BECKMANN BELLI
NI BÖCKLIN BRUE
GEL CARAVAGGIO
DE HEEM DE RING
GHIRLANDAIO GIO
RGIONE HALS ME
NGS MENZEL MON
ET PERUGINO RAF
FAEL REMBRANDT
RUBENS SEGHERS
SPITZWEG VAN DE
R WEYDEN VAN D
YCK VERMEER

Alter Meister / Old Master

Verlag für moderne Kunst

Thomas Sturm

Alter Meister Herausgegeben von Christoph Narholz und Wolfgang Ullrich

Old Master Edited by Christoph Narholz and Wolfgang Ullrich

07
Wolfgang Ullrich
Thomas Sturm und die Dialektik des Übermalens – oder: Vom Ausgleichen ontologischer Verluste
Thomas Sturm and the Dialectic of Overpainting – or: On Redressing Ontological Losses

16
Thomas Sturm
Malerei
Paintings

47
Christoph Narholz
Alter Meister
Old Master

80
Autoren
Authors

83
Bildnachweise
Image Credits

88
Impressum
Imprint

Wolfgang Ullrich

Wolfgang Ullrich

Thomas Sturm und die Dialektik des Übermalens – oder: Vom Ausgleichen ontologischer Verluste

Das Übermalen gehört zu den ältesten und häufigsten Praktiken der Bildkultur. Lange diente es dazu, Gemälde geänderten Mode- oder Moralstandards anzupassen, ja man baute Bilder um wie Häuser, um sie weiter nutzen zu können. Oft wurden aber auch ikonoklastische Zwecke mit dem Übermalen verfolgt; es ging darum, etwas Verhasstes zum Verschwinden zu bringen und zugleich das Auslöschen selbst möglichst sichtbar zu machen. In der Moderne entstanden dann weitere Spielarten von Übermalung. Meist haben sie einen dialektischen Charakter, vor allem wenn Künstler sich Werke anderer Künstler vornehmen. Mit einer Übermalung verfremden oder ironisieren sie das Ausgangsbild, machen auf Schwächen aufmerksam oder heilen diese, lassen sich zu Ergänzungen anregen oder verstärken eine Aussage.

Nachdem Thomas Sturm schon in früheren Werkgruppen Bilder teilweise übermalt hatte, überdeckt er sie bei der Serie “Alter Meister” komplett mit einer per Spachtel dick aufgetragenen Schicht von Malbutter. Auf die Ikonografie oder Komposition der zugrundeliegenden Bilder wird nicht spezifisch reagiert, vielmehr sind die Bilder “all over” mit der Paste überzogen und dadurch fast unsichtbar gemacht. Nur leicht schimmern sie noch hindurch, und vielleicht erkennt man sie sogar nur deshalb, weil man sie bereits mehr oder weniger gut kennt. So handelt es sich um berühmte Werke großer Museen, die Sturm vor Ort fotografiert hat und auf Leinwand drucken ließ.

Im ersten Moment mag man auch ihm ikonoklastische Absichten unterstellen. Will Sturm vielleicht gegen die ewige Gegenwart der “Alten Meister” rebellieren, um als nachgeborener Künstler überhaupt eine Chance auf Aufmerksamkeit zu haben? Dass er die übermalten Bilder groß und mit greller Geste signiert, ließe sich dann als Akt eines Aufbäumens, als Selbstbehauptungsversuch interpretieren. Doch der Duktus, in dem die Malbutter über die Fotos der Meisterwerke gelegt ist, erscheint so sorgfältig, ja geradezu behutsam, dass es unangebracht wäre, damit eine aggressive Motivation zu assoziieren. Im Gegenteil wirkt es eher, als habe Sturm die Abbilder von Rubens, Vermeer, Spitzweg und Beckmann gesalbt, gar einbalsamiert. Schützt die zusätzliche Schicht sie nicht eher statt sie zu zerstören?

Da es sich um simple technische Reproduktionen der Werke handelt, bedürften sie eigentlich aber gar keines Schutzes. Oder etwa doch? Oder sogar gerade deshalb? Tatsächlich erweist sich Sturms Serie bei etwas näherer Betrachtung als besonders dialektisch. Indem er die schon so oft abfotografierten und reproduzierten Werke ein weiteres Mal reproduziert, bestätigt und verstärkt er zuerst den Prozess, den Walter Benjamin als “Zertrümmerung der Aura” der Kunst diagnostiziert hat. Der wahre Ikonoklasmus, so könnte man Benjamins These paraphrasieren, besteht gerade darin, dass man Bilder beliebig oft reproduziert, weil man sie sich “näherzubringen” versucht und immer und überall verfügbar haben will. Denn durch diese “Überwindung des Einmaligen” werden die Werke um ihre Besonderheit gebracht; die Begegnung mit ihnen lässt sich nicht mehr als überraschendes Geschenk erfahren, vielmehr werden sie aufgrund der unlimitierten Reproduzierbarkeit stumpfer, erleiden einen ontologischen Verlust.

Doch da Sturm die Reproduktionen dann weitgehend überdeckt, sie wie hinter dickem Milchglas erscheinen lässt, kehrt er den Prozess des Näherbringens um. Auf einmal rücken die Bilder wieder in die Ferne, sie entziehen sich dem vereinnahmenden Blick, werden durch die Faktur und die Signatur sogar wieder zu Originalen, zu etwas Einmaligem. Benjamins berühmte Umschreibung der Aura als “einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag” liefert also eine passende Beschreibung des Charakters von Thomas Sturms Serie “Alte Meister”. Mit ihr wendet sich Sturm gegen den Verlust von Aura; er gibt sich nicht damit zufrieden, dass Kunst im Modus des fortwährenden Reproduziertwerdens auf ihre Sichtbarkeit, auf ihren bloßen “Ausstellungswert” reduziert wird. Dass er die Bilder mit einer Paste bestreicht, soll ihnen nicht nur Einmaligkeit zurückgeben und sie erneut unverfügbar werden lassen, sondern er hat damit auch ein Ritual gefunden, das ihnen – nochmals im Sinne Benjamins – einen “Kultwert” verleiht. Diesen bekräftigt Sturm umso mehr, als er den Akt des Signierens ebenfalls als Ritual zelebriert.

Die Signatur macht aber auch bewusst, dass es in einer Kultur, in der Reproduktionen allgegenwärtig und die Regel sind, genauso eine künstlerische Leistung darstellt, wenn man, statt neue Werke zu schaffen, “Alten Meistern” etwas von ihrer ursprünglichen Bedeutung und dem Stellenwert zurückzugeben vermag, den sie hatten, als es sie ausschließlich als Originale gab. Eben das gelingt Thomas Sturm, indem das Übermalen bei ihm zu einem Wiederholen ge-

worden ist. Man kann das für romantisch oder sentimental halten, darin gar eine kulturpessimistische Haltung vermuten, aber letztlich ist es vor allem Ausdruck eines hohen künstlerischen Ethos. Der Serie “Alter Meister” liegt die Einsicht zugrunde, dass Kunst weniger darin besteht, sich von Traditionen abzusetzen und nach Eigenem und Eigenständigem zu streben, sondern sich vor allem aus der Fähigkeit entwickelt, ontologische Verluste auszugleichen.

Thomas Sturm and the Dialectic of Overpainting – or: On Redressing Ontological Losses

Overpainting is among the earliest and most frequently used practices in pictorial culture, employed to adapt artworks to shifting fashions or moral standards, and thus, much like buildings, pictures have been reconstructed for further use. Yet, in many cases overpainting also served iconoclastic ends; here, the aim was to eliminate something loathsome while at the same time allowing the erasure itself to remain as visible as possible. Further varieties of overpainting were ushered in during the modern era. Typically, such techniques exhibit a dialectical character, above all, when artists turn their sights on the work of other artists. By overpainting, they alienate or ironize the original picture, call attention to or remedy shortcomings, or are else inspired to elaborate or reinforce a statement.

Whereas in his earlier series of works Thomas Sturm, in part, drew on this technique in various of his pictures, in the “Old Master” series he covers them entirely with thickly layered slathers of painting butter applied with a palette knife. No specific treatment is given to the iconography or composition of the original pictures; they are simply covered ‘all over’ with the paste and thus rendered virtually invisible. And yet they still faintly shimmer through, recognisable perhaps simply by virtue of our being familiar with them. These are celebrated works housed in major museums, which Sturm photographed on-site and had printed on canvas.

At first glance, one may well be inclined to also impute iconoclastic intentions to Sturm. Is he, perhaps, staging a revolt against the perennial presences of the ‘Old Master’ so as to ensure that he, as a latter-day artist, has the least chance of attracting the slightest

attention? That he signs the overpainted pictures writ large, and in loud, garish gestures might well then be construed as an act of defiance, an effort at self-assertion. And yet, the manner in which the painting butter is overlaid on the photographic reproductions of the masterpieces appears so painstakingly, even delicately executed, that any imputation of aggressively fuelled motives could only be unwarranted. Quite to the contrary. For it seems as if Sturm almost anoints, or even embalms the reproductions of Rubens, Vermeer, Spitzweg and Beckmann. Does not the extra layer protect rather than destroy them?

Since these are what they are, mere technical reproductions of the works, they do not actually warrant such protection. Or do they? Or even, they do, perhaps, precisely because of this? Indeed, on closer inspection, Sturm's series reveals itself as overtly dialectical. By reproducing works that have been photographed and reproduced countless times, he initially affirms and reinforces that very process Walter Benjamin diagnosed as the "shattering of the aura" of art. True iconoclasm, as one might paraphrase Benjamin's thesis, would consist precisely in reproducing images any number of times in an effort to "bring them closer" to oneself and hence have them everywhere available and at all times. For this "vanquishing of the unique" divests such works of their singularity; the encounter with them can no longer be perceived as an unexpected gift but rather, owing to the unfettered means of reproduction, they are rendered duller and so sustain ontological dissipation.

And yet, since Sturm obscures the reproductions, for the most part by causing them to appear as if behind densely frosted glass, he thus reverses this process of bringing them closer. All at once the pictures again recede from view, thereby eluding the possessing gaze; by way of facture and signature they indeed once again become originals, something unique. Thus, Benjamin's famous paraphrasing of aura as "a singular appearance of a distance, however near it may be" very aptly conveys the essence of Thomas Sturm's series "Old Master". It is with this that Sturm counters the demise of aura; he does not remain content with art reduced to its visibility, merely to its "exhibition value" in the mode of perpetual reproduction. By suffusing the paintings with a paste not only does he restore the paintings' singularity, thereby once again rendering them unavailable, but in doing so he also succeeds in finding a ritual that confers on them - once again in the spirit of Benjamin - a "cult value". Sturm reinforces this all the more in his celebrating the ritual

act of the signature.

At the same time, the signature also illustrates that in a culture of omnipresent reproduction long since become the rule, it would be no less of an artistic achievement if, instead of creating new works, one would restore to the “Old Masters” a semblance of the former meaning they once bore solely in their original form. And, to the degree that in his work overpainting becomes repetition, this is precisely what Thomas Sturm accomplishes. One may regard this as romantic or sentimental, or even presume some culture-pessimistic bearing; yet, in the final analysis, it is above all an articulation of a fine artistic ethos. The “Old Master” series pivots on the insight that art consists less in dissociating itself from tradition and in aspiring to something distinctive and independent, but rather, and most importantly, that it develops from the capacity to redress ontological losses.

