

hin und zurück

Reise durch mein Atelier

hin und zurück

Reise durch mein Atelier

Bachelorthesis FS2020

Raphael Klaus von Matt

Hochschule der Künste Bern
BA Vermittlung in Kunst und Design

Mentoriert von
Yvonne Schweizer und
Markus Weiss

Prolog	4
erste Etappe Aufbruch ins Reich des Ornaments	6
zweite Etappe ein Abzweiger in die Ornamentgeschichte	10
dritte Etappe die Gratwanderung zwischen Ornament und Abstraktion	14
vierte Etappe innehalten	20
fünfte Etappe Malerei goes digital	24
sechste Etappe die Omnipräsenz der Bildschirmsicht	28
siebte Etappe verbindende Malerei auf dem Nachhauseweg	32
Heimkehr	37
Anhang	38

Prolog

Faulpelz, Grufti, Stubenhocker. Normalerweise sind dies keine sehr freundliche Zuschreibungen, doch in Zeiten der Corona Pandemie hat sich dies verändert. Alltag ist plötzlich fremd. Neben allen reiseverliebten, von Fernweh gequälten Menschen wird der in seinen vier Wänden Genügsame plötzlich zum Volkshelden. Doch was unterscheidet die Reiselust vom Stubenhocken? Es liesse sich argumentieren, dass sich die günstige Touristenreise nicht vom heimatischen Konsumalltag unterscheidet, da es sehr gut möglich ist, ein Land zu besuchen, ohne die örtliche Kultur zu erleben. So könnte sich der mit Geschichts- und Kochbuch ausgerüstete Stubenhocker wesentlich besser über die Thailändische Kultur informieren, als der Tourist, der sich zwei Wochen im nicht unweit von Bangkok liegenden All-Inclusive Hotel aufhält. Was Reisen bedeutet, misst sich wohl eher am Geisteszustand der daran Beteiligten als an ihrem Aufenthaltsort. Dies ist keineswegs eine neue Idee. Seit nun mehr als 200 Jahren erzeugt dieser Gedanke Reisen einer ganz besonderen Art: das Zimmerreisen. Wegen eines nicht autorisierten Duells zu 42 Tagen Stubenarrest verurteilt, begab sich Xavier de Maistre auf eine erste solche Reise, landete mit dem daraus resultierenden Bericht einen Bestseller und begründete so ein neues Genre der Literatur¹.

Nun war ich zwar nicht Teilnehmer an einem Duell, wurde dank der Coronakrise aber trotzdem für die Dauer meiner Bachelorarbeit gezwungen, fernab vom gewohnten Austausch des HKB-Ateliers zu arbeiten. Daher die Entscheidung, die Ergebnisse meines Schaffens in Form einer Zimmerreise niederzuschreiben. De Maistre verstand es, sich anhand der alltäglichen Einrichtung seines Zimmers philosophische Prinzipien zu erschliessen, die ohne die Imagination einer Reise verborgen geblieben wären. So möchte auch ich versuchen, mich anhand

der verschiedenen Topoi meines Ateliers ins stille Zwiegespräch mit Theorien und Künstlerpositionen zu begeben und so den Reisebericht als Methode der Vermittlung einzusetzen. Ähnlich der Urlauber_innen, die sich einen Wochenaufenthalt buchen, reise ich in sieben Etappen. Zunächst erkunde ich die Welt des Ornaments, seine vielschichtige Bedeutungsgeschichte und wie es die abstrakte Malerei der Moderne zu beeinflussen vermochte. Die zweite Hälfte der Reise ist der Malerei gewidmet, insbesondere der Art und Weise, wie sie mit der Digitalisierung zu-rechtkommt und auch heute noch als ein besonderes Medium der Welterfahrung dienen kann. Ich lade sie als Leser_in herzlich dazu ein, mich auf meiner Reise zu begleiten, an den dabei gewonnen Einsichten teilzunehmen oder sie zu hinterfragen. Sieben Sachen sind gepackt, sieben Etappen geplant, los geht's!

erste Etappe Aufbruch in die Welt des Ornaments

Mein Zimmer liegt nach den Angaben von Google Maps auf dem sechsundvierzigsten Breiten- und dem achten Längengrad; es bildet in seinem Grundriss ein Rechteck, das gut zwanzig Schritt im Umfang misst, wenn man ganz dicht an der Wand entlanggeht². Die Decke, der Fuss-

boden und bis auf eine kleine Stelle auch die Wände sind mit Holz ausgekleidet, ein schöner Raum, in dem die unterschiedlichen Brauntöne, das Parkettmuster des Bodens, die feinen Maserungen und das quadratische Pattern der Decke eine durchaus ästhetische Ornamentierung ergeben.

Doch Vorsicht, ein Adolf Loos könnte geneigt sein, sich im Grab umzudrehen, wenn von Ornamenten geschwärmt wird; war es doch gerade Loos, der 1917 das Ornament als Verbrechen an der modernen Gesellschaft benannte. Ich würde mich gerne mit dem Wiener Architekten unterhalten, auch wenn dieser wohl kaum geneigt wäre, mit einem Tätowierten ins Gespräch zu kommen. Tattoos sind schliesslich eine Dekoration der Haut und das Dekorative stehe dem Fortschritt der modernen Gesellschaft im Weg, sei verschwenderisch und schon lange überholt. In so einer Situation würde ich wohl erwidern, seine Argumentation gründe auf ego- und eurozentristischen Vorstellungen und negiere den Grossteil der nicht-westlichen Kunst. Auch deren Bedeutungsgeschichte sei doch eine ganz andere, als die Dekoration es bei uns zu erzählen vermag. So würde dies hin und her gehen. Interessant wäre es an diesen Stellen, wo es direkt um die westliche Kunstgeschichte geht, so war Loos zum Beispiel der Meinung, die Abwesenheit des Ornaments stärke die restlichen Künste, wodurch es unaufhaltsam an Bedeutung verliere und schliesslich ganz verschwinde. Die Zeit

TAFEL I



T1.1



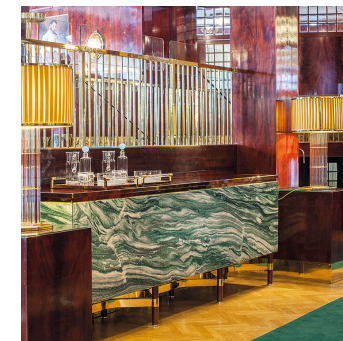
T1.2



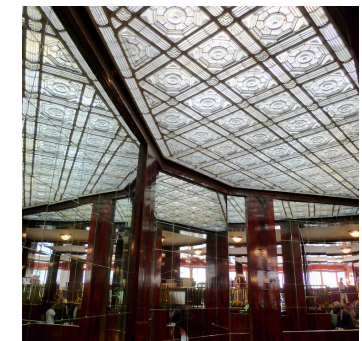
T1.3



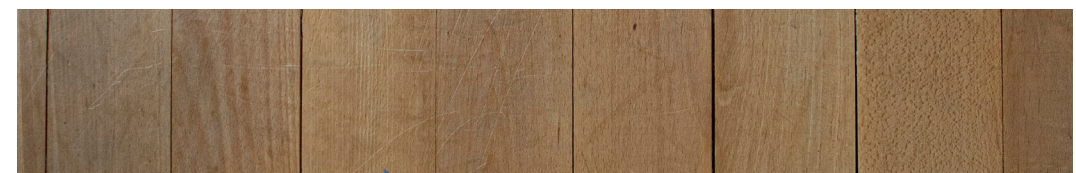
T1.4



T1.5



T1.6



T1.7



T1.8



T1.9

liesse sich eben nicht aufhalten³. Ganz unrecht hatte er nicht, denn seit seiner Rede ist tatsächlich ein Rückgang des Ornaments zu beobachten und mit der Wiener Schule bahnte sich die Sezession einen Weg in die Moderne⁴. Starke Kunst. Doch angesichts der reichen Ornamentik in Gustav Klimts Malerei(T1.2), wird man wiederum stutzig, hatte Loos seine Rede nicht mit den Worten beschlossen, wer sich in der Moderne mit dem Schaffen eigener Ornamente beschäftigte, sei ein Degenerierter? Womöglich hatte er ausschliesslich die Architektur im Blick. Aber hätte dann das Ornament via Bildende Kunst wieder zu einer Existenzgrundlage gefunden? Eine schwierige Frage. Tatsache ist, dass das Ornament spätestens in der Postmoderne wieder an Bedeutung gewinnt. Es ist eben doch mehr als blosser Dekoration und behauptet seinen Eigenwert, trotz oder vielleicht gerade wegen *Ornament und Verbrechen*.

