

Dissonance — Platform Germany

Inhalt Content

4	Vorwort Foreword
8	Leben mit der Dissonanz Malerei im heutigen Deutschland Living with Dissonance Painting in Germany Today
378	Bildnachweise Photo credits
383	Textnachweise Text credits
384	Impressum Colophon

Künstlerinnen und Künstler | Artists

Sandra Ackermann	22	Kanta Kimura	202
Tamina Amadyar	26	Franziska Klotz	206
Tom Anholt	30	Martin Kobe	210
Mona Ardeleanu	34	Pia Krajewski	214
Inna Artemova	38	Clemens Krauss	218
Tammam Azzam	44	Markus Matthias Krüger	222
Tilo Baumgärtel	48	Tegene Kunbi	228
Emmanuel Bornstein	52	Li-Wen Kuo	232
Fritz Bornstück	56	Daniel Lergon	236
Mona Broschár	62	Inna Levinson	240
Jessica Buhlmann	66	Alisa Margolis	244
André Butzer	70	Katsuhiko Matsubara	250
Claudia Chaseling	74	Monika Michalko	254
David Czupryn	80	Kazuki Nakahara	258
Ivana de Vivanco	84	Irina Ojovan	262
Annedore Dietze	88	Justine Otto	266
Sławomir Elsner	92	Grit Richter	272
Rao Fu	96	Tanja Rochelmeyer	276
Philipp Fürhofer	102	Johannes Rochhausen	280
Adrian Ghenie	106	Christoph Ruckhäberle	284
Andrew Gilbert	110	Adam Saks	290
Nicholas Grafia	114	Titus Schade	294
Lennart Grau	118	Moritz Schleime	298
Philip Grözingen	124	René Schoemakers	302
Oska Gutheil	128	Sebastian Schrader	306
Dominik Halmer	132	Kristina Schuldt	312
Toulu Hassani	136	Christine Streuli	316
Roey Victoria Heifetz	140	Aiko Tezuka	320
Uwe Henneken	146	Clemens Tremmel	324
Gregor Hildebrandt	150	Sebastian Tröger	328
Julius Hofmann	154	Steve Viezens	334
Franziska Holstein	158	Jorinde Voigt	338
Igor Hosnedl	162	Mirjam Völker	342
Donna Huanca	166	Marc von der Hocht	346
Małgosia Jankowska	172	Ruprecht von Kaufmann	350
Klaus Jörres	176	Corinne von Lebusa	354
Hortensia Mi Kafchin	180	Matthias Weischer	360
Aneta Kajzer	184	Paul Wesenberg	364
Melike Kara	188	Jan Zöllner	368
Sumi Kim	192	Sahar Zukerman	372
Yongchul Kim	198		

Vorwort Foreword

Mark Gisbourne
Christoph Tannert

Nach dem Umbruch von 1989 vollzogen sich in Deutschland Veränderungen auf mehreren Ebenen: Viele ostdeutsche Künstlerinnen und Künstler fielen heraus aus der öffentlichen Aufmerksamkeit.

Drei Generationen wurden schmäählich von der Geschichtsschreibung sowie den Programmplanungen der Museen übergangen. Ausnahmen wie die Inszenierung großer Überblicksausstellungen zu bestimmten Jubiläen bestätigten lediglich das Ausmaß der Missachtung gegenüber der Vielzelligkeit der kreativen Felder innerhalb der Kunstlandschaft der ehemaligen DDR.

Die Generation jener Künstlerinnen und Künstler, die zum Ende der 1980er Jahre die Kunstakademien verließen und ihre Karrieren unter neudeutschen Verhältnissen starteten, waren von Ignoranz weniger betroffen. Das beweisen die Lebenswege Dresdner Künstler wie Eberhard Havekost, Frank Nitsche und Thomas Scheibitz und die Kristallisationskerne der Neuen Leipziger Schule, die schnell internationale Anerkennung fanden.

Die Wiedervereinigung ist jedoch ein Prozess, der noch nicht abgeschlossen ist.

Parallel dazu sind vielfältige Veränderungen hin zu einer Kultur des Postmigrantisches im Gange, insbesondere im Bereich der Künste, wo daran gearbeitet wird, dem Missverständnis, Weltkunst sei westlich, entgegen-

After the upheaval of 1989, Germany underwent changes on many levels, including the arts. East German artists largely fell out of the public eye, with three generations shamefully ignored by historiography and museum programming. Exceptions, such as the staging of large survey exhibitions on select anniversaries, merely served to confirm the extent of the disregard for the diversity of creative fields within the artistic landscape of the former GDR.

The generation of artists who left the academies at the end of the 1980s and started their careers under the conditions of the new Germany were less affected by this kind of disregard, as witness the careers of Dresden-born artists such as Eberhard Havekost, Frank Nitsche and Thomas Scheibitz as well as the proliferating cellular colony of the New Leipzig School, which quickly gained international recognition. However, reunification is a still ongoing process.

In parallel to these developments, a variety of changes towards assimilating a culture of the post-migrant are now well underway, especially in the field of the arts, where much work is being done to counteract the long-held understanding that world art is Western and to no longer perpetuate the misguided sense of difference between ›Germans‹ and ›migrants‹ – a difference whose boundaries in social reality

zuwirken und die Differenz zwischen ›Deutschen‹ und ›Menschen mit Migrationshintergrund‹, die sich in der gesellschaftlichen Realität zunehmend verschiebt, nicht länger fortzuschreiben, sondern bewusst aufzulösen.

Dissonance. Platform Germany zeichnet die Momente des Übergangs nach, in denen mehrere Kognitionen, die scheinbar nicht miteinander vereinbar sind, sich zu harmonisieren beginnen. Das betrifft ebenfalls die Entwicklung einer zögerlich beginnenden Transgender- oder genderfluiden Identität in der deutschen Sprache und Kunst. Unter den Auspizien von Wokeness an Bildern zu malen, stellt allerdings noch einmal eine besondere Herausforderung dar.

Die Kinder des Millenniums lebten materiell sorglos und politisch unbedarft. Zunehmend gelangweilt oder mit ironischer Ablehnung reagierten sie auf die Versprechungen der Politik, die dem Osten ›blühende Landschaften‹ vorgaukelten, während Deutschland, demografisch auf dem absteigenden Ast, auseinanderdriftete, wirtschaftliche Divergenzen und die Kluft zwischen Stadt und Land zunahmen.

Viele Künstlerinnen und Künstler haben sich mittlerweile angewöhnt, geradliniges Denken und lineares Erzählen außer Kraft zu setzen.

are increasingly shifting – but to consciously dissolve it.

Dissonance: Platform Germany charts the moments of transition in which various, seemingly incompatible cognitions begin to harmonise. This also concerns the development of a hesitantly incipient transgender or genderfluid identity in German language and art. Painting pictures under the auspices of wokeness, however, presents yet another challenge.

The millennials lived materially carefree and politically heedless lives, reacting to political promises of ›flourishing Eastern landscapes‹ with increasing boredom or ironical dismissal. Meanwhile Germany, demographically on the decline, was drifting apart, with economic divergences and the gap between city and countryside growing. Many artists today have made a habit of suspending linear thinking and storytelling, instead celebrating the multiple, the fragmented and the inauthentic, because the actual reality – that is, the rough core or basic level of reality – seems too dull.

It is therefore not surprising to witness an aesthetic horizon in painting in Germany that aims to overwhelm the beholder. Any thought of developing a distant view of the world is passé. The general public had already chosen

Gefeiert wird das Vielfältige, das Gebrochene und das Unauthentische, weil das Eigentliche, also der grobe Kern oder die Grundebene der Realität, zu eindimensional erscheint.

Es ist also nicht überraschend, eines ästhetischen Horizonts in der Malerei in Deutschland ansichtig zu werden, der nach Überwältigung strebt. Einen kühlen Blick auf die Welt zu entwickeln, ist out.

Das Publikum hatte bereits seine eigenen Lichtgestalten im Pop zum Beispiel mit Rammstein und in der Malerei mit Neo Rauch, Jonathan Meese und Jonas Burgert gefeiert, die zeitgeistige Ovationen dafür erhielten, dass sie mit großformatigem Erregungspotenzial ihre Fans zu Beifallsstürmen hinrissen. Die Reaktionen der Presse waren geteilt. Bis heute fechten Besserwisser ihre Kämpfe aus.

Zeitgleich folgte eine Kohorte jüngerer Elevinnen und Eleven, die erneut keine Scheu zeigten vor der auftrumpfenden Geste, einem formalistischen Neo-Barock oder dem Magisch-Mystischen.

Viele nehmen Realität nur noch in Anführungszeichen wahr. Ihre Bilder erwachsen aus einem Dickicht aus Zeichen, die sich alle aufeinander beziehen.

Die aktuellen Verschiebungen unserer Kultur – unbeschränkter digitaler Zugang zu allen Kunsterzeugnissen, die Sensibilitäten der Identitätspolitik, der Kampf um die Sprache, das drohende Ende der Ära Hollywood – werden von den neuen Tonangebenden in der Malerei offensiv reflektiert.

Neo Rauch und Jonathan Meese haben obsessiv mit ihrem Deutschsein gerungen, mit Seelentiefenmessungen und Fragen nach Herkunft – Themen, die für die jüngste Generation weitestgehend uninteressant geworden zu sein scheinen. Doch wer nach Wegen der inneren Genesung sucht und sich vor dem Übersinnlichen verneigt, ist ganz bei sich in malerischen Ekstasen und monumentalen Weltabschiedsvisionen.

Dass es eine Zunahme an Authentizität bei denen gibt, die sich den echten Problemen zuwenden, und gleichzeitig eine neue Fluchtwelle derer, die sich scheuen vor der Verein-

its own luminaries in pop music, for instance with Rammstein, and in painting, with Neo Rauch, Jonathan Meese and Jonas Burgert, who received zeitgeisty accolades for rousing their fans with works bursting with potential for controversy. The reactions in the press were divided, and the know-it-all continue to fight their battles to this very day. At the same time, a cohort of younger students stepped up, who in turn did not shy away from ostentatious gestures, formalistic Neo-Baroque or the magical-mystical. Many of them perceive reality only in inverted commas, and their images are thickets of interrelated signs.

The question is whether the current shifts in our culture – unrestricted digital access to all artistic productions, the sensibilities of identity politics, the battle over language, the looming end of the Hollywood era – can also reach the new trendsetters in German painting. Rauch and Meese wrestled obsessively with their Germanness through soul-searching and questions of origin – themes which by and large seem to have lost their appeal for the youngest generation. But viewers looking for soul healing and bowing to the supernatural will find themselves completely at home in their pictorial ecstasies and monumental visions of a doomed world.

The fact that there is an emphasis on authenticity among those artists who turn their attention to real problems, and simultaneously a new kind of escapism among those who resist appropriation, accompanied by a multiplication of labyrinthine formulations and media-specific explorations, is precisely related to the new pressures that exist in societies, dividing them and causing emotions to run high. The French reformer John Calvin disarms his critics to this day with the admission that »since we are all naturally prone to hypocrisy, any empty semblance of righteousness is quite enough to satisfy us instead of righteousness itself«.¹

It is often argued that any selection of artists must follow a previously validated discourse so as to ensure its meaningfulness, in much the same way that cities and municipalities choose the beneficiaries of their graves of

nahme und ausdrücklich labyrinthische Formulierungen und medienspezifische Vertiefungen anvisieren, hängt gerade mit den neuen Zwängen zusammen, die in den Gesellschaften existieren, sie spalten und die Gefühlswellen hochschlagen lassen.

Der Theologe Johannes Calvin entwapfnet seine Kritiker bis heute mit dem Eingeständnis: »Denn, weil wir von Natur zur Heuchelei geneigt sind, so genüget uns ein leerer Schein von Gerechtigkeit statt der Gerechtigkeit selbst.«¹

Es wird oft argumentiert, dass eine spezifische Auswahl künstlerischer Positionen einem bereits bestätigten Diskurs als Sinnanker folgen muss, etwa so, wie Städte und Gemeinden gemeinhin ihre Ehrengrabbegünstigten auswählen. Der Auswahlprozess der Herausgeber orientierte sich konsequent am Stichdatum 1972 und war ansonsten an jenen Stimmen interessiert, die der Allgemeinheit noch nicht und in dem einen oder anderen Fall selbst in der Fachöffentlichkeit noch zu wenig bekannt sind.

Die Herausgeber von *Dissonance. Platform Germany* wagen ein Urteil, decken Unerwartetes auf und suchen den Mehrwert in ästhetisch mitreißenden Leistungen programmatischer Pluralität, die ihren malereirelevanten Bedeutungszugewinn zum Teil noch suchen. Wenn diese Publikation als Tatort und ungedeckter Wechsel für Zukünftiges gelesen werden würde, hätte sich ihr Anspruch erfüllt.

PS Dieses Buch wurde während der Pandemie geschrieben. Wir wissen nicht, ob in der jungen deutschen Malerei die sozialen und emotionalen Umwälzungen, die Corona in unserer Gesellschaft bewirkt hat, ablesbar sind. Aber wir wissen natürlich, dass die Malerei traditionell nicht direkt und unmittelbar auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert. Und außerdem könnte es sein, dass Corona gar keinen gesellschaftlichen Wandel auslöst. Die Herausgeber

honour. The editors' selection process was consistently guided by the chronological watershed of 1972, and was otherwise interested in voices which are not yet known to the general public and which, in one or two cases, are still too little-known even among the professional audience.

The editors of *Dissonance: Platform Germany* dare to pass judgement, reveal the unexpected and look for the added value of aesthetically thrilling performances of programmatic plurality, some of which are still in the process of exploring the relevant meanings they can add to painterly practice. If this publication were to be read as a scene of the crime or an uncovered bill of exchange for future developments, its claim will have been fulfilled.

