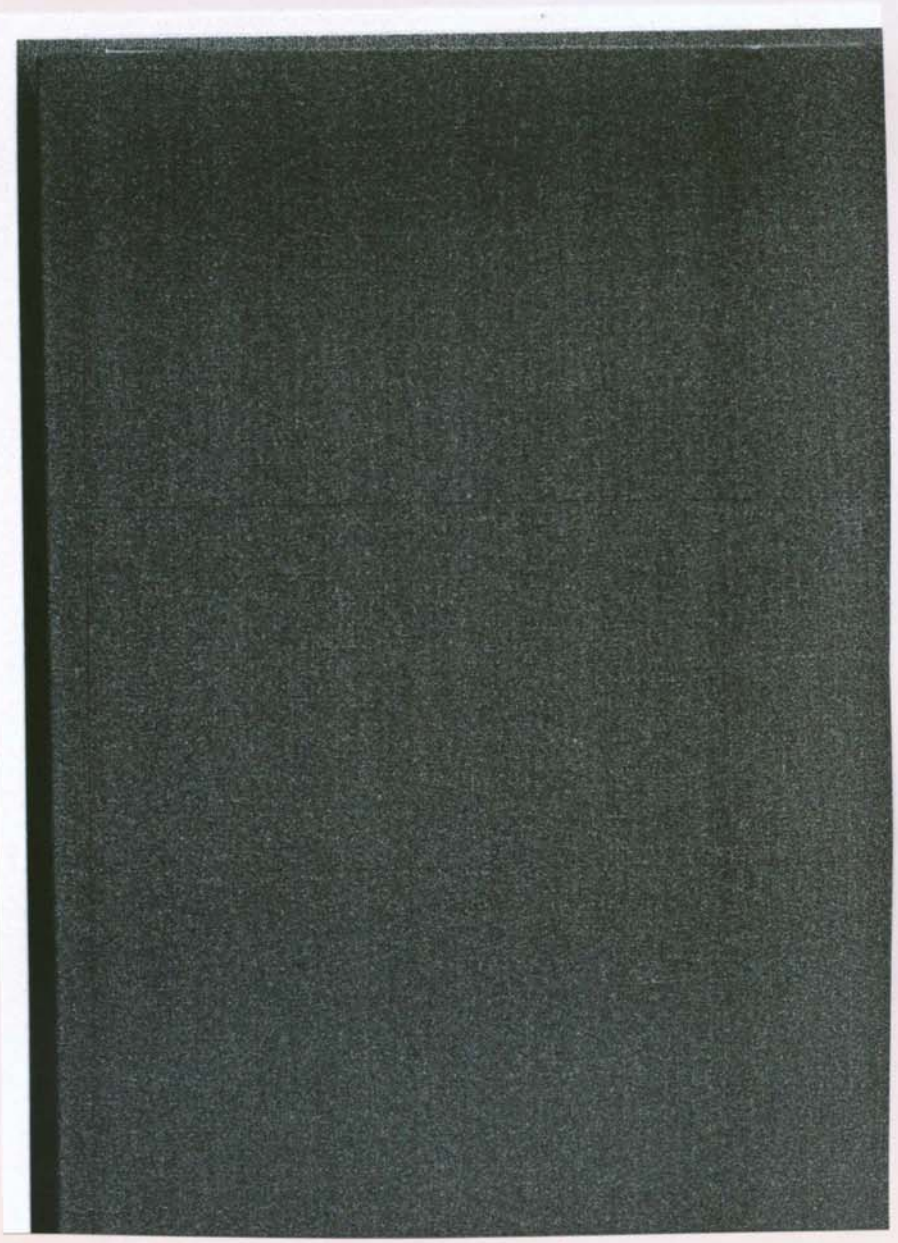
2020 · *Just Another Movement of the Tide (Impaired)* · 1989
Installationsansicht Gemäldegalerie Neue Meister im Albertinum, Dresden, 1999

23 *Lawrence Weiner, zit. nach: Dieter Schwarz, Lawrence Weiner. Books, 1968–1989, Köln 1989, S. 147.*

24 *»Benjamin H. D. Buchloh in conversation with Lawrence Weiner«, in: Alberro 1998 (wie Anm. 22), S. 16–17.*