Natürlich ist es einfach, diese Argumente als globalisierter Bürger des 21. Jahrhunderts zu äussern, als Teilnehmer an einer imaginierten Debatte mit einem Toten. Adolf Loos traf sehr wohl einen Nerv seiner Zeit. Seine Rede wurde Anlass für Proteste gegenüber der traditionellen Wiener Gesellschaft, welche ihrerseits gegen die Bauten von Loos auf die Strasse ging. So wurde das *Looshaus an der Michaelerstrasse*(T1.3) als nackt beschimpft und musste sich sogar mit Blumen zieren, um den Zorn der Stadt zu besänftigen. Es leuchtet ein, dass das glatte, weisse Haus inmitten der neubarocken Ringstrassenpracht eine Ausnahmeerscheinung darstellte. Etwas schwieriger wird es, die Proteste nachzuempfinden, wenn man den Innenraum des Gebäudes näher betrachtet. Kontrast zum Prunk? Grüner Marmor, tiefe Brauntöne in der Maserung des auf Hochglanz polierten Holzes, vergoldete Geländer und die filigranen Rasterungen der verspiegelten Wände lassen kaum etwas von der

ornamentlosen Einfachheit ahnen, auf die Loos in seinem Text so sehr schwört⁵. Die verglaste Decke ist ganz eindeutig mit Ornamenten geschmückt(T1.6), die natürliche Musterung des Holzes und des Marmors wird durch ihre Präparation hervorgehoben und sogar der in zick-zack Form verlegte Holzfussboden ist weitaus ornamentaler als derjenige im eigenen Atelier(T1.5). Hat da die Materialgerechtigkeit des Architekten dem Ornamentalen einen Hintereingang eröffnet? Nun, zu seinen Gunsten darf vermutet werden, dass Loos die kunstvolle Maserung des Holzes nicht als Ornament betrachtet hat. Loos hatte die übersteigerte Ornamentik seiner Zeit im Blick. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Ornaments an sich, den tieferen Sinn, war nicht Gegenstand seiner Überlegungen.

Ornamente haben und erzählen Geschichten. So kann ich sogar in der Maserung und den Spalten meines eigenen Fussbodens die Geschichte des Materials, seines Aufbaus und seine Veränderungen durch Wärme und Feuchtigkeit zu lesen versuchen. Loos in seinem Grab ängstigt mich nicht. Sein Zorn war zeitbedingt, fiel aber trotzdem auf fruchtbaren Boden und ermöglichte mit ein vertieftes Verständnis und eine neue Sicht auf Sinn und Zweck des Ornaments. Immer schön, sich beim Reisen sicher zu fühlen.

zweite Etappe ein Abzweiger in die Ornamentgeschichte

Meine Reise führt mich aus meinem gemütlichen Sitzplatz in die rechte Seite des Raums, wo sich das einzige holzlose Wandstück hinter einem alten Kachelofen verbirgt. Gebrauchen darf man diesen nicht mehr, hat er doch einmal eine ungemütliche Russwolke in den Raum geschossen und dieses 130 Jahre alte Gebäude niederzubrennen soll nicht Teil meiner Reise werden. Immerhin ist er schön anzusehen, über und über mit Ornamenten bedeckt. Was die wohl zu be-

deuten haben? Ach wo denke ich da hin, hier in der Schweiz bedeuten Ornamente doch nichts. Schriebe ich im Orient, sähe dies anders aus. Da das islamische Bilderverbot es nicht zulässt, beseeltes Leben darzustellen, weicht die Bedeutung, die wir uns von der christlichen Ikonographie her gewohnt sind, in die symbolistische Welt der Arabesque. Doch sollte ich mit dieser Aussage etwas vorsichtig sein, wenn sie auch für lange Zeit einen Wahrheitsanspruch genoss, ist sie nach der heutigen Forschung veraltet. Tatsächlich sei sie das Produkt einer Projektion der westlichen Kunstgeschichte auf die nicht-westliche Kunst, die teilweise schlichtweg andere Funktionen erfüllte, als wir es uns gewohnt sind. Ornamente an Alltagsgegenständen zum Beispiel waren eine Form von mobiler Kunst, die sich über weite Landteile verbreiten konnte (T2.2). So war der Erschaffer oder dessen «Genius» nicht ausschlaggebend für den Wert dieser Artefakte⁶.

Ein weiterer Unterschied vom Dekorativen zur westlichen Kunst ist, dass das Ornament nicht die Natur nachahmt, sondern durch die eigene Logik der Geometrie zur Selbstdarstellung neigt. Die europäische Neuzeit hingegen beschäftigte sich mit Auseinandersetzungen der Nachahmung. Das Ungegenständliche birgt is-

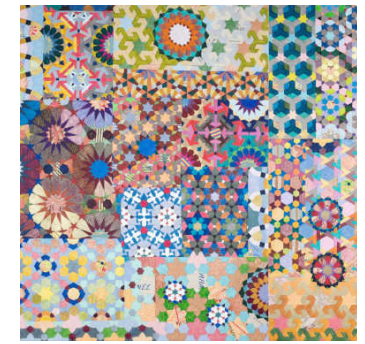
TAFEL II



T2.1



T2.2



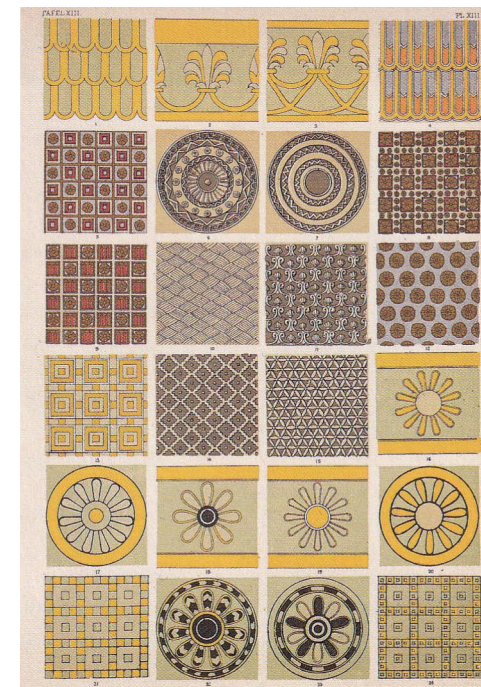
T2.3



T2.4



T2.5



T2.6



T2.7



T2.8

lamische Inhalte auf eine Art und Weise, wie sie die christliche Ikonographie nicht kennt. Es wäre somit eine sehr eurozentristische (Loosesque) Auffassung, diese Inhalte einzig auf das Bilder- verbot zurückzuführen. Wie jung die differenzierte Betrachtung der Arabesque trotzdem ist, zeigt sich, wenn man sich die Kunstbewegung *Pattern und Decoration* vor Augen führt. Das Spektrum dieser feministischen Künstlergruppe beinhaltet orientalisch anmutende Mosaiken, monumentale Stoffe, Gemälde, Installationen und Performances(T2.3). Dabei zeigten sie einen unglaublichen Kulturreichtum aus islamischen, mexikanischen und nordamerikanischen Ornamenten, die gezielt gegen die Vorstellung einer puristischen ‚Hochkunst‘ der Moderne gestellt werden. *Pattern und Decoration* bildet ein direktes Gegenstück zu Loos’ kolonialistisch angehauchten Sprache, indem sie Alternativen zum Wert industrialisierter Kolonien suchten, Gender-Verhältnisse thematisierten und kulturelle Identitäten infrage stellten⁷. So machte die Künstlergruppe auf den Ausschluss des Dekorativen in der westlichen Kunstgeschichte und auf dessen Zuschreibung als niedrigere Kunstform aufmerksam.

Gänzlich vergessen wurde das Ornament trotzdem nicht. Im 19. Jahrhundert beginnen nämlich Nachforschungen über Ornamente, die in Sammelbänden wie denen von Alois Rigel oder Owen Jones eine eigene, noch unerforschte Kunstgeschichte einleiten. Sie dokumentieren das Weiterleben des ägyptischen Lotusornaments(T2.4) in Form der griechischen Palmette(2.5), ein Motiv, das in der Neuzeit wiederum im Bereich der Arabesque auftaucht. Owen Jones gelang es, auf rein künstlerischer Basis dem Ornament wieder einen kunstgeschichtlichen Stellenwert zu verschaffen. Sein Beitrag, und damit auch sein Name, bleiben in der Ornamentgeschichte bis heute aktuell⁸.