Postscript This book was written in a time of pandemic. We do not know whether there is any legible evidence in young German painting of the social and emotional upheavals it has triggered in our society. But we do know of course that, traditionally, painting does not react directly and immediately to social change. And besides, »Corona« might not bring about any social change after all. The publishers

¹ Johannes Calvin des großen Theologen Institutionen der christlichen Religion, Büschler'sche Verlagsbuchhandlung und Buchdruckerei, Elberfeld 1823, I. Buch, Kap. I, S. 2.

¹ John Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, Book First: *Of the Knowledge of God the Creator*, trans. Henry Beveridge (Peabody, Mass.: Hendrickson, 2017), 5.

Leben mit der Dissonanz.

Malerei im heutigen Deutschland

Living with Dissonance: Painting in Germany Today

Mark Gisbourne

Den unsteten Boden und die ethnisch wie kulturell vielfältige Zusammensetzung der heute in Deutschland lebenden und arbeitenden Malerinnen und Maler zu erkennen, heißt zugleich, ein Verständnis für die hiesigen Resonanzformen malerischer Dissonanz zu gewinnen.¹ Dabei zielt schon die Frage, warum Dissonanz – oft missverstanden als eklektizistische Anhäufung – vorherrscht, am wesentlichen Sinn und Zweck der neuen Malerei vorbei. Wir müssen stattdessen Inhalt und Entwicklung des Dissonanzgedankens im Kern nachvollziehen und diesen in einen Bezug zum Aufkommen neuer Formen und Verfahren der erweiterten Malerei in Deutschland in den vergangenen dreißig Jahren stellen.² Typisierendes Denken in klar abgrenzbaren Schulen mit weitgehender innerer Übereinstimmung hilft uns dabei gegenwärtig nicht mehr weiter, und fraglich ist sogar, ob es überhaupt je eine ernsthafte Erwägung und moderne Ausarbeitung verdiente. Heterogenität und ausdrucksvolle Behauptungen von Selbst und Identität sind das, worum es stattdessen in der Malerei als Dissonanz im heutigen Deutschland vor allem geht. Waren für das Marktgeschehen der letzten Jahrzehnte die Kunsthochschulen in Dresden und Leipzig prägend, so stellen wir heute bei genauerem Hinsehen fest, dass dieser Markt inzwischen von Vox-populi-Journalismus und gerissenem Marketing beherrscht wird. Es gibt weder einen inneren Zusammenhalt der Stile noch eine gemeinsame Ideologie noch einheitliche malerische Zielsetzungen, jedenfalls wenn man von verschiedenen Strängen der Figuration und auseinanderlaufenden Pfaden im Grenzbereich zur Abstraktion absieht. Verbliebene Klammern sind die Generation und die Ausbildungsstätte, doch damit hat es sich.³ Aus den genannten Kunsthochschulen sind zwar zahlreiche bedeutende Malerinnen und Maler hervorgegangen, doch eine Einheitlichkeit des künstlerischen Prozesses oder der Arbeitsweise, des impliziten Strebens oder Denkens fehlt. Auch Berlin und Düsseldorf haben neue Malerinnen und Maler hervorgebracht, dabei aber keine Durchsetzung institutioneller Maßgaben, künstlerischer Ziele oder Bildästhetiken beansprucht.

Im allgemeinen Relativismus der Dissonanz begegnen wir auch seinem Widerpart, nämlich einer Konsonanz allseits anerkannter, anschlussfähiger Meinungen und daraus abgeleiteter Vorgehensweisen. Ohnehin muss man feststellen, dass der negative Beigeschmack der Dissonanz, ob auf schöpferischem Gebiet oder anderswo, noch von der Sozialpsychologie und ihrer Formel der »kognitiven Dissonanz« herrührt.⁴ Beginnend in der Nachkriegszeit und bis in die späten 1970er Jahre prägte die analytische Erforschung der kognitiven Dissonanz weite Teile der Sozialpsychologie und verdrängte den bis dahin tonangebenden deskriptiven Behaviorismus.⁵ Sie gründete jedoch auf einer falschen Voraussetzung: dass menschliches Sozialleben einen konsequenten Drang zur Übereinstimmung im Denken, ein immer schon vorhandenes, tief sitzendes Streben nach Rationalität aufweise, dem unser Verstand Vorrang gegenüber allen emotionalen, in Dissonanz (mithin Irrationalität) und willkürlicher Gegenrede zum Vorschein kommenden Widerständen einräume.⁶ Rückblickend scheint es, als hätte man damit mindestens in der Kunst das Wesen und die schöpferische Bedeutung gerade jener disparaten Kognition und Dissonanz verkannt, die sich in der digitalisierten Gleichzeitigkeit von allem und jedem, wie wir sie heute als bestimmend für das Kulturleben erleben, ihren Ausdruck verschafft.⁷ Unbestreitbar leisten Malerinnen und Maler einen dissonanten Widerstand, schon indem sie sich bei der Arbeit im Atelier schöpferischem Druck und Unbehagen stellen. Ebenso ruft ihre jeweilige malende Annäherung an die materielle Faktur, jeder Versuch der Bemeisterung des Repräsentationsfeldes, in ihnen Dissonanz hervor. Entscheidend ist nun aber, in solchen Dissonanzen nicht nur Brüche oder Unstimmigkeiten zu erkennen, sondern auch schöpferische und emotionale An-

satzpunkte einer greifbaren Flexion, das heißt einer singulären Umlenkung der Ausdrucksmittel.⁸ Womit wir es zu tun haben, lässt sich als wechselseitige Bedingtheit der einzelnen Monade in ihrer Gleichzeitigkeit mit den vielen beschreiben. Diese vielen Flexionen können im Einzelnen als Irr- und Abwege erscheinen, doch sie bergen ein Potenzial zur Verkettung und damit zur Bildung eines Kontinuums paralleler Vernetzungen.⁹ Dissonante Verkettung erschließt, wie beim Mausklicken im Internet, eine unübertreffliche Welt potenzieller Wirklichkeiten.

Die hier vertretene These lautet, dass dissonante Praktiken des Malens ein neues Feld der schöpferischen Synthese hervorgebracht haben, in dem zeitgenössische Malerinnen und Maler sich bewegen. Dieses Feld ist ein Ergebnis unterschiedlicher Ansätze, verfremdender Inhalte und individueller Arbeitsweisen im Atelier, und was darin entsteht, sind Beispiele positiver, affektgeladener Vielfalt eher als solche einer irgendwie durchgehaltenen Negation. Die Generation einheimischer und internationaler Malerinnen und Maler, die in den dreißig Jahren seit der Wiedervereinigung in Deutschland aufgekommen ist, singt viele Lieder. Wenn sich darin ein Leitmotiv ausmachen lässt, so ist es das einer gesteigerten Aufmerksamkeit für optische Intensität, für die Polyphonie der Bildwirkung und für Identität. Im gegenwärtigen Zeitalter des Relativismus, am Ende des Denkens in den großen Rahmenerzählungen und erklärenden Metasystemen (vom Marxismus bis zur Psychoanalyse und darüber hinaus) erleben wir eine andauernde Mutation

¹ Dissonanz meint, vereinfacht gesagt, fehlende Harmonie zwischen Menschen und Dingen. Oft wird sie mit »Dissidenz« verwechselt, das heißt mit Widerstand gegen ein bestimmtes, meist politisches Handeln.

² Eine Gesamtschau der zeitgenössischen Malerei auf der internationalen Bühne bieten die von Barry Schwabsky herausgegebenen Lexika *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, Phaidon, London 2002, *Vitamin P2. New Perspectives in Painting*, Phaidon, London 2011, und *Vitamin P3. New Perspectives in Painting*, Phaidon, London 2016, sowie Tony Godfrey, *Painting Today*, Phaidon, London 2009.

³ Vgl. die Ausstellung *The Leipzig Connection*, kuratiert von Mark Gisbourne im Meštrović-Pavillon des kroatischen Künstlerverbands HDLU in Zagreb, 2. Oktober bis 8. Dezember 2019.

⁴ Vgl. Leon Festinger, *Theorie der kognitiven Dissonanz*, hrsg. von Martin Irie und Volker Möntmann, Huber Verlag, Bern 1978. Eine zeitgenössische, systematische Erörterung und Analyse des Konzepts findet sich bei Camille Morvan und Alexander O'Connor, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Routledge, London 2017. Festinger war womöglich der meistzitierte Sozialpsychologe in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

⁵ B. F. Skinner (1904–1990) und die Harvard-Schule der Psychologie waren in der Nachkriegszeit führende Vertreter des Behaviorismus. Siehe zum Beispiel Skinners

Aufsatzsammlung *The Behaviour of Organisms. An Experimental Analysis*, Appleton-Century-Crofts, New York 1938, und das Buch *Verbal Behavior*, Appleton-Century-Crofts, New York 1957. Skinner war unter anderem auch Präsident der Pavlovian Society.

⁶ Begründer der Sozialpsychologie in Amerika war der deutsch-amerikanische Psychologe Kurt Lewin (1890–1947), der vor seiner Emigration 1933 in die USA infolge der nationalsozialistischen Machtübernahme Professor am Psychologischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin gewesen war. Er betreute auch Festingers Dissertation. Siehe Martin Gold (Hrsg.), *The Complete Social Scientist. A Kurt Lewin Reader*, American Psychological Association, Washington, D. C., 1999.

⁷ Zu den Themen Malerei und Digitalisierung siehe meine Aufsatzsammlung in: *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, hrsg. von Anne Bobzin, Kerber, Bielefeld 2003.

⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, S. 14–26.

⁹ Monaden sind singuläre und autonome Ausdruckseinheiten, die nebeneinander, aber ohne Kausalbeziehungen zueinander bestehen. Vgl. Lloyd Strickland, *Leibniz's Monadology. A New Translation and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

und Wiederkehr des Gleichen auch im Bilderschaffen. Im Zuge dessen sind nach dem Niedergang des übertriebenen Formalismus in der Moderne die traditionellen Genres [Bildnis, Landschaft, Stilleben, Historienmalerei] zurückgekehrt, allerdings gewandelt zu einem Allerlei aus wechselseitigen Anleihen und Befruchtungen. Mit Blick auf einen traditionellen Kanon der Malerei können wir heute nicht mehr von einer raumzeitlichen Diachronie sprechen oder wohlbegründete historische Entwicklungslinien ziehen. Denn der Kanon der Malerei ist ein Zeitstrahl von Malerpersönlichkeiten und anerkannten Kontinuitäten ästhetischer Werte, die in der Regel mit einem Bestand einheitlicher oder zumindest nur geringfügig divergierender Überzeugungen einhergehen.¹⁰ Zudem impliziert ein Kanon eine gewisse Vertikalität und hierarchische Ordnung der Welt im Gegensatz zur unübersichtlichen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unserer Gegenwart. Schon wegen seiner Stufenleiter im Denken könnte ein Kanon vielen der hier vorgestellten Malerinnen und Maler als Aberwitz erscheinen. Er ist außerdem notwendig an die Bereitschaft gebunden, den zeitgebundenen, mannigfachen Strom des Malereigeschehens in kunstgeschichtlich festgelegte und benannte Zeitabschnitte zu bannen, wobei diese Periodisierung wiederum auf bestimmten Kategorien der Betrachtung und entsprechend abgesicherten Urteilen gründet.¹¹ Dessen ungeachtet wird die Vorstellung eines Kanons weiterhin gepflegt. Er hat seine Geltung und seinen Einfluss weitgehend und trotz seiner geringen Bedeutung für die meisten heute malenden Künstlerinnen und Künstler behalten, weil er dem Wesen und den Bedürfnissen des Kunstmarkts und seiner Betreiber entspricht.¹² Immerhin wird die gültige Hackordnung innerhalb des sogenannten Malerkanons von Zeit zu Zeit infrage gestellt und überdacht. Doch diese Veränderungen bleiben gemeinhin auf die traditionelle Kunstgeschichte und/oder das träge Gravitationsfeld der Geschichtsschreibung allgemein beschränkt, und eine allfällige Umstellung der Reihenfolge findet nur innerhalb einer institutionell und kulturell bereits als Norm anerkannten Ord-

nung statt. Nicht zuletzt deshalb gebietet sich der Hinweis, dass mit dem Kanon der Malerei stets die Malerei in den Begriffen der abendländischen Kunst gemeint ist – und dies meist in der Überzeugung, es handle sich dabei um keine irgendwie ideologisch geprägte Sicht der Dinge.¹³ Doch diese Sicht ist unzulänglich und nur schwer in Einklang oder Übereinstimmung mit dem Aufkommen globaler Strukturen, mit einer Welt der interaktiven Hybridität und Pluralität in der Kunst und nicht zuletzt auch mit Diversität und kultureller Identität zu bringen. Jeglicher Kanon der Malerei verliert restlos alle Gültigkeit, sobald man ihn den aktuellen Diskursen zur Konstruktion sozialer Identität aussetzt oder ihn mit der Frage konfrontiert, wie und wodurch sich Geschlecht und individuelle Freiheit bestimmen. Für die Künstlerinnen und Künstler stecken diese Themen heute das Hauptfeld kultureller Gegensätze ab. Sie definieren die offenen und umkämpften Arenen im Widerstreit der Bilder, was auch in den Inhalten und den jeweiligen Zielen der neueren Malerinnen und Maler der *Platform Germany* zum Tragen kommt.