25 *»1. Der Künstler kann das Werk ausführen / 2. Das Werk kann hergestellt werden / 3. Das Werk muss nicht ausgeführt werden / Jede Möglichkeit ist gleichwertig und entspricht der Absicht des Künstlers / Die Entscheidung über die Art der Ausführung liegt beim Empfänger im Moment der Übernahme.« Erstmals publiziert wurden Weiners Regeln in:* Catalogue 5–31, January 1969. *Ausst.-Kat. Seth Siegelaub at Mc Lendon Building, New York 1969.*





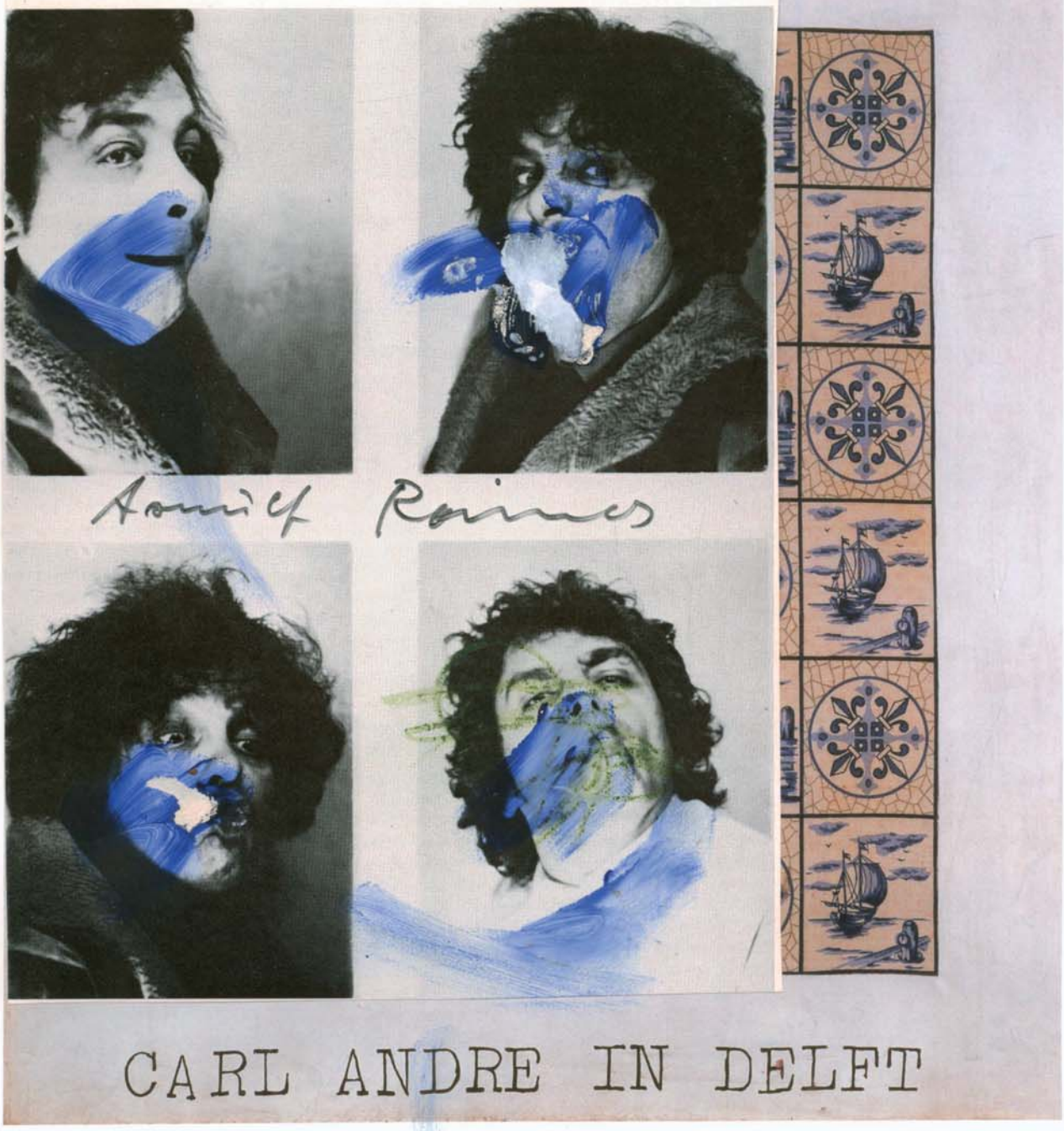
fast nicht' sss

ROSEMARIE TROCKEL
Ohne Titel (Besen) · 1986

wow Polke 2020

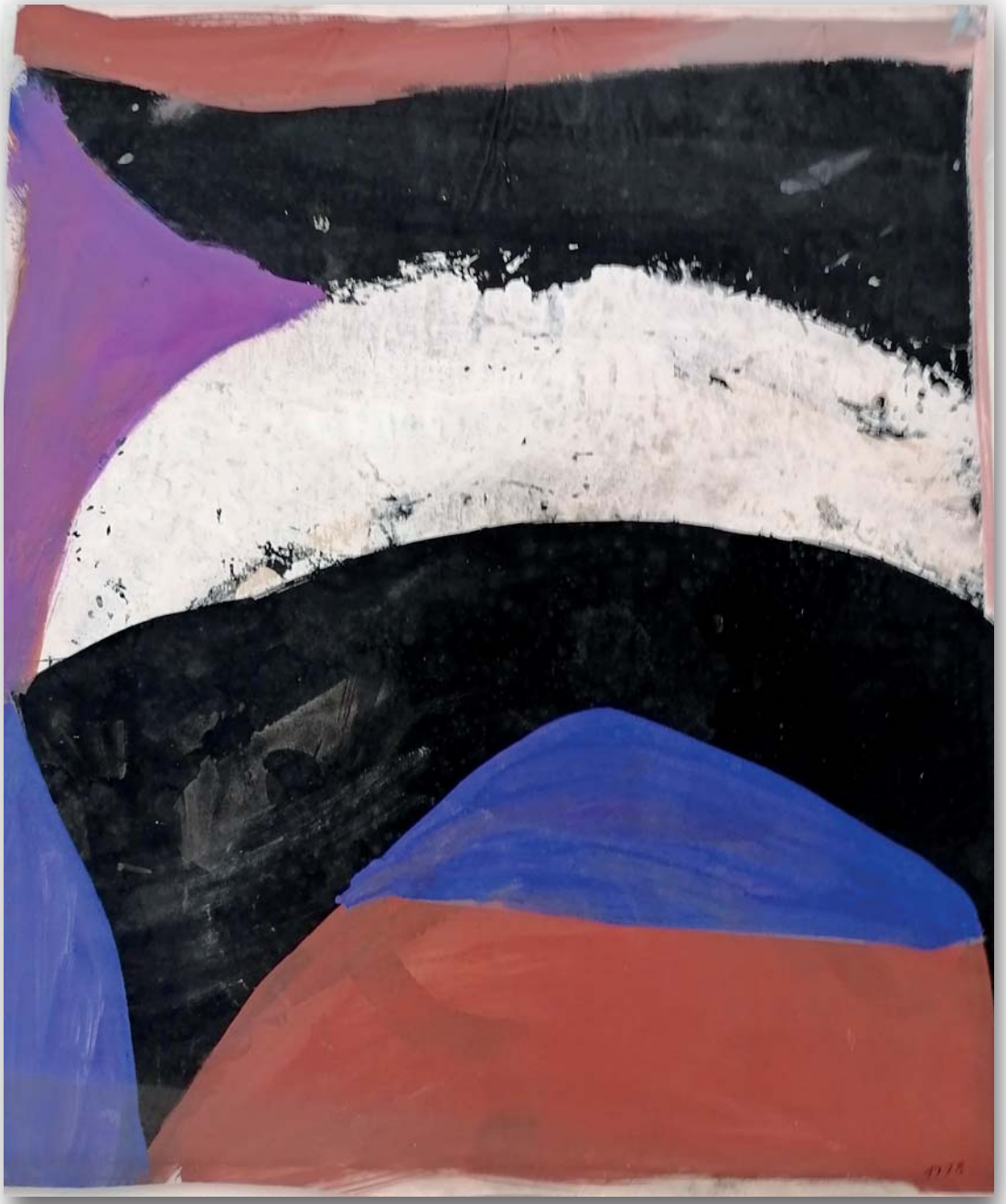
~~Arnulf Rainer~~

Kunstverein in Hamburg



SIGMAR POLKE

Carl Andre in Delft · 1968



wendung der Materialien – allen voran die Dachlatte als Generalmetapher des Werkes, aber auch Ziegelstein, Kaviar oder »Kokain« –, die in einen Signifikantenzirkel gebracht werden, in dem sprachliches Zeichen und materielles Objekt ineinander übergehen. So folgte etwa im Rahmen der Einzelausstellungen Herolds der »Präsentation der ersten Latte« im Jahr 1977 zwei Jahre später die Ausstellung »Latte in Watte«. Sprache und Material ergänzen einander in einem fluktuierendem Spiel, wobei es notwendigerweise einiger Konstanten bedarf, um die Regeln jeweils zu bestimmen. Mag sein, dass dabei ein oszillierender Blick zwischen einzelnem Werk und Gesamtœuvre nötig ist, um, wie bei Broodthaers oder Trockel, in den Genuss der Regeln des Spiels zu kommen. So verweist etwa auch *Das dicke Licht* eine deftige Parodie auf Judds elegante Wandobjekte, die deren Transparenz und Transzendenz in robustes Handwerk verwandelt, auf eine Reihe anderer Arbeiten Herolds mit dem Thema Licht. Das Spektrum reicht vom derb betitelten *Schlot (Im Arsch ist's finster)* bis hin zu der Goethe-Paraphrase *Im Anfang war das Licht*, Untertitel der Installation *Haus in meinem/mit innerem Dunkel*. In Fortführung der Gedankenkette Fausts über das Schlüsselzitat der Schöpfungsgeschichte könnte das Licht indes eine von Herold falsch ausgelegte Fährte sein, die über die zentrale Bedeutung des Worts hinwegtäuschte. Denn es ist nicht die faustische Suche nach dem Logos, sondern vielmehr eine eminente Lust am Text, die sich in Herolds Schriften, vor allem im »Glossar«, das die künstlerische Arbeit seit langem begleitet, ausdrückt. In diesem Sinne mag auch ein verbaler Kurzschluss zwischen dickem Lattenbündel und gebündelten Lichtstrahlen der Verursacher der zündenden Idee zu dem hölzernen Objekt *Das dicke Licht* gewesen sein.

Bleibt schlussendlich der Rezipient. »Die Arbeiten Georg Herolds sprechen den Betrachter gezielt an, indem sie die Frage der Bedeutung ausdrücklich zu seiner Sache machen.«[37] Diese an und für sich im Kontext zeitgenössischer Kunst ubiquitäre Phrase erhält in Bezug auf Herolds Arbeiten insofern eine besondere Berechtigung, als sie nicht nur auf ein immenses Assoziationsspektrum seiner Arbeiten verweist, sondern die darin angelegten gleitenden Rezeptionsvorgaben thematisiert. Die buchstäbliche Lesart der Skulptur *Mountains of Cocaine*, die eine Ausstellungsbesucherin vorführt, wenn sie sich, dicht dem Objekt zugeneigt, ein Nasenloch zuhält, um mit dem anderen eine Prise des guten Stoffes zu nehmen, könnte man zwar leichthin mit – um noch einmal auf Herolds ehemaligen künstlerischen Weggefährten Kippenberger zurückzukommen – »Here misunderstanding« kommentieren. Das Wörtlichnehmen des auf dem Objekt schriftlich festgehaltenen Titels führt hier jedoch zurück zu der ursprünglichen Intention des Künstlers. Geplant war, eine Arbeit zu schaffen, die den in ihr enthaltenen Materialwert bei einem Verkauf selbst im besten Fall nicht erzielen würde, was nur deswegen scheiterte, weil die vom Künstler benötigte Menge an Kokain aus sichergestellten Beständen des FBI nicht zu kriegen war. Die in der Arbeit enthaltene Anspielung auf fiktive und reale

37 *Wilfried Dickhoff, »Die Un-Art der Entlochung. Sieben Stichworte zu Georg Herold«, in:* Georg Herold, *hrsg. von Georg Herold und Tilman Osterwold, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1996, S. 9.*

GEORG HEROLD · *Séance II* · 1983
Tinte auf liniertem Papier · 20,5 x 15,5 cm

Das Subversive kennt keine Richtung

Die durch Metaphern hergestellte Beziehung – so wird allgemein angenommen – hat in der Kunst eine ähnliche Funktion wie das Gesetz der Kausalität in den Wissenschaften.

Der geschickte Umgang des Künstlers mit der Metapher und die geschulte Einordnung durch den Exegeten schaffen eine beruhigende Atmosphäre gegenseitigen Verstehens und arrogierender Toleranz – Consensus zwischen Geheimbrüderschaft und Eigenbrötelei: Es herrscht Ruhe im Lande. Sie ist so subtil in Szene gesetzt durch Politiker und Medien, Sozialarbeiter und Softies, daß ein jeder schon die friedliche Epoche seiner Selbstverwirklichung angebrochen sieht. Der Ennui unterhält sich durch das am Morgen einsetzende Warten auf den Feierabend, das tägliche Herbeisehnen des Wochenendes und die Verplanung des vorgezogenen Pensionsalters angesichts der Lohntüte.

Ungerechtigkeiten werden nur noch über Rentenbescheide erlitten und private, initiativ betriebene Suche nach krebserzeugenden Stoffen macht auch vor der Eisenbahnschwelle auf Spielplätzen nicht mehr halt. In dieser sedierten, repressiven Gesellschaft laufen Freiheit und Unverschämtheit aufs Gleiche hinaus: Der die Einbahnstraße in entgegengesetzter Richtung (falscher ist schon nicht mehr der richtige Ausdruck) benutzende Radfahrer fühlt sich schon subversiv, wenngleich er für den ihm entgegenkommenden Autofahrer nur ein Blödmann ist.

In dieses domestizierte Freigehege kommt nun ein Künstler, der den sich unbegrenzt Fühlenden ihre Beschränktheit klar macht, indem er Latten aus der nicht mehr wahrgenommenen Umzäunung bricht und sie als Schilder oder Hürden aufstellt. Subtile, lapidare Gesten begleiten sein Tun und plötzlich stehen wir vor einem Bild, das zum Zwecke herkömmlicher Annäherung im folgenden *Der Leser* genannt werden soll.

Mit geschult abgestumpftem Blick, der gelangweilt auf das Bild zurückkommt, weil es außerhalb dieses »Quadres« nur Öde gibt, erkennen wir, daß nichts stimmt: Wie ein freundlicher Nachbar, der sonst nur eines Tages durch drei nicht hereingeholte Milchflaschen auffällt, steht vor uns der negative Idealtypus des unauffälligen Biedermannes – nicht Bürger, nicht Prolet – nur Prototyp des sich lesend gerierenden Analphabeten, dessen Buch eine Illustrierte ist, der die Hände mit Schuhen schützt, der manierlos Nonchalance demonstriert, nicht dünn ist noch dick, ein glatzköpfig Behaarter, die profilierte Unfigur, der kokette Plumpsack. Ein Mensch, der ohne Mitleid zu erregen, alles falsch macht: Das Mittelmaß ist voll.

Eine Szene, in ihrer Beschränktheit ausufernd, ein sich zurücknehmender und um Entschuldigung bittender Zynismus. Die Details des Bildes sind gerade so angedeutet und andeutend, daß man über den Zweifel an der einen Andeutung schon wieder in die nächste stolpert. Die Hermetik der Mittel ist weder ikonographisch noch ideologisch so leicht auszuschlachten: Dieses gleichzeitige Aussagen und Verbergen, Losstürmen und Zurückgehen, diese kokettierende Aporie werden bewußt durch subversive Elemente eingebracht.

Wenn einmal – wie hier beim *Leser* – in einem Bild nichts stimmt und doch alles sitzt, bahnt sich Gelungenheit an. Mit ausdrücklicher Genehmigung des Künstlers tauscht der Rezensent hilfesuchend die *Goethe-Latte* mit der Adornos aus: »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.«

Das den Arbeiten Herolds anhaftende vielschichtig Konkrete veranlaßt viele, sich in einem Déjà-vu-Gefühl umzudrehen, nicht ohne vorher noch »wie bei Polke« zu murmeln.

In meinem Haus werden die größten Geister und ihre Güter von Latten getragen, gestützt und zusammengehalten. Dadurch wird eine abgrundtiefe Erziehungslosigkeit überwunden: Ein Lattenbild von Georg Herold ist nur einen Augenblick von der subversiven Ästhetik Marcel Prousts entfernt; dessen virtuose Anpassungsfähigkeit an den gesellschaftlichen Code ermöglicht erst den Prozeß der Erfahrung und die anschließende einfühlsame Mitteilung, deren Eleganz die Subversion ausmacht. Die Latte als Atlas – der Träger der Welt und ihr ästhetisches Substrat zugleich.