Thomas Sturm

Thomas Sturm

BeckmannSturm

120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

BelliniSturm

100 x 75 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2019 (Privatsammlung, Berlin)

39.4 x 29.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2019 (Private Collection, Berlin)

BöcklinSturm

120 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

47.2 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

BruegelSturm

40 x 30 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

15.7 x 11.8 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

CaravaggioSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2019
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2019

CaravaggioSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

CaravaggioSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

DeHeemSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

DeRingSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

GhirlandaioSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

GhirlandaioSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

GiorgioneSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

HalsSturm

40 x 40 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

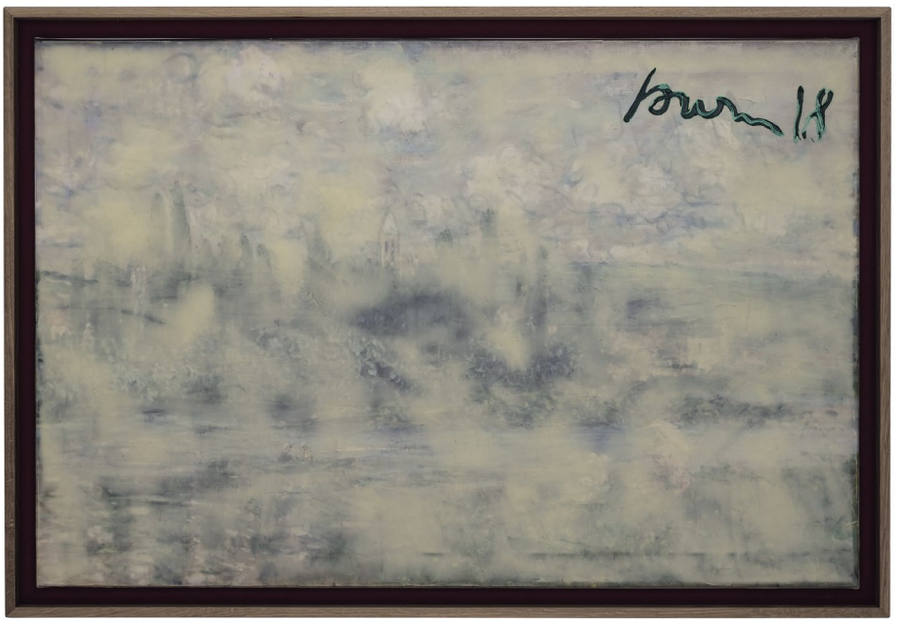
15.7 x 15.7 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

MengsSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

MenzelSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018



MonetSturm

75 x 50 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

29.5 x 19.7 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

PeruginoSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2019
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2019

PeruginoSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

RaffaelSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

RaffaelSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

RembrandtSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

RubensSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

RubensSturm

100 x 75 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2019

39.4 x 29.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2019

SeghersSturm

100 x 75 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2019

39.4 x 29.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2019

SpitzwegSturm

120 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020

47.2 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

VanDerWeydenSturm
120 x 80 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
47.2 x 31.5 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

VanDyckSturm

80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018

31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

VermeerSturm
80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2018
31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2018

VermeerSturm
80 x 60 cm, Malbutter und Öl auf Inkjet-Leinwand, 2020
31.5 x 23.6 in, painting butter and oil on inkjet canvas, 2020

Alle Gemälde wurden vom Künstler gerahmt
All paintings have been framed by the artist

Christoph Narholz

Christoph Narholz

Alter Meister

1

Wir waren in einer kleinen Münchener Wohnung in Haidhausen, morgens nach einer langen Nacht im letzten Sommer vor der Pandemie, jeder in seinem Bett, Thomas in dem einen Raum, ich in dem anderen, und sprachen durch die offenen Türen über seine neuen Bilder. Es war ein ziemliches Durcheinander, auch (wie immer mit Thomas) ein ziemlich lustiges, aber bald war klar, daß ALTER MEISTER der richtige, der einzige Titel sein würde für das, was er sich im Angesicht der großen Malerei der Tradition jetzt vorgenommen hatte.

Wann ist einer alt? Wenn ihm eines schönen Tages, bei einem unbedachten Blick in die eigene Armbeuge, die runzelige Haut dort wie von einem fremden Wesen erscheint, Fragment einer aus der Tiefe der Zeit im eigenen Körper heraufgetauchten *unbekannten Art*? Wenn er vor dem Spiegel beginnt, *gute* und *schlechte* Tage zu haben? Wenn er sich frisch gebadet und rasiert nicht mehr nur *sauber* fühlt, sondern *verjüngt*? Im vergangenen Winter bin ich mit den Eltern nach Israel geflogen. Halbwegs in der Strecke stand ich an die Kabinenwand gelehnt und wartete auf das Freiwerden der Toilette. Ich schaute in das dämmrige Flugzeug hinein, es war später Nachmittag, wir flogen über der Ägäis nach Osten, wo in Israel schon Abend war.

Eine Frau zwei Reihen hinter uns, sie war vielleicht fünfunddreissig Jahre alt, hatte die Fensterblende heruntergezogen und schlief. Sie reiste allein. Die Wolldecke aus dem Flugzeug lag leicht auf ihr. Mit der Stirn berührte sie den Fensterring der Blende, hinter der im Westen die tiefe Sonne schien. Die Kabine rauschte vom Wind und den Motoren, ich stand auch recht weit weg von ihr, aber meinte zu hören, wie ruhig und gleichmäßig im Schlaf ihr Atem ging, und sah mich mit ihr geborgen unter demselben Kabinendach, das für den Moment der wirklicher über uns gewölbte Himmel war.

Ich spürte vor der Frau “mich früher”, *when I was her age*, in der Mitte des Lebens. Alles ist da, der Körper liebt, Jüngere und Ältere sind gleichermaßen erreichbar, ein Kreis von Möglichkeiten umgibt uns. Geburt und Tod sind gleich weit entfernt, die Empfindung zu staunen ist stark, stärker vielleicht als bei einem Kind. Durchlässige Menschen wenden sich jetzt zur Religion, nie ganz, immer zögernd. Ich spürte, als ich sie über dem Meer der Griechen schlafen sah, wie sehr man in dieser Zeit der Mitte auf der Erde ist, die Erde be-

wohnt und teilt, sofern man zu schweben gelernt hat freilich, und glücklich Leichtes und Erleichterungen, nicht nur Schweres und Beschwernisse kennen lernen durfte. Ich spürte auch, daß ich älter geworden und aus dieser Epoche meines Lebens heraussen war, noch nicht sehr lange, aber mittlerweile deutlich, und das Gefühl aber, in dem winzigen Kombüsenraum vor der Toilettentür, *wieder da war*, wie ein vergangener oder kommender jüngster, oder ältester, ein von überallher leise berührter *mittiger* Tag. Ich mochte die Kindheit nicht (wirklich vielleicht schon, aber nicht die Idee), ich mochte die Jugend nicht (auch wirklich nicht), aber die Zeit in der unbestimmten Mitte mochte ich.

Bekanntlich ist die Mitte des Lebens ein Motiv, das bei Dante eine große Rolle spielt – *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, "halbwegs auf der Strecke unseres Lebens", hat der Reisende in der *Divina Commedia* sich verloren und ist vom geradlinigen Weg, *dirrita via*, abgeirrt – für mich aber noch mehr eines von Roland Barthes, der nach dem Tod seiner Mutter viel dazu geschrieben hat. Barthes hat damals nach den Haikus im japanischen Zen auch die mystischen Traditionen Europas entdeckt, hat im Zusammenleben der Mönche auf dem Athos-Berg das Modell eines kommunitarischen Liberalismus gesucht ("bequeme Askese, frei, locker"), und wollte einmal noch, und endlich richtig, sein Leben ändern, und statt der ewigen Essays und Theorien den großen Roman über Güte und Moral beginnen, der von der Liebe seiner Mutter, und seiner Liebe zu dieser Liebe, erzählen sollte. Die Mitte des Lebens, heißt es in einer Vorlesung, die den Studenten seine literarische Ambition erklären will, sei der Moment, in dem die eigene Sterblichkeit in das Bewußtsein tritt. Es kommt eine Zeit, sagt er, "da *die Tage gezählt* sind: ein diffuser und dennoch unumkehrbarer Countdown beginnt. Man wußte sich sterblich (jeder hat es einem gesagt, sobald man Ohren hatte, um zu hören); plötzlich *fühlt* man *sich* sterblich ... die *Mitte des Lebens* ist vielleicht nie etwas anderes als jener Moment, in dem man entdeckt, daß der Tod wirklich und nicht mehr bloß schrecklich ist."

So etwas kann freilich auch sehr jungen Menschen passieren, und Heideggers juvenile Daseinsanalytik hat bewiesen, daß Bewußtseinsschübe dieser Art technisch jederzeit machbar sind. Niemand kann aber wissen, wann sein Leben tatsächlich enden wird, weshalb die Mitte des Lebens auch ein *Topos* ist, eine rhetorische *Figur*, auf das Begehren zugespitzt: ein *Phantasma*, dramatisiert: ein *Szenario* (wie Barthes die Motive seiner späten Vorlesungen in immer neuen Anläufen nennt) – "ein semantischer, kein arithmetischer Punkt",

der nicht in grimmiger Ekstase den Fluchtpunkt des Seins durch die Zeit ins Nichts markieren muß, sondern einen ganzen Zacken heiterer und leichter das Heraufkommen ungeahnter Projekte bedeuten kann: “die Verlockung eines neuen Sinns, der Wunsch nach Umwandlung ... das Leben ändern, brechen und eröffnen, mich einer Initiation unterziehen wie Dante, der in die *selva oscura* eindringt.” Vom geradlinigen Weg irrt demnach ab, wem das Wirkliche anziehender als das Schreckliche scheint; wem das Schweben bedeutsamer als das Stürzen bleibt; wem das *Noch nicht* des Alters in dem *Nicht mehr* des Jungseins ein hoffnungsvolles Panorama menschlicher Erfahrung öffnet. Wie für Dante, dem eine glückliche Himmelfahrt am Ende seiner Dichtung im Regelwerk der Tradition freilich nur als etwas Komisches, als *Commedia* eben denkbar war, müssen die “dunklen Wälder”, muß die Hölle der Christen oder Heideggers Angst für uns nicht das natürliche Ziel und katastrophische letzte Wort solcher Unternehmungen sein, und können wir heute freier als er behaupten, unsere Irre stifte als solche eine gültige Form.

2

Noch nicht alt, nicht mehr jung: Ich habe nicht erst im Flugzeug nach Israel, und nicht erst seit ich selber in diese Zone hineingeschoben worden bin, viel über dieses *Noch nicht* nachgedacht. Man tut was man eben tut, wartet aber dabei auf etwas, das noch nicht eingetreten ist, etwas Befreiendes, etwas Erlösendes. Alles, was in den jungen Jahren ein Versprechen gewesen ist, und das mit dem Verstreichen der Zeit immer mächtiger nicht mehr ist, geht in diesem Warten auf, und macht das *Noch nicht* drängend und scharf. *Nicht mehr jung* kann auch ein Alter sagen, aber zur selben Zeit *noch nicht alt* zu sein stellt ein Privileg der Mitte des Lebens dar, das zu Recht alle Aufmerksamkeit für die tradierten Zeitformen der Erlösung auf sich zieht.

Freilich fällt auf, daß Europa die erwartete Erlösung immer an eine Katastrophe gebunden hat. Nach der hoffentlich hoffnungsfrohen Geburt – für die meisten Menschen schon das eher die Ausnahme als die Regel – wartet nach einem Leben voller Enttäuschungen mit dem Tod die zweite Begegnung mit dem Absoluten, welche persönliche Katastrophe man dann – sobald die Hochkulturen zur Idee der Transzendenz durchgestoßen sind jedenfalls, und mit Ausnahme vielleicht der weisheitsliebenden Griechen – als eine Art zweiten Aufbruch genommen, und erneut mit jeder Menge Hoffnung beladen

hat. Ein grundstürzender Untergang sollte alle Hindernisse hinwegfegen, die der Erlösung im Weg stehen, das *noch* vor dem *nicht* abräumen und ein *jetzt und für immer* ins Leben rufen, welches auf eine für uns heute doch eher rätselhafte Weise den niedergerissenen Einzelnen dann endlich und endgültig glücklich macht.

Das alte Europa war gefangen in dieser Unfähigkeit, zwischen Erlösungen und Katastrophen einen tragfähigen Unterschied zu machen, und die Mitte des Lebens hatte für historisch und biographisch angespannte Gemüter seit der späteren Antike einen unheilvoll apokalyptischen Klang. Etwas davon ist spürbar in der bedauerlichen *Midlife Crisis*, mit welcher sich heute moderne Menschen fortgeschrittenen Alters hartnäckig weigern, ihr kurzes Leben in die überlieferten langen Erzählungen aufzuspannen, und lieber *persönliche Probleme* wälzen. Den Juden seit der Zeitenwende war das *Noch nicht* dagegen ein stolzes Warten auf die "brennenden Landschaften der Erlösung" (Gershom Scholem), welches die Zeiten am Ende für alle Einzelnen durch eine kosmische Katastrophe in Glück und Segen stürzt; den Christen ein zuerst verschrecktes, dann verinnerlichtes, bald zunehmend triumphales, auch politisch immer rücksichtsloseres Herbeihoffen der Wiederkehr des Herrn; den Muslimen, bevor es unter dem Druck der europäischen Mächte die Schläferzeit vor dem nächsten Anschlag geworden ist, eine erfüllte und harte Zwischenzeit, die Raum für die wichtigen Dinge des Lebens gelassen hat, die Wissenschaften, die Künste, den Krieg; den Conquistadores der Neuzeit die Reisezeit über den Atlantik, wonach diese apokalyptischen Schiffer, befreit von den Rücksichten der Heimat und ohne Sinn für die Heimat anderer, die Erlösung für sich allein beanspruchen, und die eingeschleppte Katastrophe durch eine Art innovativem *Outsourcing* den niedergemachten Bewohnern einer nur für uns Europäer "neuen" Welt überlassen konnten; den Revolutionären der Moderne ein selbstbewußt aus der Ungeduld ins Tun herausgesprungenes *Jetzt sofort*, das für die Erlösung jede angerichtete Katastrophe gerecht und richtig fand; den Romantikern bis herauf zu Adorno oder Bloch das endlessly traurige *Nicht mehr*, vielleicht *Nie wieder*, das man in fiebrig eingesammelten Fragmenten des *Noch nicht*, als wären die schon von der begehrten Katastrophe zugerichtet worden, unablässig beschwor.