Nun ist es keineswegs so, dass sich die jüngsten Malergenerationen nicht der verfügbaren Bildervorräte aus der Geschichte der Kunst oder auch des gewaltigen Potenzials zur Aneignung von Material aus populären Bildwelten und Alltagskultur bewusst wären – ganz im Gegenteil werden sie überschwemmt und überwältigt von dem Bilderschatz, der sich ihnen darbietet. Die Frage lautet heute, wo sie ihre Quellen und Informationen hernehmen, nicht mehr, wie sich die Ikonografie ihre Quellen zusammensuchte und wie ihre Traditionslinien verliefen. All das ist inzwischen weniger eine Sache von institutioneller Vermittlung, Akademien, Museen, Galerien und biografischer Forschung, sondern es findet zunehmend in den Kanälen der Massenmedien statt und hat mit den scheinbar unerschöpflichen, reproduzierbaren Bildern in den sozialen Medien zu tun. Es gibt heute kaum noch ein Künstleratelier ohne Computer, und dieser gewährt jederzeit sofortigen Zugang zur allgegenwärtigen Polyphonie (oder Kakophonie) des Bildmaterials im Internet. Aus vielen Quellen fließt es, bildlich gesprochen, gleichzeitig und horizontal ineinander. Mit Mausklicken allein lässt es sich wie gesagt versammeln und in ein Spiel verschiedenster Welten mit unbeschränkten visuellen Möglichkeiten bringen. Einflüsse und Übernahmen verlaufen selten linear oder in unmittelbar kenntlichen Kaskaden, wie dies in der übersichtlichen Diachronie und im geradlinigen Verlauf der Weitergabe vergangener Zeiten der Fall war. Die Bilder sind nun nahezu restlos auf kristalline Schärfe und allzeitige Verfügbarkeit komprimiert. Sie ergeben ein regelrecht geschwätziges Nebeneinander, während sie plötzlich und augenblicklich in eine ihnen fremde Unmittelbarkeit und Gegenwart katapultiert werden. Und derartige Entrückung kommt naturgemäß in Form von Brüchen und Dissonanzen sichtbar zur Geltung. Das Quellenmaterial entfaltet eine kaleidoskopische Wirkung, indem es sich – irgendwo entnommen und transponiert – einer bruchlosen Gegenwart als Diskontinuität einfügt.¹⁴ Ein Beispiel dafür wären die Bilder des Leipziger Malers Clemens Tremmel, die unzweifelhaft auf die Landschaftstradition der deutschen Romantik zurückgehen. Bei genauerem Hinsehen dienen die einschlägigen Bezugnahmen keinem exegetischen Zweck, der unser Verständnis von Malern wie Caspar David Friedrich bereichern würde. Stattdessen nehmen sie die Landschaft in den scharfen Blick der gegenwärtigen Sorge um den Zustand der natürlichen Welt. Sie sind dennoch weniger bebildeter Kommentar als persönliches Testament und Kritik an diesem Zustand der Natur, der keine Wahrnehmung ihrer als intakt oder unversehrt mehr erlaubt.¹⁵ Angesichts der Malerei-Zeichnungen des Künstlers Kazuki Nakahara liegt es vielleicht nahe, sofort an sein japanisches Erbe, an die Traditionen der Kalligrafie und des schöpferischen

Spannungsverhältnisses zwischen Papier und Linie zu denken. Nakahara selbst jedoch betrachtet seine Bilder als Ergebnis seiner gegenwärtigen Lebensumstände, die von einem neuen Bewusstsein der Synthese und kulturellen Hybridität infolge seines Lebens als Künstler in Deutschland geprägt sind. Im Werk von Adrian Ghenie geht es oft um entscheidende Wendepunkte und einschneidende Momente historischen Wandels: den Beginn des Nuklearzeitalters, Hitler und den Nationalsozialismus, den Darwinismus, den Einbruch der Libido ins Haus des herrischen Ichs.¹⁶ Ghenie malt vielgestaltige optische Palimpseste, maskierte und sich vielfach überlagernde Zeitschichten im Bild, die ihre Spannungen zu neuen Zuständen widerstreitender Materialgegenwarten entladen. Palimpsest und Spur als Leitgedanken prägen weit darüber hinaus einen großen Teil des Malens im heutigen Deutschland. Relikte und Überbleibsel erscheinen als verdunkelte Schemen, verschleierte Spuren und verborgene Gestalten. Finten und Schliche im Geistesleben der modernen Großstadt. Ein weiteres sinnfälliges Beispiel dafür ist der französische Künstler Emmanuel Bornstein mit *Cull I* [2020], einer Malerei-Collage, die ebensolche Anklänge an einen Erinnerungshintergrund und an die eigene Familiengeschichte enthält.¹⁷ Sein Verfahren bekräftigt die Dissonanz zwischen dem materiellen »informe« [dem Formlosen, von dem sich nichts sagen lässt] und der Ästhetik von Relikt, Rest oder Spur, die sich durch einen Großteil der Werke dieses Malers zieht.¹⁸ *Tequila Sunrise* [2017], ein Leuchtkasten von Philipp Fürhofer, ist eine neoromantische Malerei und Mixed-Media-Arbeit, die Fremdmaterialien beinhaltet und zugleich verbirgt und als Spuren erst offenbart, wenn das Licht darin angeht. Als versierter Bühnenbildner für Opern und Sprechtheater praktiziert Fürhofer eine erweiterte Malerei, die schon an bildhauerisches Arbeiten grenzt. Indem er die Malerei mit interaktiven Leuchtelementen verbindet, entwickelt er ein ebenso persönliches wie innovatives, theatrales Herangehen an Erzählung und Dramaturgie.¹⁹ Allerdings lassen sich aus heutiger Sicht auch bereits Schattenseiten der erreichten allgemeinen Aufnahmebereitschaft für unbegrenzte, jederzeit abrufbare Bildervorräte erkennen. Im Zuge der eingangs beschriebenen Veränderungen des Sehens und des assimilierenden Umgangs mit Materialien werden diese immer häufiger willkürlich aus Zeit, Ort und einem ursprünglichen, komplexen Kontext gerissen. Das löst zwar die gefundenen Bilder aus ihrer unmittelbaren Bestimmtheit und erweitert das Denken ebenso wie die metaphorischen Spielräume von Collage, Cut-and-Paste, doch es bringt auch eine Verwirrung des Empfindens mit sich und fördert wahllose Sammelwut. Wie die Elstern flattern Künstlerinnen und Künstler mitunter aufs Geratewohl von einem Lametta augenblicklich interessanten Augenfutters zum nächsten.

Daraus ergibt sich die Frage, wie wir mit der Pluralität im malerischen Ausdruck einer Generation umgehen sollen: ob diese Vielzahl der Singularitäten tatsächlich auf größere Mannigfaltigkeit in den Spielarten schöpferischer Dissonanz hinausläuft oder wie sie sich sonst zu dieser verhält.²⁰ Die Frage stellt sich insbesondere in Deutschland, das inzwischen zu einem bedeutenden internationalen Forum der Malerei geworden ist. Seit der Wiedervereinigung im Jahr 1990 sind Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt in Scharen gekommen, um im neuen Deutschland zu studieren und sich niederzulassen. So hat sich hier eine große migrantische Gesellschaft von Malerinnen und Malern verschiedenster Herkunft und Ausbildung versammelt und die Bundesrepublik zu einer Drehscheibe gemacht, auf der sich das allgemeine Kommen und Gehen naturgemäß ebenso hybrid und vielfältig gestaltet.²¹ Diese Entwicklung hat in zahlreichen städtischen Zentren überall in West- und Ostdeutschland stattgefunden ist seit der Wiedereinsetzung Berlins als Hauptstadt nur umso stärker aus-

¹⁷ Vgl. Mark Gisbourne, »In the Bestiary of Our Daily Imagining«, in: *Emmanuel Bornstein. Waldbowling*, Ausst.-Kat. Wendt + Friedheim Galerie, Berlin, Kerber, Bielefeld 2012. Siehe aktuell die Ausstellung *Schiff* des Künstlers im Château de Laréole bei Toulouse, 5. Juni bis 26. September 2021, sowie demnächst in der Kunsthalle Rostock, 6. Februar bis 6. März 2022.

¹⁸ Der Gedanke des Formlosen als Spur, Relikt und Überbleibsel wird oft mit Georges Bataille und seinem Begriff des »informe« in Verbindung gebracht. Siehe *Formless. A User's Guide*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, hrsg. von Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois, Zone Books, New York 1997. Diese Publikation folgte auf die Ausstellung *L'informe, mode d'emploi* vom 22. Mai bis 26. August 1996.

¹⁹ Vgl. Mark Gisbourne, »Inszenierungen. Spiegel und Erinnerungen / Staging Matters. Mirrors and Memories«, in *Philipp Fürhofer. Diasphere*, Ausst.-Kat. Galerie Sabine Knust, München, Hatje Cantz, Ostfildern 2014, S. 81–91, 93–103.

²⁰ Der Gedanke der Einheit in Verschiedenheit kommt auch im Titel der Ausstellung *Diversity United. Zeitenössische Kunst aus Europa. Berlin. Moskau. Paris / Contemporary European Art. Berlin. Moscow. Paris* (mit 90 Künstlerinnen und Künstlern aus 34 Ländern) am Flughafen Tempelhof in Berlin, 9. Juni bis 19. September 2021, zum Tragen.

geprägt. Die ältere Malergeneration war noch mehr subjektiv-introspektiv gestimmt und neigte zu einem dementsprechenden Gebrauch von Bildmaterial und Techniken der damals aufkommenden protodigitalen Medien [Video und Tonband] für jeweils eigene, örtlich konkrete Bildmischungen und -arrangements – eine künstlerische Position, die sie in der Zeit vor und unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Kommunismus entwickelte.²² Für etliche Malerinnen und Maler Ostdeutschlands ging es dabei nicht zuletzt um die Wiedergewinnung ihres Selbstwerts und Selbstgefühls, um die Behauptung einer sinnvollen Identität im Sog des triumphierenden westdeutschen Kapitalismus.²³ Gleichwohl gilt diese Feststellung nur für die eigentliche Wendegeneration, also für Kunstschaffende, deren Karrieren nach dem Ende des Kommunismus in den 1990er Jahren begannen, während die DDR-Malerinnen und -maler aus der Zeit davon bis heute gemieden werden und größtenteils vergessen sind. Im Vergleich dazu fällt auf, wie sehr viel weiter die jüngste Malergeneration ihre Nutzung der Medienvielfalt getrieben hat, wie selbstbewusst sie die Spuren ihrer Inspiration verfolgt und damit den Geltungsbereich dessen, was Malerei heute sein kann, erweitert hat. In Analogien gesprochen, ließe sich bei etlichen dieser zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler eine neobarocke Ästhetik feststellen, wenn auch nicht in einer durch die Materialien oder durch vordergründige stilistische Ähnlichkeiten bestimmten Hinsicht. »Barock« ist ein Wort, das ursprünglich mit gering-schätziger Absicht gebraucht wurde.²⁴ Der Barock als kunstgeschichtliche Epoche begann mit der Malerfamilie Carracci im Rom der 1590er Jahre und endete mit Johann Joachim

²¹ Vgl. Anne Ring Petersen, *Migration Into Art. Transcultural Identities and Art Making in a Globalised World*, Manchester University Press, Manchester 2017. Petersen behandelt Aspekte der globalen und lokalen Identität, der Wertschätzung und Anerkennung sowie der schöpferischen Bedeutung von migrierenden Künstlerinnen und Künstlern in einer globalisierten Welt.

²² Vgl. die polemische Debatte in Susan Buck-Morss, »Theorizing Today: The Post-Soviet Condition«, in: Hlavajova und Sheikh, *Former West*, S. 165–167.

²³ Vgl. Christoph Tannert (Hrsg.), *Neue deutsche Malerei. Remix*, Prestel, München 2007.

²⁴ Das Wort »Barock« leitet sich wahrscheinlich vom spanischen »barrueco« oder dem portugiesischen »barocco« ab und meint »unregelmäßig« beziehungsweise »seltsam geformte Perle«, während »Rokoko« von »rocaille« abgeleitet ist, dem damals zur Ausgestaltung von Grotten genutzten Perlmutter. Beide Begriffe waren ursprünglich abfällige Bezeichnungen. Im 18. Jahrhundert erlangte der Barock Akzeptanz als bestimmend für das 17. Jahrhundert; Rokoko prägte mit der Zeit ebenso die Wahrnehmung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁰ Bücher wie Ernst Gombrichs *Geschichte der Kunst* (in der mittlerweile 16. Auflage) tragen willentlich oder unwillentlich dazu bei, die Vorstellung eines beständigen und gesicherten Kunstkanons zu festigen.

¹¹ Harold Bloom unterscheidet in seinem Buch *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994, ein theokratisches (Mittelalter), ein aristokratisches (Renaissance und Barock), ein demokratisches (19. Jahrhundert) und ein chaotisches Zeitalter (20. Jahrhundert), wobei er sich mithin auf rein subjektive Kategorien stützt.

¹² Vgl. Titia Hulst, *A History of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings, Artist, Dealers, and Markets*, University of California Press, Berkeley 2017.

¹³ Der Begriff »Westen« ist seit dem Ende des Kommunismus in Europa und dem Aufkommen einer Weltgesellschaft während der vergangenen dreißig Jahre seinerseits umstritten. Siehe hierzu Maria Hlavajova und Simon Sheikh, (Hrsg.), *Former West. Art and the Contemporary After 1989*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2016.

¹⁴ Die Begriffe »Kontinuität« und »Diskontinuität« spielen auch in Michel Foucaults Theorie der Geschichte und der sprachlichen Strukturen verborgener Unterdrückung als Teil des Machterhalts eine Rolle. Der Gedanke, dass »die Dinge plötzlich nicht mehr auf die gleiche Weise perzipiert, beschrieben, genannt, charakterisiert, klassifiziert und gelernt werden« im Wechsel der Epochen oder Zeitalter, ist theoretische Grundlage seines Buchs *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 269. Siehe besonders das Kapitel »Repräsentieren«, S. 78–113.