So gestaltet Silke Radenhausen zum Beispiel nach Vorlage der Buchseiten von Jones ihre eigenen Ornamentsammlungen und schafft daraus reliefartige Stoffgebilde(T2.6/2.7). Die körperlichen Gebilde Radenhausens folgen ihrem eigenen Gesetz, beziehen sich auf die Logik und Geometrie des Layouts, nichts als sich selbst darstellend, wie das Ornament eben ist. Dabei wird nur bedingt auf den Engländer hingewiesen, eine Appropriation, wie Jones selbst sie pflegte, verlieren die Ornamente doch jeglichen symbolischen Inhalt auf Kosten der formal-historischen Vernetzung⁹. So lässt sich die ornamentale Kunstgeschichte vom ägyptischen Lotusornament über Owen Jones bis ins 21. Jahrhundert verfolgen - eine geistesgeschichtliche Reise der ganz besonderen Art. Daneben wirken die Kacheln meines Ofens schon fast langweilig. Doch was soll's, auch Bedeutungslosigkeit kann als schön empfunden werden und wäre es anders, könnte mir noch verboten sein Menschen abzubilden.

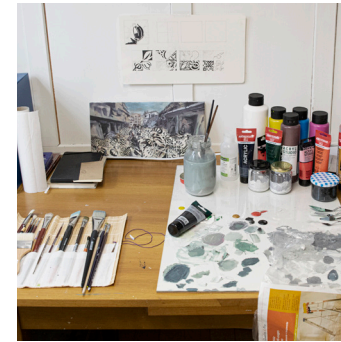
dritte Etappe die Gratwanderung zwischen Ornament und Abstraktion

Rechts, am andern Ende des Raums befindet sich mein Arbeitstisch. Auch wenn ich mich noch nicht lange in diesem Raum aufhalte, habe ich doch schon Stunden daran gesessen und vor lauter Adolf Loos und Owen Jones schon selber Ornamente gestaltet. Es ist schon seltsam,

Ornamente zu malen. Sie finden sich auf Fliesen, an Kachelöfen, als Steinreliefs an Fassaden oder in orientalische Teppiche verwoben. Einen solchen Teppich könnte auch ich im Atelier gebrauchen, gehört er doch seit Beginn der Moderne in ein jedes Künstlertelier. Ob diese gewobenen Arabesquen einen Zusammenhang mit der modernen Abstraktion haben? Mit dieser Frage will ich zwar nicht noch die Wut Kandinskys und Mondrians provozieren, doch muss ich dieses Risiko wohl eingehen.

An die lieben Herren Maler: Ich würde es nie wagen, ihre Gemälde als Dekoration abzutun, denn ich weiss, dass sie das Ornament verachten! Natürlich sehe ich, dass Kandinskys musikalisch inspirierte Kompositionen eine materialspezifische Auseinandersetzung mit Flachheit und Wahrnehmung sind; dass in Mondrians Werken durch die Abstraktion ein Anspruch auf absolute Geltung von Farbe und Form geltend gemacht wurde, ich würde einzig wagen zu behaupten, dass es genau diese Eigenschaften sind, die das Ornament als reinkünstlerische Form in Owen Jones Werk aufweist. Nach dieser Behauptung frage ich mich jedoch, ob die Abstraktion als eine Weiterführung des Ornaments interpretiert werden darf? Diese These hat durchaus etwas für sich, die Fondation Beyeler lancierte immerhin 2001 die Ausstellung *Ornament und Abstraktion*, die genau auf diese Frage einging. Die Abneigung Kandinskys gegenüber dem Ornament wurde dabei einerseits als Reaktion auf eine Kri-

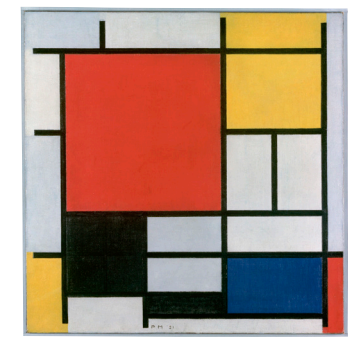
TAFEL III



T3.1



T3.2



T3.3



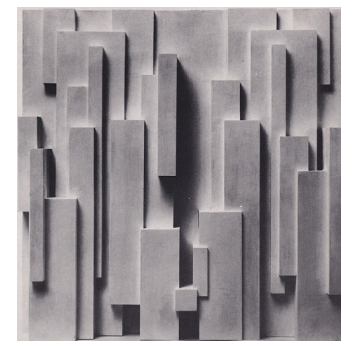
T3.4



T3.5



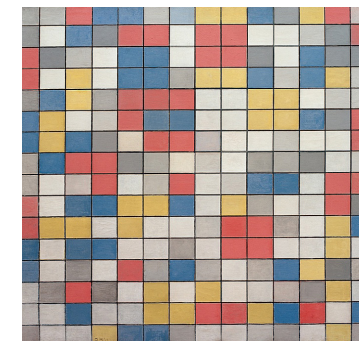
T3.6



T3.7



T3.8



T3.9

tikerstimme interpretiert, die seine Werke als Tapetenentwürfe abtat, andererseits als eine Art Trotzreaktion gegenüber der eigenen Einsicht, dass die Abstraktion in den dekorativen Künsten auf eine lange Geschichte zurücksah¹⁰. Kandinsky sei sogar der Erste gewesen, der das Ornament aus seinem dienenden Kontext befreit und als eigenständige Kunstform etabliert habe(T3.2).

An dieser Stelle wird ein Bezug zur Wiener Sezession postuliert, insbesondere zu Gustav Klimts *Beethovenfries*, einem schwelgerisch ornamentalen Fresko, das wie Kandinskys Malerei seinen Ursprung in der Musik sucht(T3.4/3.5/3.6). Es wurde zusammen mit einem abstrakt-konstruktivistischen Relief des Architekten Josef Hoffmann ausgestellt, welches aus vertikal und horizontal frei verteilten Rechteckformen bestand(T3.7). Ob es als erstes gänzlich abstraktes Kunstwerk zu gelten habe oder doch eher in seiner Dekorationsfunktion zu sehen sei, eröffnet den unentschiedenen Diskurs zwischen Ornament und Abstraktion¹¹. Da haben die Sezessionisten wohl etwas nuancierter gedacht als der gute Adolf Loos.

Ein weiterer Versuch, beide Theorien unter einen Hut zu bringen, wird über die Werke Piet Mondrians unternommen. Der sonst sehr linear vom plastischen Baum, über die kubistische Abstrahierung bis hin zur geometrischen Abstraktion gelesene Prozess des Holländers wird in der Fondation in Frage gestellt. Der wichtigste Schritt zu seinem unverkennbaren Neoplastizistischen Stil sei nämlich ein anderer gewesen. Die kubistische Hochburg Paris verlassend, kehrte Mondrian 1914 in seine Heimat zurück, um sich der Annullierung der Differenz von Figur und Grund zu widmen. Im Jahr 1917 versuchte er dies mit losen, auf weissem Grund verteilten Farbflächen(T3.8), gab sich damit jedoch nicht zufrieden und begann, mit stärkeren Rastern zu

arbeiten, mit modularen Rechtecks- und Raute-mustern, bei denen die Linie wieder wichtiger wurde(T3.9). Ein solches Werk ist *Schachbrett-Komposition mit hellen Farben* aus dem Jahr 1919. Strich und Fläche sind gleichwertig, eine Synthese von Linie und Farbe, wobei einzig die Nuancen in den Farbflächen einen Rest an Komposition bilden. Erst das ornamentale Pattern ebnete den Weg zum charakteristischen Stil Mondrians, bei dem die Komposition zur vollen Flachheit zurückkehren konnte¹².