Als Thomas und ich jung waren, hatte die Postmoderne eine frivole Version der Apokalyptik des *Noch nicht* entdeckt, welche nunmehr die aufgeschobene Katastrophe wie eine vorweggenommene Erlösung genoß. Die vergangenen Zeiten der unerlösten Menschheit

wurden von der zugleich endzeitlich erregten und zutiefst fadisierten Gegenwart – bevor es demnächst vielleicht doch schlimmer kommen könnte – aus dem Wettlauf der geschichtemachenden Völker gelöst, und *schon jetzt* als quasigöttlich auf die lustigen Herren höchstpersönlich zugeschnittene Konsumartikel sorglos verbraucht. Die industrialisierte Erde blieb derweil die alte Mutter der agrarischen Zeitalter, der vergessene Ursprung aller Lieferketten und die vernachlässigte Quelle unserer Lebensmittel, rohstofflicher, energetischer, klimatischer. Der heutige Diskurs vom Anthropozän dagegen, in der vorherrschenden Variante der *noch sehr Jungen* jedenfalls, zieht den Knoten aus Katastrophe und Erlösung mit den bewährten Mitteln moralisierender Prophetik wieder fest – versehen mit der unangenehmen Neuerung allerdings, daß die Apokalypse nicht von einer Religion oder Revolution eifernd herbeigeredet, sondern von den Erdsystemwissenschaften nüchtern prognostiziert wird, und die Erlösung nicht als jubilatorische Befreiung, sondern als dürrer Zwang, als Minimalismus des bloßen Überlebens und blaß der vermeidbaren Katastrophe angehängter Tauschartikel erscheint.

Die realistische Übersetzung in das politische Handeln steht noch aus. Was aber, wenn man auf dem Weg dahin (seien wir optimistisch!) die Kunst als eine Art spirituelle Übung versteht, als eine ethische Propädeutik, die sich bemüht, Erlösungen aus der gewohnten Umklammerung durch Katastrophen zu befreien? Die lehren könnte, Erlösungen ohne Katastrophen nicht frivol zu nehmen, und Katastrophen nicht zur Rechtfertigung von Taten als Erlösungen zu preisen? Thomas hat in den postmodernen Zeiten sein Studium in Linz mit einer Arbeit über die Apokalypse in der europäischen Malerei abgeschlossen, keinen der Schreckensorte des damaligen Bewußtseins unerwähnt gelassen (das Waldsterben, die Atomwaffen, den Nahostkonflikt), und darauf bestanden, die religiöse Spannung des *Noch nicht* müsse einer kommenden Kunst erhalten bleiben ("das Verlangen nach einem neuen, ganz anderen Leben"): Ich meine also nicht, daß ich ihm mit meiner Idee zu nahe trete. Die Kunst als Medium zur Klärung der Ansprüche, die Katastrophen und Erlösungen an die Subjekte stellen, müßte auf die Lust am Untergang genauso verzichten wie auf die "leere fröhliche Fahrt" (Kafka) ins kleine Glück; würde kein schlechtes Gewissen pflegen, aber auch nicht gewissenlose Allmachtsräusche unterhalten; dürfte in Dramen keine Hoffnung setzen, aber zugleich nicht hoffen, ohne Dramen durchzukommen; könnte die Überlieferung persönlich nehmen

aber nicht Persönliches ungehemmt auf Werke, Verfahren, Aktionen projezieren. Das apokalyptisch schillernde *Noch nicht* wäre so einer Kunst der reflexive Moment begrenzten Verschontseins, ohne frivole Überschüsse, ohne ausuferndes Triumphgeheul, irdisch-außerirdisch, aber nicht mehr ewig, und nicht mehr unendlich. Im Ganzen besehen wäre sie der angemessene Neugebrauch der neuerdings doppelt mißbrauchten modernen Autonomie von Kunst, ohne diese nämlich kleinlaut an den biographischen Index zu fesseln wie die einen, oder großmäulig als ausgeflipptes *Ticket to Ride* zur Selbstbehauptung beleidigter Genies zu nehmen wie die anderen.

Das individuelle Bewußtsein freilich, eingeklammert zwischen Geburt und Tod, bleibt unvermeidlich trotzdem auf die alte Weise apokalyptisch gestimmt, aber wache Subjekte haben Mittel, sich in dieser Frist zu orientieren, und haben darüber hinaus kein Recht, denselben Bogen über der Geschichte der Gattung aufzuspannen. Sterblichkeit ist kein natürliches Gefühl, sagt Barthes in der Vorlesung über seinen Roman, das natürliche Gefühl ist vielmehr die Unsterblichkeit: Man kann sich von dem erstgeburtlichen Schrekken über den eigenen Tod in der Mitte des Lebens an die Kunst und Künstlichkeit des Lebens erinnern lassen, anstatt benommen in den gewohnten Phantasien auszuharren. Wirken deshalb, hat man das einmal bemerkt, *gleitende* Sekundenzeiger auf einer analogen Uhr (oder die Hundertstelsekundenströme auf einer digitalen) so unnatürlich, während ein ruckender Sekundenzeiger (die mählich weiterzählende Sekundenziffer allein) das Bild der Zeit *richtig* wiedergibt? Der hohe Moment der Tradition, das "stehende Jetzt", *nunc stans*, in dem die Welt blitzhaft ihr unvergängliches Antlitz enthüllt, nicht mehr *Noch nicht*, sondern für den Augenblick *Schon jetzt*, stellt die Zeit vielleicht gar nicht still, sondern "wirft sie an" (wie man einen Motor anwirft, oder als zuckte ein sonst brachliegender Nerv); ist ein Sprung, kein Halt; die Plötzlichkeit, die man dabei erfährt, reißt nicht aus der Zeit heraus, sondern reißt sie auf, und die momentan empfundene Stille, Wind- und Sturmstille, Zeitenstille, ist kein Hauch Unsterblichkeit, sondern ein Moment der Besinnung auf das gestaltungsbedürftige Leben, Projektezeit, Erfahrungszeit: "gebrochen und eröffnet", genau wie sich Barthes das wünscht. Die Zeit rückt in "Erschütterungen" voran, schreibt er ("das Alter schreitet nicht, es mutiert"): Schließlich, wird man nicht *plötzlich* alt? Durch irgendeine belanglose Kleinigkeit unvermutet herausgerissen aus der gleichgültigen Natur – "He, was zur Hölle ist passiert?" – fühlt man erschrocken die Zeit verwandelt in einen Raum,

in dem wie aus einer Mitte zwar nicht apokalyptisch alles, aber doch vieles, und wenn schon nicht ohne Angst, so doch ohne Verwüstung durch eine endzeitliche Zerstörungslust, erreichbar scheint.

3

Als ich kurz vor dem Abflug nach Israel mit Wolfgang Ullrich Thomas in seinem Atelier in Moabit besucht habe, schneite es in Berlin, es war naß und kalt, und es hat mich zuerst gestört, unter den versammelten Alten Meistern auch Monet zu finden, de Chirico, Picasso: was eine streitende Runde unterschiedlichster Vorstellungen von Malerei sein müßte, einander feindseliger Werkbegriffe, miteinander unversöhnlicher Kunstideen, stand an die Wand gelehnt als gleichgültiger Haufen friedsam miteinander abhängender Gestalten, die alle mit derselben weißlichen, gelblichen, mal durchscheinenden, mal opaken Schicht bedeckt waren, welche die Bilder, anstatt sie voneinander abzuheben und gegeneinander auszuspielen, einhüllte, einlullte, und verband.

Ich habe uns dann Kaffee aus einem Laden an der Ecke geholt, und während wir dann über die Bilder sprachen, ist recht bald der Begriff *Malbutter* gefallen. Thomas ist für seine Arbeit in die großen europäischen Museen gereist, hat die Alten und nicht so alten Meister dort wie jeder andere Tourist angeschaut und mit dem Smartphone fotografiert, die Fotos mit Inkjets auf Leinwände gespritzt (bei denselben Firmen, die Leonardos Mona Lisa oder van Goghs Sonnenblumen auf Sofakissen, Teetassen und Wandkalender bringen); diese aber sorgfältig auf Keilrahmen gespannt und mit einer Ullrich und mir bis dahin unbekannten Paste, der Malbutter eben, einer Lösung aus Harzen oder Wachs, übermalt.

Malbutter wird seit dem 19. Jahrhundert der Farbe beigemischt, um das Trocknen pastoser Schichten verletzungsfrei zu gestalten, geschmeidiger, auch schneller (der Markt verlangt nach Ware), ohne die häßlichen Risse oder Sprünge, die man vom natürlichen Reifen der Alten Meister kennt. Merkwürdige Sache: Thomas, indem er den Zusatz von seinem Hauptstoff trennt, schafft einerseits die Neuentdeckung der Abstraktion: keine der Farben oder Formen von den Gegenständen, sondern des Farbveredelungsmittels von allen dreien – welches zudem nicht neue Gemälde schafft, sondern wieder den abstrahierten aufgezwungen wird und offen läßt, was dann geschehen soll. Nicht leicht nämlich zu entscheiden andererseits, ob das zur Bergung oder Beschädigung der darunterliegen-

den Malerei geschieht – wenn es denn dort etwas zu beschädigen oder bergen gäbe: es ist da nichts als die beliebig oft reproduzierbare technische Reproduktion einer technischen Reproduktion. Die Bilder sehen alt aus, verkommen, unversorgt, gewiß, aber darum geht es hier wohl auch nicht. Thomas' Malerei – wenn ich die Gebilde überhaupt so nennen darf (ihrer Genealogie nach bestehen sie darauf) – ist vor allem ein Gedankenspiel, eine trickreiche Aktion, vielleicht kein Witz, aber sicher nicht der opulente Ernst, den man von den mißhandelten, oder im Schutz der aufgepatzten Schicht geborgenen, jedenfalls in reproduzierte Fernen vom Original verschleppten echten Gemälden kennt.

Was aber sind sie dann? Im Unterschied zu meiner Berührtheit im Flugzeug nach Israel scheinen sie zunächst erschreckend objektiv, ungerührt, anonym. Sie zeigen auch keinerlei epiphanischen *Effet*, wie er Dante oder Barthes – Sturz in die Irre, Tod der Mutter – in der Mitte des Lebens zum Griff nach der Kunst aus der vermeintlichen Natur herausgedreht hat. Ihr eigener langer Griff nach den Alten Meistern ruht aber, meine ich, auf einer Erschütterung, die man als vollendet ins Metier übersetzen Blitz des Alters in der Mitte des Lebens verstehen darf, einen sozusagen auf Strecke gebrachten Augenblick der Bestürzung darüber, daß das eigene Leben endlich ist. Und weil Thomas, meine ich weiters, mit Wissen und Bedacht ein moderner Künstler ist, ergibt das Gefüge der Maßnahmen, mit denen er vor die Alten Meister tritt, eine nachdenkliche Kunst der Sterblichkeit, keine schwellende Phantasie von Genie und unsterblichem Ruhm bei den Kollegen, und kein Schwelgen in der Sehnsucht nach glücklicher Ruhe bei dem ältesten aller Meister, dem christlichen Schöpfergott.