¹⁵ Vgl. Clemens Tremmel, *Archipel*, Ausst.-Kat. REITER Leipzig/Berlin, Kerber, Bielefeld 2017, und Clemens Tremmel, *elementar*, MMKoeHN, Berlin 2018.

¹⁶ Die Liste der Publikationen zum Werk von Adrian Ghenie ist umfangreich. Jüngst hinzugekommen: Adrian Ghenie, *Paintings 2014–2019*, Hatje Cantz, Ostfildern 2019. Zu älteren Monografien siehe Mark Gisbourne, »Baroque Decisions: The Inflected World of Adrian Ghenie«, in: Adrian Ghenie, Hatje Cantz, Ostfildern 2014, S. 27–42.

25 Zu den Parametern des Neobarock im heutigen Technologiezeitalter siehe Angela Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2005, S. I–29.

26 Der Gedanke der kognitiven Immanenz geht auf Henri Bergson zurück, der seine Philosophie im beginnenden Filmzeitalter ausarbeitete. Vgl. die Essays in John Ó Maoilearca und Charlotte de Mille (Hrsg.), *Bergson and the Art of Immanence. Painting, Photography, Film*, University of Edinburgh Press, Edinburgh 2013. Bergson war wichtig für Gilles Deleuze, insbesondere, was dessen Schriften zu Bewegung und Zeit im Film anging: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, und *Das Zeit-Bild. Kino II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. Bergsons Denken bildet auch den Hintergrund für Deleuzes posthum veröffentlichten Aufsatz »Die Immanenz, ein Leben...«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hrsg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, Fink, München 1996, S. 29–33.

27 Vgl. die umfangreiche Publikation über André Butzer von Christian Malycha, *Being and Image. André Butzer 1994–2014*, Kerber, Bielefeld 2018; zu Philip Grözinger: *Philip Grözinger. Heroes and Other Failures*, Ausst.-Kat. Kunstverein Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 2016. Die Arbeit von Christoph Ruckhäberle ist ausführlich in Veröffentlichungen des von ihm gegründeten Leipziger Kunstbuchverlags Lubok dokumentiert.

28 Kunst wird seit Langem auch als etwas Spielerisches erkannt. Dieser Gedanke tauchte zuerst in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und in Schillers »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« (1795) auf. In den Schriften von Johan Huizinga (*Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Pantheon, Amsterdam 1939) und Roger Caillois

(*Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Langen, München 1958) kehrte er zurück und begleitete das gesamte 20. Jahrhundert.

29 Vgl. Edward Lucie-Smith, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art. The Rise of Minority Culture*, Art Books International, London 1994.

30 Vgl. *Roey Heifetz. Confessions*, kuratiert von Mark Gisbourne in der St. Johannes-Evangelist-Kirche, Berlin, 8. Mai bis 1. Juni 2014, und *Roey Heifetz. Victoria*, The Israel Museum, Jerusalem, 27. November 2016 bis 23. März 2017. Ausführliche Bilddokumentation unter www.roeyheifetz.carbonmade.com/projects/6676168.

31 Vgl. *Stefanie Gutheil, 2008–2019*, Distanz, Berlin 2019. Bildmaterial zu den Installationen unter www.oskagutheil.com/exhibition-view.

32 Vgl. *Mi Kafchin. Self-Fulfilling Prophecy*, Ausst.-Kat. Galerie Judin, Berlin 2018.

33 Vgl. zu Kristina Schuldt *Kristina Schuldt. Border*, Ausst.-Kat. Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder), Lubok, Leipzig 2016; zu Sandra Ackermann: *Sandra Ackermann. Floating*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Engen + Galerie, Engen 2018; zu Donna Huanca den Band *Donna Huanca. Piedra Quemada*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Unteres Belvedere, Wien, Verlag für Moderne Kunst, Wien 2018; und zu Corinne von Lebusa www.galeriekleindienst.de.

34 Uwe Henneken arbeitet nach vorgegebenen Themen und erzählerischen Einfällen, seine Publikationen dienen hierfür als Primärdokumentationen, sind jedoch auch ebenfalls für sich stehende Bildererschichten. Vgl. seine bislang letzte Ausstellung *Always Returning* in der Kunsthalle Gießen, 15. März bis 19. Mai 2019 (*Uwe Henneken. Always Returning*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Gießen, Distanz, Berlin 2019).

gnitiver Immanenz wird all das zum neu imaginierten Standardrepertoire der heute gängigen Sujets.²⁶ Wir begegnen intuitiven Einfällen und unterhaltsamen Bildern in der geistreichen und farbintensiven Malerei von André Butzer. In den Science-Fiction-Projektionen oder Wissenschaft fabulierenden Fantasien von Philip Grözinger und den zu Theaterfiguren gewandelten Cut-outs im Werk von Christoph Ruckhäberle.²⁷ In allen diesen Beispielen ist der Anklang an eine zeitgenössische neobarocke Ästhetik scharfsinnig und hellichtig zugleich, indem er sich Geistesverfassungen eines schöpferischen Jonglierens mit dem Zufall zuwendet. Die Malerinnen und Maler sind, indem sie sich dem Ausloten der heutigen umfangreichen Spielräume spielerischer Kreativität widmen, zu gewandten Homines ludentes geworden.²⁸

Die Generation der in den 1970er und 1980er Jahren geborenen Künstlerinnen und Künstler ist weniger eingenommen von der Beschäftigung mit dem historischen Moment revolutionärer Umwälzung. Gleichwohl verharrt sie in kultureller Fragmentierung angesichts der gegenwärtig aufkommenden und drängenden Ängste dieser Kultur. So stellen sich etliche Malerinnen und Maler in Deutschland gesellschaftlichen Debatten mit offenem Ausgang, insbesondere Fragen nach den Ambivalenzen rund um die Identität des Einzelnen, der Libido-Ökonomie und der Freiheit geschlechtlicher Selbstbestimmung.²⁹ Die Transgender-Künstlerin Roey Victoria Heifetz arbeitet mit dem Abschrufen der Bildflächen und in Übergängen von Zeichnung zu Malerei, um in ihren Bildern eine angstvolle Befangenheit auszudrücken. Die Werke stellen andeutungsweise gezeielte, gruppierte Fragmente entanatomisierter Menschenfiguren dar und sind zu verstehen als eine Art Innenschau und ein psychisches Selbstbildnis.³⁰ Die Künstlerin betrachtet ihre gequälten Menschenwesen als mentale und emotionale Avatare, die allesamt mit geschlechtlicher Identität zu tun haben. Bei Oska Gutheil geraten die Transgender-Modelle bisweilen zu komischen Andersrum-Figuren, die das Selbst und seine Identität thematisieren und zugleich ein fantastisches Bilderbuch eigenwillig karikaturhafter oder comicartiger Verwandlungen ergeben.³¹ Die rumänische Künstlerin Hortensia Mi Kafchin nimmt eine mehr therapeutische Lebenshaltung zur Frage der geschlechtlichen Identität ein und befasst sich mit den biochemischen und physiologischen Ambivalenzen ihrer selbst erlebten Geschlechtsumwandlung. Kafchin malt alchemische, surreal bis unterschwellig wirkende Bilder, die auf sehr persönliche Art und Weise eine Gespaltenheit zwischen Jubel und seelischem Exorzismus offenbaren.³² Im umfassenderen Themenkreis von Autonomie, weiblichem Blick und weiblicher Selbstbestimmung begegnen wir den vielsagend geschlechtlich codierten Bildern von Kristina Schuldt. Mit Malerinnen wie Sandra Ackermann oder Corinne von Lebusa eint Schuldt die Neigung zur weiblichen Selbstanalyse und -betrachtung, mit der Körperkünstlerin Donna Huanca eine Vorliebe für die interaktive Auseinandersetzung in Performance-Installationen.³³ So wie die in die Arbeit eingehenden Materialien und der Umfang der gegenständlichen Inhalte von einem Werk zum anderen erheblich variieren können, spielen mitunter auch provozierend rätselhafte komische Gestalten und eine große Vielfalt an Fantasiebildern für viele zeitgenössische Malerinnen und Maler eine wichtige Rolle. Bei jenen Künstlerinnen und Künstlern, die sich in ihrer Arbeit auf eine literarische und erzählerische Fantasiereise begeben, finden wir das im vollen Umfang in den farbenfrohen Bilderserien von Uwe Henneken bestätigt.³⁴ Ebenso deutlich wird es im traumähnlichen Fabulieren der Gemälde von Tilo Baumgärtel. Noch weiter getrieben und zum Ausdruck gebracht sind derartige Einbildungen und Fantastereien in den intensiv farbsatten, gegenständlichen Malereien aufkommender jüngerer Künstler wie Lennart Grau oder Rao Fu aus China.³⁵

In gewissem Sinn ist alle heutige Malerei selbstreflexiv und widmet sich eingehend den konkreten Prozessen und Materialitäten ihrer Entstehung. Nicht länger wird von Werken behauptet, sie seien flüchtige Blendenöffnungen oder mimetische Fenster zu einer äußeren, vorgestellten Welt. Unklar bleibt vorerst, wie Malerei heute mit Blick auf diese subjektiven inneren Abläufe, die Einarbeitung von Bildmaterial und die verschiedenen Anwendungen malerischer Mittel zu deuten ist. Malerei ist mithin in einen Zustand des unübersichtlichen Bilderflusses eingetreten und bestimmt von einer synkopierten Dissonanz, in der strittige Entwicklungen zu ihrer Zerlegung und Neuzusammensetzung im Denken geführt haben – beispielsweise zu dem, was sich unter dem Namen der Malerei im erweiterten Feld herausgebildet hat,³⁶ das heißt einer Malerei, die sich freispielt von den Vorwürfen und Infragestellungen, mit der sie die Spätmoderne konfrontierte: dass sie als Ausdrucksmedium überholt und weitgehend abgestorben sei und den seit Beginn der 1960er Jahre entwickelten Reproduktionstechniken weichen müsse.³⁷ Im Entkräften dieser irgeleiteten Angriffe hat die Malerei zu neuer Stärke gefunden und sehr an Lebendigkeit gewonnen. Sie verfolgt eine Reihe neuer und ehrgeiziger, wenn auch noch ungewisser Ziele. Ihre Erweiterung ging vor allem in zwei Richtungen: Einbeziehung des tatsächlichen Raums im Unterschied zum behaupteten Raum der zweidimensionalen Bildfläche sowie neuartige Verwendungen und Verarbeitungen von Material.³⁸ Ersteres zeigt sich beispielhaft in den erweiterten, ortsspezifischen und raumgreifenden Arrangements der Wand-Decke-Boden-Konzeptualisierungen und -Installationen von Claudia Chaseling und Christine Streuli.³⁹ Von Chaselings spektakulärem Farbauftrag geht eine farblich-optische Bildwirkung malerischer Wandlungsfähigkeit aus, während Streulis Arbeit vielleicht insofern Teil der neobarocken Tendenzen ist, als ihre weit ausholenden Gesten an der Wand wie wirbelnde, an die Malerei amerikanischer Meister wie David Reed erinnernde Arabesken wirken. Beiden Künstlerinnen geht es darum, eine dynamische, theatrale und visuell berstende Dynamik zu entfalten und aus einem Feld der fließenden gestischen Zeichen verwandelte Sinnesgestalten hervorgehen zu lassen. Demgegenüber ragen Dominik Halmers gemalte Objekte und Scherenschnitte in eigenwillig symmetriellosen Installationen in den Raum hinaus.⁴⁰ Hier und da finden ausgewählte Readymade-Objekte als vorausschauende Elemente des Realen Eingang in die Arbeiten und knüpfen darin zugleich an Verfahren der Bricolage an. In einem anderen erweiternden Gebrauch von Materialien verkehrt die Künstlerin Aiko Tezuka die Konvention des Auftragens von Farbe auf einen Bildträger zu einem Auftrennen der Stoffe, die dann selbst zu Mustern werden und bildhafte Funktion annehmen.⁴¹ Als moderne Arachne der Fingerfertigkeit geht die Künstlerin damit an, die ohnehin schon weit gesteckten Grenzen ihres Mediums, bekräftigt so dessen haptische Qualitäten und zugleich für die Betrachterinnen und Betrachter die enge Analogie zwischen Sehen und handgreiflichem Erspüren der Malerei.⁴²

Wir erleben die Dissonanz als etwas bisweilen in Grübeleien Versunkenes, zu anderen Zeiten auch Katalytisches, als eine Mischung aus Zerwürfnis und Pomp, zu der auch die Polyphonie der Irrungen unter den *Platform-Germany*-Malerinnen und -malern in Deutschland nach der Wiedervereinigung gehört. Die Beteiligten dieser Ausstellung bewegen sich jenseits einer erkennbaren oder zusammenhängenden Kunst-richtung und passen in keine Kategorien künstlerischer Identität. Sie folgen keinen kollektiven Strömungen und entziehen sich klar bestimmbar

angewandten Übersetzen des Zeichnens in Malerei bei Jorinde Voigt absieht.⁴³ Insgesamt haben wir es mit vornehmlich subjektiven malerischen Positionen zu tun, die zu Ausgangspunkten für inkongruente, manchmal verallgemeinerbare, bisweilen auch ins Ungewisse verlaufende Wege der Erneuerung werden. Das ist vor dem Hintergrund der obigen Betrachtungen auch als Anmahnung zu verstehen. Andererseits sind vornehmlich auf dem Gebiet der Abstraktion noch etliche weitergehende Ansätze zur Innovation zu entdecken, vielleicht beispielhaft im Erkunden von Bildebenen bei Tanja Rochelmeyer und in den ideenreich ausgearbeiteten, geometrischen, von Collagen ausgehenden Abstraktionen des Künstlers Marc von der Hocht, ebenso in den frei im Raum stehenden, gerahmten Malereiobjekten von Klaus Jörres und dessen Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Präsenz.⁴⁴ Es gibt zudem eine Fülle eigenwillig neuer, informeller Abstraktion, etwa bei Tamina Amadyar und Jessica Buhlmann, oder auch abstrakter Gegenständlichkeit wie bei Kanta Kimura, wobei die hier Genannten nur beispielhaft für zahlreiche weitere zeitgenössische Œuvres stehen.⁴⁵ Die beiden vorherrschenden Tendenzen sind jedoch unzweifelhaft erstens ein andauerndes Wiederaufleben der Figuration, die sich endlich aus der ermüdenden Entweder-oder-Debatte zwischen Abstraktion und Gegenständ-

35 Tilo Baumgärtel bevorzugt oft textfreie Publikationen, etwa *Tilo Baumgärtel. Senza parole*, Lubok, Leipzig 2015. Zu Rao Fu siehe *Rao Fu. Follow Wind*, Ausst.-Kat. Kunstverein Junge Kunst, Wolfsburg, Kerber, Bielefeld 2014.

36 Vgl. David Joselit, »Reassembling Painting«, in *Painting 2.0. Expression in the Information Age*, Ausst.-Kat. Museum Brandhorst, München, und Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, hrsg. von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit, Prestel, München 2015, S. 169–181; außerdem im selben Band Isabelle Graw, »The Economy of Painting: Notes on the Vitality of a Success Medium and the Value of Liveliness«, S. 260 f.

37 Vgl. Isabelle Graw, *The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium*, Sternberg Press, Berlin 2018.

38 Die dänische Kunsthistorikerin Anne Ring Petersen definiert »erweiterte Malerei« als »eine Erforschung und Ausdehnung gewisser dabei einbezogener gedanklicher und physischer Ressourcen, die über die Grenzen der eingerahmten Bildfläche hinausgehen«. Anne Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusculanum Press, Kopenhagen 2015.

39 Vgl. *Claudia Chaseling. Spatial Painting*, Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin 2016; Christine Streuli, *Lange Arme, kurze Beine*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun, Verlag für moderne Kunst, Wien 2020, und *CS*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

40 Vgl. Alexander Klar, »Ist das Malerei? Über die polarisierenden Gemälde Dominik Halmers«, in: *Dominik Halmer. Territory*, Ausst.-

Kat. Museum Wiesbaden und Oldenburger Kunstverein, Hatje Cantz, Ostfildern 2019, S. 22–26. Vgl. auch *Dominik Halmer. Kontrolle*, Ausst.-Kat. Aljira Center for Contemporary Art, Newark 2017, *Dominik Halmer. Wertschöpfung*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Eichenmüllerhaus, Lemgo, und Künstlerhaus Göttingen, Kettler, Bönen 2013.

41 Vgl. *Aiko Tezuka. Thin Membrane. Pictures Come Down*, Ausst.-Kat. Dortmunder Kunstverein, Dortmund 2014, und *Aiko Tezuka. Rewoven Overflow*, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2013.

42 Vgl. Ashley Montagu, *Touching. The Human Significance of the Skin*, Columbia University Press, New York 1971. Montagu war einer der ersten Anthropologen, die den kulturellen Stellenwert des Tastsinns erforschten.

43 Vgl. *Jorinde Voigt. Now*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, Walther König, Köln 2015.

44 Vgl. *Tanja Rochelmeyer*, Ausst.-Kat. Galerie Fahnenmann, Berlin 2014; Mark Gisbourne; »Abstract Objects and Their Realisation (The Paintings of Marc von der Hocht)«, in: *Marc von der Hocht – Abol Tabol*, Ausst.-Kat. Semjon Contemporary, Berlin 2013; *Klaus Jörres. Grünland*, Ausst.-Kat. Galerie Dittrich & Schlechtriem, Berlin 2019, und *Klaus Jörres – 15*, Ausst.-Kat. Galerie Dittrich & Schlechtriem, Berlin 2015.

45 Vgl. *Jessica Buhlmann. Werke 2010–2014*, Galerie Anja Punig, Stuttgart 2014; *Tamina Amadyar. Out of the Blue*, Ausst.-Kat. Galerie Guido Baudach, Berlin 2020; Kanta Kimura in: *Material 2.0*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Sindelfingen, Sindelfingen 2018, und die Ausstellung *Imadoki Art*, Tomioka Art Museum, 2019.

lichkeit befreit hat und ausgesprochen surreale Ausprägungen annehmen kann, etwa in der systematisch durchdachten Zusammensetzung und Aufbereitung historischer Bezugnahmen durch den Düsseldorfer Maler David Czupryn oder in den lüstern-körperbetonten Fantasien von Mona Broschár.⁴⁶ Zweitens zeigt sich ein anhaltender Rückgriff auf realistische Positionen, etwa im Hyperrealismus von Sebastian Schrader, im eigenwilligen und persönlichen magischen Realismus von Markus Matthias Krüger und in den reich texturierten, aus dem Antrieb der Faktur entstehenden sinnlichen Figurendarstellungen von Yongchul Kim.⁴⁷ Wir haben es mit einem lebendigen, in malerischer Dissonanz vereinten Geschehen zu tun, das viele – für eine auch nur ungefähr zufriedenstellende Erörterung hier wohl zu viele – verschiedene malerische Haltungen und Erscheinungsformen hervorbringt und insgesamt so etwas wie ein Lexikon der Vielfalt ergibt. Ohne Weiteres könnten wir diese Vorstellung des Programms um zahlreiche Künstlerinnen und Künstler erweitern, die bisher nicht erwähnt wurden und doch an dieser Hinwendung zur Dissonanz ebenso beteiligt sind.

Im modernen Leben werden wir ausgesiebt und nach Marktnischen sortiert. Wir erhalten von vermessenden Algorithmen unseren Anteil am Konsum zugewiesen. Wir leben in einem Rhizom, das der Vernetzung der Computer entspricht und von überall zugänglich ist, aber nirgendwo seinen Ort hat.⁴⁸ das immer ein »now-here« [Hier und Jetzt] und »no-where« [Nirgendwo] zugleich ist.⁴⁹ In diesem Sinn lässt sich von der zeitgenössischen Dissonanz sagen, dass sie unser aller Leben prägt und die Ungewissheiten unseres Relativismus und unserer Selbstentrückung reguliert. Ihre besonderen Qualitäten und impliziten Gegenwartsmomente machen aus der heutigen Malerei ein Medium, das bestmöglich auf undurchsichtige Gefühlslagen und ergebnisoffenes Bilderschaffen abgestimmt und eingestimmt ist. Die Fülle der verschiedenen malerischen Positionen ist dabei der weiteren Entwicklung des Malens keineswegs abträglich, sondern hat im Gegenteil die Malerei sehr erweitert und geöffnet – so sehr, dass man heute nicht mehr mit Sicherheit sagen kann, wo ihre Mitte und ihre Ränder sind. Der sozialpsychologische Irrtum der These von der kognitiven Dissonanz war, mindestens was die Kunst oder in unserem Fall die Malerei angeht, dass unser Tun und Treiben einer Konsistenz im Denken unterworfen sein muss. Übersehen wurde dabei etwas, das schon Nietzsche wusste: »Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehn.«

⁴⁶ Vgl. Veltan Wagner, »Das Rätsel Benutzeroberfläche / The Enigma of the User Interface«, in: *David Czupryn. Holy Ghosts*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Engen + Galerie, Kettler, Dortmund 2019, S. 29–31, 34–36. Siehe auch *David Czupryn*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solingen, Kettler, Dortmund 2020.

⁴⁷ Vgl. *Sebastian Schrader. Happy Monday*, Gestalten, Berlin 2014; Mark Gisbourne, »Beyond the Horizon. The Landscape Paintings of Markus Matthias Krüger / Hinter dem Horizont. Landschaftsgemälde von Markus Matthias Krüger«, in: *Markus Matthias Krüger. Hor-tus*, Ausst.-Kat. Panorama Museum Bad Frankenhausen, Kunsthalle Rostock und Museum de Fundatie, Zwolle, Hirmer, Berlin 2017, S. 32–51.

⁴⁸ Das »Rhizom« ist eine botanische Analogie, die Deleuze und Guattari aufgriffen, um eine nicht-hierarchische, heterogene, vielfältige und azentrische Welt zu beschreiben. Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Merve, Berlin 1992.

⁴⁹ Nicht zufällig bedeutet der Titel von Thomas Morus' *Utopia* beziehungsweise ursprünglich *Nusquama* übersetzt »kein Ort«, »nirgendwo«. Vgl. John M. Rist, »From Dreamland »Humanism« to Christian Political Relativity, or from »Nusquama« to »Utopia«, in: *The Review of Metaphysics* 69 (4), 2014, S. 739–785.

To grasp the shifting grounds and recognise the multi-ethnic makeup of painters living and working in Germany today is to comprehend resonant forms of pictorial dissonance.¹ To try to understand why dissonance – often misread as accumulative eclecticism – prevails is to miss the essential point and purpose of the new painting. We must think through the meaning and passage of what constitutes the idea of dissonance, and see it alongside an emergence of expanded painting practices in Germany over the last thirty years.² The argument for typological and discernible affinitive schools of painting is irrelevant, and questionable as to whether it warranted serious merit or modern concern in the first place. Heterogeneity and expressive assertions of self-identity are the order of painting as dissonance in the Germany of today. If the Dresden and Leipzig Academies were once influential within the recent marketplace, we find on closer examination an outcome of *vox pop* journalism and deft commercial marketing. There is no stylistic cohesion, no shared ideology, no unified pictorial aims, save various figurations and disparate strands of borderline abstraction. What they share is the frame of generation and location of learning, and little more.³ In other words, while many important painters have emerged from these academies, there is no single unity of process and practice, no implicit aim or intellect. Berlin and Düsseldorf have also produced new painters, yet without claiming any particular institutional direction, goal or visual determination.

In the relativism of dissonance we find its counter-consonance as an agreed compatibility of opinions and ensuing actions. It remains the case that the negative stress placed on dissonance, creative or otherwise, comes from social psychology and its formula of cognitive dissonance.⁴ In fact, analytic investigations into cognitive dissonance shaped a great deal of post-war social psychology up to the late 1970s. At the same time, it displaced the former dominant position held by descriptive behaviourism.⁵ However, the false assumption of social psychologists was that human life has a consequential impulse towards consistency of thought, an inherent sense of imbued rationalism, intellectually privileged over all other emotional resistances expressed as dissonance [with its inference of the irrational] and volitional contradiction.⁶ It seems in retrospect that this was to misunderstand the nature and creative role of cognition and dissonance within art, as it is expressed in the digitalised synchrony central to cultural life as we experience it today.⁷ It is certainly the case that painters are practitioners of dissonant resistance, confronting creative stresses and discomforts while operating within the studio, and that each individual painterly approach to material facture causes dissonant anxieties in attempting mastery over the representational field. Yet of greater significance is that dissonance should be understood as creative and emotive points of graspable inflection and intrinsic singularities, not ruptures or discordances.⁸ It is the monadic interdependence of the single operating in simultaneity with the many that describes what is at hand. Inflections, while they may appear as deviations, are potential forms of concatenation, and hence become a continuous series of parallel interconnections.⁹ The use of dissonant concatenation through clicks on the computer mouse opens up an insuperable world of potential realities.

The argument presented here is that dissonant painting practices posit a new creative field of synthesis that is operative among painters at the present time. It follows from the different resulting approaches, estranged subject choices and singular studio practices, and generates a positive affective diversity rather than just consequential negative effects. The post-reunification generation of indigenous and international painters that have emerged in Germany in the last thirty years »sing

¹ Dissonance, simply defined, is the lack of harmony between people and things, and is often confused with »dissidence«, meaning protest against a specific (usually political) policy.

² For an overview of contemporary painting on the international scene, see the lexicon editions of Barry Schwabsky, *Vitamin P: New Perspectives in Painting* (London: Phaidon, 2002), *Vitamin P2: New Perspectives in Painting* (London: Phaidon, 2011), *Vitamin P3: New Perspectives in Painting* (London: Phaidon, 2016), and Tony Godfrey, *Painting Today* (London: Phaidon, 2009).

³ See the exhibition *The Leipzig Connection* curated by Mark Gisbourne at Meštrović Pavilion, Exhibition Hall of the Association of Croatian Artists (HDLU), Zagreb, 2 October–8 December 2019.

⁴ See Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford: Stanford University Press, 1957). For a contemporary systematic analysis and breakdown of the concept, see Camille Morvan and Alexander O'Connor, *A Theory of Cognitive Dissonance* (London: Routledge, 2017). Festinger was perhaps the most referred-to social psychologist through the second half of the twentieth century.

⁵ B. F. Skinner (1904–1990) and the Harvard school of psychology were leading exponents of behaviourism in the post-war period. See Skinner, *The Behaviour of Organisms: An Experimental Analysis* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1938), and *Verbal Behavior* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1957). Skinner was President of the Pavlovian Society.

⁶ The founder of social psychology in America was the German-American psychologist Kurt Lewin (1890–1947), a professor at the Institute for Psychology at the Friedrich Wilhelms University of Berlin who left for the US in 1933 after the National Socialist Party came to power. He was the supervisor of Festinger's doctoral research. See Martin Gold, ed., *The Complete Social Scientist: A Kurt Lewin Reader* (Washington, DC: American Psychological Association, 1999).

⁷ For an extended series of essays on painting and digitalisation, see my collection of essays *Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age*, ed. Anne Bobzin, exh. cat. Kunstmuseum Wolfsburg (Bielefeld: Kerber, 2003).

⁸ See Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (London: Athlone Press, 1993), 14–26.

⁹ Monads are singular and autonomous expressive units that run parallel without causal links. See Lloyd Strickland, *Leibniz's Monadology: A New Translation and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014).

¹⁰ Publications such as Ernst Gombrich's *The Story of Art* (now in its 16th edition) do much, intentionally or otherwise, to reinforce the idea of an existing and secure canon of art.

¹¹ Harold Bloom, in *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (New York: Harcourt Brace, 1994), refers to a Theocratic Age (the Middle Ages), an Aristocratic Age (the Renaissance and the Baroque), a Democratic Age (the nineteenth century) and a Chaotic Age (the twentieth century), that is, categories that are purely subjective.

many different songs«, so to speak. If a dominant strand can be discerned, it is an increased focus placed on optical intensity, visual polyphony and self-identity. In the current age of relativism, at the end of grand narrative thinking as to meta-systems of explication [Marxism, Freudianism, et al.], we confront a condition of continuous visual mutation and circular repetition. While the uses of traditional genres [portraiture, landscape, still life, narrative painting] have returned after the demise of modernism's exaggerated formalism and remain recognisably intact, they exist as an unfettered *potpourri* of visual cross-fertilisations. In relation to a traditional canon of painting, we can no longer speak of diachronic space and place, or espouse secure and established linear historical influences. The principle of the canon of painting is a timeline of painter-practitioners, accepted continuities as to aesthetic value, usually with a shared, or at least little varied set of intellectual suppositions.¹⁰ Equally, a canon implies certain vertical assumptions, an order of hierarchy that is distinct from a less definable horizontal synchrony. It is a hierarchy of assumptions that might sound ludicrous to many of the younger painters here presented. For a canon is necessarily tied to the temporal and variable flow of painting as defined by art history, to affixed and name-allotted time periods, which are in turn based on pre-established visual acceptances and secured judgments.¹¹

¹² See Titia Hulst, *A History of the Western Art Market: A Source-book of Writings, Artist, Dealers, and Markets* (Berkeley: University of California Press, 2017).

¹³ The concept of the »the West« is itself a point of contemporary contestation in the wake of the end of communism in Europe and the rise of a global society over the last thirty years. See Maria Hlavajova and Simon Sheikh, eds., *Former West: Art and the Contemporary After 1989* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2016).

¹⁴ The concept of the continuous and the discontinuous are part of Michel Foucault's theory of history and language structures of covert oppression for the maintenance of power. The idea that »things are no longer perceived, described, expressed, characterised, classified, and known in the same way« from one era or period of time to the next is the underlying theory of his book *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [1970] (London: Tavistock, 1994). See in particular chapter three, »Representing«, 46–77.

¹⁵ See *Clemens Tremmel: Archipel*, exh. cat. REITER, Leipzig/ Berlin (Bielefeld: Kerber Verlag, 2017) and *Clemens Tremmel: elementar* (Berlin: MMKoehn, 2018).

This said, the idea of a canon has remained substantive and influential, retained and maintained, owing much to the nature and needs of the makers of the commercial art market, despite its limited relevance for most contemporary painting practitioners at work today.¹² Meanwhile the agreed pecking order within the so-called canon of painters is from time to time questioned and rethought. This is confined largely to conventional art history studies and/or the slow gravitational field of historiography. It is a reshuffling in an order that is already accepted as an institutional and cultural norm. A final caveat is that when people speak of the canon of painting, they invariably speak of it in terms of Western art, and also as if it were not specifically ideological.¹³ This is fallacious and difficult to attune or align with in evolved global structures, a world nature of interactive hybridity and plurality of artistic practices, not least when seen in the context of issues of diversity and cultural identity. Any canon of painting becomes completely invalidated in regard to current discursive questionings of what constitutes a social identity or what defines gender and personal freedom. And for artists, these issues become the main grounds of cultural tension, open and active arenas of visual contestation, reflected in the topics and visual objectives found among the new painters of »Platform Germany«.

However, it is not that the recent generations of painters are unaware of the available source materials of past art history or the enormous appropriation potential within accessible popular imagery and lived culture – quite the reverse, they are simply flooded and overwhelmed with resource opportunities and materials. The question is from where these sources of information are derived, as opposed to how iconographic sources were collated and influences operated in the past. It is less a case today of institutional transmission, academies, museums,

¹⁶ There is an extensive list of publications on the works of Adrian Ghenie, the most recent being *Adrian Ghenie: Paintings 2014–2019* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2019). For earlier monographic writings, see Mark Gisbourne, »Baroque Decisions: The Inflected World of Adrian Ghenie«, in *Adrian Ghenie* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), 27–42.

¹⁷ See Mark Gisbourne, »In the Bestiary of Our Daily Imagings«, in *Emmanuel Bornstein: Waldbowling*, exh. cat. Wendt + Friedhelm Galerie, Berlin (Bielefeld: Kerber, 2012). See also the artist's current exhibition *Shift* at Château de Laréole near Toulouse from 5 June to 26 September 2022 and his upcoming presentation at Kunsthalle Rostock from 6 February to 6 March 2022.

¹⁸ The idea of the formless as trace, remnant and residue is often tied to George Bataille and the idea of the *informe*. See Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois, eds., *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997). The publication followed the exhibition *L'informe, mode d'emploi* at Centre Georges Pompidou, Paris, from 22 May to 26 August 1996.

¹⁹ See Mark Gisbourne, »Inszenierungen. Spiegel und Erinnerungen / Staging Matters. Mirrors and Memories«, in *Philipp Fürhofer: Diasphere*, exh. cat. Galerie Sabine Knust, Munich (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), 81–91, 93–103.

galleries and various biographical resources, and more about the role played by forms of transmissible mass media and seemingly countless social-media-related resources of image reproduction available online. There is barely an artist's studio that does not have a computer, and with it instant screen access to the polyphony [or cacophony] presented in ubiquity across the Internet. The source influences come together in the visual form of a lateral horizontal synchrony, the ability, as already stated, with a click of the mouse to bring together and into play different juxtaposing worlds and infinite visual possibilities. The influences and assimilations are rarely those of linear or sequential reception in the most obvious sense, as was the case in diachrony and in the linear temporalities of transmission in the past. For images are now all but compressed into states of sharp focus and synchronic availability, a veritable prolixity of juxtapositions cast suddenly and instantaneously into the immediacies of a displaced presence. And actions of displacement are in their nature obviously discernible forms of rupture and dissonance. Chosen visual sources generate a kaleidoscopic effect, dislocated and transposed as discontinuity within a continuous present.¹⁴ One such example might be the paintings of the Leipzig painter Clemens Tremmel, which no doubt intend to make reference to the German Romantic landscape tradition. When examined, the referents seem to have no exegetical purpose that would enhance our understanding of painters such as Caspar David Friedrich and others, focussing instead upon issues of landscape that stress the polemical state of the natural world at present. They are not so much visual commentary as personal testament, a critique of the no longer pristine conditions of the natural world as experienced today.¹⁵ Looking at the painting-drawings of the artist Kazuki Nakahara, we might be tempted to think immediately of his Japanese heritage, the traditions of calligraphy and the creative relations between paper and line. Yet he himself rather considers his images the product of his present life circumstances, forged by a new sense of synthesis and cultural hybridity experienced as an artist living in Germany. In Adrian Ghenie's work, the subject matter often focuses on the crucial turning points and irredeemable moments of historical transition: the advent of the Nuclear Age, Hitler and the National Socialists, Darwinism, questions of libidinal identity.¹⁶ Ghenie produces protean optical palimpsests, masked and layered pictorial temporalities that are defused into new contentious states of evocative material presence. Ideas of the palimpsest and the trace inform a great deal of painting in Germany today, where remnant and residue remain as obscured material spectres, veiled traces and hidden visibles, a feint in the mental existence of modern urban life. In this respect, another example is the French artist Emmanuel Bornstein and *Cull I* [2020], a painting-collage that articulates just such allusions to memorial background and personal family history.¹⁷ The technique emphasises the dissonance of the material *informe* [formless, that which cannot be spoken of] and the aesthetic of residual remnant or trace that runs through much of this painter's work.¹⁸ *Tequila Sunrise* [2017], a light box by Philipp Fürhofer, constitutes a Neo-Romantic painting, a mixed media work that includes and incorporates extraneous materials, an absence that when illuminated reveals its material residues. An accomplished set designer for both opera and theatre, Fürhofer practices an expanded use of painting as object that borders on sculpture. In using painting procedures alongside interactive light resources, he generates an individual and innovative theatrical approach to storytelling and dramaturgy.¹⁹ However, in the general reception achieved in relation to countless and accessible image resources, problems can also be seen to have emerged in retrospect. As the previously intimated alterations as to what constitutes seeing and assimilative experience take place, materials are arbitrarily ripped from time, place and the complexities of an original

context. This frees the found images from an immediate definition, furthers the mindset and expands the metaphorical possibilities of collage and cut and paste, but at the same time creates a conflicted sense that leads to a magpie effect. Artists at random flit casually from one shiny bauble of temporary visual interest onto the next.

As a result, the question is how we are to apprehend this plurality of generational painted expressions, how these multiple singularities actually operate in respect to increasingly diverse forms of creative dissonance.²⁰ This has particular relevance since Germany has become an important international platform for painting today. In the years that followed the re-establishment of a unified state in 1990, a veritable welter of international artists came to study in the new Germany and settled across the country, creating an extended multi-ethnic immigrant population of variously trained painters, turning the country into a visitor platform that is concomitantly hybrid and naturally diverse.²¹ This development has taken place in many urban cultural centres across the former West and East Germany, and became even more evident after the re-establishment of the capital in Berlin. The generation of painters that precede the current practitioners were subjectively introspective, that is to say, more prone to use sources and the then emergent proto-digital media [video and tape technologies] as adaptable site-specific visual remixes – a position they achieved in the period prior to and in the immediate throes that followed the collapse of communism.²² For many of the painters from East Germany, it was a question of regaining and redefining a sense of individual self, establishing a meaningful identity in the wake of triumphant West German capitalism.²³ Admittedly, this only applies to the transitional younger generation of artists that began their careers at the end of communism in the 1990s. As for the prior generations of GDR painters, they still remain scorned and largely forgotten. A distinction is that the current generation of painters has developed the uses of media diversity much further; confident and in pursuit of inspiration, they have expanded the parameters and general remit of what constitutes the definition of painting. In analogous terms we might consider a number of these contemporary painters as expressing a Neo-Baroque aesthetic, though not necessarily from a materially defined or obvious stylistic point of view. The use of the word »Baroque« began historically as a pejorative term of scornful abuse.²⁴ The Baroque period ranges from the Carracci family of painters working in Rome in the 1590s to Johann Joachim Winckelmann and the advent of archaeological Greek Neoclassicism in the mid-eighteenth century. The Baroque-Rococo period is often visually characterised as having no clear unity, no master style or single direction, save that of its general tendencies towards grandiose aristocratic visual aggrandisement and celebrations, theatricality [the age of opera] and spectacular scenario presentations, often in pursuit of entertainments of delight. It is under this latter aspect that we might consider today's painters, fascinated as they are by modern spectacle and entertainments, by visual celebrity and theatrical heterogeneity as manifestations of the omnivorous realities of our mass consumer world.²⁵ popular film culture, science fiction, errant fantasies, video games [infantile or intellectual], animations, cartoons and numerous other adult-feigned-adolescent mental peregrinations. These sources of cognitive immanence are the reimagined and common familiars that serve as frequent subject matter today.²⁶ There is intuition and pictorial entertainment in the witty and richly coloured paintings of André Butzer, the projected science fiction [or »science fables«] fantasies painted by Philip Grözinger and the cut-outs turned into theatrical characters in the work of Christoph Ruckhäberle.²⁷ An allusion to a contemporary Neo-baroque aesthetic is one of acuity that turns towards mental states of

creative serendipity, for painters have become *homines ludentes* engaged in the efficacious role of investigating the current extensive reaches of creativity through play.²⁸

The generation of artists born in the 1970s and 1980s is less self-conscious in terms of a revolutionary trans-historical moment. Yet it remains generally fragmented while encompassing other pressing cultural anxieties evident at this time. Many painters in Germany confront contentious social issues and open cultural questions, not least ambiguities around the nature of individual identity, the libidinal economy and gender freedom.²⁹ The transgender artist Roey Victoria Heifetz uses surface-abraded drawing-into-painting techniques to create images expressing pensive anxieties that produce a form of internal psychical self-portraiture, while at the same time representing allusive semi-flayed and fragmented groups of de-anatomised human figures.³⁰ The artist sees these distressed

²⁰ The arguable concept of unity through difference is evident in the current international exhibition (with 90 artists from 34 European countries) *Diversity United. Zeitgenössische Kunst aus Europa / Contemporary European Art. Berlin. Moscow. Paris* at Flughafen Tempelhof in Berlin from 9 June to 19 September 2021.

²¹ See Anne Ring Petersen, *Migration into Art: Transcultural Identities and Art Making in a Globalised World* (Manchester: Manchester University Press, 2017). Petersen addresses aspects of global and local identity, evaluative recognition and the creative role of migrant artists in a global world.

²² See the polemical discussion in Susan Buck-Morss, »Theorizing Today: The Post-Soviet Condition«, in Hlavajova and Sheikh, *Former West*, 165–67.

²³ See Christoph Tannert, ed., *Neue deutsche Malerei. Remix* (Munich: Prestel, 2006).

²⁴ The word »Baroque« probably derives from the Spanish »barrueco« or the Portuguese »barocco«, meaning »irregular« or an »oddly shaped pearl«, while »Rococo« comes from »rocaille«, the mother of pearl commonly used in grottoes. Both began as derogatory terms. In the eighteenth century, Baroque became accepted as defining the seventeenth century, while Rococo in due course came to define the first half of the eighteenth century.