Flachheit. Dies ist ein wichtiges Stichwort. Es nennt jenen Gesichtspunkt, von dem aus alle abstrakte Malerei gesehen werden kann und definiert das Grundprinzip der malerischen Ungegenständlichkeit¹³. Seit der Renaissance verstand sich die Malerei als ein Abbilden der Erscheinungswelt. Durch eine illusionistische Malweise, die den Sehgewohnheiten des Betrachters entgegenkam, wurde die Leinwand als ein Fenster in eine dreidimensionale Welt wahrgenommen. Nicht so in der Moderne, wo man die Leinwand einfach Leinwand sein liess, flach wie ein Teppich¹⁴. Da ist er wieder, der Teppich. Mutet es nicht etwas seltsam an, diesen Bodenschmuck mit der hohen Kunst der abstrakten Malerei zu vergleichen? Joseph Masheck fand es nicht, der 1976 im Arts Magazine den Artikel *The Carpet Paradigm* veröffentlichte. In seinem Text, den er selber als Sammlung kunsthistorischer Ideen verstand, äussert er die These, die abstrakte Malerei sei tatsächlich der Faszination frühmoderner Künstler für orientalische Teppiche zu verdanken. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurden diese immer erschwinglicher und fanden daher Einzug in viele Ateliers, wo die ins textile Material gewobene Arabesque zu einem Denkanstoss wurde. Masheck meint, die Teppiche dienten als Modell zur Hinterfragung des piktoralen Raums und beeinflussten die Reevaluation des Verhältnisses von

Figur und Grund¹⁵. Kann man Abstraktion also doch als Weiterführung der Ornamentgeschichte verstehen? Oder darf man die bisher namenlose ornamentale Kunstgeschichte als schon lange währende Abstraktionsgeschichte handhaben? Da nicht einmal die Fondation Beyeler es wagte, eine eindeutige Antwort auf diese Fragen zu äussern, werde ich es mir nicht zumuten, in meinem Reisebericht eine entschiedene Stellung zu beziehen. Unbestritten scheint mir, dass Ornament und Abstraktion miteinander verwoben sind, steckt doch immer ein Teil des einen im anderen und umgekehrt. Auf jeden Fall werde ich mir einen Teppich besorgen und mich so womöglich selbst als modernen Maler wiederfinden. Wenn nicht, so bringt er wenigstens etwas Farbe in den Raum.

vierte Etappe innehalten

Nun liegt schon fast die Hälfte der Reise hinter mir und ich merke, dass auch der zuhause Reisende gelegentlich eine Pause braucht. Ich widme den heutigen Tag einzig meinem schwarzen Ledersessel, den mir mein Vater grosszügig als Sitzgelegenheit für mein Atelier überliess. Wenn

ich hier so sitze und nachdenke, fällt mir auf, dass ich gar nichts über diesen Sessel weiss, weder wo das Leder, das Futter und das Holz herkam, noch wann diese Materialien zum Sessel zusammengebaut wurden oder wer dies tat. Doch so ist das Leben in der Gesellschaft; jeder beteiligt sich am Ganzen und profitiert, wenn das Ganze funktioniert. Dies erinnert mich an Mondrians *Schachbrett-Komposition mit hellen Farben*, wo ebenfalls jede Farbfläche dazu dient, das Ganze zum Strahlen zu bringen. Kann man die Gesellschaft als eine Art Ornament verstehen, das sich aus der Masse zahlloser Menschen zusammensetzt? Ach, auch beim Pausieren kann man auf seltsame Gedanken kommen.

Wäre ich auch heute auf Reisen, würde ich mich an dieser Stelle wohl an Siegfried Kracauer wenden, der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich vom Ornament der Masse geschrieben hat. Er fand das Ornamentale nämlich in den Tänzen der *Tiller Girls* (T4.2) wieder, die aneinander gereiht, sehr synchrone Tanzchoreografien realisierten. Die repetitiven Bewegungen der Frauen verband Kracauer mit den standardisierten Abläufen der industriellen Produktion und verdeutlichte so, wie das Individuum in der Masse verschwindet¹⁶. Die Masse sei und trage das Ornament, so entstehe zwar eine Ästhetisierung, die aber von der erstrebten Rationalität des herrschenden Wirtschaftssystems geprägt sei und zur Folge habe, dass alle Individuen eine Unterdrückung ihres seelischen Le-

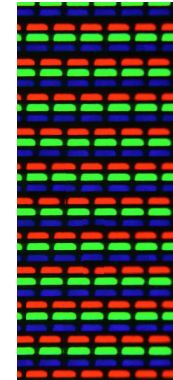
TAFEL IV



T4.1



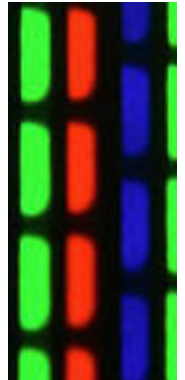
T4.2



T4.3



T4.4



T4.5



T4.6



T4.7



T4.8



T4.9

bens erlitten¹⁷. Deutlich wird diese Vorstellung in Fotografien von Andreas Gursky. Am Beispiel *Chicago Board of Trade* von 1999 zeigt sich, wie die einzelnen Menschen zu einer teppichartigen Oberfläche verschmelzen können und das Individuum zu Gunsten des Ornaments verschwindet(T4.4). Man kann es als Analogie zu jenen Menschen lesen, die im Interesse einer funktionierenden Börse nur noch als Arbeitsressource dienen. Ähnlich wie bei der Arabesque liess sich die Menschenmasse auch über den Bildrand hinaus weiterdenken womit man bei der abstrakten Idee der Gesellschaft als einem Massenornament landet. Doch keine so abstruse Idee, wie ich dachte.

Doch heute ist diese Art von Ornament wohl vorübergehend verschwunden; Covid-19 verhindert grössere Menschenmengen. Treffen finden momentan online statt. Der Gedanke des gesellschaftlichen Ornaments verschwindet dabei allerdings nicht, er verlagert sich lediglich in den digitalen Raum. Beginnt man, sich die unsichtbaren Verbindungen des Internets als Ornament vorzustellen, so entsteht vor dem geistigen Auge eine unüberschaubare Vernetzung. Ein nicht sehr beruhigender Gedanke. Ich bin jederzeit in der Lage, mit meinem Laptop über weltweit verteilte Server auf Datenströme unzähliger Menschen zuzugreifen. Und doch bleibt mir ein Rätsel, wie mein Laptop eigentlich funktioniert. Die Provenienzforschung meines Sessels erscheint dagegen wie ein Kinderspiel. Um mit der digitalen Vernetzung etwas besser zurechtzukommen, könnte man die Multimediagruppe *Knowbiotic Research* etwas näher unter die Lupe nehmen. Diese unternahm im Rahmen ihrer Projektserie *IO_dencies* den Versuch einer Verbildlichung der unsichtbaren Netzwerke, indem sie die Informationsflüsse diverser Grossstädte aufzeichnete(T4.6). Die weissen Linien zeigen dabei zwar das Ornamentale, dessen Form bis-

her der Imagination vorbehalten blieb, doch die einzelnen User der Netzes darzustellen, gelingt damit nicht¹⁸. Anders als bei Gursky verschwindet das Individuum gänzlich; das digitale Massenornament ist schlichtweg zu gross, um auf Einzelheiten näher einzugehen. Beachtlich ist auch, dass die Projektserie *IO_dencies* zwar zum einen die Ströme innerhalb der Städte aufzeigt, zum andern diese aber auch aus den Städten herausschiessen lässt und damit so etwas wie ein globales, unendlich weiterführbares Ornament visualisiert(T4.7). Man muss sich dessen wohl erst bewusst werden, um sich selbst als ein Teil davon wiederzufinden, beruhigend ist das nicht, einleuchtend schon.

Ornament und Digitalität scheinen in dieser Hinsicht tief miteinander verstrickt zu sein. Eigentlich findet sich dieser Gedanke sogar im Bildschirm selbst wieder. Die Fläche des Screens setzt sich schliesslich aus einer Multitude kleinster Pixel zusammen, die als Masse in der Lage sind, Hyperrealistisches darzustellen. Alleine vermögen sie ausschliesslich sich selbst zu sein, ganz wie das Ornament, als Pattern angeordnet sind sie gemeinsam in der Lage, fast alles darzustellen oder nachzuahmen. So vereint der Aufbau eines Bildschirms seltsamerweise genau die zwei Prinzipien, die sich in der Geschichte der Malerei widersprechen. Tritt das Digitale also in Konkurrenz zur Malerei oder vermögen diese beiden Welten zu koexistieren? Nun, ich bin gespannt es zu ergründen, aber nicht in dieser Etappe. Zunächst widme ich meine Zeit nur der Bequemlichkeit meines schwarzen Sessels.

fünfte Etappe Malerei goes digital

Es wird Zeit die Reise wieder aufzunehmen. Von meinem möblierten Sitzkissen aus ziehe ich nach links, wo auf dem Boden Zeitungen herumliegen, sämtliche ungelesen. Sie dienen als Unterlage, um meinen Boden vor Farbspritzern zu schützen. Gelesen wird online, NZZ, Tagesanzeiger und WoZ haben nicht umsonst eine zugängliche Internet-Präsenz aufgebaut. Doch diese digitale Alltäglichkeit ist noch jung. Vor nicht allzu langer Zeit löste die sich rasant ausbreitende Digitalisierung noch mehr Furcht als Hoffnung aus. Dies lässt sich zum Beispiel in der 1983 entstandenen Malerei *The Computer Moves In* von Sigmar Polke beobachten (T5.3). Sie bezieht sich auf das Cover eines Artikels des New York Times Magazine des selben Jahres, das den Computer als „Machine of the Year“ auszeichnete und zugleich dessen Ambivalenz hervorhob. Dabei schloss der Autor des Artikels nicht aus, dass die Digitalisierung in einen überwachten Orwell-Staat münden könnte, wohlgernekt zu Zeiten, wo das Internet noch keine weltweite Zugänglichkeit genoss. Diese Ambiguität spiegelt sich in Polkes Bild und wird durch seine spezielle Malweise noch betont. Weder die Beziehung der menschlichen Figur im Vordergrund (T5.2) zu dem hinter ihr auftauchenden Computer, noch das Verhältnis der Figuration zum expressiven Farbaufrag sind einfach zu entschlüsseln. Als Malgrund benutzt der deutsche Künstler industriell gefertigte Stoffe, deren Raster einerseits Gedanken an eine Technikaffinität evozieren und andererseits an die gesellschaftliche Fragmentierung und Standardisierung erinnern. Da taucht ja das Pattern wieder auf! Und das Betrachten dieser Raster erzeugt tatsächlich ein computerartiges Flimmern, wie ich es als frühe Kindheitserinnerung

TAFEL V



T5.1



T5.2



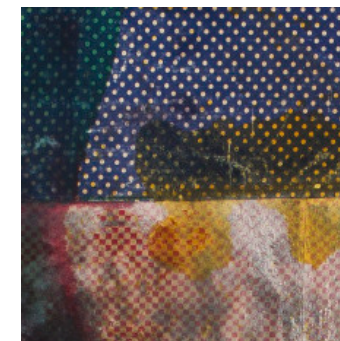
T5.3



T5.4



T5.5



T5.6



T5.7

von alten Röhrenfernsehern her kenne(T5.6). Die Kritik am digitalen Ordnungssystem, die sich am unklaren Verhältnis von Mensch und Maschine manifestiert, verbindet sich mit einer computerbasierten Realität und bleibt damit genauso ambivalent, wie es der Times-Artikel über die „Machine of the Year“ tat¹⁹.

Die damalige Verunsicherung ist heute, da der Computer zu einem integralen Bestandteil des Alltags geworden ist, kaum mehr vorstellbar, auch wenn wir uns der Überwachung eigentlich bewusst sind. Gewöhnung drängt das Bedrohliche in den Hintergrund. So wird heute auch das Digitale in der Malerei nicht mehr als Kritik sonder als zeitgemässe Technik betrachtet, was man an *The Fear of Not Being Respected* beobachten kann, einem Werk des britischen Malers Matthew Stone aus dem Jahr 2016(T5.4). Darauf zu sehen sind menschliche Figuren, die schwierig zu identifizieren sind, da sie zum einen einer Deformation oder Fragmentierung unterliegen und zum anderen mit den im Hintergrund sichtbaren Pinselstrichen zu verschmelzen scheinen(T5.5). Dabei wird die Trennung des einen vom andern unscharf, sodass ihre Identität nur mehr als wandelbare Grösse wahrgenommen werden kann. Soziale Netzwerke wie Twitter oder Facebook und deren Einfluss auf Identitätsvorstellungen sind dabei nicht die einzige Brücke zum allgegenwärtigen Computer, die Digitalität findet sich vorwiegend in der technischen Vorgehensweise des Künstlers. Alle sichtbaren Pinselstriche sind nämlich gemalt, ab fotografiert und mit Photoshop ausgeschnitten, um Teil einer Datenbank zu werden. Aus dieser bedient sich eine Mapping-Software, die die in einem 3D-Programm modellierten menschlichen Formen bekleidet. Stone fügt diese Körper mit den grösseren, abstrakt lesbaren Pinselstrichen des Hintergrunds zu einer Komposition zusammen. Das fertige Motiv wird zum Schluss wieder-

rum auf Leinwand gedruckt, was die Malereien zurück in ihre analoge Form bringt. Die Symbiose aus Computerwelt und Malereigeschichte findet völlig hierarchiefrei statt, ein Produkt der Allgegenwärtigkeit verschiedenster digitaler Mittel und Medien²⁰.

Die Zeit von 1960 bis heute benennt man als das Informationszeitalter, in dem sich die Malerei der Moderne vermehrt mit den Einflüssen immer schnellerer Informationsströme auseinandersetzt²¹. Doch es erstaunt, wie sich die Positionen innerhalb dieses ‚Zeitalters‘ unterscheiden. An der Gegenüberstellung von Sigmar Polkes und Mathew Stones Werken wird dies offensichtlich. In der heutigen Zeit, da die Omnipräsenz digitaler Medien von Generation zu Generation immer ausgeprägtere Formen annimmt und daneben doch das allwöchentliche Gemeindeblatt im Briefkasten liegt, dient die Malerei nicht zuletzt auch dazu, die beiden Welten einander näher zubringen.

sechste Etappe die Omnipräsenz der Bildschirmsicht

Vis-à-vis von meinem Sitzplatz steht meine Staffelei und über den Rand meines Laptops hinweg sehe ich auf die noch unfertige Leinwand. Gemälde und Display ähneln sich und scheinen sich gleichwohl grundlegend voneinander zu unterscheiden. Mit dem Laptop blitzschnell mit

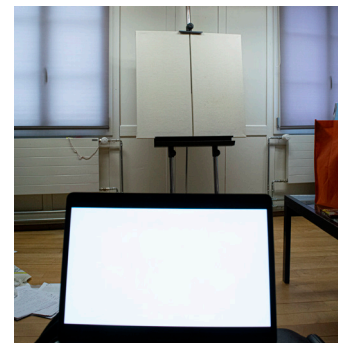
der Welt verbunden zu sein hat nichts mit der langwierigen Zurückgezogenheit zu tun, die es braucht, um ein Bild entstehen zu lassen.

Oder vielleicht doch? Die Arbeit am Laptop beeinflusst fast zwangsläufig auch

die Malerei, so wie alltägliche Bildwelten immer künstlerische Auseinandersetzungen prägen.

In der Neuzeit waren Sehhilfen wie Spiegel, Linsen oder gerasterte Glasscheiben Werkzeuge eines jeden Malers, da sie die Nachahmung der Aussenwelt erleichterten. Obwohl diese Hilfsmittel bald schon von der Fotografie überholt wurden, schadete das der Malerei selbst nicht, vielmehr wurden durch die Veränderung der Bildwelten neue Sichtweisen erschlossen, die sich mit der Schnelligkeit der Digitalfotografie noch einmal verstärkten. Und nun ist da der Computer, der via Internetverbindung auf mehreren Fenstern gleichzeitig Bilderfluten verschiedenster visueller Kulturen herbeizubereiten kann²². Display ist die neue Form des Sehens. Ein Beispiel für diese Bildschirmsicht fände man in den Internet-Pop-Art Bildern von Jeff Koons. Die detailreichen Elemente, die sich zu einer surreal anmutenden Bilderwelt zusammenfügen, erinnern an ausgeschnittene Ebenen einer Photoshop-Datei und stimulieren gleichzeitig die selben Dopaminquellen, auf welche die Internetwerbung zielt: Erotik, genussreiches Essen und Trinken, sich selbst und vor allem anderen zu gefallen (T6.4). Darin sind die zahlreichen gesichtslosen Urheber solcher Inhalte heraus-

TAFEL VI



T6.1



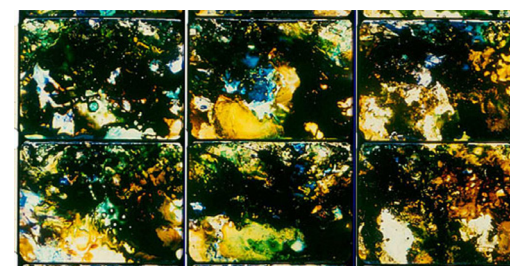
T6.2



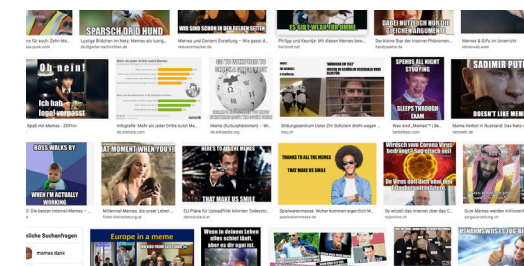
T6.3



T6.4



T6.5



T6.6

zulesen und gleichzeitig wird der Betrachter gezwungen, sich selbst als Konsument zu reflektieren²³. So prallt der Makrokosmos der digitalen Bildwelt auf den Mikrokosmos der Malerei, die der Omnipräsenz der alltäglichen Bilderflut zu entkommen weiss und die Stille der meditativen Reflexion sucht.

Rückblickend auf die vierte Etappe fallen Parallelen zum digitalen Massenornament auf. Die visuelle Kultur unzähliger Bilder, die aufgrund ihrer Masse an Bedeutung verlieren und durch ihre Kopierbarkeit den Anspruch auf Urheberschaft erschweren, kann so als Subgenre des digitalen Ornaments der Masse interpretiert werden. *Armes Bild*, nein, keine deskriptive Benennung, sondern der tatsächliche Name dieser Bildwelten, zumindest seit Hito Steyerl 2009 ihren Artikel *In Defense of the Poor Image* veröffentlichte. Das Poor Image sei eine Kopie in Bewegung, transformiere Qualität in Zugänglichkeit und sei deshalb Produkt einer Realität von Zirkulation und Appropriation, statt Originalität zu beanspruchen²⁴. Die Bildschirme, welche die Bildwelten des Armen Bildes zugänglich machen, formen unsere Art des Sehens. Auch die Malerei kann sich ihnen nicht entziehen; ihr Einfluss ist zu stark. Man kann zwar den Laptop zuklappen und sich der eigenen Leinwand zuwenden, aber irgendwo im Hintergrund bleibt das Arme Bild doch lebendig.

siebte Etappe verbindende Malerei auf dem Nachhauseweg

Die letzte Etappe, das Zuhause rückt näher und mir wird bewusst, dass Aufbruch oft leichter fällt als Heimkehr. Womöglich liegt dies daran, dass man beide Geisteszustände gleichzeitig meistern muss, den alltäglichen, der sich schon den heimischen Pflichten widmet und den reisenden, der nach einem Überdenken des Erlebten verlangt. So denke ich jetzt an die unglaubliche Bandbreite des Ornaments, an die Parallelen von Massenornament und digitalen Alltagsgeschichten und wie dies

alles die Malerei beeinflusst und sich gleichzeitig in ihr wiederfindet. Ich frage mich: wie hängt das alles zusammen, die Ambivalenz in den Achzigerjahren, die Bilderfülle des Poor Image und wie diese zum Werkzeug wird? Eigentlich fehlt ein prägnanter gemeinsamer Nenner. Mir scheint, mein alltäglicher Geisteszustand bedürfe noch einer Ruhepause.

Diese letzten Überlegungen führt ins Museum Brandhorst, zum Schauplatz der Ausstellung *Painting 2.0, Malerei im Informationszeitalter*, welche 2016 von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit kuratiert wurde. Letzterer beschäftigte sich mit den Problemen einer Malerei, die mit dem sich ständig wandelnden Informationszeitalter zurechtkommen muss.

Er beginnt seinen Text mit der Moderne und schildert die Extreme, in welche die modernen Ansätze der Malerei mündeten. Ein Beispiel bilden Jackson Pollocks All-over Drip-Paintings, in denen das subjektive Temperament des Malers und sein objektives Weltbild ineinanderfließen, wobei jegliche mimetische Repräsentation verschwand und die Malerei als eine pure, energetische Kraft zurückblieb (T7.1/7.2). Anders verhält es sich mit den Readymades von Marcel Duchamp, welche als Ausstieg aus der Malerei

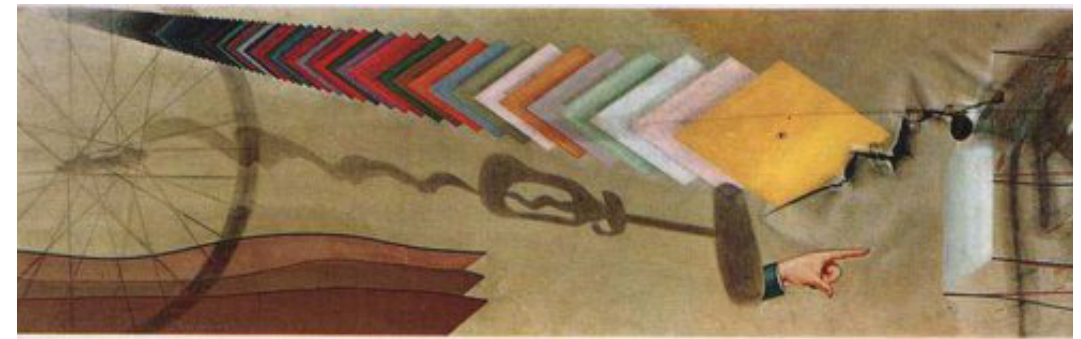
TAFEL VII



T7.1



T7.2



T7.3



T7.4



T7.5



T7.6



T7.7



T7.8



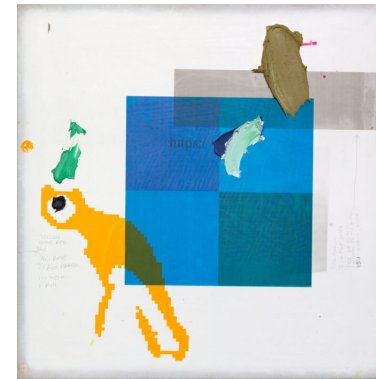
T7.9

aufgefasst werden können. Duchamp meinte, es lohne sich nicht mehr auf Leinwand zu malen, sobald die Malerei als Objekt wahrgenommen werde. Readymades sind Malereien, die neben sich, und als Objekt für sich selber stehen. In dem Duchamp sie jedoch in Werken wie *Tu m'* sich selber abbilden lässt, führt er sie zurück ins Bildnerische und schliesst so den Kreis(T7.3). Eine Mimesis, wie sie mit Pinsel und Leinwand allein nicht möglich wäre²⁵.

Weitere Extreme würde man in der Monochromie(T7.5) oder in collagierten Werken(T7.6) wiederfinden, nicht jedoch bei Andy Warhol, der nur 10 Jahre nach Pollocks Drip-Paintings in seiner *Factory* wieder Personen abbildet. *Factory*, ein seltsamer Name für ein Atelier und doch so passend, erinnern die vielfach wiederholten Drucke des Künstlers doch an die am Fließband produzierten Waren, die wiederum als Motiv in Warhols Malerei auftauchen(T7.7). Es war wohl auch ein einladender Name für prominente Gäste wie Marilyn Monroe und anderen Berühmtheiten, die selbst immer mehr als Konsumgüter gehandelt wurden und damit ebenfalls zu Motiven wurden(T7.8). In dieser Pop-Art-Fabrik vereinten sich Kunstmarkt, Produktionsstädte, Werbeästhetik und Prominenz. Hier entstand eine Malerei, die auf der Schnittmenge verschiedenster Netzwerke basierte. Genau darin sucht und findet Joselit, wie sich das Informationszeitalter von der Moderne unterscheidet. Während in der Moderne unilaterale, medienspezifische Auseinandersetzungen im Vordergrund standen, traten in den Sechzigerjahren auf einmal multilaterale netzwerk- und kulturübergreifende Verflechtungen auf den Plan²⁶.

Andy Warhols *Factory* ist inzwischen auch schon wieder Vergangenheit, doch die Netzwerke sind immer noch da und durch die Digitalisierung und das Internet zu Highspeed-Realitäten herangewachsen. Die Malerei hat währenddes-

TAFEL VIII



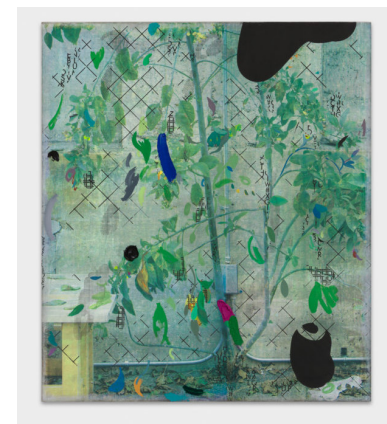
T8.1



T8.2



T8.3



T8.4



T8.5



T8.6

sen nicht geschlafen, was man zum Beispiel an Laura Owens Malerei festmachen kann. Anders als bei den meisten Beispielen, die mir auf meinen Erkundungen begegnet sind, lohnt es sich nicht, ein einzelnes Werk der amerikanischen Malerin unter die Lupe zu nehmen, da ein solches niemals die ganze Bandbreite ihrer Auseinandersetzungen wiedergeben könnte (T8.1-8.6). Owens beschränkt sich nicht auf einzelne Bildsprachen, ihr Werk ist vielmehr Abbild einer Kultur aus Netzwerken, die immer mehr ineinanderfließen. So findet man Gegenüberstellungen von Fotografie und Malerei, Zitate aus der Stilgeschichte der Malerei, Bezüge zu Architektur und Design und auch das Ornament taucht in Form von Rastern und Patterns auf. Das ausgesprochen piktorale, malereibezogene Schaffen Owens zeugt dabei von ihrer Prägung durch eine zweidimensionale visuelle Kultur, die stark vom Bildschirm herkommt. Owens sagt selber, sie sei mit dem Fernseher aufgewachsen und komme täglich mit Computer und Smartphone in Berührung, weshalb sie diese Bildwelten auch fließend beherrsche. Ihr Werk erscheint wie ein artifizielles Paradies, das in ständigem Kontakt mit der aktuellen, mediengetränkten Gesellschaft steht und in dem die Bilderwelt aller Netzwerke ihren Widerhall findet²⁷.

Malerei verbindet das Unvereinbare und kennt keine Trennung von Innen- und Aussenwelt. Sie hebt Gegensätze auf, lässt Götter zu Menschen werden, verwandelt Träume in Realität und macht abstrakte Denkmuster ästhetisch erfahrbar. Wie man am Beispiel von Laura Owens sieht, ist sie auch heute noch in der Lage, als optischer Katalysator in einer Lebenswelt zu dienen, die durch verschiedene Netzwerke immer enger zusammenwächst. In der heutigen Malerei finden all diese Netzwerke Ausdruck und Interpretation²⁸.

Nun, da auch die letzte Etappe geschafft ist, wird es Zeit, diesen Reisebericht zu beenden. Malerei als Bindeglied. Ein schöner Schluss, da er einerseits die thematische Bandbreite meiner Recherche in einen Punkt zusammenlaufen lässt und andererseits, weil ich mich die letzten drei Monate parallel zur theoretischen Arbeit selbst mit Malerei beschäftigte. Das Ende der Reise begründet die Dokumentation dieses Schaffens. Malerei und Recherche beeinflussten sich stets gegenseitig, sodass die Themen des einen auch immer ins andere überliefen, der Bericht kann also auch als Reiseführer durch die Auseinandersetzungen in meinem Arbeitsprozess genutzt werden. Die Etappen meiner Reise, das Ornament, das Ornamentale in der Malerei, Vernetzungen von Individuum und Masse und wie Bilderfluten eigene Realitäten zu schaffen vermögen, dienten mir zusammen mit etwas eigener Unaufgeräumtheit für malerische Bildfindungen. Eine Bewältigungsstrategie, um den Affekt der Netzwerke, die meinen Alltag formen, in die Schwebe zu bringen, sodass es mir möglich wurde, inmitten des permanenten Informationsflusses innezuhalten. Es ist doch wunderbar, einfach in der Stube zu hocken und zu malen.

Heimkehr

- 1: Stiegler 2010 s. 13
- 2: De Maistre 1968 s. 10; Diese Einleitung ist fast direkt von Xavier de Maistres 4. Kapitel entlehnt
- 3: Loos 2010 s. 364
- 4: Husslein-Arco/Vogel 2009 s. 10
- 5: Loos 2010 s. 367
- 6: Shalem 2016 s. 261
- 7: Ammer/Boehle 2019 s. 13
- 8: Spanke 2003 s. 18
- 9: Spanke 2003 s. 19,20
- 10: Brüderlin 2001 s. 107ff.
- 11: Brüderlin 2001 s. 120
- 12: Brüderlin 2001 s. 138ff.
- 13: Masheck 2010 s. 12
- 14: Conjanu 2014 s. 475/476
- 15: Masheck 2010 s. 14ff.
- 16: Kracauer 1977 s. 50
- 17: Kracauer 1977 s. 51-56
- 18: Brüderlin 2001 s. 230
- 19: Gerlach 2019 s. 21-23
- 20: Gerlach 2019 s. 28-29
- 21: Ammer/Hochdörfer/Joselit 2016 s. 10ff.
- 22: Lütgens/van Tuyl 2003 s. 7-8
- 23: Lütgens/van Tuyl 2003 s. 11
- 24: Steyerl 2009
- 25: Ammer/Hochdörfer/Joselit s. 171-173
- 26: Ammer/Hochdörfer/Joselit s. 174
- 27: Lütgens/van Tuyl 2003 s. 213
- 28: Ammer/Hochdörfer/Joselit s. 180

Ammer/Boehle 2019

Pattern and Decoration. Ornament as Promise, hrsg. Von Esther Boehle und Manuela Ammer, Ausst.-Kat. Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen, 21.9.2018-12.1.2019 und Wien, mumok, 23.2.-8.9.2019, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019.

Ammer/Hochdörfer/Joselit 2016

Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter, hrsg. Von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit, Ausst.-Kat. München, Museum Brandhorst, 14.11.2015-30.4.2016 und Wien, mumok, 4.6.-6.11.2016, München: Prestel Verlag 2016.

Brüderlin 2001

Markus Brüderlin, *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Ausst.-Kat. Riehen, Fondation Beyeler, 10.6.-7.10.2001, Köln: DuMont 2001.

Cojanu 2014

Cristina Cojanu, „The Carpet Paradigm and the Blue Tile from the Wall of Damascus, the Grid and the Arabesque“, in: *European Scientific Journal*, September, 2014, 474 - 490 (Dissertation, Royal College of Art, London, 2014).

De Maistre 1968

Xavier De Maistre, *Zwei Reisen durch mein Zimmer*, München: Winkler Verlag 1968.

Gerlach 2019

Nina Gerlach, „Malerei und das Malerische im (post-)digitalen Zeitalter“, in: *kritische berichte 1.2019*, 47, hrsg. Von Henry Kaap und Yvonne Schweizer, Weimar: Jonas Verlag 2019, 17 - 33.

Husslein-Arco/Vogel 2009

Die Macht des Ornaments, hrsg. Von Agnes Husslein-Arco und Sabine B. Vogel, Ausst.-Kat. Wien, Belvedere, 20.1.-17.5.2009, Wien: VBK 2009.

Kracauer 1977

Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse - Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Loos 2010

Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ in: *Adolf Loos, Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Adolf Opel, Wien: Lesethek Verlag 2010, 363 - 373.

Lütgens/van Tuyl 2003

Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age, hrsg. Von Annelie Lütgens und Gijs van Tuyl, Ausst.-Kat. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1.3.-29.6.2003, Bielefeld: Kerber Verlag 2003.

Masheck 2010

Jospeh Masheck, *The Carpet Pradigm. Integral Flatness from decorative to fine art*, New York –Paris – Turin: Edgewise Press 2010.

Shalem 2016

Avinoam Shalem, „The Poetics of Portability“, in: *Histories of Ornament*, hrsg. von Gürlu Necipoglu, Alina Payne, Princeton: Princeton University Press 2016, 250-261.

Spanke 2003

Ornament - Schönheit und Verbrechen. Mariella Mosler, Silke Radenhausen, Jochen Twelker, Ekrem Yalcindag, hrsg. Von Daniel Spanke, Ausst.-Kat. Wilhelmshaven, Kunsthalle Wilhelmshaven, 22.6.-31.8.2003, Bielefeld: Kerber Verlag 2003.

Steyerl 2009

Hito Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux Journal #10*, November 2009 (<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, 1.6.2020).

Stiegler 2010

Bernd Stiegler, *Reisender Stillstand, Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2010.

Abbildungen

Tafel I

T1.1: Eigene Aufnahme

T1.2: Gustav Klimt, Bildnis von Fritz Riedler, 1906, Öl auf Leinwand, 152 x 134 cm, Belvedere, Wien (<https://www.gustav-klimt.com/Portrait-of-Fritz-Riedler.jpg>)

T1.3: Looshaus am Michaelerplatz, Frontalansicht (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looshaus_Michaelerplatz.JPG)

T1.4: Looshaus am Michaelerplatz, Detailansicht (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AT-30462_Looshaus_Vienna_Michaelerplatz-hu-6590.jpg)

T1.5: Looshaus am Michaelerplatz, Innenansichten (<http://mirrorinterior.com/en/>)

T1.6: Looshaus am Michaelerplatz, Innenansichten (siehe T1.3)

T1.7/T1.8/T1.9: Eigene Aufnahmen

Tafel II

T2.1: Eigene Aufnahme

T2.2: Messingkanne mit Silbereinlagen, Syrien, Mitte 13. Jahrhundert, Freer Gallery, Washington DC (vgl. Shalem 2016)

T2.3: Joyce Kozloff, *If I Were a Botanist Mediterranean*, 1 von 3 Teilen, Acryl, Inkjet-Druck und collage auf Leinwand, 54 x 360 cm (<https://www.idealart.com/magazine/pattern-and-decoration-movement>)

T2.4: Detail des Ägyptischen Lotus, Owen Jones, *Grammar of Ornament*, Tafel 4: Egyptian No. 1 (<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/art-and-design/grammar-of-ornament/>)

T2.5: Detail der Griechischen Palmette, Owen Jones, *Grammar of Ornament*, Tafel 22: Greek No. 8 (<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/art-and-design/grammar-of-ornament/>)

T2.6: Owen Jones, *Grammar of Ornament*, Tafel 13: Nineveh & Persia No. 2 (Kopie Spanke 2003 s. 44)

T2.7: Silke Radenhausen, *Nineveh & Persia*, 1998, 6 Leinwandobjekte, gewaschen und teilweise gefärbt, ca. 400 x 300 cm (Kopie Spanke 2003 s. 45)

T2.8: Eigene Aufnahme

Tafel III

- T3.1: Eigene Aufnahme
- T3.2: Wassily Kandinsky, *Auf Weiss II*, 1923, Öl auf Leinwand, 105 x 98 cm, Centre Georges Pompidou, Paris
(https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000023294?filters=query%3Aauf%20weiss%20ii&page=1&layout=grid&sort=by_author)
- T3.3: Piet Mondrian, *Komposition mit Rot, Gelb, Blau und Schwarz*, 1921, Öl auf Leinwand, 59.5 x 59.5 cm, Kunstmuseum Den Haag
(<https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw>)
- T3.4: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries* (Detailansicht Stirnwand „Die feindlichen Gewalten“), 1902, Kaseinfarben, Stuckauflagen, Zeichenstift auf Mörtelwand, 215 x 2614 cm, Belvedere, Wien
(<https://sammlung.belvedere.at/objects/10503/beethovenfries-die-feindlichen-gewalten-tafel-1-stirnwa?c tx=6a9402df0d56029d47a1eaf0e9660aa3d336d18c&idx=7>)
- T3.5: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries* (Detailansicht Stirnwand „Nagender Kummer“), 1902, Kaseinfarben, Stuckauflagen, Zeichenstift auf Mörtelwand, 215 x 2614 cm, Belvedere, Wien
(vgl. T3.4)
- T3.6: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries* (Detailansicht rechte Seitenwand), 1902, Kaseinfarben, Stuckauflagen, Zeichenstift auf Mörtelwand, 215 x 2614 cm, Belvedere, Wien
(vgl. T3.4)
- T3.7: Joseph Hoffmann, *Sopra la Porta*, Relief für die 14. Ausstellung der Sezession, 1902, Weiss gestrichenes Weichholz, 94 x 96 x 15 cm, Sammlung der Universität der angewandten Künste Wien
(<http://www.galeriehummel.com/chronologie.html>)
- T3.8: Piet Mondrian, *Komposition Nr. 3, mit Farbflächen 3* (Ausschnitt), 1917, Öl auf Leinwand, 48 x 61 cm, Gemeentemuseum Den Haag, Niederlande
(Kopie Brüderlin 2001 s. 138)
- T3.9: Piet Mondrian, *Schachbrett-Komposition mit hellen Farben* (Ausschnitt), 1919, Öl auf Leinwand, 86 x 105 x 59.5 cm, Gemeentemuseum Den Haag, Niederlande
(Kopie Brüderlin 2001 s. 139)

Tafel IV

- T4.1: Eigene Aufnahme
- T4.2: Tiller Girls, Tänzerinnen der St. Bernard's School in Barrow während der Show „Razzle Dazzle“, 1987
(<https://www.nwemail.co.uk/news/17611284.nostalgia-elvis-era-meets-the-tiller-girls-in-furness-stage-spectacular/>)
- T4.3: Eigene Aufnahme
- T4.4: Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade*, 1999, c-print, 205 x 335 cm, Deutsche Börse Photography Foundation
(<https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/de/sammeln/kuenstler/andreas-gursky.php>)
- T4.5: Eigene Aufnahme
- T4.6: Knowbotic Research, *IO_dencies - Tokyo*, 1997, Artlab Tokyo
(<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/io-dencies-series-tokyo-sao-pauloruhrgebietvenice.html>)
- T4.7: Knowbotic Research, *IO_dencies - Tokyo*, 1997, Artlab Tokyo
(<https://www.digitalartarchive.at/nc/popup/work/io-dencies-series-tokyo-sao-pauloruhrgebietvenice/img/2175.html?type=323&cHash=c8e165a40d97a88dc256291dcffb169a>)
- T4.8: Eigene Aufnahme beim Nickerchen
- T4.9: Eigene Aufnahme

Tafel V

- T5.1: Eigene Aufnahme
- T5.2: Detailaufnahme T5.3
- T5.3: Sigmar Polke, *The Computer Moves In*, 1983, Gemälde mit Mangan auf Stoff, 260.4 x 311.2 cm, Privatbesitz
(<https://www.slam.org/collection/objects/28656/>)
- T5.4: Matthew Stone, *The Fear of not Being Respected*, 2016, Mixed Media (Digitalmalerei gedruckt auf Leinwand), 180 x 250 cm, Madrid, Coleccion SOLO
(<https://coleccionso.com/collection/the-fear-of-not-being-respected/>)
- T5.5: Detailaufnahme T5.4
- T5.6: Detailaufnahme T5.3
- T5.7: Eigene Aufnahme

Tafel VI

- T6.1: Eigene Aufnahme
- T6.2: Eigene Aufnahme
- T6.3: Detailaufnahme T6.4
- T6.4: Jeff Koons, *Cheeky*, 2000, Öl auf Leinwand, 274.3 x 201.9 cm, Privatbesitz
(<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/contemporary-art-evening-sale-n08489/lot.22.html>)
- T6.5: Beispiel Hito Steyerls in ihrem Artikel: Nine 35mm film frames from Stan Brakhage's *Existence is Song*, 1987
(vgl. Steyerl 2009)
- T6.6: Screenshot einer Meme-Seite

Tafel VII

- T7.1: Jackson Pollock, *Echo: Number 25*, 1951, Emaille und Farbe auf Leinwand, 233,4 x 218,4 cm, moma, New York
(<https://www.moma.org/collection/works/79251>)
- T7.2: Detailaufnahme T7.1
- T7.3: Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, Öl auf Leinwand mit flaschenbürste, Sicherheitsnadeln und Bolzen, 67 x 303 cm, Yale University Art Gallery
(https://www.researchgate.net/publication/307767005_Wi-Fi_Colour_in_Real_World_and_Cyberspace/figures?lo=1)
- T7.4: Raumansicht T7.3
- T7.5: Kazimir Malewitsch, *Das Schwarze Quadrat*, 1915, Öl auf Leinwand, 79.9 x 79.9 cm, Tretyakov Gallery, Moskau
(<https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/>)
- T7.6: Pablo Picasso, *La Bouteille de Suze*, 1912, Collage mit Gouache und Kohle, 65.4 x 50.16 cm, