

Stimme Macht
über das
Vidas

Bilbat
für alle
Dammern

Farben
fürs
Noargendran

abmalen



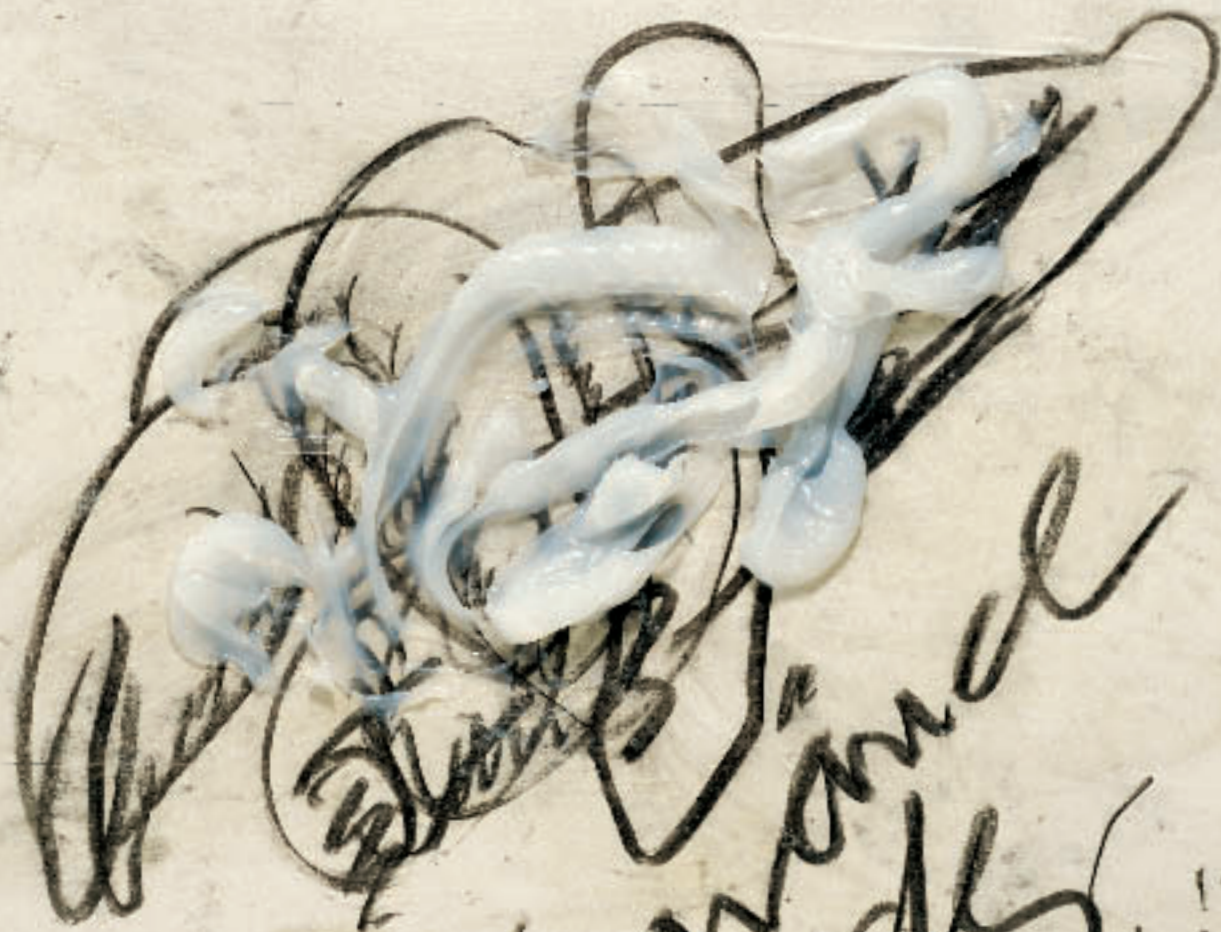
abschreiben

Erinnerung
an
einen
Zufall

Papier + Mark
Chromosomen in Form
der Erscheinungsforn
von Ellenbogenknoten







Unmünd
Hühner



in auf
tätige Code





Mala



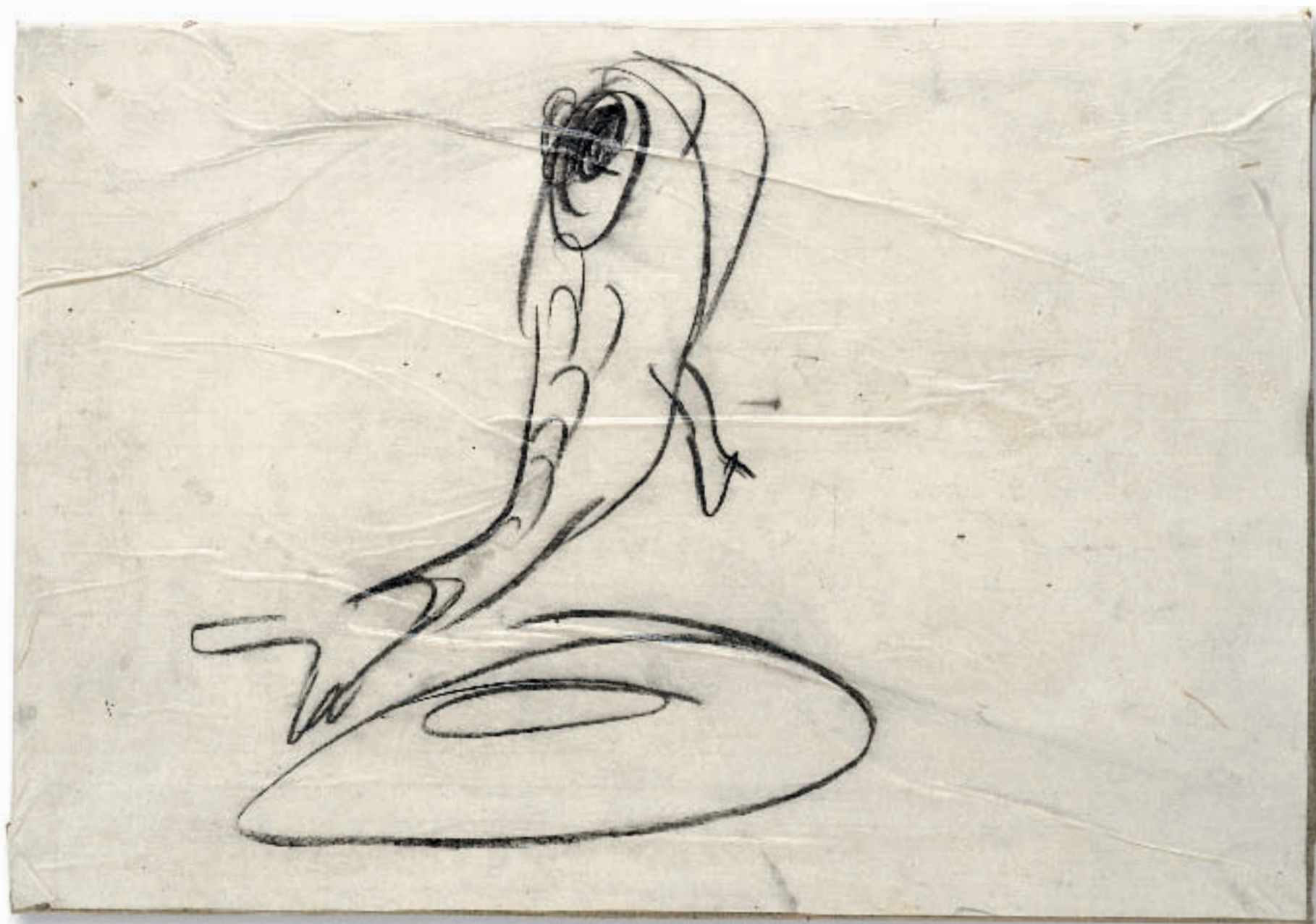
Walker
Took

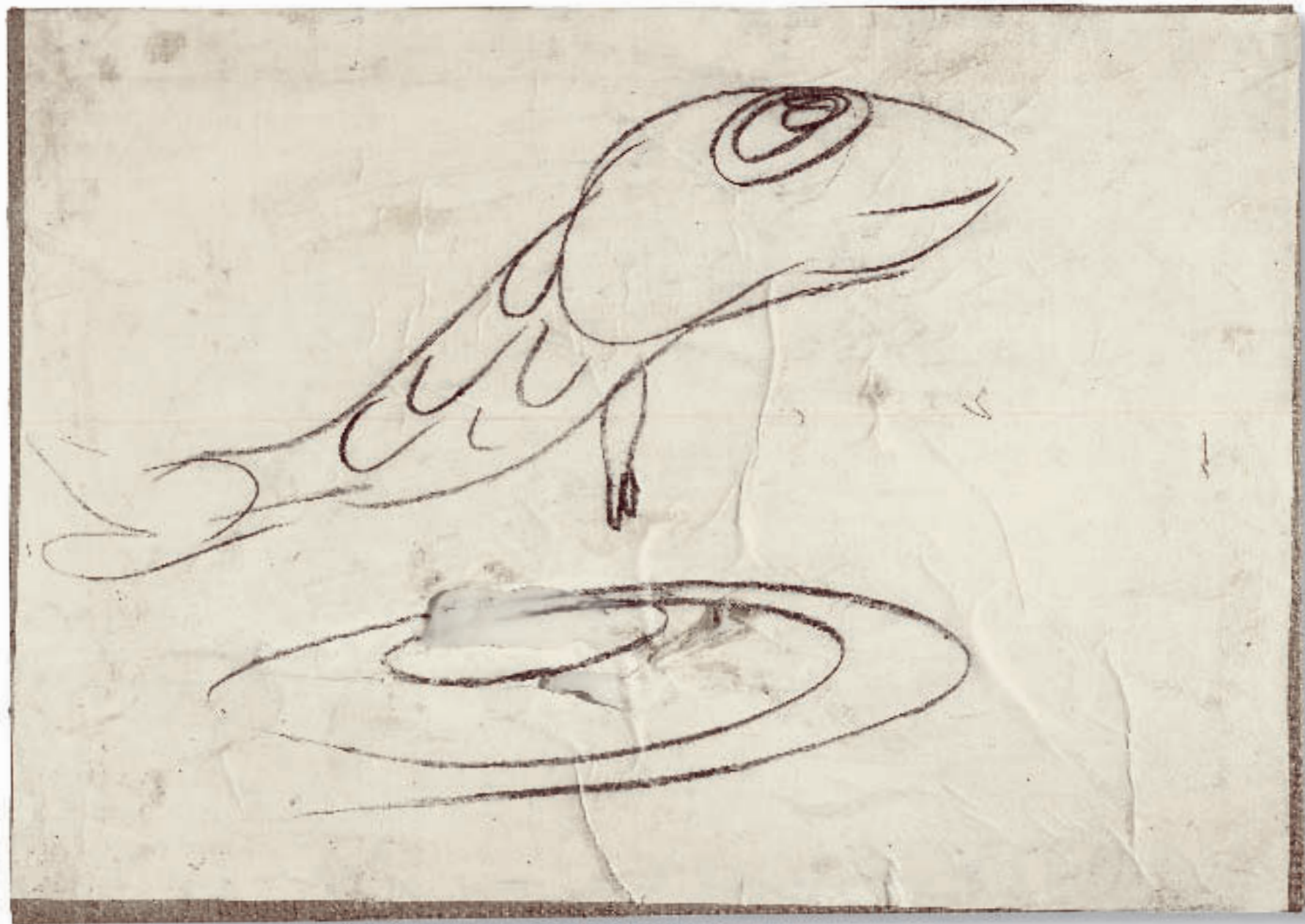
nodular mala?
Pinner







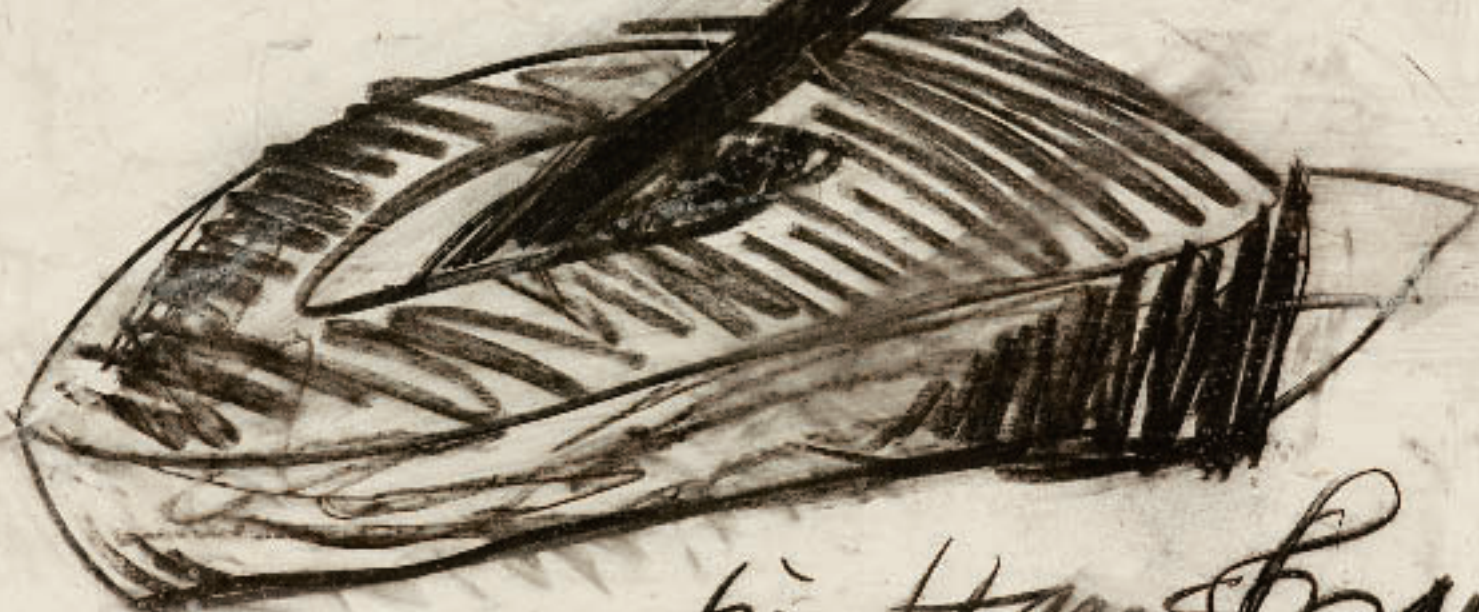






Bücher ist nichts für
Handframer

„
bündel



nichts für Hans Franz

WAS



9/6/43 zum Mithras

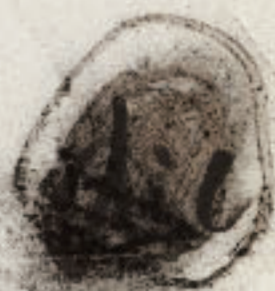


Waga

Fritth + Brillanten



Mond sagt
nein
Keine A garren mehr



die Einsamkeit
des
Blindgängers



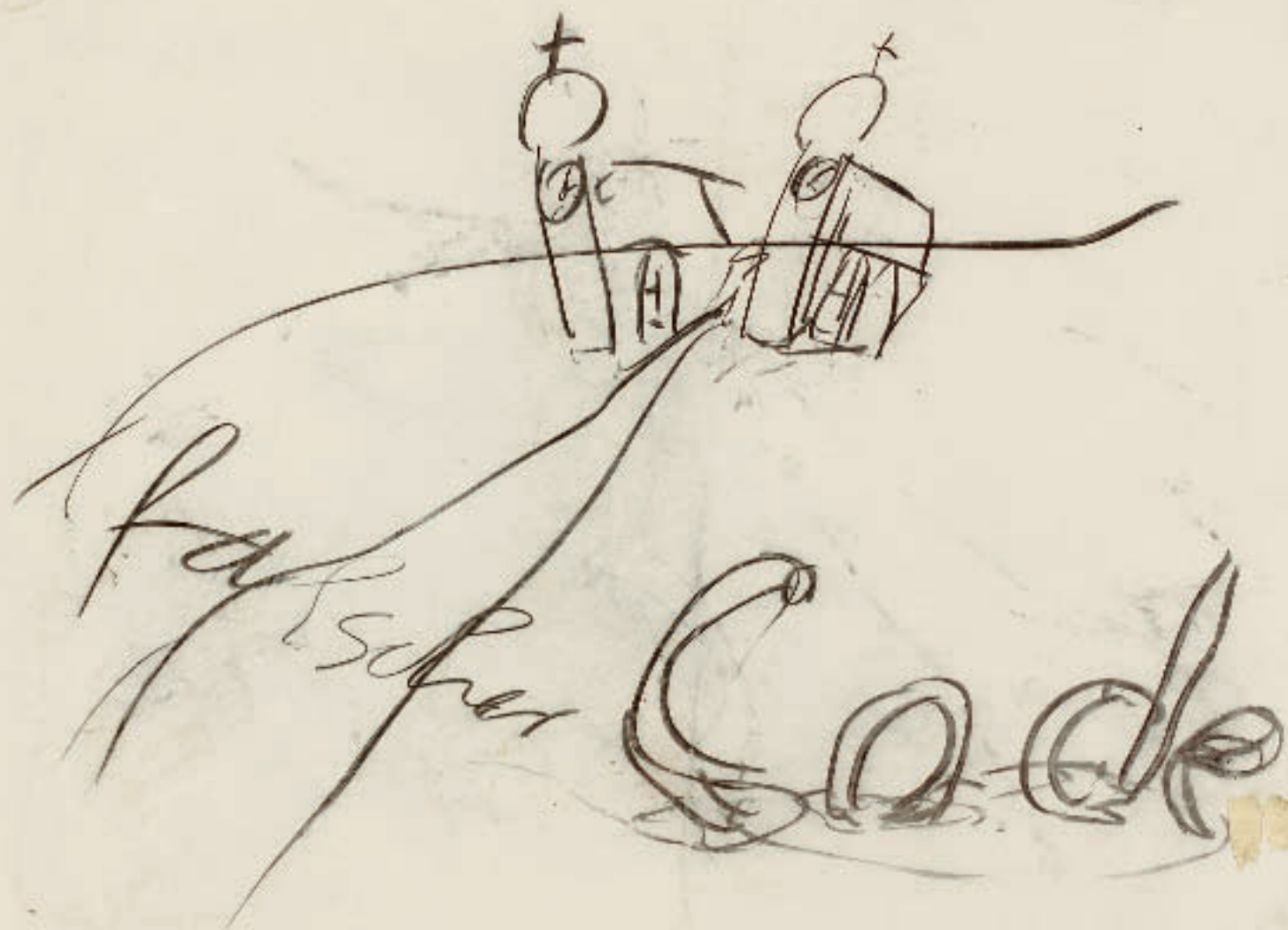
alte Männer die Treppe
runterfallend