²⁵ On what constitutes the parameters of Neo-Baroque in the current technological age, see Angela Ndalianis, »Introduction: Baroque and the Neo Baroque«, in *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), 1–29.

²⁶ The idea of cognitive immanence derives from Henri Bergson, writing at the time of the advent of film. See the essays in John Ó Maolearca and Charlotte de Mille,

eds., *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2013). Bergson was an influential source for Deleuze, in particular as regards his writings on movement and time in film. See *Cinema 1: The Movement Image* (London: Athlone Press, 1992) and *Cinema 2: The Time Image* (London: Athlone Press, 1989). Bergson's oeuvre also informs Deleuze's post-mortem essay *Pure Immanence: Essay on a Life* (New York: Zone Books, 2001).

²⁷ On André Butzer, see the extensive publication by Christian Malycha, *Being and Image: André Butzer 1994–2014*, (Bielefeld: Kerber, 2018). On Philip Grözinger, see *Heroes and Other Failures*, exh. cat. (Wolfenbüttel: Kunstverein Wulfenbüttel, 2016). The work of Christoph Ruckhäberle is extensively documented in the publications by Lubok Verlag, the Leipzig artists' books publishing house that he founded.

²⁸ Art has long been accepted in terms of play, an idea first proposed by Kant's *Critique of Judgment* (1790) and Schiller's *On the Aesthetic Education of Man* (1795). It returned afresh in the writings of Johan Huizinga (*Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, 1938) and Roger Caillois's *Man, Play and Games* (1958) and continued through the twentieth century.

²⁹ See Edward Lucie-Smith, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art: The Rise of Minority Culture* (London: Art Books International, 1994).

³⁰ See *Roey Heifetz: Confessions*, curated by Mark Gisbourne at St Johannes Evangelist Church in Berlin from 8 May to 1 June 2014. See also *Roey Heifetz: Victoria* at Israel Museum in Jerusalem from 27 November 2016 to 23 March 2017. An extensive visual documentation can be found at <https://roeyheifetz.carbonmade.com/projects/6676168>.

human entities as a series of gender-relatable mental and emotional avatars. In Oska Gutheil's paintings, transgender subjects are sometimes invert comical figures that reflect upon self-identity, while at the same time forming part of a fantastical visual compendium of personal cartoon or comic strip transmogrifications.³¹ The Romanian artist Hortensia Mi Kafchin takes a more therapeutic life view to the question of sexual identity, addressing the biochemical and physiological ambiguities of her own lived gender transition. Kafchin creates alchemical surreal-to-subliminal paintings, highly personal images that reveal a bifurcated sense of celebration and psychological exorcism.³² In the wider remit of autonomy, the female gaze and questions of feminine self-possession, we are confronted by the insightful gendered paintings of Kristina Schuldt. She shares an affinity for female self-analysis and scrutiny with painters like Sandra Ackermann or Corinne von Lebusa and with the interactive performance installations of body artist Donna Huanca.³³ If the material applications and the scope of figurative input vary from painter to painter, inter-

rogative comedic figures and a rich diversity of fantasy images can also play a visual role for many contemporary painters. In the realm of painters who choose a literary path and narrative imagination, we find this in full measure in Uwe Henneken's colourful and serialised visions.³⁴ It is just as evident in the dream-like narrative fantasies of the paintings of Tilo Baumgärtel. Such ideas and imaginings are further extended and expressed in the intense colour-saturated figurative paintings of emergent younger artists such as Lennart Grau and the Chinese painter Rao Fu.³⁵

In one sense, all painting today is self-reflexive, focussing on the processes and material issues that go into the actual making of the work, itself no longer argued as one of transient apertures or mimetic windows onto otherwise imagined worlds. It remains unclear as to how painting today is to be read with regard to these subjective processes when set against the nature of a material presence and the various uses of pictorial means. Hence painting has entered a state of unresolved pictorial flux, a syncopated dissonance where contentious developments have led to its subsequent mental dismantling and reassembly, among other things into what is called and constitutes painting in the expanded field³⁶ – a painting now free of the prior accusations laid at its door by late modernism, namely, that painting as an obsolete and largely dead medium for the purposes of expression was superseded by means of reproductive technologies developed from the 1960s onwards.³⁷ In setting aside these misguided accusations, painting has rebounded, revived in its pursuit of a new set of ambitious, if uncertain, pictorial aims. This expansion has tended in two particular directions: the expanded use of actual space separated from the allusive space of the two-dimensional support, and changes of material use and application.³⁸ The former is seen in expanded site-specific environment settings, as evidenced in the wall-ceiling-floor trans-spatial mural conceptualisations and installations of painters such as Claudia Chaseling and Christine Streuli.³⁹ In the spectacular paint applications of Chaseling, the effect is that of colour-optical images of painterly mutation, while with Streuli, the approach is perhaps part of the Neo-Baroque tendency, with sweeping wall gestures that appear as swirling arabesques reminiscent of the paintings of American masters such as David Reed. In either event the effect is intentionally dynamic, theatrical and visually explosive, transfigured sensory presences fulfilled through a field of floating gestural marks. Dominik Halmer's painted objects and cut-outs, on the other hand, extend into space through individual asymmetrical installations.⁴⁰ In some instances, chosen readymade objects are materially attached as prescient elements of the real, while simultaneously referencing the use of added bricolage. As regards an expanded use of materials, the artist Aiko Tezuka reverses the convention of paint directly applied to a surface and chooses instead to unravel selected fabrics that stand in as patterned supports and become the pictured point of departure.⁴¹ A modern Arachne of dexterity, she challenges the expansive limits of her chosen materials, reinforcing the haptic and reminding viewers of the analogy between tactility and painting.⁴²

39 See *Claudia Chaseling: Spatial Painting* (Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2016); *Christine Streuli: Lange Arme, kurze Beine*, exh. cat. Kunstmuseum Thun (Vienna: Verlag für moderne Kunst, 2020); *CS*, exh. cat. Kunstmuseum Luzern (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013).

40 See Alexander Klar, 'Is This Painting? The Polarizing Art of Dominik Halmer', in *Dominik Halmer: Territory*, exh. cat. Museum Wiesbaden and Oldenburger Kunstverein (Ostfildern: Hatje Cantz, 2019), 22–26. See also the exhibitions *Dominik Halmer: Kontrolle* at Aljira Center for Contemporary Art in Newark, NJ, in 2017, *Dominik Halmer: Wertschöpfung* at Städtische Galerie Eichenmüllerhaus in Lemgo and *Dominik Halmer: Zugriff und Annahme* at Kunsthaus Göttingen in 2013.

41 See *Aiko Tezuka: Thin Membrane; Pictures Come Down*, exh. cat. (Dortmund: Dortmunder Kunstverein, 2014); *Aiko Tezuka: Rewoven Overflow*, exh. cat. (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2013).

42 See Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin* (New York: Columbia University Press, 1971). Montagu was among the first anthropologists who investigated the sensory and cultural role played by touch.

drawing-into-painting practice adopted and strategized by Jorinde Voigt.⁴³ On the whole, we are presented with predominantly subjective pictorial incongruities that in turn become the grounds for generic and at times uncertain paths of innovation. This is monition as regards the observations that have been stated above. Yet there are also many discoverable and expanded forms of innovation, evidenced perhaps in areas of abstraction and the abstracted in the planar investigative paintings of Tanja Rochelmeyer, the collage-based geometric abstractions that are imaginatively developed by Marc von der Hocht and in wider issues of perception and presence in the spatiotemporal and free-standing framed painting objects of Klaus Jörres.⁴⁴ There is also an abundance of individually innovative informal abstractions, evident in Tamina Amadyar and Jessica Buhlmann, and the abstract figuration of Kanta Kimura, among a large number of other contemporary examples presented.⁴⁵ Yet the main tendencies are undoubtedly those of the continued resurgence of figuration, free at last of the either/or, the fatiguing abstraction/figuration debate, whether it takes on a particularly surreal inference, as in the re-assembled historical referents systematically thought through and presented by the Düsseldorf painter David Czupryn, or in what appears as libidinal-corporeal fantasies in the paintings of Mona Broschár.⁴⁶ There is the continued use of realism, Sebastian Schrader's hyperrealism, the idiosyncratic and individual magic realism of Markus Matthias Krüger, the surface-textured and facture-driven sensual figure subjects of Yongchul Kim.⁴⁷ It is a

living condition fully conjoined with pictorial dissonance, taking on many different presentational faces and painting dispositions – far too many, perhaps, to be satisfactorily elucidated here – in what amounts to a lexicon of diversity. We could easily expand this presentation with artists that have gone unmentioned and who also share as readily in this dissonant tendency.

In modern life we are sifted and segmented into market niches and subjected to measured algorithms of allotted consumption. We dwell in a rhizome analogous to the computerised web, something that is accessible everywhere, but whose actual location is nowhere,⁴⁸ having syllabic presence as in ›now‹ and ›here‹, and a concurrent syllabic absence as in ›no‹ and ›where‹.⁴⁹ In this respect, contemporary dissonance can be said to affect all our lives, but at the same time it regulates the uncertainties of our relativism and displacement. The unique qualities and implied temporal aspects of painting today make it a medium that is ideally suited and attuned to opaque sensitivities and open-ended pictorial outcomes. The plethora of painter-practitioner positions, far from negating and stunting the developmental advances of painting, has expanded and opened it up to a point where there is no longer a determinate as to centre and periphery. The social-psychological fallacy of cognitive dissonance is that art, in this instance painting, must necessarily be subject to a consistency of thought, forgetting that, as Nietzsche stated, ›we possess art lest we perish from the truth‹.

43 See *Jorinde Voigt: Now*, exh. cat. Kunsthalle Krems (Cologne: Walther König, 2015).

44 See *Tanja Rochelmeyer*, exh. cat. (Berlin: Galerie Fahnenmann, 2014); Mark Gisbourne, ›Abstract Objects and Their Realisation (The Paintings of Marc von der Hocht)‹, in *Marc Von der Hocht: Abol Tabol*, exh. cat. (Berlin: Semjon Contemporary, 2013); *Klaus Jörres: Grünland*, exh. cat. (Berlin: Galerie Dittrich & Schlechtriem, 2019); *Klaus Jörres – 15*, exh. cat. (Berlin: Galerie Dittrich & Schlechtriem, 2015).

45 See *Jessica Buhlmann: Werke 2010–2014* (Stuttgart: Galerie Anja Rumig, 2014); *Tamina Amadyar: Out of the Blue*, exh. cat. (Berlin: Galerie Guido Baudach, 2020); Kanta Kimura in: *Material 4.0*, exh. cat. (Sindelfingen: Städtische Galerie Sindelfingen, 2018) and the exhibition *Imadoki Art* at Tomioka Art Museum in Japan in 2019.

46 See Velten Wagner, ›Das Rätsel Benutzeroberfläche / The Enigma of the User Interface‹, in *David Czupryn: Holy Ghosts*, exh. cat. Städtisches Museum Engen + Galerie (Dortmund: Kettler, 2019), 29–31, 34–36. See also *David Czupryn*, exh. cat. Kunstmuseum Solingen (Dortmund: Kettler, 2020).

47 See *Sebastian Schrader: Happy Monday* (Berlin: Gestalten, 2014); Mark Gisbourne, ›Beyond the Horizon. The Landscape Paintings of Markus Matthias Krüger / Hinter dem Horizont. Landschaftsgemälde von Markus Matthias Krüger‹, in *Markus Matthias Krüger: Hortus*, exh. cat. Panorama Museum Bad Frankenhausen, Kunsthalle Rostock and Museum de Fundatie, Zwolle (Berlin: Hirmer, 2017), 32–51.

48 The ›rhizome‹ is a horticultural analogy adopted by Deleuze and Guattari to describe a non-hierarchical, heterogeneous, multiplicitous and a-centered world. See Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

49 It is with some irony that we note that the original title for Thomas More's *Utopia* (1516) was *Nusquama* (meaning literally ›no place‹ or ›no where‹). See John M. Rist, ›From Dreamland ›Humanism‹ to Christian Political Reality, or from ›Nusquama‹ to ›Utopia‹, in *The Review of Metaphysics* 69, no. 4 (June 2014): 739–85.

31 See *Stefanie Gutheil, 2008–2019* (Berlin: Distanz, 2019). For installation images of the artist's work, see <https://oskagutheil.com/exhibition-view>.

32 See *Mi Kafchin: Self-Fulfilling Prophecy*, exh. cat. (Berlin: Galerie Judin, 2018).

33 On Kristina Schuldt, see *Kristina Schuldt: Border*, exh. cat. Museum Junge Kunst Frankfurt / Oder (Leipzig: Lubok, 2016). On Sandra Ackermann, see *Sandra Ackermann: Floating*, exh. cat. (Engen: Städtisches Museum Engen + Galerie, 2018). On Donna Huanca, see *Donna Huanca: Piedra Quemada*, exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Unteres Belvedere, Vienna (Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2018). On Corinne von Lebusa, see <https://www.galeriekleindienst.de>.

34 Uwe Henneken works in given topics and narrative ideas, for which his publications serve both as a form of primary documentation and as unique visual narratives. For his most recent exhibition, see *Uwe Henneken: Always Returning*, exh. cat. Kunsthalle Gießen (Berlin: Distanz, 2019).

35 Tilo Baumgärtel often prefers text-free publications. See *Tilo Baumgärtel: Senza parole* (Leipzig: Lubok, 2015). On Rao Fu, see *Rao Fu: Follow Wind*, exh. cat. Kunstverein Junge Kunst, Wolfsburg (Bielefeld: Kerber, 2014).

36 See David Joselit, ›Reassembling Painting‹, in *Painting 2.0: Expression in the Information Age*, exh. cat. Museum Brandhorst, Munich, and Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (Munich: Prestel, 2015), 169–81. In the same publication, see also Isabelle Graw, ›The Economy of Painting: Notes on the Vitality of a Success Medium and the Value of Liveliness‹, 260–61.

37 See Isabelle Graw, *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium* (Berlin: Sternberg Press, 2018).

38 For a definition of ›expanded paintings‹, see the Danish art historian Anne Ring Petersen, who defines it as ›the name for an exploration and extension of [certain] implicated conceptual and physical resources that have moved beyond the framed surface of the canvas and its boundaries‹. See Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015).

39 See *Claudia Chaseling: Spatial Painting* (Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2016); *Christine Streuli: Lange Arme, kurze Beine*, exh. cat. Kunstmuseum Thun (Vienna: Verlag für moderne Kunst, 2020); *CS*, exh. cat. Kunstmuseum Luzern (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013).

40 See Alexander Klar, ›Is This Painting? The Polarizing Art of Dominik Halmer‹, in *Dominik Halmer: Territory*, exh. cat. Museum Wiesbaden and Oldenburger Kunstverein (Ostfildern: Hatje Cantz, 2019), 22–26. See also the exhibitions *Dominik Halmer: Kontrolle* at Aljira Center for Contemporary Art in Newark, NJ, in 2017, *Dominik Halmer: Wertschöpfung* at Städtische Galerie Eichenmüllerhaus in Lemgo and *Dominik Halmer: Zugriff und Annahme* at Kunsthaus Göttingen in 2013.

41 See *Aiko Tezuka: Thin Membrane; Pictures Come Down*, exh. cat. (Dortmund: Dortmunder Kunstverein, 2014); *Aiko Tezuka: Rewoven Overflow*, exh. cat. (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2013).

42 See Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin* (New York: Columbia University Press, 1971). Montagu was among the first anthropologists who investigated the sensory and cultural role played by touch.

Claudia Chaseling

1973 geboren in München,
lebt und arbeitet in Berlin
1993 Studium der Malerei an der
Akademie der Bildenden Künste
München (illegal Studierende)
1993-1994 Studium der Malerei
an der Akademie der bildenden
Künste Wien, AT
1994-2000 Studium der Bildenden
Kunst/Malerei an der Hochschule
der Künste Berlin
2000 Meisterschülerin an der
Hochschule der Künste Berlin bei
Prof. Marwan
2001-2002 Studium der Bildenden
Kunst/Malerei an der School of
Art and Design, Australian National
University, Canberra, AU
2019 Promotion an der School of
Art and Design, Australian National
University, Canberra

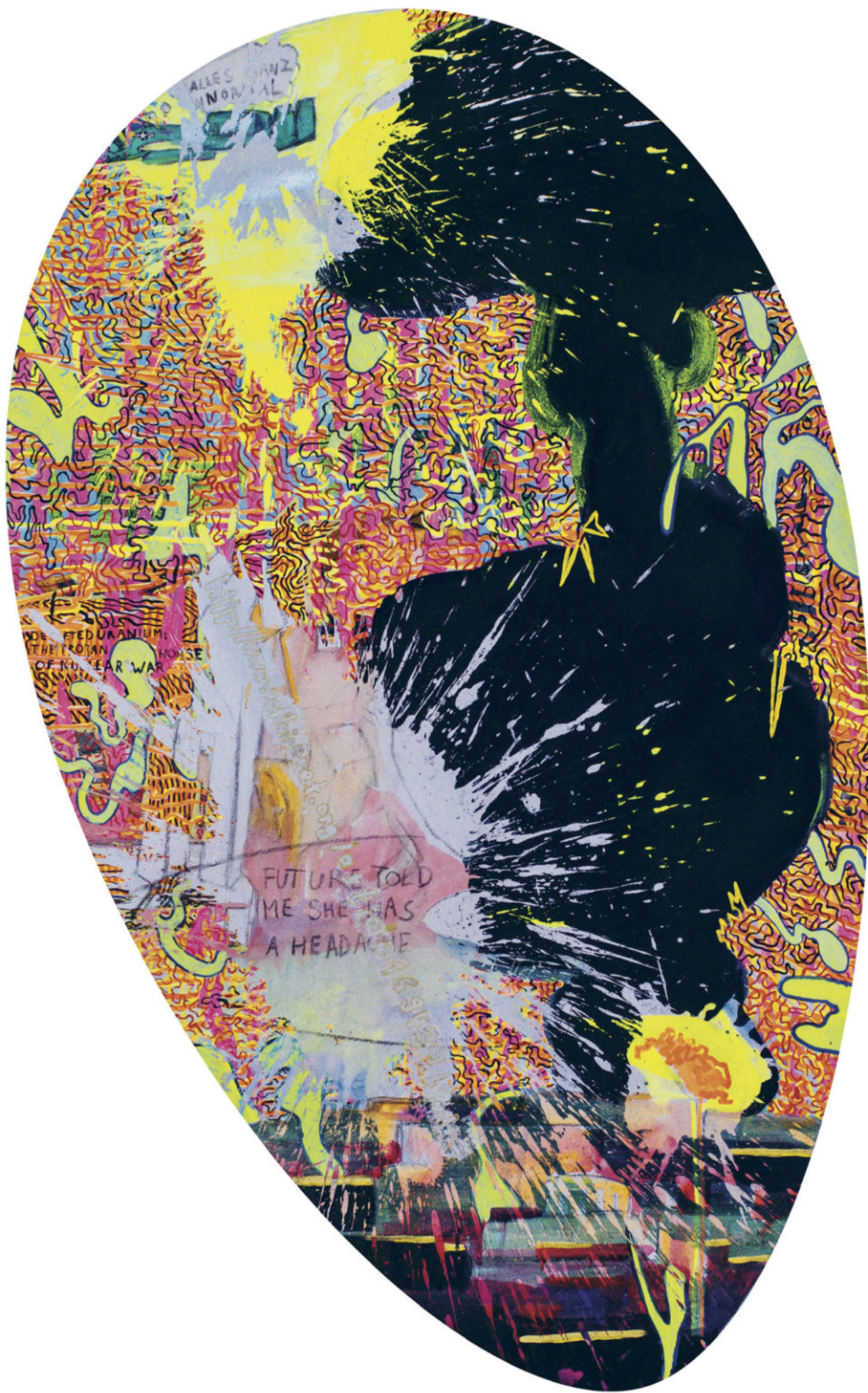
1973 born in Munich,
lives and works in Berlin
1993 studied painting at the
Academy of Fine Arts Munich
(illegal student)
1993-1994 studied painting at the
Academy of Fine Arts Vienna, AT
1994-2000 studied visual arts/
painting at the Berlin University of
the Arts
2000 master student at the
Berlin University of the Arts with
Prof. Marwan
2001-2002 studied visual arts/
painting at the School of Art
and Design, Australian National
University, Canberra, AU
2019 obtained her PhD from the
School of Art and Design, Australian
National University, Canberra

Wände, Böden und Decken wirken aufeinander als Wahrnehmungsfelder in den raumgreifenden Malerei-Installationen von Claudia Chaseling. Ihr Werk verleiht dem inzwischen vertrauten Begriff des Malens im erweiterten Feld einige Substanz. Vielleicht lässt sich ihr Umgang mit dem Raum am besten als eine Erzeugung vielfarbiger, auf Wandlungen angelegter Umgebungen beschreiben. Ihre abstrakte oder abstrahierte, in lebendig kontrastierten, hart aneinander stoßenden Farbbereichen ausgeführte Malerei ist direkt auf die Wand- und Bodenflächen des Ausstellungsraums oder auf darin gespannte Leinwände aufgetragen und erzeugt einander überlagernde optische Wirkungen von miasmahafter Transformation. Chaseling experimentiert fortlaufend mit verschiedenen Medien wie Aluminiumpigmenten, Öl, traditioneller Eitemperafarbe oder Blattgold und passt sie ihren Bedürfnissen an. In dieser Hinsicht lässt sich ihre Arbeit als eine moderne Interpretation traditioneller Formen verstehen, was auch ihre Aufnahme von Verweisen auf ältere Formen der Wandmalerei zeigt. In der Verbindung einer optischen Materialspeicherung mit einer Farbfeldästhetik festigt Chaseling einen erweiterten räumlichen Ausdruck auf der Basis schöpferischer Metamorphose und Transmutation. MG

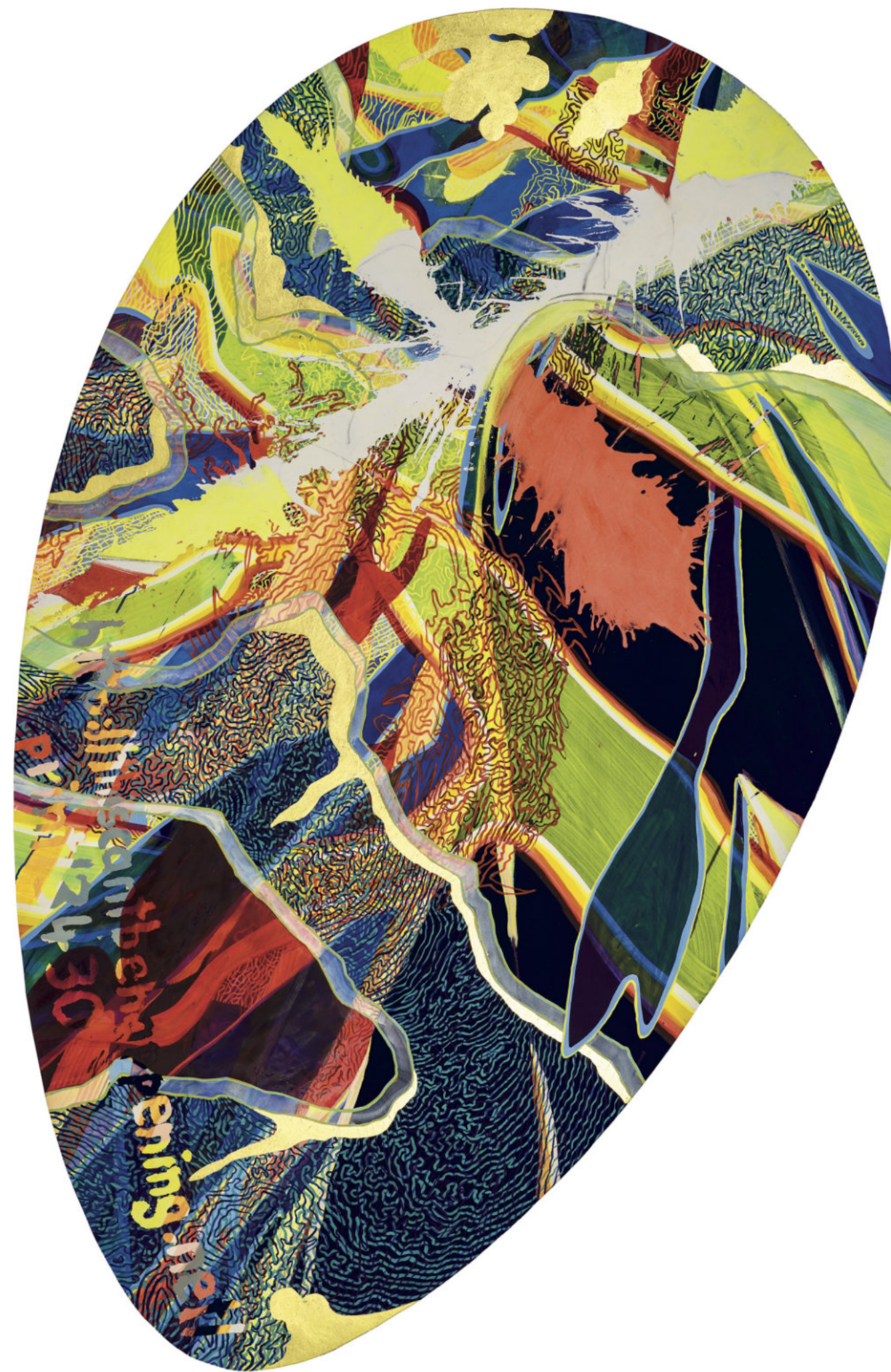
Walls, floors and ceilings are interactive fields of perceptual investigation for the spatial painting installations of Claudia Chaseling. Her work lends substantive meaning to the now familiar concept of painting in the expanded field. The artist's spatial approach might best be described as creating colourful mutational environments. Either directly placed onto the surfaces of the exhibition space or executed on stretched canvases *in situ*, her abstract or abstracted paintings, vividly realised in colour-contrasted fields of visual abutment, generate superimposed optical effects of miasmal transformation. Chaseling continually experiments with, and adapts or incorporates, various media, including aluminium pigments, oil, traditional egg tempera and gold leaf. In this respect, her work reads like a modern take on traditional form, one that resonates with inferred references to earlier manifestations of wall and mural painting. In blending optical material tension with a colour field aesthetic, Chaseling stabilises an expanded spatial expression based on generative metamorphosis and transmutation. MG



muddy waters, 2021
Aluminium, Pigmente, MDM-Bindemittel, Öl auf Leinwand |
aluminium, pigments, MDM binder, oil on canvas
250 x 540 cm



future told me she has a headache, 2017
Blattaluminium, Eitempera, Öl auf Leinwand |
aluminium leaf, egg tempera, oil canvas
173 x 102 cm, oval



threshold 1, 2019
Blattgold, Pigmente, MDM-Bindemittel, Öl auf Leinwand |
gold leaf, pigments, MDM binder, oil on canvas
250 x 150 cm, oval