Das ist immer noch sehr ernst, und nimmt das europäische *Noch nicht* auch sehr persönlich, aber ohne viele der Macken und Motive, die Kunst früher einmal ernst genommen hat. Denn selbverständlich haben die Alten Meister die Katastrophe und die Erlösung, das abendländisch verwachsene Zwillingspaar, die apokalyptische Essenz unserer gewöhnlichen Seelen, hoffnungsfroh miteinander verquickt. Raffaels *Madonna im Grünen*, bevor Thomas Hand an sie gelegt hat, erglänzt in ihrer Lieblichkeit geradezu vom kommenden Drama des Sterbens ihres Sohnes (das Spielzeug-Kreuzlein des Knaben läßt für Zweifel keinen Platz), der Künstler presst die erlösende Liebe in den Schmerz einer jungen Frau, das *Noch nicht* der idyllischen Szene springt in einem erbarmungslos kalkulierten Effekt vom Schoß der Mutter direkt auf das Kreuz, der feinsinng

ausgemalte Garten stellt eine paradiesische Arena des Todes dar (Raffael, der größte Kitschier der Kunstgeschichte, hat das süße Gift der Katastrophe besonders verführerisch angerührt, und die genialische Mixtur von Freud und Leid Generationen von Künstlern bis herauf in die bohèmistische Moderne angedient); und Caravaggios *Rosenkranzmadonna* hundert Jahre später dreht denselben Strick, wenn sie die Armen unter der hochmütigen Befehlsgeste der Maria und dem unschuldslämmigen Blick ihres todgeweihten Knaben zu den Rosenkränzen schickt, welche Dominikus im Auftrag des Papstes gratis an das Volk verteilt, zur ewigen Fesselung seiner Erlösungshoffnungen an das Kreuz.

Freilich, die schmutzigen nackten Fußsohlen der niedergeworfenen Armen im Vordergrund, das Gewühl ihrer bedürftigen, zur Entmächtigung traurig emporgestreckten Hände, der mächtige theatrale Vorhang, in welchen Caravaggio Marias roten Mantel über der Szene verwandelt hat: In all dem kann man eine ironische Distanz erkennen, ein Bewußtsein für die Künstlichkeit der vermeintlichen Natur der Kirchenpropaganda, ein irdisches Widerwort gegen das Verbrechen der Erlösung durch Niedergang und Schmerz. Caravaggio ist in den Palästen der Kardinäle Roms nicht heimisch geworden: Mir ist bewußt, ich schlage die Alten Meister hier über einen groben Leisten, und katholische Madonnen sind für meine Behauptung ein dankbares Sujet. Thomas hat aber beliebig *alles* eingesammelt, was ein zufälliger Museumsbesuch in Europa an Attraktionen bringen mag, und seine Arbeit hat die unterschiedlichen Funde *in toto* mit einem einzigen Bündel von Gesten distanziert, das die standesgemäße Mesalliance von Katastrophe und Erlösung sprengt, gleich wie ausgeprägt oder verhalten sie den herangeschafften Objekten zur Aufführung gekommen sein mag. Ich richte deshalb mit ihm den Blick auf die Sammlung *im Ganzen*, die kein *Zyklus* und keine *Serie* und keine *Suite ist*, sondern ein *Haufen*, eine *Menge*, ein heftig attackiertes, und zugleich liebevoll ausstaffiertes, Album touristischer Souvenirs, das in wahlloser Richtigkeit aus einer scharfen historischen Distanz heraus die europäische Kunstgeschichte repräsentiert.

Denn schließlich, auf Thomas' Bildern ist von nichts Althergebrachtem mehr etwas zu sehen, auf manchen gar nichts, auf anderen fast nichts, je nachdem, wie sich die Malbutter nach ihrem gleichmäßigen Auftrag zufällig verhält. Jeder individuelle *Index*, der mythische Ort des Künstlertums in der Malerei, wo in den apokalyptischen Tiefen der Subjekte ihr *Stil* im Kampf gegen widrige Um-

stände und widerstreitende Seelenkräfte gewonnen wird, ist getilgt; das digitale Foto, der feinmechanische Drucker, zuletzt die Spachtel (Thomas verzichtet sogar auf den ausdrucksreichen Pinsel) haben ihre Arbeit getan. Der eigenhändige Abschluß bleibt ohne expressiven Sinn (keine Rainersche Übermalung, die ein verdorbenes altes durch ein frischeres eigenes Bild ersetzt), sondern stellt eine diskursive, beinahe institutionelle Geste dar, welche die Alten Meister, als hätte ein Amt danach verlangt, verhüllt und entzieht.

Das kann man erschreckend finden – die Bilder werden in einer Butterapokalypse ausgelöscht – aber die Katastrophe ist nur gespielt, sie hängen tatsächlich geborgen in den Museen und sind in aller Pracht und Glorie weiter da. Der *anarchische* Caravaggio, der *zauberhafte* Raffael, warum nicht? Vielleicht stimmt ja etwas daran, und findet sich jemand mit einem frischen Blick, der für unsere Empfindsamkeiten und Umstände damit etwas Gescheites macht. Thomas' administrativer Akt, persönlich angemaßt im Atelier, nicht politisch gestützt von einer Institution oder dem Protest gegen eine Institution, gleicht zum einen der Tat des unsterblichen Gottes vor Sodom und Gomorrah – wenn er den ganzen miesen Laden mit einem einzigen Manöver pauschal erledigen will – und gleicht zum anderen dem Einspruch des sterblichen Abraham dagegen ("wiewohl ich Erde und Asche bin", Gen 18, 27) – weil er nicht glauben kann, daß eine wahrhaft gerechte Macht nicht sogar dort noch etwas finden darf.

Geh hin und sieh!, sieh selbst! Man kann die Arbeit deshalb auch erlösend finden. Aus dem Vandalismus von Barbaren (neulich in Berlin und Potsdam tatsächlich mit Fett, einem Speiseöl), der *Cancellation* der Moralischen, der Bilderstürmerei von Sekten macht sie eine reflexive Skulptur, die ein geduldiges und neugieriges *Noch nicht* gegen den Dogmatismus der Tradition genauso wie gegen den Dogmatismus der Moderne setzt, und die Religion wie die Politik oder Moral aus dem Bereich der Kunst vertreibt. Sie wiederholt die Nullpunkt-Suche der modernen Kunst (Malewitsch und der Suprematismus für die Malerei, Robbe-Grillet und der Noveau Roman für die Literatur), spart sich aber den hämisch katastrophischen Unterton, den solche Bewegungen für alle Kunst vor sich selbst als einziges übrig hatten, und legt nirgends im voraus fest, wie eine Kunst, die aus dem offenen Blick weit zurück in die Geschichte entstehen könnte, auszusehen hat. Moderne Autonomie verschiebt das drängende *Noch nicht* Europas von der historischen auf die systemische Achse: Kunst ist dann (manchmal) tatsächlich *schon jetzt*, was der

Geschichte (vielleicht für immer) *noch fehlt* – ohne sie zu beschönigen, und ohne zu meinen, im Klüngel auserwählter Genies stünde man über ihr.

Das wiederum kann man pragmatisch finden, klein gedacht, abstrakt, gar kalt. Wer die gefühligeren Alternativen studiert hat, wird mit solchen Urteilen aber zurückhaltend sein. Thomas' schreckensferne Apokalyptik *blendet* in dieser Absicht die Malerei: wir sehen sie nicht mehr, sie sieht uns nicht mehr: unser gewaltsam von der Tradition getrennter Blick ist für kommende genauso wie für vergangene Epochen frei. Und seine Blendung *konserviert* die Malerei: der Schutz der Autonomie, welchen die Moderne zuletzt erstritten hat, wird in einem relaxten Gang durch ihre Institute, die europäischen Museen, für künftige Ambitionen neu aufgespannt.

Geht die Schonung der Alten Meister in Thomas' Arbeit deshalb nicht doch zu weit? Schreit der vergammelte Augenschein der Bilder nicht nach einem Konservator, gar Restaurator, welcher die ruinierten Alten in Ordnung bringt, gleich ob sie in irgendwelchen Museen behätschelt und verzärtelt noch da sind oder nicht? Ist dieser Dreck auf den Herren unserer Verganhenheit nicht ein ganz anderer Appell: Seht her, so sieht das aus, wenn einer seine Herkunft vergißt, seine lokalen Götter vergißt, den katastrophischen Ernst des Lebens vergißt, und seine Vergessenheit blicklos werden läßt, unrein, mittellos, einfach nur todnah alt?

Ich glaube nicht. Auch dieser Augenschein ist nur gespielt: ein Abbild solcher Ängste (gewiß), das Symbol ihrer Idee (einer schlechten Idee!), aber das Material sagt etwas anderes. Tatsächlich stellt der Stoff, welcher das Altern der Farben verhindern kann, als Eigenfarbe jetzt ausgerechnet das Alter dar, aber jedes dieser Bilder hintertreibt das ironisch – durch eine materialistische Inversion des ästhetischen Scheins, mit einem Index nicht des Subjekts, sondern des vom Subjekt benutzten Stoffs – und behauptet präsentisch das Gegenteil. Die Malbutter als einzig erkennbarer und zugleich real anwesender Gegenstand der Bilder sagt: Kein Bild ist ewig, nirgends erscheint eine zeitlose Idee, nichts altert nicht, aber der Aufbruch ist möglich, weil wir zwar sterblich sind, aber mitten im Leben auch noch nicht tot, und unser Glück deshalb nicht an die Phantasmen der Alten vom glücklichen Tod gefesselt bleiben muß. Thomas hat seinen gewiß vorhandenen inneren Malerfürst an ein listiges Grüppchen von Konservatoren deligiert, das auf Konsultation von Kollegen aus der Restauration zur Wiederherstellung einer

beschädigten Ewigkeit getrost verzichten kann. Stattdessen ermuntern sie zur Neuschöpfung. Dazu wiederum brauchen sie doch den Künstler, denn kein Museum, das sich im profanen Betrieb um Raffael oder Caravaggio sorgt, kann auch noch die kreativen Schlüsse aus seiner konservatorischen Leistung ziehen.

Der Keilrahmen übrigens, neben der Leinwand das zweite sozusagen klassische Accessoire von Thomas' Arbeit, drückt sich fast auf jedem Bild durch die Butterschicht und gibt die *Originale* frei: nochmal die indexikalische Ironie, daß der einzige halbwegs ungetrübte Blick auf die aus einem Fehler stammt, den das konventionelle *Setting* gemacht hat, nicht der künstlerische Mensch. Und die Signatur, unter den konventionellen Accessoires das dritte, auffälligste? Sie kommt wahllos bunt daher, streunt lustwandlerisch über die Bilder, gehört dem Pop; appropriiert die alte Kunst, behauptet sich gegen die Alten Meister, lustig, heiter, nicht verbissen; zieht den Künstler in einem Rechtsakt zusammen, verdichtet den Künstler in diesem Akt, stellt die Behauptung auf und erhebt für Thomas den Anspruch, Künstler zu sein, Künstler zu bleiben, mit der Kunst Geld zu verdienen, *Ausgang offen*. Als feinste Ölfarbe kommt sie direkt aus der Tube auf das Bild, ohne Beimengung von Malbutter, ohne Zähmung durch einen Pinsel, dick und fett und frech, eine Ekstase (im Wortsinn!), ein Exzeß (des Subjekts dann doch: die einzige authentisch expressive Geste der Arbeit), und ist das einzige Element der Arbeit, das ungehemmt altern, reissen, brechen, platzen darf.

4

Wann ist ein Künstler alt? In Jerusalem sehr früh am Morgen, beinahe noch in der Nacht, als ich in der leeren Hotelhalle auf die Eltern wartete, um sie zu den Messen der Kopten und Katholiken in die Grabeskirche zu begleiten, dachte ich an die ersten, frühen, jungen, später so genannten Christen, über die ich im Winter in dem neuen Buch von Hartmut Leppin gelesen hatte: daß sie alleine waren und außer der von Jesus in Unruhe versetzten Überlieferung nichts hatten, um sich ihrer Intuitonen und Hoffnungen zu versichern ("keinen Altar, keinen Tempel, kein Grab mit einem Leichnam, nicht einmal eigene Schriften, eine eigene Kulttradition oder eigene Priester ... alles Konkrete, alles Greifbare fehlte"); dann dachte ich an Barthes, der in der Mitte seines Lebens ein berühmter Autor in der Blüte des Pariser Intellektuellensytems gewesen ist, ausgestattet mit allen Institutionen und Optionen, und beherzt das brechen wollte, und in

der Irre suchen: und zwei Jahre später verunglückte und tot war, und seinen Roman als “großen Zettelhaufen” (*Le Grand Fichier*) zurückgelassen hat, dessen *Vita Nova*, “Neues Leben” (so der Arbeitstitel nach Dante) in den offiziellen Archiven, bis auf die Stück für Stück daraus veröffentlichten Reliquien, begraben bleibt.

Später am selben Tag dann, alleine absteigend in der warmen Sonne durch die arabischen Viertel auf den Hängen der ehemaligen Davidstadt zum Kidron-Tal, erschien es mir einmal mehr als Unglück, daß die Christen ihre Erlösung noch fester und individueller an der Katastrophe befestigt haben als der jüdische Messianismus, und sich noch eingebildeter auf eine natürliche Unsterblichkeit versteiften, anstatt das zarte, kurze, sterbliche Leben ernst zu nehmen; und der Staat Israel nach der Katastrophe des jüdischen Volkes seine Erlösung immer noch, und immer unerbittlicher, blind und taub stellt gegen die freilich sehr andere Katastrophe eines anderen Volkes, von der dieses aber rechtens genauso erlöst werden soll wie jenes von der seinen. Die Tradition Europas, ganz wie die postkoloniale Kritik es will, hat gewalttätige Elemente im Repertoire. Anders als diese Kritik es will, wird sie die aber nur mit den eigenen besseren besänftigen können. Wieder Barthes (“bequeme Askese, frei, lokker”), und diesmal auch, ich ging schon auf der Straße über dem jüdischen Friedhof zu den Prophetengräbern den Ölberg hinauf, die Erinnerung an ein paar Sätze von Rainald Goetz, einen der seltener gewordenen Propheten jener selbstbewußten Irre, welche für den besseren Westen immer noch die Moderne heißt: “Nieder mit der Macht, der Familie, weniger Macht sei gegeben der Geschichte, den Stämmen und Nationen, den Ethnien und Glaubensgemeinschaften. Die Trompeten von Jericho verkünden dem Westen: sei schwach, hör auf zu kämpfen, geh lieber schwimmen, essen, feiern.” Das steht überliefert von seinem Zorn auf die martialischen Sicherheitsbeamten am Flughafen von Tel Aviv in der Buchausgabe des Internetjournals, das Goetz vor langer Zeit für die deutsche *Vanity Fair* geschrieben hat. Die Prophetengräber wiederum sind in Wahrheit ortsübliche Stollengräber, die man im 3. oder 4. Jahrhundert für wohlhabende christliche Jerusalempilger errichtet hat, und stehen schon lange leer. Sacharia ist seit Ewigkeiten in Schefela begraben, Maleachie der Legende nach “auf dem Landgut seiner Väter”, und von Haggai weiß man es nicht. Man gelangt durch eine Hauseinfahrt und über eine Steintreppe zu ihnen, die Gräber liegen unter dem Areal wie Garagen, aber ich ging nicht hin. Mir genügten zum Gedenken die beiden rostigen Schilder am Gartenzaun der

palästinensischen Familien, die da jetzt wohnen, PRIVATE HOUSE, TOMBS OF PROPHETS, mit einer altertümlichen Schrift, als hätte man sie noch zur britischen Mandatszeit dort hingehängt, und das erste erschien mir an diesem Ort bedeutend prophetischer, messianischer, unerlöster als das zweite.

Thomas ist deutlich nicht mehr jung, aber genauso deutlich ist er immer noch nicht alt. Er hat es in der Kunst immerhin besser als die frühen Christen mit der Religion. Er hat die Schriften, er hat die Priester, er hat den Kult, und mit den Museen hat er auch den Leichnam und ein Grab, das sich in Herrlichkeit für jeden öffnet, der schauen kann und denken will. Er hat es freilich auch genauso schwer, denn jeder Künstler muß seine eigene Variation der Auferstehung ins Leben rufen und ins Ungewisse hinein dem Glauben folgen, er sei nach vielen vor ihm der nächste in der Reihe, das zu tun. Thomas ist Künstlergruppen, die beides leichter machen, immer ausgewichen (Barthes schaute sich bei Mönchen um: mancher arbeitet aber doch lieber allein), und ist mit seiner Kunst noch nicht berühmt geworden wie Raffael oder Caravaggio, und hat dazu, weil niemand an das beleidigte Märchen vom Nachruhm glaubt, nicht mehr viel Zeit. Erfolg zu Lebzeiten wäre gut (Anerkennung, Freunde, Geld, “bequeme Askese, frei, locker”), und als ich nach den Prophetengräbern auf einem Parkplatz neben Reisebussen auf der Ölbergkuppe stand, die Altstadt von Jerusalem leuchtend im abenddämmrigen Westen unter mir, dachte ich daran, daß Thomas sein Berliner Atelier im Stadtteil Moabit betreibt, der seinen Namen von dem biblischen Königreich Moab hat, in dem am Ostufer des Toten Meeres nach der Legende jener Berg stehen soll, auf dem Moses vor seinem Tod in das Gelobte Land wenigstens noch hinüberschaut; und stellte mir die Atelierzimmer mit den Bildern und Arbeitsdingen als eine Art frühchristliche Hauskirche vor, in die sich Thomas zurückzieht, um mit den Alten Meistern im Kopf in ein anderes Gelobte Land hinauszuschauen, das er anders als Moses mit jedem Bild, das sein Atelier verläßt, auch tatsächlich betritt.

Kann man sagen, Künstler sei, wer keine *Midlife Crisis* kennt, sondern ein Werk verfolgt? Niemand würde auf den Gedanken kommen, die erfolgreichen Künstler der Gegenwart Alte Meister zu nennen, Warhol, Beuys, Trockl, Koons, aber je weiter man in der Moderne zurückgeht, desto größer wird die Gewohnheit, es zu versuchen (Picasso, Monet, Courbet), und je wollüstiger im alten Regime aus Katastrophe und Erlösung ein gegenwärtiger Künstler agiert (Lüpertz, Richter: Daniel nicht Gerhard, Rauch), desto größer ist die Versuch-

ung, es schon jetzt zu tun, und nicht mehr lang zu warten. Thomas will ich für seine neue Arbeit auch bezichtigen, ein Alter Meister zu sein, aber natürlich weder in dem gewohnten noch dem wollüstigen Sinn, sondern eher freundschaftlich, im gleichen liebevollen Scherz, den er dort mit sich selber treibt; auch für seine Disziplin (eine wahrhaft meisterliche Tugend), die er sich statt einer *imitatio deorum* auferlegt; besonders für den Witz, den Trick, das Taschenspielerische und Hochstaplerhafte dieser Bilder: ihre *Weisheit*, die Schöpfung gegen Vernichtung balanciert, und über die Jahrhunderte dennoch eine geschwisterliche Brücke schlägt.

5

Im Sommer nach Israel habe ich in Köln zwischen zwei Lockdowns eine Ausstellung mit Werken des "Bildschnitzers Arnt" besucht. Arnt war ein spätgotischer Bildhauer vom Niederrhein, der sich gern prall und drastisch für die glatte Pointe entschied. Beispielsweise drehte er auf der Predella des Kalker Altars, die Jesu Einzug nach Jerusalem darstellt, den kleinen Schopfen Fell knapp über der Eselshufe grandios zu einem witzigen *Haarbüschel*, einer regelrechten *Locke*. Er agierte nicht schwermütig und lustig wie Thomas, dessen Humor bitter und fröhlich ist.

Ausgerechnet vor einem lebensgroßen und sehr naturalistisch gearbeiteten Christus im Grab kam ich ins Grübeln darüber, daß, was einmal tot sei, nie mehr lebendig würde. Ich dachte an die Skulptur von Koons und Ciccolina beim Vögeln, die ich mit Thomas 1991 in der Galerie Hetzler gesehen hatte. Die beiden hatten sich auf einem Felsenbett, in dem ich jetzt die Golgotha-Steine erkennen wollte, gerade *überlebensgroß* dargestellt, nur einen Ticken, noch nicht so übermächtig, daß es läppisch wurde, aber auch nicht mehr lebensecht genug, daß ihr Akt *nicht* monströs erschien. Koons und Ciccolina wollten zeigen, wie groß ihre Liebe war, und versuchten auf eine Art, die mir trotz der Krassheit der Pornographie scheu vorkam, mehr zu sein als ein gewöhnliches Menschenpaar. Vielleicht hatte Arnt, weil die Menschen im Mittelalter doch in der Regel kleiner waren als wir heute, mit seinem Christus denselben Effekt gesucht. Ich sah aber dem toten Gott in das Gesicht und sah nur den Mensch, der Gott war fort.

Was bleibt uns schon übrig? Thomas' Gematsche mit der Malbutter rief mir da auch den lebenspendenden Balsam wach, eine letzte Ölung, aber gemacht nach Kinderart: nicht der beinahe trockene

Tupfer eines Priesters auf die Stirn, sondern die ganzen Kerle werden eingeseift, in einem handgreiflichen, traurigen und hoffnungsfrohen Scherz. Unsere Mitte des Lebens ist keine MITTE, sie ist der gefährdet und gefährlich “hereinbrechende Rand” (Ludwig Hohl). Ich ging rasch in die Stadt hinaus, es war hoher Sommer, ich war allein. Die Eltern leben noch, die Liebe liebt noch, Thomas und ich sind noch nicht alt, bald wird auch das Reisen wieder möglich sein: aber wer weiß bei alledem schon, wie lange.

November und Dezember 2020

Old Master

1

We were in a small apartment in the Haidhausen district of Munich one morning in the wake of a long night in the summer before the pandemic, each in his bed, Thomas in one room, me in another, talking through the open doors about his new paintings. As always with Thomas, the episode was as chaotic as it was hilarious. And yet, before long it became clear that OLD MASTER was the only fitting title for how Thomas was approaching the European tradition of painting.

But just when is it that one becomes old? One fine day, when a casual glance at the crook of one’s arm reveals that the wrinkled skin suggests the aspect of an alien being, some fragment of an *unknown kind* from the bowels of time now surfacing within one’s own frame? When one begins to have both *good* and *bad* days in front of the mirror? When, freshly showered and shaved, one no longer simply feels *cleansed*, but *rejuvenated*? This past winter, I flew to Israel with my parents. At some point midway through the flight, I was leaning against the cabin wall waiting for the restroom to become vacant. I peered into the aircraft’s dimly lit aisle, it was late afternoon and we were flying eastbound above the Aegean, with twilight already closing in over Israel.

A woman seated two rows to our rear, at a guess around thirty-five years of age, had lowered the window shade and fallen asleep. She was travelling alone. She was lightly draped in one of the aircraft’s woollen blankets. Her forehead touched gently against the ring of the window shade, behind which the setting sun gleamed in the

west. The cabin rumbled from the wind and the engines. Though standing at a fair distance from her I fancied I could hear her calm, steady breathing as she slept; I felt sheltered with her, enshrined under the same canopy, which for a few fleeting moments was the true vaulted heavens above us.

In her presence, I sensed "myself" in former times, *when I was her age*, in the middle and midst of life. Everything is present, the body loves, both the younger and the older are equally within reach, we are encompassed by a sphere of possibilities. Birth and death are equidistant, the sense of wonder is pervasive, stronger perhaps than it is in a child. The more pellucid and permeable among us are now turning to religion, never entirely, always hesitantly. While seeing her asleep above the sea of the Greeks, I sensed just how much in such *middled* moments one inhabits and shares the earth – assuming, of course, one has had the good fortune of learning how to travel light, of experiencing the joy of comfort and alleviation, not merely hardship and heaviness. I also sensed that I had grown older, and of having since left that period of my life, not so very long ago, though meanwhile tangibly so; and yet, in the narrow galley next to the restroom door, that warm feeling of this bygone time, gently touching me from all around, was again present. I disliked childhood (the reality perhaps, though not the idea), I disliked youth (truly disliked it) but the vague and open middle of life, I liked.

As is well-known, the motif of middle of life figures prominently in Dante. *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, "midway along the journey of our life", is when the traveller in the *Divina Commedia* strays from the straight path, the *dirrita via*. And yet I think more of Roland Barthes, who wrote a lot on the subject following the death of his mother. At this time, the late Seventies, – after having encountered the haikus in Japanese Zen during the Sixties – Barthes turned to the mystical traditions of Europe, sought the ideal of a communitarian liberalism in the republican life of the monks on Mount Athos ("comfortable asceticism, free, lax"), and was determined to finally change his life once and for all: instead of the never-ending string of essays and theories he would embark on the grand novel on kindness and morality recounting the love of his mother, and his love of this love. The middle of life, as we read in one of his lectures outlining his literary ambitions to students, is the moment at which one first becomes conscious of one's own mortality. There comes a time, he writes, "when one's days *are numbered*: a vague yet irreversible countdown begins. One *already knows* oneself as mortal

(one was everywhere told about it no sooner than one had ears to hear); all of a sudden, one *senses one's own* mortality ... the middle of life is, perhaps, never anything other than the moment at which one discovers that death is actual and no longer merely terrifying."

Sure enough, something of the sort can also happen to the very young, and Heidegger's juvenile *Daseinsanalytik* shows that a surge in consciousness of this kind can be engineered at any time. Yet, no one knows when their life will actually end: the middle of life is thus also a *topos*, a rhetorical *figure*, pinned to desire: a *phantasm*, dramatized: a *scenario* (as Barthes approaches the motifs of his late lectures in ever renewed iterations) – "a semantic, not arithmetic point" which need not assign the vanishing point to where grim ecstasy makes Being in time dissolve into Nothingness, but may instead mean the emergence of unforeseen projects in a far more serene and light-hearted way: "the lure of new meaning, the desire to transfigure ... to change, rupture and open up life, and to submit myself to an initiation like Dante, who entered into the *selva oscura*." Hence, those who err from the straight path are those to whom the real seems more compelling than the terrible; to whom weightlessness possesses greater meaning than does falling; to whom the *Not Yet* of old age within the *No Longer* of Youth engenders a hope-filled panorama of human experience. And as with Dante – for whom a blissful ascension as the outcome of his poem within the body of tradition was conceivable only as something comic, as *Commedia* – the "dark woods", the Christian Hell or Heidegger's *Angst*, for us, need not be the natural purpose and catastrophic last word in such endeavours, and we may now affirm more freely than he was able to that our errancy itself endows valid form.

2

Not yet old, yet no longer young: it was not only on the plane to Israel, and not only since having myself been jostled into this zone that I was prompted to think about this *not-yet*. One does what one does, but in doing so awaits something that has yet to occur, something liberating, something redemptive. All that was a promise in younger years, and with the lapse of time gradually turns out be no more, grows in this waiting, and makes the *not-yet* all the more pressing and trenchant. An old person may call him- or herself *no longer young*, but at the same time calling him- or herself *not yet old* is the privileged preserve of the middle of life, and rightly draws

towards itself all the attention for such timeframes of redemption tradition has passed down to us.

When considering this, it becomes apparent that Europe has always tied anticipated redemption to catastrophe. After a birth hopefully blessed by hope, for the vast majority already the exception rather than the rule, and following a life full of disappointment and fraud, death – the second encounter with the Absolute – then awaits. This personal catastrophe is then seen as a kind of second dawn – at least since ancient civilisations (with the possible exception of the judicious Greeks) came to terms with the idea of transcendence – upon which a great deal of hope is again heaped. A ruinous downfall should eradicate all obstacles to redemption, sweep away the *not* after the *yet*, and summon into being a *now and forever* which, rather baffling for us contemporaries, was believed to ultimately restore happiness to the shattered individual.

Old Europe was held captive by its incapacity to draw a tenable distinction between redemptions and catastrophes, and for historically and biographically taut minds, the middle of life has been charged with ominously apocalyptic overtones. Something of this is tangible in that woeful term *midlife crisis* with which contemporary moderns of advanced age doggedly refuse to stretch their short lives into the long narratives of tradition, and instead prefer puzzling over their own *personal predicaments*. For the Jews, by contrast, the *not-yet* has been a proud waiting for the "burning landscapes of redemption" (Gershom Scholem), something which, through such cosmic catastrophe, would ultimately precipitate the times into happiness and bliss for all individuals; for the Christians, it was an initially panicked, then internalized, later increasingly triumphal and politically ever more ruthless heralding of the return of the Lord; for the Muslims, prior to being the period of waiting for the sleeper's next terror attack, a fulfilling and austere interval which left room for the more important things in life, the sciences, the arts, war; for the conquistadores, the time of voyaging across the Atlantic, whereby these apocalyptic mariners, now freed from the constraints of their homeland and oblivious to those of others, were given to claim redemption for themselves alone, only to innovatively leave the imported catastrophe *outsourced* to the crushed inhabitants of the "New World"; for the revolutionaries of modernity a self-assured leap out of impatience into the action of a *here and now*, to which, with the prospect of redemption, every catastrophe caused seemed just and right; for the Romantics up to Adorno or Bloch, the end-

lessly blue *no-more*, perhaps *never-again*, incessantly evoked in feverishly collected fragments of the *not-yet*, as if already ravaged by the coveted catastrophe.

When Thomas and I were young, postmodernism adopted a frivolous take on the apocalyptic *not-yet*, which henceforth savoured the deferred catastrophe as an anticipated redemption. The past ages of unredeemed mankind, decoupled by the doomsday-fevered and profoundly bored present from the scramble of history-making peoples, were *already now* recklessly devoured as quasi-divine consumer items personally tailored to these droll lords. Meanwhile, the industrialized earth remained the ancestral matriarch of the agrarian age, the forgotten origin of all supply chains and the long-neglected source of all life-necessities, natural, energetic and climatic. The current discourse on the Anthropocene, at any rate in its prevailing form among the *still very young*, again tightens the knot of catastrophe and redemption with the tried and tested means of moralizing prophecy – though this time with the unsavoury innovation that the apocalypse is not zealously summoned by religion or revolution, but rather soberly forecast by the earth system sciences; here, redemption appears not as jubilant liberation, but rather as arid compulsion: the minimalism of mere survival as a wan trade-off appended to the forestalled catastrophe.

A translation of this into realistic political action has yet to be achieved. But how would things look if, in doing so (let's be optimistic!), one would understand art as a mode of spiritual exercise, an ethical propaedeutic, which seeks to liberate redemption from the customary clutches on catastrophe? One that might teach us not to take redemptions without catastrophes frivolously, and not to extol catastrophes as redemptions for the justification of actions? It was in postmodern times that Thomas completed his studies in Linz with a thesis on the portrayal of the apocalypse in European painting. Without omitting any of the spectres of contemporary consciousness (the dying of forests, nuclear weapons, the Middle East conflict), he still insisted that the religious tension of the *not-yet* should be preserved in future art ("the aspiration for a new, entirely different life"). I do not believe that that what I'm suggesting here is anything foreign to Thomas. As a medium for elucidating the demands that catastrophes and redemptions make on the subject, art would have to dispense with the appetite for downfall no less than it would have to dispense with the "hollow happy ride" (Kafka) to petty happiness; it would neither nourish a guilty conscience, nor en-

tertain reckless delusions of omnipotence; it ought not to stake any hope in dramas, nor hope to get by without them; it may well take the tradition personally, but not make blasé personal projections onto works, procedures, and performances. In such art, the apocalyptically dazzling *not-yet* would thus amount to its contemplative moment of qualified escapism, without superfluity, without exuberant howls of triumph; earthly-unearthly, but no longer eternal, and no longer infinite. Taken as a whole, it would now be an apt novel practice of the recently emerged, twice-abused autonomy of modern art – without sheepishly tethering autonomy to the biographical index (as some do), or else braggingly misusing it as a freaked-out *ticket to ride* for the self-assertion of miffed geniuses (as do others).

Individual consciousness, caught as it is between birth and death, inescapably remains apocalyptically tempered in the traditional sense; however, lucid subjects have the means to align themselves within this interval. Beyond such an alignment, they are not entitled to span the same arc over the history of their species as a whole. Mortality, says Barthes in the lecture about his novel, is not a natural sentiment; the natural sentiment is rather one of immortality: it may well be that through the shock about one's own death in the middle of life one is reminded of the art and artifice of life, rather than remaining listlessly fixated on one's own habitual fancies. Is this why, once noticed, the *gliding* second hands on an analogue watch (or the hundredths of a second streams on a digital one) seem so *unnatural*, whereas a twitching second hand (the gradual on-counting of the seconds-digit alone) *accurately* reproduces the image of time? The high moment of tradition, the ever-present moment in time, *nunc stans*, wherein the world reveals its timeless countenance in a flash – no longer *not-yet* but for a glittering instant *now-already* – does not, perhaps, suspend time at all but rather "cranks it up" (as one would crank up an engine, or much like the twitching of an otherwise inactive nerve); a jump, not a halt; the abruptness experienced here does not tear one out of time, but rather tears time open, and the briefly felt stillness, the stillness of wind and storm, a stillness of times, is not a breath of immortality, but a moment of contemplation on a life in search of shaping, a time for projects, a time for experience: "ruptured and disclosed", just as Barthes had desired. Time jolts forward in "convulsions", he writes ("old age does not advance, it mutates"): after all, doesn't one grow old *all of a sudden*? By some trivial detail unexpectedly torn out of an indifferent nature – "Hey, what the hell's just happened?" – one

feels time transformed into a space in which, as if from a middle, a great deal, though not apocalyptically everything – and though not without fear, then at least without the ravages of an eschatological zest for destruction – now seems within reach.

3

Wolfgang Ullrich and I visited Thomas in his studio in Moabit shortly before my departure for Israel. It was snowing in Berlin, it was damp and cold, and I was initially taken aback to find Monet, de Chirico and Picasso among the gathering of Old Masters: What should have been an argumentative clash of the most disparate ideas on painting, of mutually antagonistic notions of works, of mutually incompatible ideas on art, now seemed to be a leisurely hang-out of indifferent individuals peacefully sharing their time together – all of them covered with the same whitish, yellowish, at times translucent, at times opaque layer, which, far from setting them apart and playing them off against one another, enveloped, lulled and united them.

I went off to fetch some coffee for us all from the corner shop, and while we were discussing the paintings, the term *painting butter* came up. Thomas had visited the major European museums, had viewed all the old and not so old masters like any other tourist, and had taken photographs with his smartphone. He then sprayed the photographs with inkjets on canvases (carried out by the same companies that reproduce Leonardo's Mona Lisa or van Gogh's sunflowers on couch cushions, tea cups and wall calendars), and carefully mounted them on stretcher frames before overpainting them with a paste previously unknown to Ullrich and me – a solution of resins or wax, the discussed painting butter.

The addition of painting butter to paint has been practised since the nineteenth century to ensure that impasto layers dry without damage, stay smoother and can be sold faster (the market demands commodities quickly), without the familiar ugly cracks or fissures in the natural ageing of the Old Masters. One curious thing: On the one hand, by separating the additive from its primary element, Thomas succeeds in a rediscovery of abstraction: not of the colours or forms from the objects, but of the colour enhancement agent from all three. This, moreover, does not create new paintings but is again imposed on those that have been abstracted, thus leaving open what might happen next. It could be anything, for on the other hand, it is not easy to gauge whether Thomas seeks to preserve or

damage the underlying painting – assuming there is indeed something to preserve or damage: nothing is there other than a technical reproduction of a technical reproduction that may be so reproduced at will. To be sure, the pictures look old, decrepit, neglected, but I doubt whether this is the issue here either. Thomas' painting – if I may at all refer to these objects as such (genealogically, they insist on it) – is above all a play of ideas, a cunning action, perhaps not a joke, but certainly not the opulent earnestness familiar in the actual paintings that have been mishandled, or salvaged by way of the patched-up layers, at any rate dragged off to reproduced distances far from the originals.

So, what are they then? Unlike my sense of being moved on the flight to Israel, they initially seem intimidatingly objective, unmoved, anonymous. Nor do they show any sense of epiphanic spin, as in Dante or Barthes – the plunge into erring, death of the mother – which twisted them out of putative nature, and made them reach out for art. The paintings' own long reach for the Old Masters, I think, still rests on a shock that might be understood as a flash of old age in the middle of life fully translated into the metier, a moment of bewilderment at the fact that one's own life is finite, stretched out into a serene passage. And further, since Thomas is a modern artist with knowledge and deliberation the composition of measures with which he approaches the Old Masters results in a contemplative art of mortality, not a glowing fantasy of genius and immortal fame that seeks proximity to these colleagues, and not a revelling in the longing for blissful repose with that oldest of all masters, the Christian Creator God.

All this is still very earnest, and also takes the European *not-yet* very personally, though without many of the foibles and motifs that art once took seriously. For the Old Masters, of course, did mesh catastrophe and redemption, that wedded Occidental twosome, that apocalyptic essence of our ordinary souls. Raphael's *Madonna Of the Meadow*, before Thomas laid his hands on her, indeed shows a shining loveliness in anticipation of the coming drama of her son's passing (the boy's toy cross allows no room for doubt); the artist jams the boys redemptive love into a young woman's pain; with mercilessly calculated effect, the *not-yet* of this idyllic scene leaps out from the mother's womb directly onto the cross, the exquisite painted garden presents a paradisiacal theatre of death (Raphael, the greatest kitsch-monger in art history, prepared the sweet poison of catastrophe in an irresistibly seductive way, offering an ingenious

blend of joy and sorrow that has appealed to generations of artists right through to bohemian modernism); and one hundred years later Caravaggio's *Madonna of the Rosary* spins the same nasty yarn by sending the poor, with Mary's haughty gesture of command and the innocent gaze of her moribund boy, to the rosaries that Dominic, commissioned by the Pope, distributes free of charge to the people for the eternal spellbinding to the cross of their hopes of redemption.