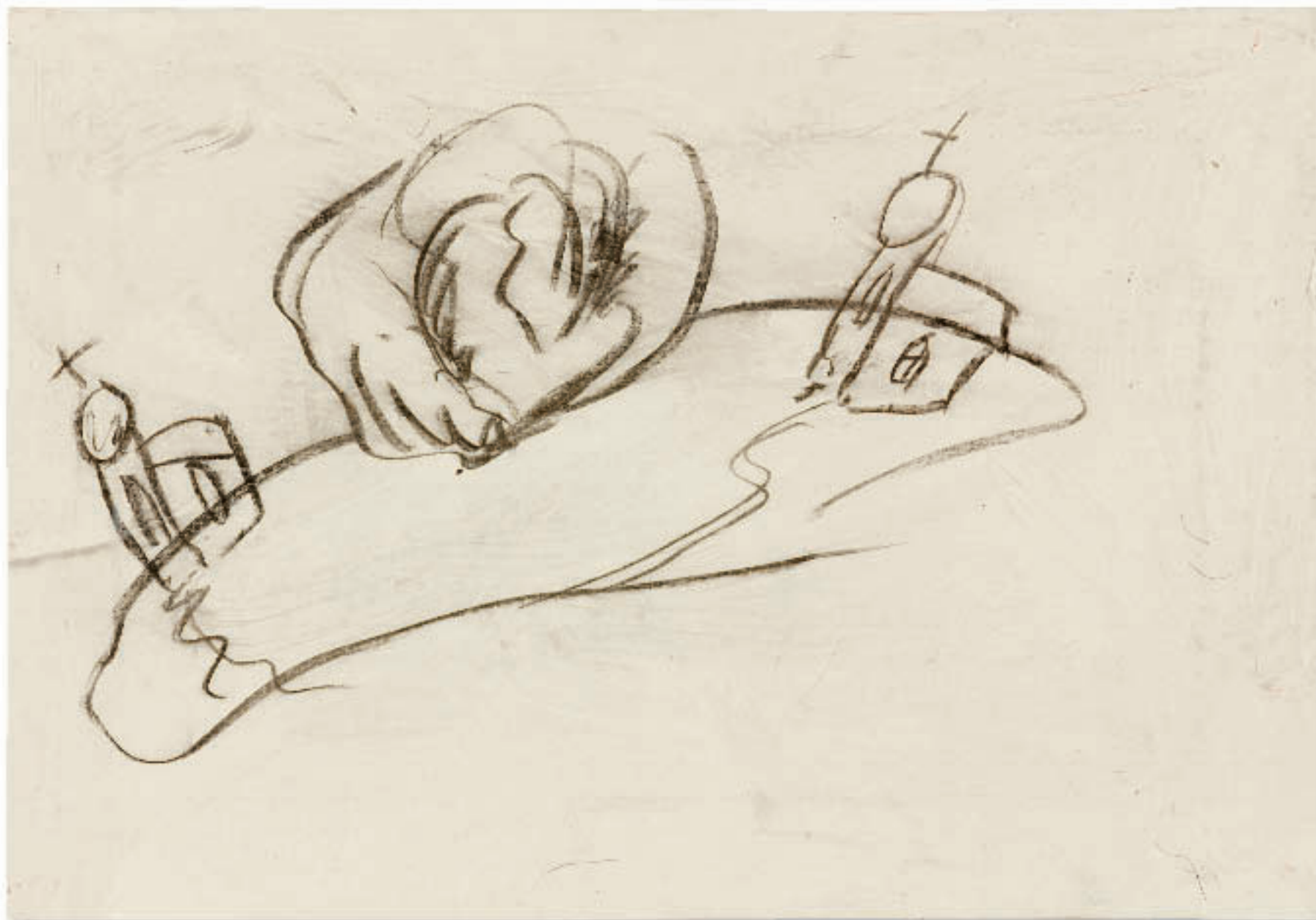


Schwarz Radler











Aufprall
Gegenwart



Das Malium
Hörtrage ist ab
noch nicht im beherrschbaren
in goldenen Herannahen
+ hat die Architektur des Drogens

Nach dem Drogens
Naher
Hörtrage ist ab
Naher
Hörtrage ist ab



graver Pöddel mii" (2 löcher
alt



W E f u n

Dorf
wirtschaft



DIETER KRIEG

Museum Bochum

Dieter Krieg – Farben fürs Morgengrauen

Bild für die Dämmerung

1. April bis 28. Mai 2006

arp museum Bahnhof Rolandseck

Dieter Krieg – macht nichts

Gezeichnete Bilder

19. Dezember 2006 bis 25. Februar 2007

Band 2 – Die Querformate

INHALT

Klaus Gerrit Frieze:
macht nichts
Gezeichnete Bilder von Dieter Krieg
Seite 045

Dirk Teuber:
ohne Titel, 88 x 62,5 cm
Lack, Watte, Cellophan und
Bleistift auf Papier, 1970.
Zu einem Werk von Dieter Krieg
Seite 047