Herolds Epopöe ist das Lattenbild: die bildlose, fast islamisch bilderfeindliche Verwendung von mit Vorurteilen beladenen Namen – Mythenfracht unseres Alltags. Hier werden Köpfe, die ohne Bild schon Unpersonen sind, zu Begriffen: Kreuz und quer, kurz und klein wird Hackethal mit Dick und Doof gemendelt; die Kulturmatrix wird subversiv von ihrem Wechselbalg entbunden – der »Deutsche Herold« versichert sie einer schmerzlosen Geburt.

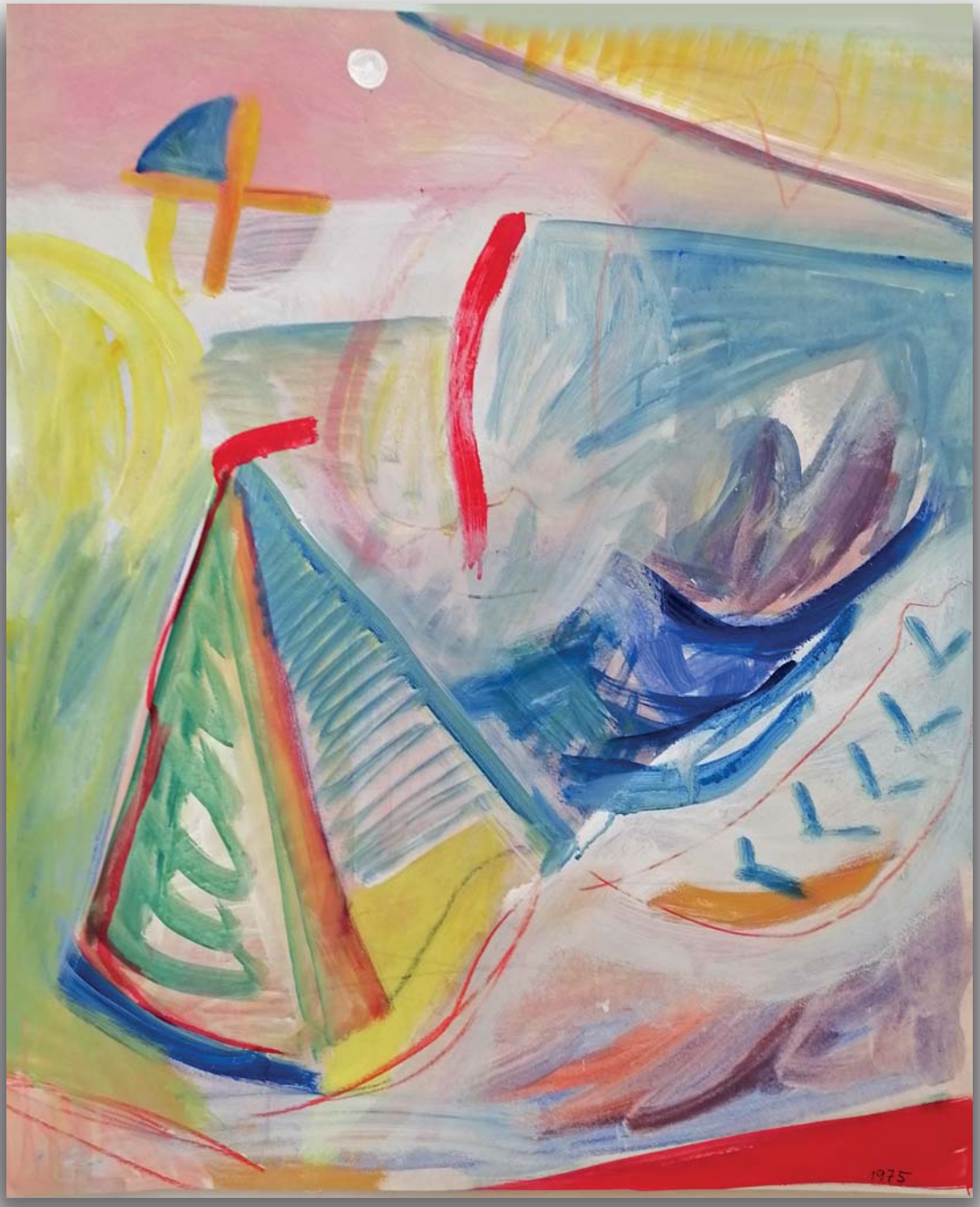
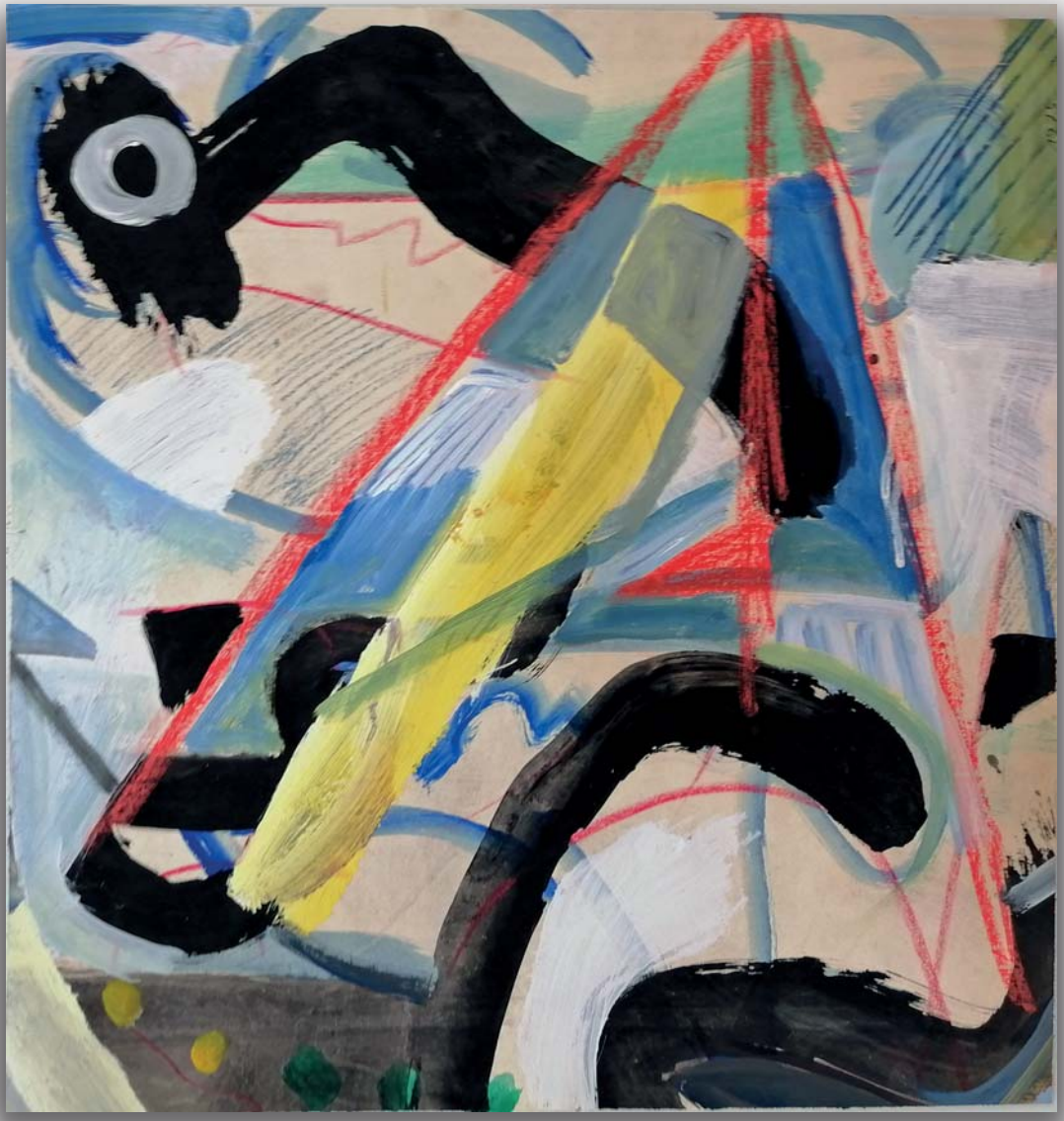
Wo immer ein Mensch ein Bild erhebt, Herold ist dabei. Suchbilder ostpreußischer Witwen oder Devotionalien sizilianischer Mütter werden auf die Latte gespickt: Zettel als Hoffnungsträger und Reliquien.

Wer *Russische Marmelade* zu goutieren weiß, weiß um Zusammenhänge, Macht und Überlebenschancen. Hier wird berechnend mit adäquaten Mitteln geklotzt, und der kleine Mann übernimmt in seiner Schlaumeierei und Schwarzarbeitermentalität den kalauerhaften Terminus für sein

1974

1978

bearbeitete lithografie um 1970


1975