Admittedly, the dirtied bare soles of the prostrate poor in the foreground, the throng of their needy hands mournfully outstretched in disempowerment, the powerful theatrical curtain into which Caravaggio has transformed Mary's red cloak that overarches the scene: in all this one can discern ironic detachment, an awareness of the artificiality of the presumed nature of church propaganda, an earthly refutation of the crime of redemption through decline and pain. Caravaggio was not at home in the palaces of the cardinals of Rome: I am aware that by referring to the Old Masters as I have amounts to a rough and ready generalisation, and that Catholic Madonnas offer fertile ground for my assertion. Thomas, however, has randomly amassed *whatever* attractions a casual museum visit in Europe might bring with it, and his work has distanced the disparate troves *in toto* in a single bundle of gestures that shatters the acknowledged mesalliance of catastrophe and redemption, no matter how pronounced or muted this mesalliance is enacted through the objects assembled here. Thus, I join him in directing my gaze to the collection *as a whole*, which is neither a *cycle* nor a *series* or a *suite*, but a *heap*, a *mass*, a fiercely attacked and at the same time tenderly adorned album of tourist souvenirs representing European art history from a keen historical distance with haphazard accuracy.

For after all, in Thomas' paintings little if anything remains to be seen of the time-honoured past – in some nothing whatsoever, while in others scarcely anything at all, according as the painting butter behaves. Every individual *index* – that mythical place of artisthood in painting where, in the apocalyptic depths of the subjects, *style* is achieved in the struggle against adverse circumstances and the conflicting forces of the soul – has been erased; the digital photograph, the precision-mechanical printer, lastly the palette knife (Thomas even dispenses with the expression-rich brush) have done their work. The artist's crafted finish remains without expressive meaning (no Rainerian overpainting replacing a deteriorated old painting with a fresher one of his own), but rather represents a

discursive, almost institutional gesture – as if commissioned by some governmental department – that conceals and deprives the Old Masters.

One may find this appalling – paintings wiped out in buttered apocalypse – yet the catastrophe is no more than an act, a game; they are actually hanged, safely salvaged, in the museums and remain there still in all their splendour and glory. The *anarchic* Caravaggio, the *spellbinding* Raphael, why not? Perhaps there indeed is some truth to this, and someone with a keen eye and capable of doing something smart to suit our modern sensitivities and circumstances might turn up. Thomas' administrative act, arrogated in the studio, not supported politically by an institution or in protest against an institution, resembles both the act of the immortal God before Sodom and Gomorrah – when He desires to settle the whole rotten mess with one single sweeping gesture – and mortal Abraham's objection to it ("I am but dust and ashes", Gen 18, 27): because he cannot believe that a truly righteous power would not find something worth cherishing even there.

Go there and see!, see for yourself! So, one can also find this work redemptive. The vandalism of barbarians (recently in Berlin and Potsdam indeed with fat, a cooking oil), the *cancellation* of moralisers, the iconoclasm of sects is transformed into a reflexive sculpture which pits a patient and curious *not-yet* against the dogmatism of tradition no less than it does against the dogmatism of modernity, and banishes both religion and politics or morality from the realm of art. It repeats the zero-point search of modern art (Malevich and Suprematism in painting, Robbe-Grillet and Noveau Roman in literature) yet spares itself the sardonic catastrophic undertone, which for such movements was all they had left for any art prior to themselves; Thomas nowhere determines in advance what such art, emerging from an open gaze far back into history, might look like. Modern autonomy shifts the pressing *not-yet* of Europe from the historical to the systemic axis: art is then (at times) *actually already* now what history (perhaps forever) *still lacks* – without thereby glossing over it, and without assuming that by joining the coterie of select geniuses, one would stand above it.

One may, of course, find this pragmatic, small-minded, abstract, even cold. Those who have studied the more gushy alternatives, however, may be reluctant to pass such judgements. To this end, Thomas' apocalypticism, far from horror, *blinds* painting: we no

longer see it, it no longer sees us: our gaze, forcibly severed from tradition, is free for eras future as well as for eras past. And Thomas' blinding *preserves* painting: the shelter autonomy provides – claimed by modernism only recently – is newly unfurled for future ambitions in a leisurely stroll through its institutes, the European museums.

But does this not mean that in Thomas' work the preservation of the Old Masters is taken too far? Does not the paintings' scruffy appearance call for a conservator, even a restorer, who would reinstate the ruined old ones regardless of whether or not they are still pampered and coddled in some museum? Does not this grime on the masters of our past impose an entirely different plea: see, this is how things appear when one forgets one's origins, forgets one's local gods, forgets the catastrophic seriousness of life, and allows one's oblivion to become sightless, impure, penniless, simply deathly old?

I think not. This impression is also simply an act, a game: an image of such anxieties (to be sure), the symbol of their idea (a bad one!), though the material reveals something quite different. The very substance capable of preventing the ageing of colours now does indeed represent age, and yet each of these paintings ironically undermines this – through a materialist inversion of aesthetic appearance by way of an index not of the subject, but of the substance utilised by the subject. Moreover, in its presentist manner, it asserts precisely the opposite. As both the only recognisable and actually present object of the paintings, the painting butter says: No painting lasts forever, a timeless idea is nowhere to be found, nothing is there that does not age. And the painting butter also says: New beginnings are possible because, although mortal, in the middle of life we are not yet dead, and our happiness thus need not remain bound to the phantasms of the old about a happy death. Thomas has turned his undoubtedly alive and kicking inner painter-prince into a cunning little group of conservators which safely dispenses with colleagues' consultation in the restoration business for the recovery of a damaged eternity. It instead encourages fresh creation. To this end it still needs the artist, for in its mundane operations no museum concerned with Raphael or Caravaggio is also able to draw creative conclusions from its conservational efforts.

Incidentally, the canvas stretcher, the second as it were classical accessory in Thomas work besides the canvas, presses through the

buttered layer in almost every painting and frees the *originals*: once again, the indexical irony: the only reasonably unclouded view is thanks to a flaw in the conventional *setting* and is not one of the artist. And what of the signature, the third and most striking among the conventional accessories? It appears haphazardly colourful, strolls somnambulantly across the paintings, and belongs to Pop; it appropriates the old art, stands up to the Old Masters, jovial, light-hearted, without bitterness; enlists the artist in a legal act, confines the artist to this act, makes the assertion and lays the claim for Thomas as artist, to remain an artist, to earn a living through art, and with an *open outcome*. As the finest of oil paints it is applied to the painting directly from the tube, with no admixture of painting butter, no taming by a brush, thick and fat and sassy, an ecstasy (quite literally!), an excess (of the subject, finally!, and indeed the sole authentically expressive gesture of the work), and reveals itself as the only element in the work permitted to age uninhibitedly, to tear, to fracture, to rupture.

4

When is an artist old? Very early one morning in Jerusalem, just before dawn in the empty hotel lobby, while waiting to accompany my parents to the Copts' and Catholics' masses in the Church of the Holy Sepulchre, I was thinking about the first, the early, the young, and later so-called Christians, about whom I had read in Hartmut Leppin's new book this winter: the fact that they were alone and, aside from the tradition that Jesus had thrown into turmoil, had nothing to sustain their intuitions and hopes ("no altar, no temple, no tomb with a corpse, not even their own scriptures, their own ritual tradition or their own priests ... everything concrete and tangible was absent"). I then thought of Barthes, who by the middle of his life had become an eminent writer in the heyday of the Parisian intellectual system, who had at the time disposed over all the institutions and resources, and who dauntlessly sought to break with them by instead going in search of his errancy, and was killed in an accident two years later, leaving his novel as a "great pile of notes" (*Le Grand Fichier*); whose *Vita Nova*, "New Life" (the working title adapted from Dante) was to remain entombed in the official archives, save a few relics later published in fragments.

Then later that same day, walking alone down through the Arab quarters along the slopes of the former City of David to the Kidron

Valley in the warm sun, it again struck me as being a stroke of misfortune that the Christians fastened their salvation even more firmly and individually to catastrophe than did Jewish messianism, and became even more conceitedly obsessed with a natural immortality rather than taking seriously gentle, short, and mortal life; and the State of Israel, following the catastrophe of the Jewish people, still ignores, and ever more relentlessly, blindly and deafly so, the admittedly very different catastrophe of another people – from whom, however, the latter is to be rightfully no less redeemed than the former from its own. The tradition of Europe, in keeping with postcolonial critique, contains violent elements in its repertoire. But unlike the claim in this critique, Europe will only be able to soften such elements by better ones of its own. Barthes again ("comfortable asceticism, free, lax"), and this time, while ascending the Mount of Olives on the road overlooking the Jewish cemetery towards the Tombs of the Prophet, I also recalled a couple of lines from Rainald Goetz, one of the few last prophets of that proud errancy which the better West still refers to as modernity: "Down with power, the family, let less power be given to history, to tribes and to nations, to ethnicities and to faiths. The trumpets of Jericho herald to the West: be weak, stop fighting, better to go swimming, dine, celebrate." This is what was recounted about his anger towards the militaristic security guards at Tel Aviv airport in the book edition of the Internet journal which Goetz wrote many years ago for the German edition of *Vanity Fair*. The Tombs of the Prophets are actually customary tombs built in the third or fourth century for wealthy Christian pilgrims to Jerusalem and have lain empty for a long time. Zechariah has been buried in Shefelah for an eternity, Maleachie according to legend, is buried "in the estate of his forefathers", and as for Haggai, no one knows. One reaches them through an entrance to the house and by a flight of stone steps, the graves are situated under the grounds like garages, but I did not visit them. It was enough for me to see the two rusted signs on the garden fence of the Palestinian families who now live there, PRIVATE HOUSE, TOMBS OF PROPHETS, inscribed in antiquated script as if they had been hanging there since the British Mandate, and in this location it was the first which seemed to me far more prophetic, more messianic, more unredeemed than the second.

Thomas is clearly no longer young, but no less clearly is he still not old. After all, he is better off with art than were the early Christians with religion. He has the scriptures, the priests, the cult, and with

the museums he has the body and a tomb that opens in splendour to anyone willing to look and to think. At the same time, this is certainly no less difficult for him, for every artist must summon to life his own variation of the resurrection and venture into the unknown in the belief that he, following many before him, is the next in line to do so. Thomas has always shunned artist groups that make both undertakings easier (Barthes looked to monks, but some prefer to work alone), and has not yet become famous with his art like Raphael or Caravaggio, and, because no one now buys into the violated fairy tale of posthumous fame, has little time left to do so. Success during one's lifetime would be nice (recognition, friends, money, "comfortable asceticism, free, lax"); and while standing in a car park next to tour buses on the Mount of Olives after having gone on further up the hill after the Tombs of the Prophets, the Old City of Jerusalem aglow in the dusky west below, it occurred to me that Thomas runs his Berlin studio in the district of Moabit, so-named after the biblical kingdom of Moab. Legend has it that this is where Moses, atop a mountain located on the eastern shore of the Dead Sea, at least had the chance to look over into the Promised Land before his death; and I pictured the studio rooms with the paintings and utensils as a kind of early Christian house church into which, the Old Masters on his mind, Thomas retreats to look out into another Promised Land – one into which, unlike Moses, he does in fact enter with each painting that leaves his studio.

Can one say of an artist that he is someone who does not experience *midlife crisis*, but pursues a work? It would never occur to anyone to call successful contemporary artists Old Masters, Warhol, Beuys, Trockl, Koons, but the further back one goes in modernism, the more pervasive is the habit of attempting to do just this (Picasso, Monet, Courbet), and the more salaciously a contemporary artist operates under the old regime of catastrophe and redemption (Lüpertz, Richter: Daniel not Gerhard, Rauch), the greater is the temptation to do just this already now, and to not wait much longer. In view of his new work, I would also consider stamping Thomas as Old Master, though naturally not in the customary or salacious sense, but rather amicably, like the way he tends to make fun of himself; also with regard to his discipline (a truly masterly virtue) he imposes on himself to elude the temptation of any *imitatio deorum*; especially with regard to the wit, the artifice, the sleight of hand and the hustle about these paintings: their *wisdom*, which balances creation against obliteration, and yet erects a fraternal bridge across the centuries.

5

In the summer that followed my time in Israel, I visited an exhibition of works by “Bildschnitzer Arnt” in Cologne held between two lockdowns. A late Gothic sculptor of wood from the Lower Rhine, Arnt was fond of the ornate and the drastic, favouring slick poignancy. For example, on the predella of the Kalk altar depicting Jesus’ entry into Jerusalem, he grandly twirled the small mop of fur just above the donkey’s hoof into a comical *tuft of hair*, a proper *curl*. He did not act in a melancholic and jovial manner like Thomas, whose humour is both acerbic and cheerful.

It was when standing, of all places, before a life-size hand very naturalistically carved Body of the Dead Christ in the Tomb, that I began pondering the fact that what was once dead would never come back to life. I recalled the sculpture of Koons and Ciccolina fucking, which I had seen with Thomas at the Hetzler Gallery in 1991. The two of them presented themselves *larger than life* on a bed of rocks – in which I now contrived to see the Golgotha stones – just a *tad*, though not so overpowering that it became ludicrous, but neither lifelike enough for their act *not* to seem monstrous. Koons and Ciccolina aimed to demonstrate the profundity of their love, suggesting they were more than an ordinary human couple in such a way that for all its crass pornography it struck me as being coy. Since people in the Middle Ages were generally smaller than we are today, perhaps Arnt had sought the same effect with his Christ. Yet when looking the dead God in the face, I saw only the man, the God had left.

What else are we left with? Thomas’ mishmash with the painting butter also awakened in me a life-giving balsam, the last rites, though carried out in a child-like fashion: it was not the priest’s almost dry dab on the forehead, but the whole gang was lathered from head to toe in a tangibly sad and cheerful joke. Our middle of life is no MIDDLE, but rather an endangered and dangerous “collapsing periphery” (Ludwig Hohl). I made a quiet and hurried exit out into the city, it was high summer, I was alone. My parents are still alive, love still loves, Thomas and I are not yet old, and soon travelling will be possible again: but in the face of all this, who knows for how long.

November and December 2020

Autoren
Authors

Thomas Sturm hat in Linz an der Donau und in Berlin studiert, an zahlreichen Orten auf mehreren Kontinenten ausgestellt, ist in öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten, und lebt nach Köln, Wiesbaden und Stipendienaufenthalten in Stuttgart (Akademie Schloss Solitude), Los Angeles und Brasilien heute in Charlottenburg in Berlin. / studied in Linz on the Danube and in Berlin. He has exhibited his work at numerous venues on several continents, and is displayed in public and private collections; following periods in Cologne, Wiesbaden and scholarships to Stuttgart (Akademie Schloss Solitude), Los Angeles and Brazil, he now resides in the Charlottenburg district of Berlin.
www.thomas-sturm.at

Wolfgang Ullrich lebt als freier Autor und Kulturwissenschaftler in Leipzig. Er beschäftigt sich schon länger gerade auch mit Kunst, die sich mit bereits bestehender Kunst auseinandersetzt und diese neu interpretiert, transformiert oder ergänzt. / lives and works in Leipzig as a freelance author and cultural scholar. He has been involved for many years with forms of art that examine established artworks and reinterprets, transforms or augments them.
www.ideenfreiheit.de

Christoph Narholz ist Autor, war von 2006 bis 2016 Lehrbeauftragter an der HfG Karlsruhe und unterrichtet seit 2017 am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität München. / is an author; he lectured at the HfG Karlsruhe from 2006 to 2016 and has been teaching at the Institute of Theatre Studies at the University of Munich since 2017.
www.christophnarholz.com

Justin Morris ist freier Übersetzer und Herausgeber von Texten der Sozialwissenschaften, Kulturwissenschaften, des Rechts und der Kunsttheorie. Er arbeitet seit den 90er Jahren für Institutionen, Organisationen, Forschungsgruppen, Universitäten und Universitätsverlage sowie andere öffentliche und private Institutionen in den deutschsprachigen Ländern. / is a freelance translator and editor of writings in the social sciences and humanities, law and jurisprudence, art theory and history. He has been working since the 1990s for respected institutions, organizations and persons, research groups, university presses and faculties, as well as other public and private institutions in German-speaking countries.
www.art-academic-translations.com

Bildnachweise
Image Credits

Seite / Page 16

Max Beckmann
Selbstbildnis in Schwarz, 1944
Self-Portrait in Black, 1944

Pinakothek der Moderne, München
Abb. © Blauel/Gnamm/ARTOTHEK

Seite / Page 17

Giovanni Bellini
Porträt des Dogen Leonardo Loredan, um 1501/02
Portrait of Doge Leonardo Loredan, c. 1501/02

The National Gallery, London
Abb. © ARTOTHEK

Seite / Page 18

Arnold Böcklin
Die Toteninsel, 1883 (Fassung 3)
Isle of the Dead, c. 1883 (Version 3)

Alte Nationalgalerie, Berlin
Abb. © bpk/Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger

Seite / Page 19

Pieter Bruegel d. Ä.
Kopf einer alten Bäuerin, um 1560/65
Portrait of an Old Woman, c. 1560/65

Alte Pinakothek, München
Abb. © Blauel/Gnamm/ARTOTHEK

Seite / Page 20

Caravaggio
Rosenkranzmadonna, um 1601
Madonna of the Rosary, c. 1601

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © Fine Art Images/ARTOTHEK

Seite / Page 21

Caravaggio
David mit dem Haupt des Goliath, um 1607
David with the Head of Goliath, c. 1607

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © IMAGNO/ARTOTHEK

Seite / Page 22

Caravaggio
Amor als Sieger, um 1601/02
Amor Victorious, c. 1601/02

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © ARTOTHEK

Seite / Page 23

Jan de Heem
Blumenstrauß in einer Glasvase, um 1651
Bouquet in a Glass Vase, c. 1651

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders

Seite / Page 24

Pieter de Ring
Stilleben mit Musikinstrumenten, um 1650
Still Life of Musical Instruments, c. 1650

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © Fine Art Images/ARTOTHEK

Seite / Page 25

Domenico Ghirlandaio
Bildnis eines jungen Mannes
in Dreiviertelansicht, um 1490
Portrait of a Young Man, c. 1490

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © bpk/Gemäldegalerie,
SMB/Christoph Schmidt

Seite / Page 26

Domenico Ghirlandaio
Profilbildnis einer jungen Frau, um 1490
Portrait of a Young Woman, c. 1490

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © bpk/Gemäldegalerie,
SMB/Jörg P. Anders

Seite / Page 27

Giorgione
Madonna mit dem Kind, um 1499/1500
Madonna with the Child, c. 1499/1500

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. siehe Impressum

Seite / Page 28

Frans Hals
Singender Knabe mit Flöte, um 1623
Singing Boy with a Flute, c. 1623

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © ARTOTHEK

Seite / Page 29

Anton Raphael Mengs
Selbstbildnis, um 1778/79
Self-Portrait, c. 1778/79

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © Fine Art Images/ARTOTHEK

Seite / Page 30

Adolph von Menzel
Der Fuß des Künstlers, um 1876
The Artist's Foot, c. 1876

Alte Nationalgalerie, Berlin
Abb. © akg-images

Seite / Page 31

Claude Monet
Ansicht von Vetheuil sur Seine, 1880
View of Vetheuil sur Seine, 1880

Alte Nationalgalerie, Berlin
Abb. © bpk / Nationalgalerie,
SMB/Jörg P. Anders

Seite / Page 32

Perugino
Maria mit Kind und der heiligen Rosa
und Katharina (?), um 1493/95
Mary with Child and Saints Rosa
and Catharine (?), c. 1493/95

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © KHM-Museumsverband

Seite / Page 33

Perugino
Der büßende Hl. Hieronymus, um 1502
St Hieronymus, c. 1502

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © Photobusiness/ARTOTHEK

Seite / Page 34

Raffael
Madonna im Grünen, um 1505 oder 1506
The Madonna of the Meadow, c. 1505 or 1506

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © Photobusiness/ARTOTHEK

Seite / Page 35

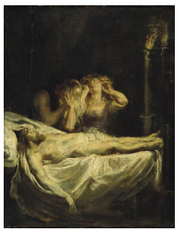
Raffael
Madonna mit den Nelken, um 1506/07
The Madonna of the Pinks, c. 1506/07

The National Gallery, London
Abb. © The National Gallery, London

Seite / Page 36

Rembrandt van Rijn
Großes Selbstbildnis, um 1652
Large Self-Portrait, c. 1652

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © Fine Art Images/ARTOTHEK



Seite / Page 37

Peter Paul Rubens
Beweinung Christi, um 1609
The Lamentation, c. 1609

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © bpk/Gemäldegalerie,
SMB/Jörg P. Anders

Seite / Page 38

Peter Paul Rubens
Eroberung von Tunis durch Karl V.,
um 1638/39
Conquest of Tunis by Charles V, c. 1638/39

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © bpk/Gemäldegalerie,
SMB/Jörg P. Anders

Seite / Page 39

Daniel Seghers
Blumengirlande mit Schmerzensmann,
um 1650/55
Flower Garland with Christ at Rest,
c. 1650/55

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. siehe Impressum

Seite / Page 40

Carl Spitzweg
Österreichisches Zollhaus, 1859
Austrian Guard Post, 1859

Alte Nationalgalerie, Berlin
Abb. © bpk/Nationalgalerie,
SMB, Leihgabe der Bundesrepublik
Deutschland/Andres Kilger

Seite / Page 41

Rogier van der Weyden
Bildnis einer Frau mit Flügelhaube,
um 1440
Portrait of a Woman with a Winged Bonnet,
c. 1440

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © ARTOTHEK

Seite / Page 42

Anthonis van Dyck
Kopfstudie einer emporblickenden Frau,
um 1618/20
Study of a Woman's Head Looking Up,
c. 1618/20

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © KHM-Museumsverband

Seite / Page 43

Jan Vermeer van Delft
Die Malkunst, um 1666/68
The Art of Painting, c. 1666/68

Kunsthistorisches Museum, Wien
Abb. © Photobusiness/ARTOTHEK

Seite / Page 44

Jan Vermeer van Delft
Junge Dame mit Perlenhalsband,
um 1662/65
Woman with a Pearl Necklace, c. 1662/65

Gemäldegalerie, Berlin
Abb. © ARTOTHEK

Impressum
Imprint

Fotografie / Photography
Derek Moore, Berlin

Die Collage auf Seite 79 stammt von / The collage on page 79 is by
Robert Narholz, Austin/Texas

Bildbearbeitung / Image editing
Pixelstorm, Wien

Katalogdesign / Catalogue design
www.serialattitude.com

Druck / Printing
Stober Druck, Karlsruhe

Bildnachweise von Seite 85 und 86 / Image credits on page 85 and 86
Abb. © bpk/Gemäldegalerie, SMB, ehemals Sammlung Cook, Richmond (UK);
Dauerleihgabe aus Privatbesitz, courtesy of Eckart Lingenauber/Christoph Schmidt
Abb. © bpk/Gemäldegalerie, SMB, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins/Jörg P. Anders

Zitate im Text von Christoph Narholz aus: / Quotations in the text by Christoph Narholz from:
Roland Barthes: “Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen”, Das Rauschen der Sprache (Frankfurt am Main 2005)
Roland Barthes: Wie zusammen leben (Frankfurt am Main 2007)
Dante: Die göttliche Komödie, Erster Gesang
Rainald Goetz: Klage (Frankfurt am Main 2008)
Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen (Frankfurt am Main 1986)
Franz Kafka: Zürauer Aphorismen
Gershom Scholem: Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum, Judaica 1 (Frankfurt am Main 1963)
Thomas Sturm: Apocalypse (Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, Linz 1991)

Erschienen im / Published by
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien/Vienna
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

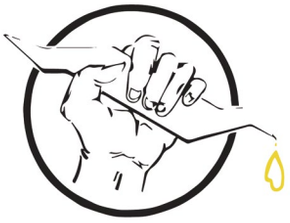
ISBN 978-3-903796-59-1

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Gedruckt in Deutschland / Printed in Germany
2021 © Verlag für moderne Kunst, der Künstler / the artist, die Herausgeber / the editors, die Autoren / the authors

Vertrieb / Distribution
Europa / Europe: LKG, www.lkg-va.de
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available on the Internet at dnb.de



Verlag für moderne Kunst