Abbildungsverzeichnis
Seite 053

Biografie
Seite 058

Impressum
Seite 059

macht nichts**Gezeichnete Bilder von Dieter Krieg**

Der vorliegende Katalog stellt den letzten Werkkomplex von Dieter Krieg vor. Es sind zunächst einmal auf Leinwände montierte Zeichnungen. Die Zeichnung und die Malerei auf Papier haben in seinem Werk eine hohe Bedeutung. Kriegs Auseinandersetzung mit dem Papier ist auch immer eine Auseinandersetzung mit dem formalen Problem der Rahmung gewesen: als er den Deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig 1978 mit den großen Papierbildern im Format 210 x 540 cm gestaltete, wurden die Arbeiten einfach an die Wand getackert. Und dies bleibt ein Thema: er denkt stetig in der Zeit seines Künstlerlebens darüber nach, wie die Ästhetik der Rahmung umgangen werden kann. Hier kommt es zu folgender Lösung: alte Keilrahmen werden auf die Größe des Papierformats von 70 x 100 cm gesägt, die Leinwand wird aufgespannt und mit farblosem Acryl grundiert. Dann wird die vorher gefertigte Zeichnung mit dem Gesicht auf die acrylgetränkte Leinwand gelegt. Die Rückseite der Zeichnung wird ebenfalls mit dem Acryl eingestrichen. Die Zeichnung wird jetzt auf die Leinwand (natürlich mit dem Gesicht nach oben) montiert, das Acryl ist der Kleb- und Bindestoff. Daraufhin erfolgt die Überstreichung der Zeichnung mit dem farblosen Acryl. Die Merkwürdigkeit, dass die Kohlezeichnung trotz des benutzten breiten Pinsels dabei nur ein

wenig verwischt, dass die Spuren der Verwischung die Zeichnung zur Malzeichnung verwandeln, rührt aus dem vorherigen Auflegen der Zeichnung auf die noch feuchte, grundierte Leinwand, was einen leichten Schutzfilm aus Acryl auf ihr bildete. Das Überarbeiten mit dem Acryl schützt nun einerseits die Zeichnung komplett (sie ist dem Problem der Rahmung auf Dauer enthoben), auf der anderen Seite fügt sie ihr auch neue Elemente hinzu. Denn das Übermalen ist unterschiedlich gehandhabt: mal erscheint es als reiner Schutzfilm (was es aber nie nur ist), mal wird pastos mit anderen Malmitteln wie Silikon gestaltet. Dies alles beginnt Krieg Ende 2003 in einem selbstironisch betitelten Programm: „alles noch einmal, aber größer“. Denn von dem Ausgangsformat entwickeln sich die Bilder nun in viele Richtungen: von 53 x 42 cm über extreme Querformate 37 x 101 cm hin zu den Bildern im Format 100 x 140 cm. Dann entstehen große Bilder: 205 x 185 cm, eins ist 151 x 311 cm groß. Grundlage der Bilder ist aber in aller Regel das Papierformat 70 x 100 cm.

Der gesamte unheilige Kanon seiner Themen wird in den Bildern durchgearbeitet. Ist zum Beispiel zu lesen: **Weil es nichts zu malen gibt und nichts womit man malen kann**, so ist dies ein Zitat aus Becketts Dialogen über Bram van Velde; ein Text, der Krieg seit den 1960er Jahren beschäftigt. Dies gilt analog für jedes Bild. Insofern handelt es sich um eine Summe seines künstlerischen Werks, die aber in ihrer Radikalität wie ein Neuanfang wirkt.

Dieter Krieg dachte intensiv über die mögliche Katalogform für diese Bilder nach. Er verfertigte dafür verschiedene Vorschläge. Wir sind ihnen variierend gefolgt. **ohne Macht über das Nichts** steht auf einem Bild. In einem Katalogentwurf war neben einer Fotografie dieses Bildes eine handschriftliche Notiz, fast wie ein Frontispiz, eingefügt: **macht nichts**

macht nichts ist der erste Katalog der Stiftung Dieter Krieg. Die von Dieter und Irene Krieg bereits 2003 initiierte Stiftung dankt dem Museum Bochum, Hans Günther Golinski, und dem arp museum Bahnhof Rolandseck, Klaus Gallwitz, für die fruchtbare und ideenreiche Kooperation bei den Ausstellungen und dem Katalogprojekt.



ohne Titel, 88 x 62,5 cm

Lack, Watte, Cellophan und

Bleistift auf Papier, 1970.

Zu einem Werk von Dieter Krieg

„... und vielleicht sollte man kurz zeigen, wie sich die Perspektive der Kunst auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken einfügt; denn jeder weiß, dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.“¹

Claude Levy Straus

„Weh dem, der Symbole sieht!“² Samuel Beckett

ohne Titel, 1970 ist ein bislang zu wenig beachtetes Werk von Dieter Krieg.³ Gleichsam wie in einer Laborsituation, verhilft es zu Einsichten in seine Bildmethoden zu Beginn der siebziger Jahre. Soweit das Oeuvre aus diesen Jahren bekannt ist, handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um die bislang früheste erhaltene Montage aus unterschiedlichen Materialien.⁴ In unterschiedlichen Facetten gewährt dieses Werk Einblick in den Prozess des bildnerischen Denkens, zumal es mit Bildentscheidungen und künstlerisch methodischen Ansätzen in den späteren teilweise umfassenden Bildzyklen verbunden ist. In der Akkumulation unterschiedlichster Raum- und Bildbegriffe, nur teilweise lesbarer Notate und unterschiedlichsten modalen Strategien

lässt sich Einblick in Kriegs Reflexionen über Malerei und ihre Möglichkeiten gewinnen, ebenso selbstzweiflerisch wie präzise, stets in rätselhafter wie unverwechselbarer Motivsprache. Hier sucht Krieg jenes Verhältnis zum Bild zu klären, das das Erhabene einfordert und mit banaler Alltagswirklichkeit bricht. Es erscheint notwendig, die verschiedenen Querverweise in diesem Bild umfassend zu dokumentieren, gleichsam einen Blick in Dieter Kriegs Werkstatt bzw. Atelier zu riskieren, ohne eine endgültige Deutung zu versuchen. So wird auch deutlich, dass es bislang an einer genaueren Beschreibung und Analyse vieler Werkphasen von Dieter Krieg noch fehlt.

Die auf festem Papier entwickelte Arbeit ist auf einer hochrechteckigen Tischlerplatte montiert.⁵ Aufwändig eingefasst ist diese Platte von einem flachen Plexiglaskasten, der von allen Seiten einsehbar ist. Das Papier ist sowohl mit Bleistift als auch mit dünnflüssiger, glatter weißer Farbe etwa im Verhältnis 1/3 zu 2/3 bearbeitet. Mit Bleistift ist ein Horizont in wenigen waagerechten und schräg geführten Linien am Ende des oberen Fünftels angedeutet. Darüber hinaus sind vertikale Linien in deutlichen regelmäßigen Abständen gelegt, die die bildliche Illusion einer Landschaft brechen. Zudem ist zeichnerisch ein nach links versetzter Rahmen angedeutet, der mit weiteren horizontalen Linien versehen ist und an eine Theaterbühne erinnert. Seitlich spielt ein lichtgrau gesprühter Streifen mit Volumen und Fläche.

Die leicht glänzende, weiße Farbe ist mit dem Pinsel aufgebracht. Die Malspur ist nicht getilgt, die Farbe weitestgehend deckend bis auf wenige Stellen am Rande aufgetragen. Die schwingende Rhythmisierung der Pinselzüge führt zu einigen dünnen Stellen. Teilweise finden sich Kringel unter der Farbhaut, die sich unabhängig von der Darstellung entfalten. Am unteren Rand ist etwa ein Zehntel der gesamten Fläche mit Watteflusen bedeckt, die flüchtig in die noch feuchte Farbe hineingewischt zu sein scheinen. Entsprechend des allgemeinen Erhaltungszustandes – das Bild ist signiert „Krieg 70“ – ist die Watte durch den Alterungsprozess verschmutzt bzw. staubig nachgedunkelt. Die Flusen ähneln grauen faserigen Büscheln und bilden eine irreguläre unbestimmte Schattierung zusammen mit der flüchtig aufgetragenen Latexfarbe auf der Fläche.

Das Hauptmotiv des Bildes ist eine querrrechteckige, waagerecht und leicht nach rechts aus der Mitte gerückte Form aus durchsichtigem Plastik, wie man sie als Abdeckung bzw. als Behälter aus der Lebensmittelindustrie kennt. Wie eine Laborhaube ist sie über dünn fasrige Wattebüsche gestülpt und mit Tackernadeln und Flüssigkleber auf dem Grund befestigt. Alterungsbedingt ist der Flüssigkleber nicht mehr farblos, sondern bräunlich bis schwarz. Er bildet dunkle Flecken an den Stellen, wo die Watteflusen angeklebt sind und eine unruhige aus Klecksen und Ausbuchtungen

bestehende Linie. Sie hinterfängt die Plastikhaube markant und nimmt ihr die Schärfe der maschinell hergestellten Form. Aus mittlerer Distanz gesehen, verschwimmt die Materialität dieser Haube unter der Plexiglassfassung. Sie wirkt dann wie ein durchsichtiger, leicht grauer Filter, wie ein Behältnis, in dem Watteflocken wie Schimmelpilzgewebe gezüchtet werden. Sie ist andererseits die materielle Basis, an dieser Stelle Lichtreflexe zur Erscheinung zu bringen, die die Plastizität des Objekts deutlich akzentuieren und die eigentümlich verschwebenden Raumsuggestionen intensivieren. Dieter Krieg erprobt in der um 1970 geläufigen Bildstrategien der konzeptuellen Kunst – malerisch formal gesehen – das unterschiedliche Zueinander von Räumlichkeiten, in einer Weise, die sich mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit gegenüber formalästhetischen Vorgaben zeigt. Nicht akademisch gepflegtes Kunsthandwerk, sondern eine eher roh zusammengefügte auf Bildideen hin aufbauende Arbeit entsteht so.

Bei genauerer Betrachtung erkennt man im oberen Teil des Bildes einige Schriftzüge. Sie sind in Bleistift ausgeführt und teilweise flüchtig ausradiert. Wenn man sich der Mühe unterzieht, sie zu entziffern, so entdeckt man weitere Hinweise, die dem Verständnis des Bildes dienen. Dieter Krieg hat im persönlichen Gespräch wiederholt betont, dass „die Notizen auf den Bildern nichts zu bedeuten haben.“ Dennoch: wenn man die Beischriften hinzuzieht, die allerdings nur teilweise zu entschlüs-

selt sind, lässt sich ein Verständnis für die heterogenen Elemente in dieser Gouache gewinnen.⁶ Offensichtlich geht er in **Ohne Titel**, 1970 bildnerischen Problemen und inhaltlich ikonografischen Fragestellungen nach, die die Möglichkeiten von Malerei und Zeichnung überschreiten, wie sie bis dahin im Werk entwickelt wurden.⁷ Denn die figurativ-realistischen Elemente sind durch Beischriften mit literarischen Bezügen ergänzt. So lässt sich die von einer dünnen Bleistiftlinie gerahmte Bemerkung „Lieber nicht Dieter Krieg“ oberhalb des Plastikkastens lesen. Gleich darüber steht der Begriff „Filet“, daneben „An einen Zaun“, darunter „Gewicht in Gramm.“ Am oberen Rand kann man „Wanne für Moby (Dick)“ entziffern, wobei das letzte Wort durchgestrichen ist. Sicher lassen sich die gedanklichen Zusammenhänge aus den Lebensentwürfen, die sich aus der hier zitierten Literatur ableiten lassen, im Detail nicht zur Gänze nachweisen. Doch kann es von Interesse sein, die Fragmente heranzuziehen, um durch Bild und Zitat Einsichten in Überlegungen zum Werk in dieser Zeit zu gewinnen.

Der Betrachter heute allerdings ist gefordert, sich durch den Erhaltungszustand der Montage nicht täuschen zu lassen. Das Rechteck der „Wattezucht“ und die Flecken durch den nachgedunkelten Klebstoff verfälschen den ursprünglich intendierten Bildeindruck. Das Bild war als ausschließlich in verschiedenen Weißtönen mit wenigen grauen Elementen gehalten gedacht gewesen.⁸ Nicht zuletzt der

Hinweis auf den 1851 erschienenen Jahrhundertroman „Moby Dick or The Whale“ von Herman Melville bestätigt dies. Es ist der Roman um Kapitän Ahab und jenen Wal, der zur Verkörperung der unbarmherzigen, übermächtigen Natur stilisiert wird. An diesem hat die Ambivalenz der Farbe Weiß ihren Anteil,⁹ die in Melvilles legendärer Deutung im Kapitel „Das Weiße des Wals“ analysiert wird. „Und doch, mag diese Farbe für unser Gefühl noch so sehr mit allem Lieblichen, Ehrwürdigen und Erhabenen verbunden sein, es lauert trotzdem im Inbegriff des Weißen etwas Unfassbares, das mehr Furcht und Entsetzen verbreitet als etwa das beängstigende Rot des Blutes. Dieses unfassbare Etwas macht, dass die Vorstellung des Weißen, losgelöst von freundlicheren Anklängen und gepaart mit einem an sich schon grauenhaften Gegenstand, ganz danach angetan ist, dieses Grauen noch zu steigern.“¹⁰ „Lieber nicht Dieter Krieg“ lässt sich lesen als Hinweis auf die stereotype Antwort des Buchhalters Bartleby: „Ich möchte lieber nicht.“ in Hermann Melvilles gleichnamiger Erzählung (1853). „An einem Zaun“ ist Zitat des Anfangs von Robert Musils Erzählung „Tonka“.¹¹ Literatur, der Raum der Sprache ist für Dieter Krieg seit jeher Anregung und Herausforderung zur Malerei im Bewusstsein der Unmöglichkeit und Grenzüberschreitung. „Mein Rechtfertigungsgerede kommt im Eigentlichen nur daher, dass ich aus meiner Malerwerkstätte ausgebrochen bin und etwas getan habe, was für mich im eigentlichen absurd ist. Gleichwohl habe ich bei der Lektüre,

so oberflächlich wie auch immer etwas gefunden, was mich betrifft. Was in mir wirksam ist. Und dann habe ich es gemalt und nun ist es da. Die Unmöglichkeit dessen, was ich getan habe ist das letztlich, was mich interessiert, die Fragwürdigkeit, Literatur in Malerei zu überführen.“¹² Für Dieter Krieg war es stets Herausforderung, jene gedankliche Dichte zu erwirken, die er als besessener Leser in der Literatur fand.

Mit **ohne Titel**, 1970 zeigt sich der nur scheinbar lapidare Versuch, im Klima zeitgenössischer Werkstrategien um 1970 einen Nullpunkt zu erreichen und neue Wege zu beschreiten. Bezeichnend sind die tastenden Versuche, sich der figürlichen Darstellungen der **Schmürze** aus den Wurzeln in der Klasse Grieshaber und der Karlsruher Neuen Figuration zu entledigen, die in den zeitgleich entstehenden Gemälden mit **Hosen** nachwirkt. Nichts wäre leichter, hier Krieg im Lichte avantgardistischer Positionen dieser Jahre zu sehen. So wäre, abgesehen von den zahlreichen begrifflichen Grundlagenanalysen der Konzeptkunst, an Schimmelobjekte des zu dieser Zeit in Stuttgart lebenden Diter Rot zu denken, der unter Glas- und Plexiglashauben organische Substanzen und ihre Veränderungen in der Zeit demonstriert. Die Weiß- und Lichtphantasien der Düsseldorfer Künstlergruppe Zero, die Weißmeditationen Robert Rymans wären heranzuziehen. Als Pate wäre Piero Manzoni zu befragen und dessen Entmaterialisierungsversuche in den Kaolinbildern und

Textilreliefs, seinen „Achromen“, die bis hin zu zerfasender Watte sich der Materie in die Nichtfarbe zu entledigen suchen, dessen versiegelte Paketverhüllungen so geheimnisvoll wie schwerelos vor der Fläche der Bilder schweben.¹³

Doch ist analytische Malerei Kriegs Sache nicht. Zwar geht es wohl um die Farbe Weiß, aber auch um den Zustand des Bewusstseins, den Blick in die Welt. „Liegt es daran, dass die weiße Farbe durch ihre Wesenlosigkeit an die leblose Leere und die Unermesslichkeit des Weltalls gemahnt und uns solchermäßen hinterrücks mit der Vorstellung der Vernichtung überfällt, wenn wir in die weiße Weite der Milchstraße schauen? Oder liegt es daran, dass Weiß eigentlich nicht so sehr eine Farbe ist als vielmehr die sichtbare Abwesenheit jeglicher Farbe ist, und gleichzeitig auch die Vereinigung sämtlicher Farben, so dass eine weite Schneelandschaft aus diesem Grunde etwas so unerlöst Leeres und doch Bedeutsames an sich hat – die Allfarbe einer Gottlosigkeit, vor der wir zurückschauern?“¹⁴ Krieg bricht jegliche sublimierende Meditation der Bedingungen von Kunst um der Kunst willen, der Malerei als Malerei, der Lebensferne mit Material und Kommentar in die irdische Existenz hinein, in das materiale Verhältnis zu Malerei, zur Unmöglichkeit des Bildes zu trivialer wie unfassbarer Bindung an die Materie, an den Lebensvollzug, die menschlichen Strategien zur Sicherung des Fortbestandes im Prozess der Zivilisation wie die Aneignung und Verarbeitung wie Dämonisierung der Natur.

Moby Dick, Bild und Verkörperung der allgewaltigen bis ins Göttliche hineinreichende Macht der seelenlosen wie belebten Natur, wird eine Hülle aus Plastik, eine Wanne angeboten und zum Nahrungsmittel degradiert. Die Wanne ist in Zusammenhang der zeitgleichen großen Serie der **Malsch-Wannen** zu sehen, lapidar wie ironisch den Mythos des gigantischen Menschen und Schiffe vernichtenden, als allgewaltig begriffenen Wal brechend. Natur wird in Gewichtsklassen kategorisiert, wird zu industriell konditionierten und verfügbar gemachten Handelsware mit kapitalbildender Mehrwertqualität, wird nachwachsender, nährender Rohstoff und Schicksalssymptom für standardisierte Lebensbewältigung. Die Suggestion immaterieller göttlich gestaltender Gewissheit ist im hoffnungsfrohen, technologisch stimulierten Optimismus auf die irdische Existenz und ihre wirtschaftlich verwertbaren, pragmatischen Versorgungsphantasien zurückgespiegelt auf **Filet**, und **Gewicht in Gramm** der Angabe, die sich auf jeder Fischkonserve gedruckt findet.

An einen Zaun zieht Grenzen, bannt das Innen vom als chaotisch wie zerstörerisch gesehenen Außen, berührt ein Motiv, das in späteren Gemälden auftauchen wird, und belegt Kriegs Faszination für die Literatur Robert Musils „den Meister des Anfangs“, und dessen Vermögen, in wenigen Worten Welten und Weltverhältnisse aufscheinen zu lassen. „An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne

war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! Ist es Kleinlichkeit, wenn solche Einzelheiten sich an einen Menschen heften? Wie Kletten!? Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen. Auch das Pferd gehört dazu, der Rotschimmel, den er an eine Weide gebunden hatte. Es war in seinem Militärjahr. Es ist nicht zufällig, dass es in seinem Militärjahr war, denn niemals ist man so entblößt wie in dieser Zeit des Lebens, wo eine fremde Gewalt alles von den Knochen reißt. Man ist ungeschützt in dieser Zeit als sonst.“¹⁵

Antje Vollmer beschreibt Musils Intention in der Erzählung „Tonka“, die bezeichnend erscheint für das Selbstgefühl und Selbstverständnis Dieter Kriegs, seinem Bewusstsein vom nicht Fassbaren der Realität, vom Zweifel und Scheitern wie seiner immer wieder artikulierten Skepsis gegenüber der Malerei wie jeglicher ästhetischer Tätigkeit und die unausweichliche Bindung an eben diese, bezeichnend für die Moderne. „Wir werden in der Tonka-Geschichte noch einmal erleben, dass eben dieses, das genaue Erfassen dessen, was ist, permanent misslingt, dass alle Dinge sie selbst sind und ihr eigener Widergänger, daß alle Zustände, je nach dem Licht, das auf sie fällt, etwas völlig anderes bedeuten. Das ist eine Deutung der Moderne: Der Mensch, der bereit ist in diese Kriege zu ziehen, ist der moderne Mensch schlechthin, den nichts mehr hält,

nicht einmal eine göttliche Bestimmung oder eine Selbstdefinition. Und deswegen spürt man in allen Texten von Musil etwas Unheimliches, etwas Lauerndes, etwas Abgründiges, eine Gefahr, der man sich mit Worten nähern kann, ohne dass man sie der Sache nach beherrschen könnte.“¹⁶

Dass Dieter Krieg in **ohne Titel**, 1970 den angedeuteten Motivraum weiterverfolgt, wird 1989 deutlich. In diesem Jahr wird Krieg ein großformatiges Gemälde vorstellen, das vor gestisch aufgelöstem Grund die Ecke eines Geländers aus Rundhölzern zeigt, die in der Art eines ungleichseitigen T miteinander verbunden sind. Nach rechts ist das Querholz verlängert. Darüber hängt ein weißer Dreieckswimpel mit dem Schriftzug Musil. Auch die vielfachen Brechungen durch die Schichtung von Plexiglas und durchsichtigem Plastik wird wichtig werden. In den neunziger Jahren werden großformatige Plexiglasscheiben mit Schriftzügen zum Einsatz kommen. Sie spielen mit der Auflösung bzw. der Verunklärung der einschichtigen Malweise „Öl bzw Acryl auf Leinwand“, verdoppeln bzw. vervielfachen gleichsam die Malfläche durch Format und Überschreitung des Rechteckrahmens, durch den Wechsel von Auf- und Durchsicht. Schriftzüge spielen im Übrigen gerade auch hier eine wesentliche Rolle.

Zugleich ist **ohne Titel**, 1970 die erste Arbeit in der ideenhaft teils durch zeichnerische, teils durch illusionistische Mittel – die Watteflocken

unten erinnern unversehens an Meeresgisch – Welt expliziter als naturgegebener und so wirksamer Kosmos eine prägende Rolle spielt. Der Welthorizont erscheint lediglich in den Zeichnungen dieser Jahre.¹⁷ Er fehlt weitestgehend in den großformatigen Acryl-Bildern der kommenden Jahrzehnte und taucht erst wieder in den Zeichnungsbildern der letzten Werkphase auf. Dieter Krieg wirft so in der Regel Fragen nach dem weltbeherrschenden und weltprägenden Anspruch des Motivs auf. **ohne Titel**, 1970 ist bislang die früheste Arbeit, in der Landschaft, Erde, Kosmos, wenn auch in der Abbeviatur, eine Rolle spielen. Zwischen Urgewalt und zeitlich bedingter Dimension wird dies im Bild ins Simultané gesetzt. Doch nichts wirklich Versöhnliches findet hier statt, die Abwesenheit von und der Verzicht auf die Emotionalität der Farbe spricht dafür. Das Bild des fiktiven Versuch unter labormäßig kontrollierten Bedingungen sich der Möglichkeiten zu vergewissern, das Weiße, das Farblose, das Ungreifbar bedrohlich hervor bringt, ist zugleich Verweis auf die Hilflosigkeit und Schäbigkeit mit der das Leben angesichts all dessen, was ist, bewältigt wird.

Das doppeldeutige Spiel mit unterschiedlichen bildnerischen Illusionismen von Raum und Materialität zwischen Bildform, Bild- und Darstellungsgröße bis zum Trompe l'oeil, die malerischen und zeichnerischen Transformationen gefundener Gegenstände, wie Rohre, Kabel, Wannen und Materialien Stahl, Gummi und Holz, die „Lügen der Malerei“ sind Unter-

suchungsgegenstand zum Realitätsgrad von Kunst in diesen Jahren. Dazu dienen Pinsel, Bleistift und Spritzpistole auf Leinwand und Papier.¹⁸ Dazu dient auch der Verzicht auf kultivierte Handschrift, malerisch vorgetragenen Gestus und Farbreichtum, zugunsten von Schwarz bzw. Grau auf weißem Grund und den Fragen nach den Standards der Gegenwart, den Restriktionen der Lebenswelt, der existenziellen wie der gesellschaftlich zivilisatorischen Bindungen. Sie scheinen in den verkrüppelten Menschen, den **Schmürzen**, den Hosenbildern, aber auch den **Malsch-Wannen** auf, in denen Krieg ganz auf anthropomorphe Spiegelungen verzichtet. Implizit wird die Rückführung auf alles Materielle beschritten, auf Lebensbedingungen und Mechanismen des Fortlebens angesichts der Allgegenwart von Metamorphose und Zerfall, von Sterblichkeit und Tod. Dies alles geschieht in unterschiedlichen Bildserien in kühler Distanz, beobachtend, wobei **ohne Titel**, 1970 als Einzelwerk hervorsticht. Hier setzt sich Krieg zum Ready Made, zum gefundenen bzw. gewählten Objekt ins Verhältnis. Allerdings geschieht dies nicht, um die Plastikhaube als Kunstwerk zu ästhetisieren, sondern um der semantischen Implikationen, der narrativen Fiktion der alltäglichen Banalität im sozialen wie im fiktiv literarischen Kontext willen, sicher ironisch gelegentlich, auch kalauernd sinnverwirrend. Dabei schaut er sowohl in die Kunst der Gegenwart, wie in die sprachlich gegründeten bildlich ungreifbaren Imaginationen der Literatur. Wie in einem Labor wird

künstlich manipuliert, die Nichtfarbe Weiß gezüchtet, der anschauliche Raum des Nichts, das in der Abwesenheit von Farbe die Welt durchdringt und trägt.

Lüg'n, ach, Trost, Arme Sau, Holzkreuze, Krückstöcke, Spiegeleier, Magnolienblüten sind nur einige Begriffe und Bildmotive die in den kommenden Jahrzehnten unversöhnt durch Malerei, zugleich beharrlich tiefgehende Skepsis und nihilistische Distanz offenbaren, deren Weggefährten Krieg in der Literatur findet. Denn **ohne Titel**, 1970 fügt sich in eine Phase, in der Krieg sich intensiv mit dem Werk von Samuel Beckett befasst hat. Die Auseinandersetzung mit Beckett hat eindrücklich Barbara Könches-Scherer nachgewiesen.¹⁹ In ihren Tagebüchern bezieht Marie Luise Kaschnitz am 3. November 1966 Beobachtungen auf die verkrüppelten Figuren Kriegs im Blick auf das Menschenbild bei Beckett.²⁰ In Becketts Prosatext „Bing“ und „Losigkeit“ bestimmt Weiß den hermetischen wie autistischen Weltentwurf. In einem weißen Raum eingesperrt, wird die Gründung der menschlichen Existenz in der Bewegungslosigkeit imaginiert in ihrer letztlich unfassbaren, unorientierten Weite im Kopf angesichts des Verlusts der Plausibilität jeglicher Realität. „Alles gewusst alles weiß nackter weißer Leib ein Meter Beine aneinander wie genäht. Licht Wärme weißer Boden ein Quadratmeter nie gesehn. [...]. Kurze Gemurmeln kaum fast nie alle gewusst. Spuren Gewirr Zeichen, ohne Sinn hellgrau fast weiß auf weiß. Beine anein-

ander wie genäht Fersen aneinander rechter Winkel. Spuren allein unfertig schwarz gegeben hellgrau fast weiß auf weiß. Licht Wärme weiße Wände gleißend ein Meter mal zwei [...]“²¹. Ebenso ungreifbar erscheint die Welt des Außen in „Losigkeit“: „Schimäre Licht seit jeher nur graue Luft zeitlos lautlos. Flächen spurlos greifnah schiere Weiße alles entfallen. [...] Himmel grau wolkenlos alles lautlos regungslos Erde Sand aschgrau. Kleiner Körper gleiches Grau wie die Erde der Himmel die Trümmer einsam aufrecht. Aschgrau ringsumher Erde Himmel ineinander Weiten endlos [...] Weiten Endlos Erde Himmel ineinander alles regungslos kein Hauch. Flächen weiß spurlos ruhiges Auge Kopf bei Sinnen entfallen. Verstreute Trümmer aschgrau ringsherum wahre Zuflucht endlich ausweglos [...].“²² Beide Texte erscheinen 1970 in dem Band *Residua* (von lat. „residuum“: das Übrige), der allein durch den Titel den Weg der Reduktion vorzeichnet.

 In dem Notat **Lieber nicht Dieter Krieg** scheint einmal mehr Skepsis auf, scheint sich Selbstzweifel bis zu Abweisung zu verstärken, denn Melville Bartlebys „I prefer not to“ ist die literarische Referenz. Konsequente Pflichtverweigerung, das radikale Lebensprinzip des Non-Konformisten in der Distanz zur Welt auch in Trauer und Komik, in sarkastischer Ironie und abgründigem Humor. Bartleby, jener Büroangestellte, der sich der Pflichten eines Lohnabhängigen verweigert, die sich dann auch als Lebensverweigerung erweisen. Denn

Bartleby zeigt sich als eine Figur der totalen Lebensverneinung und des friedlichen passiven, aber unerbittlichen Widerstandes gegen jedwede Forderung, die das Leben an ihn stellt. Und so scheint es, dass der Kontakt mit Bartleby zu einem Kontakt mit dem Tode geworden ist, er ist ein Katalysator, der zu einer tieferen Einsicht in das Geheimnis des Lebens führt und vielleicht auch in die Nichtigkeit alles menschlichen Tuns.

Der Beziehungsreichtum von **ohne Titel**, 1970 offenbart einmal mehr die Komplexität der künstlerischen Vorgehensweisen. Dieter Krieg hat in seinem Werk zahllose Wege eingeschlagen, um sich des Zorns wie der Verzweiflung über die allzu menschliche schicksalsbedingte Ohnmacht, seiner Haltlosigkeit zu entledigen und sich seinem imaginativen Vermögen zu stellen. Es gelingt Krieg zweifelnd immer wieder Grenzen zu überbieten, wobei das Bild durch seine Form der Malerei dem Widerspruch dienlich war, mit dem Melville die Summe seiner Reflexionen über die Farbe Weiß zieht. „... so erblindet der beklagenswerte Gottesleugner zuletzt bei der Betrachtung des unendlichen weißen Leichentuchs, in das die Welt ringsum eingeschlagen ist.“²³

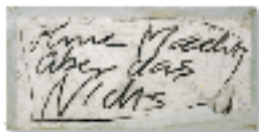
Anmerkungen

1 Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Suhrkamp Frankfurt 1973 (EA.1962), S. 36 2 Samuel Beckett: Watt, Suhrkamp Frankfurt 1995, Umschlag 3 Publiziert ist die Arbeit unter diesem Titel erstmals in Magistrat der Stadt Darmstadt, Kunstverein Darmstadt e.V., Hg.: Kunstpreis der Stadt Darmstadt 1970. Kunsthalle am Steubenplatz 29. April bis 11. Juni 1970, Darmstadt 1970, mit den Angaben, die im Titel dieses Aufsatzes festgehalten sind. Die Arbeit ist auf dem rückwärtigen Aufkleber der Galerie Der Spiegel, Köln, auch als „Gouache 1, 1970“ bezeichnet worden. Vereinzelt befinden sich Collagen aus Papier, entstanden in dieser Zeit, in Privat-

besitz. 4 Der Darmstädter Katalog zeigt noch eine Reihe von Aufnahmen von dreidimensionalen Objekten wie ein Stuhl mit Leinwand bedeckt, auf der schräg zwischen Sitz und Lehne ein Stab dargestellt ist, sowie ein auf zwei mit Leinwand umwickelten Rundrohren montiertes Bügelbrett, das als „Staffage zu Bild 4/25, 1968“ bezeichnet wird und als Motiv in eines der „Hosenbilder“ integriert ist. Sodann die Fotografie von flachen Metallbändern, die in Beton eingetieft zu sein scheinen. Die Fotografien zu diesen Abbildungen sind von Dieter Krieg und Robert Häusser. Für ein vertieftes Verständnis der Problemstellungen in der Entwicklung des Werkbegriffs von Dieter Krieg ist eine analytische Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten und den Fotografien unerlässlich. 5 Dieter Krieg: „ohne Titel, 1970“, Privatsammlung Baden-Baden, 87,6 x 63,5 cm, Bleistift, Lack, Plastik auf Papier, montiert auf Tischlerplatte unter Plexiglashaube gerahmt, signiert unten rechts „Krieg 70“. 6 Dass „ohne Titel, 1970“ nicht als vorläufige Skizze mit Werknotizen zu einem weitergehenden Projekt sondern als anerkannte Arbeit zu einzuschätzen ist, wird durch die Signatur „Krieg 70“ und die Präsentationen in Baden-Baden und in der Galerie Der Spiegel, Köln 1971 bestätigt. Zudem erscheint sie in dem obengenannten Katalog anlässlich der Verleihung des Darmstädter Kunstpreises 1970. 7 Nach Mitteilung von Michael Fähndrich, Baden-Baden, war diese Arbeit die einzige Montage, die im Rahmen der Ausstellung „Huldigung an die Fettquelle“, die in Baden-Baden am 18. Februar 1971 eröffnet wurde. Hier waren neben Gemälden mit der Darstellung von „Hosen“ die „Malsch-Wannen“ zu sehen. Das Gästebuch fügt einige Details hinzu. Der Dichter, Schriftsteller, ehem. Lektor des Lambert Schneider Verlags Heidelberg, Collagist und Objektmacher René Hinds, Erfinder des Namens der Künstlergruppe „Quadrige“, notiert hier: „Fettauge sei wachsam – Fett schwimmt ohnehin oben! Für Dieter Krieg.“ Unter den Gästen waren Kurt Fried und Burkart Meier-Grolman, studio f Ulm, Klaus Jürgen-Fischer, Heinrich Klumbies und Rolf Gunter Dienst. Krieg stellte in der Neuen Galerie, Gernsbacher Straße 36, Baden-Baden vom 19. Februar bis 31. März 1971 aus. Zum Programm der für Baden-Badener Verhältnisse ungemein fortschrittlichen Galerie gehörten neben Dieter Krieg die Künstler Lucio Fontana, Gianni Emilio Simonetti, Miguel Berrocal, Max Bill, Franz Bernhard, Antonio Segui, Antonio Tapias, Rolf Gunter Dienst, André Tomkins, Erwin Bechtold, Hans Peter Reuter, Hans Hinterreiter, Franz Bernhard und Erwin Heerich. Vgl. zu dieser Ausstellung D.T: Malen was das Zeug hält. In: Dieter Krieg Band 2, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 3. Juli bis 29. August 1999, Baden-Baden, S. 7–19. 8 Vgl. dazu die Abbildung im oben genannten Katalog. 9 Rolf Gunter Dienst, Kauffenheim, hat sich seit 2001 den Herausforderungen dieses Romans gestellt und einen umfangreichen Zyklus zu den Farbbeschreibungen zu Melvilles „Moby Dick“ entwickelt. Ihm verdanke ich eingehende Gespräche zu Problemen der Malerei und zur Freundschaft mit Dieter Krieg und seiner Frau Irene. 10 Siehe Herman Melville: Moby Dick, Manesse Verlag Zürich 1944 (Übers. Fritz Güttinger), S. 324 11 Für Hilfe bei der Auflösung der Notate danke ich Klaus Gerrit Friese, Stuttgart. 12 Dieter Krieg im Gespräch mit dem Verfasser 16.6.1993 13 Piero Manzoni hatte 1969 in Mönchengladbach seine erste große Retrospektive in Deutschland. Bestätigen lässt sich der künstlerische Dialog durch die Zeichnung, die auf dem rückwärtigen Umschlag des Darmstädter Katalogs. Hier ist ein Raster von weißen Wattebällchen dargestellt, eingefasst in einem illusionistisch querrrechteckigen gemaserten Holzrahmen oder Kasten 14 Herman Melville, s. Anm. 5, S. 335 15 Robert Musil, Tonka, in: Die Drei Frauen, Rowohlt, Reinbeck, S. 19. Dass Musil ein sehr interessierter Fotosammler war, mag Zufall sein, doch steht die fotografische Kontrolle der Malerei Dieter Kriegs noch als eine thematisch zu erörternde Frage im Raum. 16 Antje Vollmer: Robert Musil – oder: Der Krieg beginnt früher (Rede Düsseldorf, 31.01.2001) Vortrag anlässlich der Gastprofessur an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, 2000/2001, Vortrag am 31. Januar 2000, zit. nach http://www.antje-vollmer.de/cms/default/dok/4/4341.robert_musil_oder_der_krieg_beginnt_frue.htm 17 Vgl. Klaus Gerrit Friese:

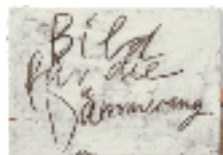
Dieter Krieg – Zeichnungen. Manus Presse Stuttgart 1989. Auch hier sind stets kommentierende Beischriften zu den Darstellungen hinzugefügt. 18 Die Ausstellung „Huldigung an die Fettquelle“ unter dem Gesichtspunkt eines skeptischen Dialogs mit Joseph Beuys zu sehen, ist ebenso plausibel, wie eine Auseinandersetzung mit Gerhard Richter und seinen grauen Bildern mit Fotografie verwobenen nahe liegt oder etwa die Farbpolster Gotthard Graubners. Krieg hat das im Gespräch mit dem Verfasser 1993 auch als eine Herausforderung dieser Zeit um 1970 betrachtet. Gerade die Verwendung der Spritzpistole seit den Entsubjektivierungsstrategien in der Malerei bei Yves Klein, die in diesen Jahren im amerikanischen Fotorealismus ebenso eine Rolle spielt, macht Kriegs Beitrag für den Begriff von Malerei in diesen Jahren interessant. 19 Barbara Könches-Scherer: Dieter Krieg: Die Serie der „Malsch-Wannen“ 1969–1972. Magister Arbeit, Karlsruhe 1996. unpubl. Masch. Man. Barbara Könches-Scherer bezieht sich dabei maßgeblich auf Becketts Text „Der Verwaiser“ von 1966. 20 Marie Luise Kaschnitz: Tage, Tage, Jahre – Aufzeichnungen. Fischer Frankfurt 1971 (EA. Insel 1968) S. 107 21 Samuel Beckett, Bing. In: ders.: Residua, Frankfurt 1970 (EA.) S. 99–100. Erstmals konnte „Gouache 1, 1970“ der Öffentlichkeit gezeigt werden anlässlich des 100. Geburtstags von Samuel Beckett am 12. April 2006, der Uraufführung der Hörstücke „Bing“ und „Losigkeit“ in einer Neuproduktion des SWR unter der Regie von Oliver Sturm und Hans Burckart Schlichting in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. 22 Samuel Beckett, Losigkeit. Ebenda, S. 129 ff. 23 Herman Melville, s. Anm. 5, S. 336

.....



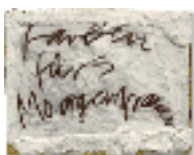
01

01. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 49 x 107 cm



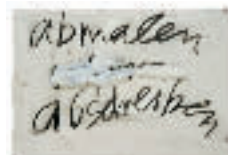
02

02. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm, Privatsammlung



03

03. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 80 x 106 cm, Privatsammlung



04

04. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



05

05. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 140 cm



06

06. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 80 x 106 cm



07

07. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



08

08. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 67 x 101 cm



09

09. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



10

10. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



11

11. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 43 x 61 cm



12

12. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



13

13. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



14

14. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



15

15. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



16

16. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



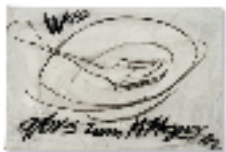
17

17. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



18

18. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



19



20



21



22



23



24

19. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm, Privatsammlung

20. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

21. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

22. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

23. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 68 x 100 cm

24. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



25



26



27



28



29



30

25. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm

26. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm

27. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 101 x 143 cm

28. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

29. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

30. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



31



32



33



34



35



36

31. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

32. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

33. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

34. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm, Privatsammlung

35. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 99 cm

36. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



37



38



39



40



41



42

37. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 88 x 96 cm

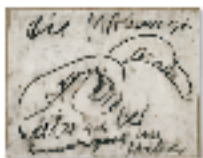
38. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 79 x 105 cm

39. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 101 cm

40. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

41. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 88 x 96 cm

42. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm



43



44



45



46



47



48

43. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 74 x 96 cm

44. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 101 cm

45. 2004, Kohle, Bleistift, Acryl, Papier, Leinwand, 80 x 96 cm

46. 2005, Kohle, Bleistift, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

47. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

48. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm



49



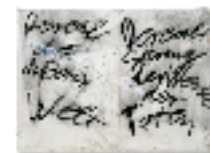
50



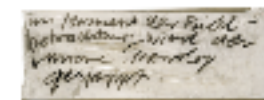
51



52



53



54

49. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 70 x 100 cm

50. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm

51. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 79 x 105 cm

52. 2003, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm

53. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 140 cm

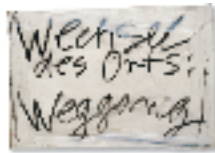
54. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 37 x 101 cm



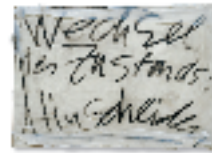
55



56



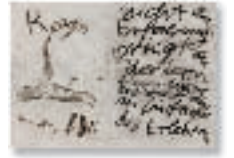
57



58



59



60

55. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 79 x 105 cm

56. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 95 x 170 cm

57. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 71 x 100 cm

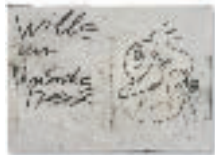
58. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 72 x 100 cm

59. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Aluminium, Leinwand, 100 x 151 cm

60. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 140 cm, Privatsammlung



61



62



63



64



65



66

61. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 141 cm

62. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 100 x 140 cm

63. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 100 x 140 cm

64. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 151 x 210 cm, Privatsammlung

65. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 150 x 210 cm

66. 2004, Kohle, Acryl, Papier, Leinwand, 150 x 210 cm



67

67. 2004, Kohle, Acryl, Silikon, Papier, Leinwand, 151 x 311 cm

1937 in Lindau am Bodensee geboren

1958–1962 Studium an der Kunstakademie

Karlsruhe bei HAP Grieshaber und

Herbert Kitzel

1966 Deutscher Kunstpreis der Jugend für

Malerei, Baden-Baden

1968 Preis der Veranstalter der Biennale

Danuvius 68, Bratislava

1969 Kunstpreis der Böttcherstrasse, Bremen

1970 Kunstpreis der Stadt Darmstadt

1971/1972 Gastlehrauftrag an der

Kunstakademie Karlsruhe

1975/1976 Gastdozentur an der Städelschule,

Frankfurt

1978–2002 Professur an der Kunstakademie

in Düsseldorf

1985 Karl-Ströher-Preis, Frankfurt

1989 Internationaler Kunstpreis des Landes

Vorarlberg

1993 Hans-Thoma-Preis des Landes

Baden-Württemberg

1998 Hans-Molfenter-Preis der Stadt Stuttgart

2006 Preis der Cologne Fine Art, Köln

2005 stirbt Dieter Krieg in Quadrath-Ichendorf

Herausgeber

Stiftung Dieter Krieg, Stuttgart

Klaus Gerrit Frieze

Gestaltung

Ateliergemeinschaft Gerwin Schmidt,

München

Gerwin Schmidt, Philipp von Keisenberg

Fotografie

Frank Kleinbach, Stuttgart

Achim Kukulies, Düsseldorf

Meino, Wuppertal

Gesamtherstellung

Engelhardt und Bauer, Karlsruhe

Stiftung Dieter Krieg

Geschäftsstelle

Rienzistraße 23

70597 Stuttgart

info@stiftung-dieter-krieg.de

www.dieterkrieg.de

© Stiftung Dieter Krieg und bei den Autoren

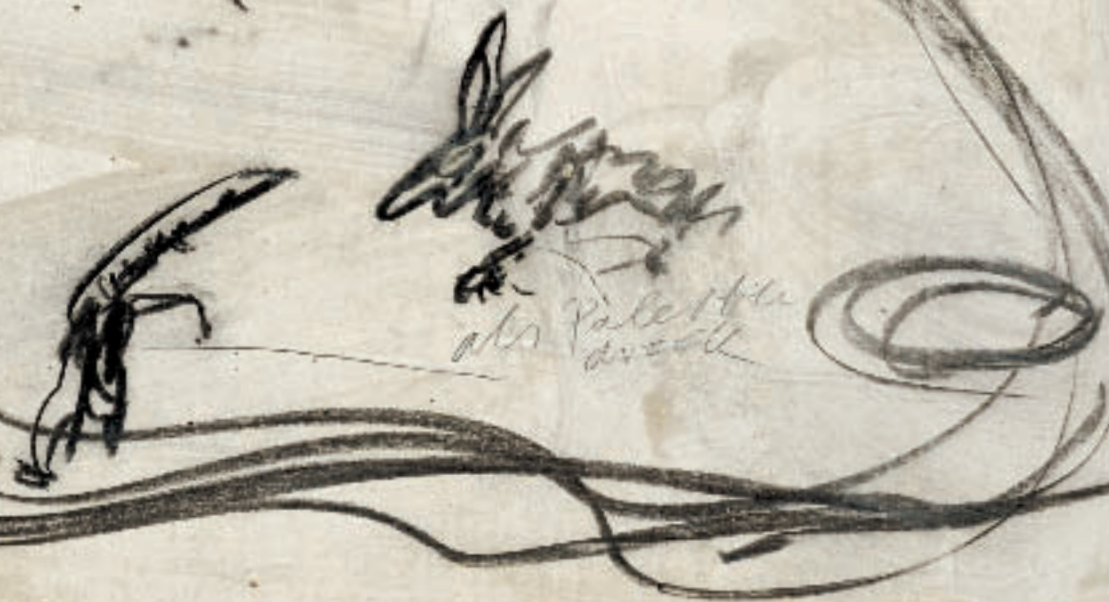
Manuel des Portiniers
entree wie der Lunge

Alles
gleich



Ma

Chinese
+ Rattle



also Palette
draw



andover
Ratton King

mit dem Hunde
mal

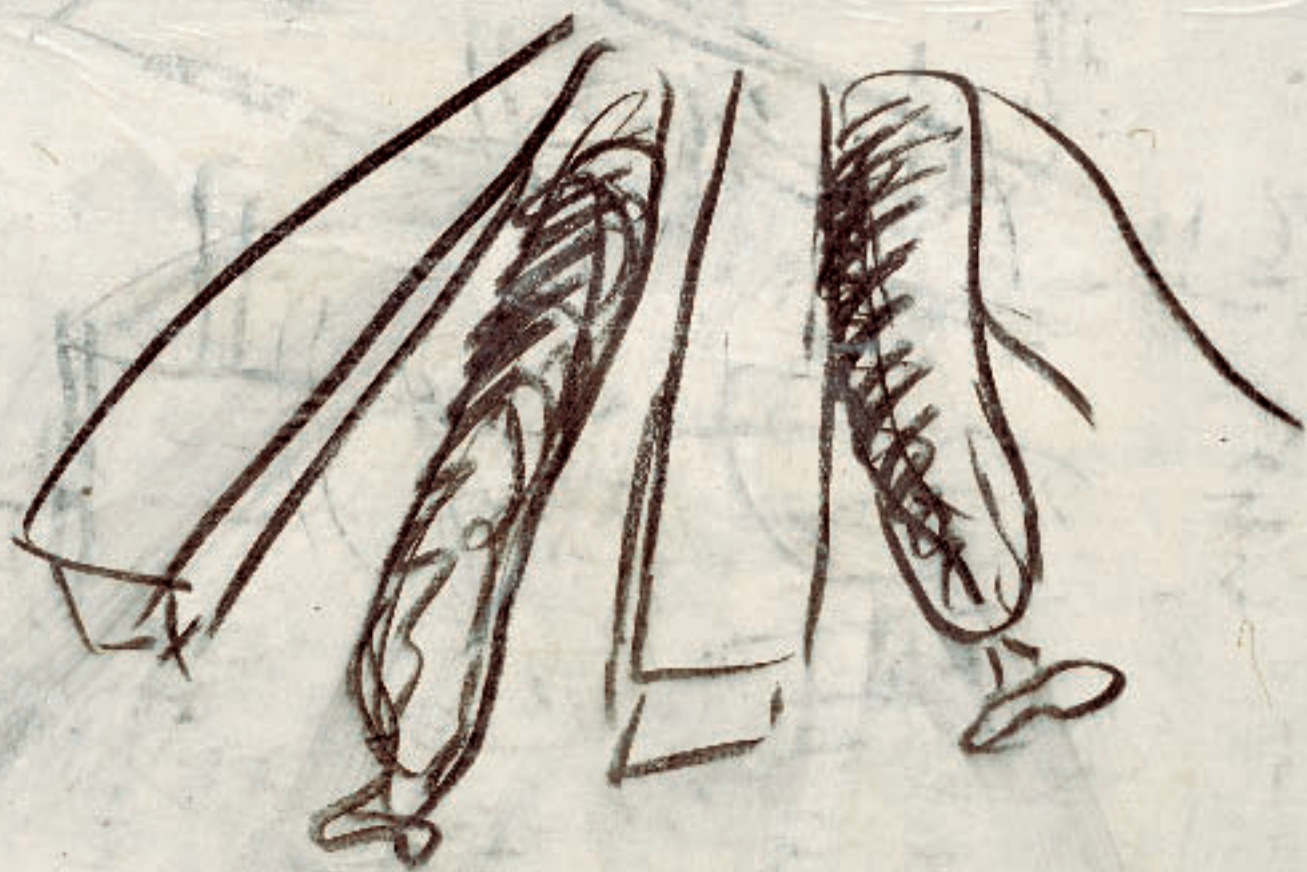


der Wm
damals

geh + jetzt
nicht mehr

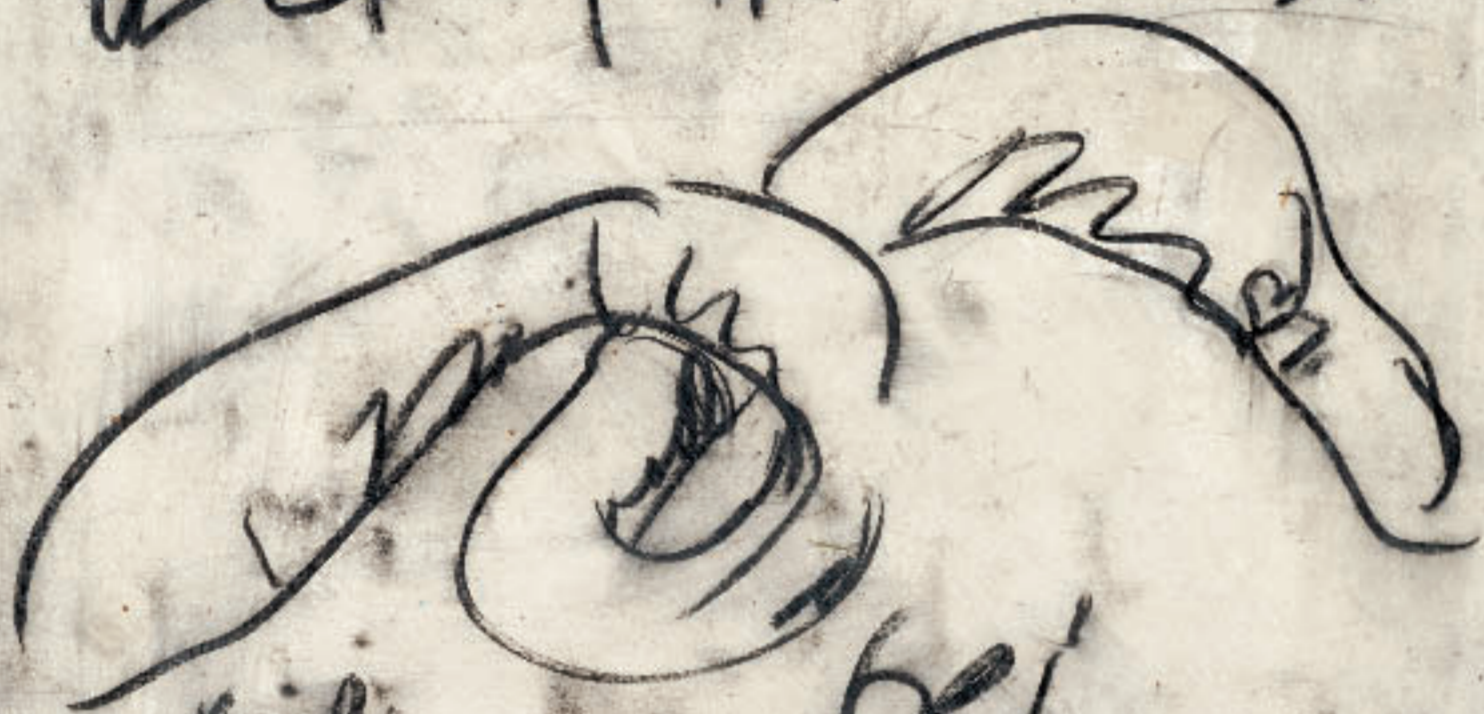




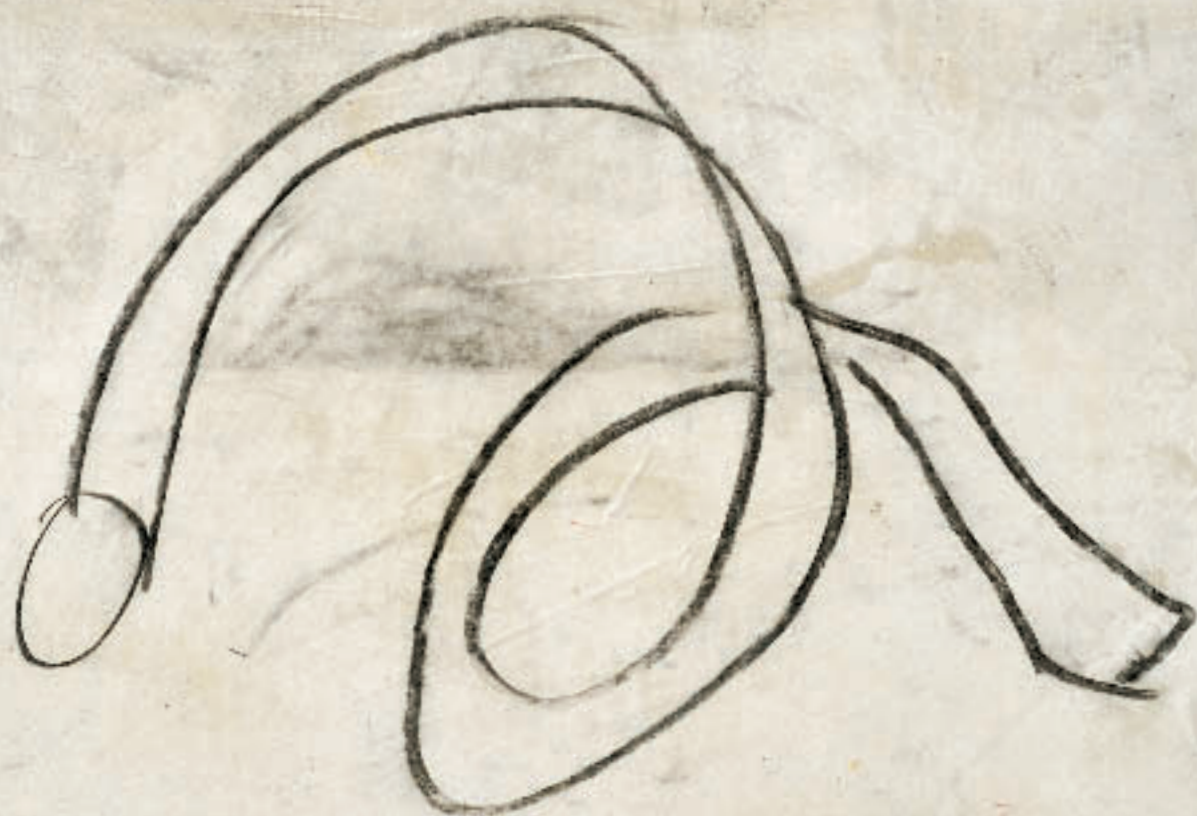


Wrist & clavicle

die MAhnrst



wählt sich bei
Sonnenuntergang um
Atchier

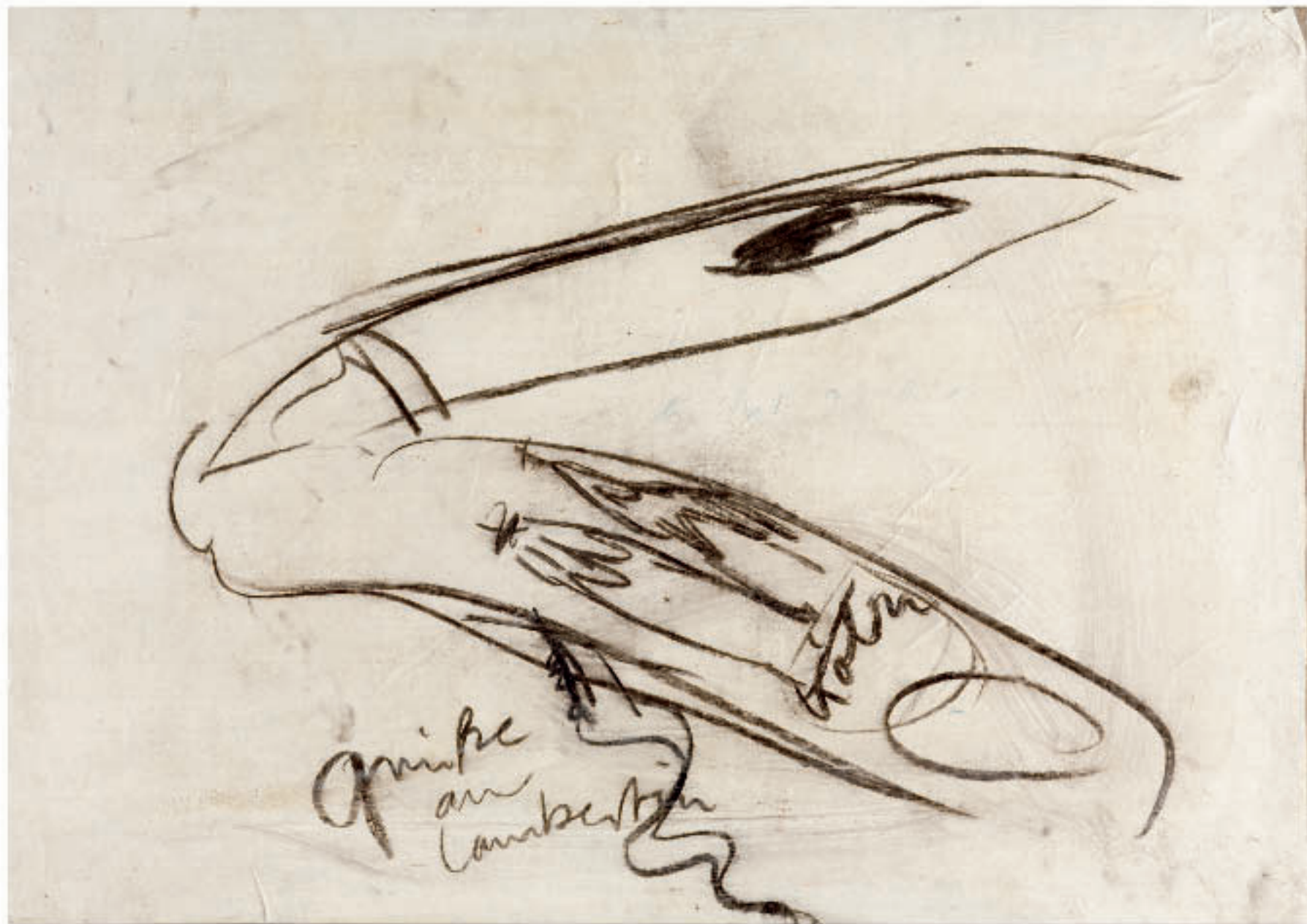


alles für 7 Schönen
Gedächtnis

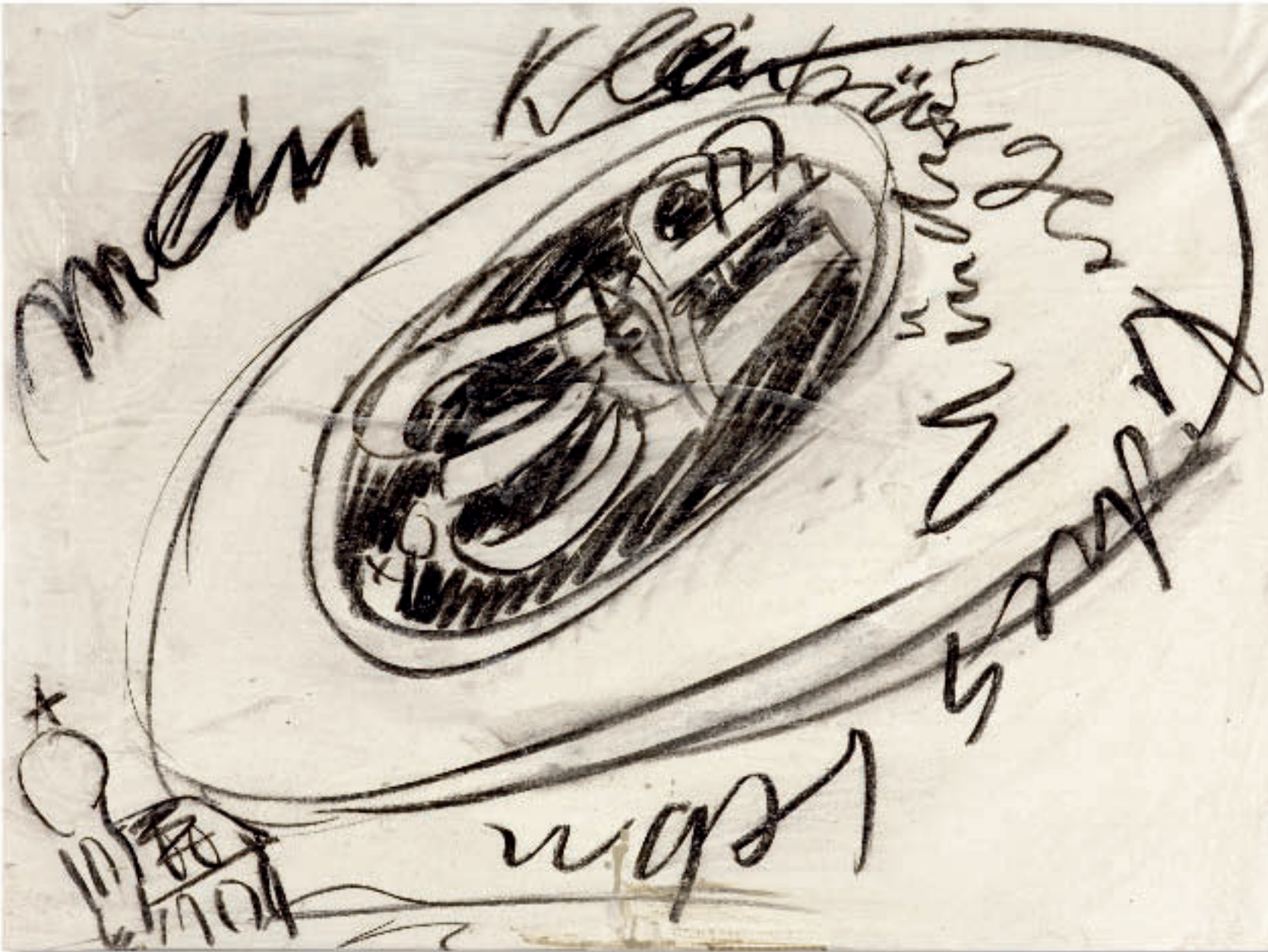
die Unmöglichkeit
als Nichtanwesenheit von
Realen
als Unbestimmtheit
hängen über
die Materie

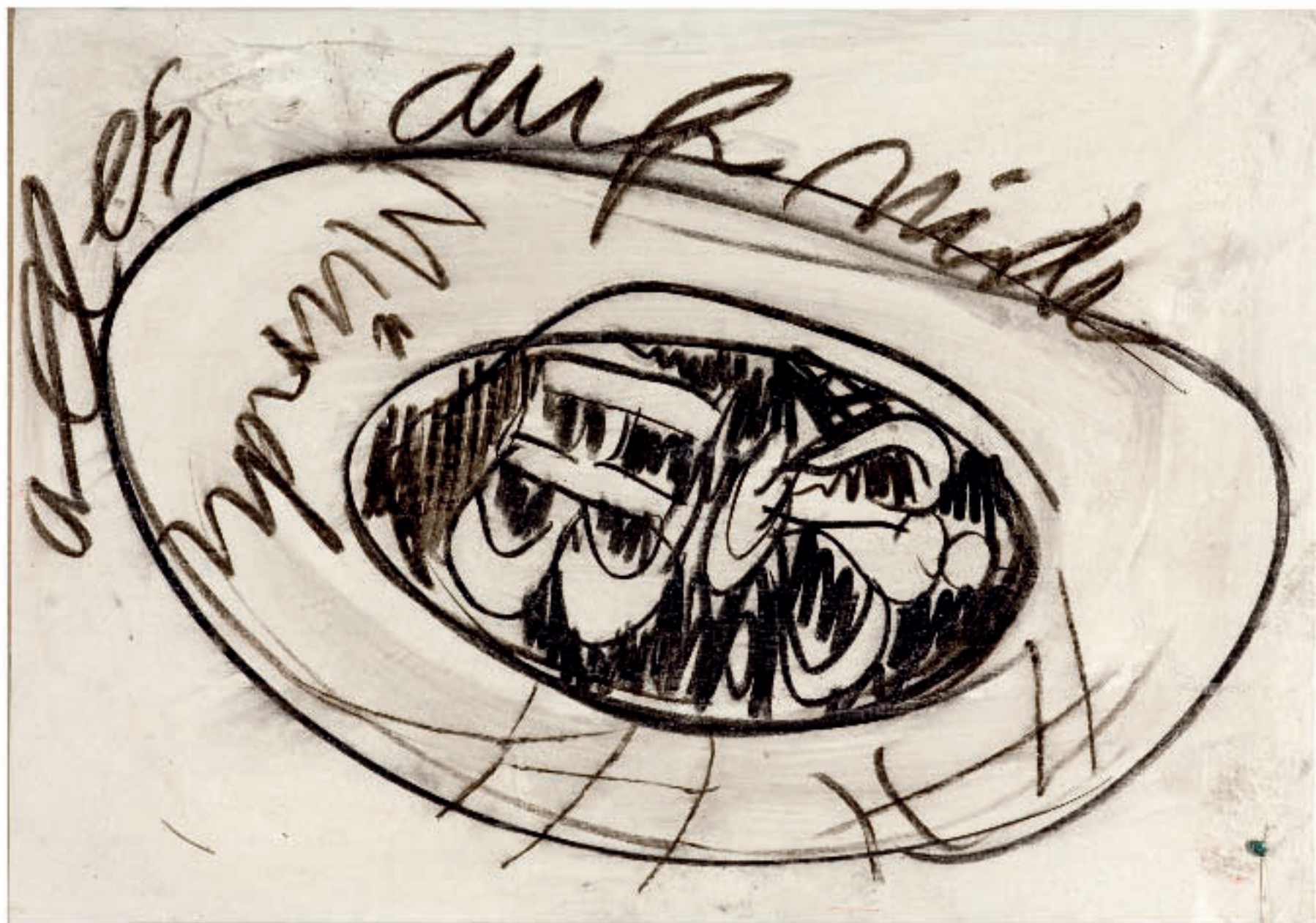
der Herr
nicht
gegenüber
Herrn
das
Gefallen
hat
das
Gefallen
hat
das
Gefallen
hat









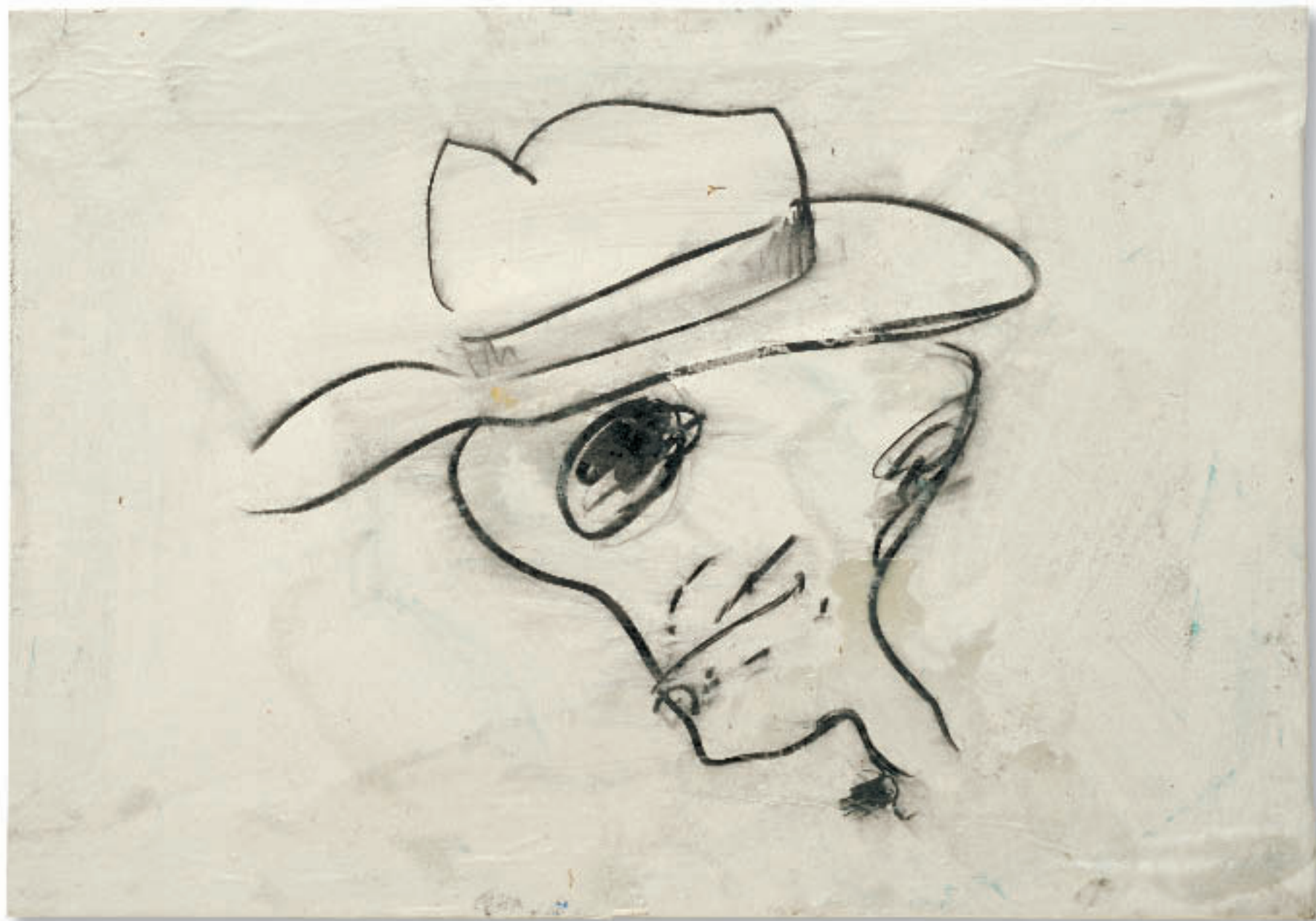




immer draufgedrücken
damit man weiß was es
sein soll - also: Glocke 7
Brett Casan

Händering





Verealt.

äußeren

Werk

Verealt
Gering
der
Taten

im Moment der Bild-
betrachtung wird der
innere Monolog
gestoppt

Bleibschaden





cutting
cutting
snow



alter fahrer weicht der Körper

Wechsel
des Orts:

Weggang

Wechsel
des Zustands;
Hinschlief

die Allgen
des Ganzen
dih. Samen
tote
Abw. *Abw.*
in allen
Teilen
Teile

Häutlein
Fig. 1
Hose



Regen



in der DDR

nicht die
Erfahrung
bringt die
Idee hervor
sondern diese
entsteht aus
der Driftigkeit
des Erlebten



(10)

daß man
einen
Gegenstand
braucht,
damit der
Makrokosmos
sich in ihm
verkörpere
und andererseits
daß der Gegenstand
unwichtig ist
seiner Geschätze

Wille
und
Unsicherheit
Heix



Werde
es nicht
zu
malen
gibt

und
nichts
womit
man
malen
kann

Vervandlung

Abend
sonne

seife

Watte

Fellwabe

Mutterherz:

mouches
Volantes

ist das
etwas mein
Lieber?



angewirrt
herzflattern
schüttel
glänzt

Nicht
reisen

monotonie
Bosheit

Einmündigkeit
Ausdrucksorg

schütten
alt
oberst

Sagte
scham
stall

Unruhe
Bosheit
Herrens
gleichgültigkeit
grobes
Verplomben

Pflicht

schlafen
pernen
sitzen
beten
spenden
Nächsten
lieben

mit
diplomatisch
sein
ausgleiten am
Abhang

+ Pläne

warten
haben alles
"de
150

Pflicht

nicht essen
gleich
verneken
wieder was

Vorsätze

nicht trinken
nicht malen
keine literatur
wunder Auto
fahren

Hinwerfen kleine
von Bilder
Brotstücke
klein ge-
dacht

weil es nicht
zu malen
gibt und nicht
kann man
malen kann
im Kino

in Narkose
auf Station

in expressiv

aus meinen
Ganzen
Gesicht
wird das Gesicht
gespenst
eines
Lases
Faszie
für tren
Die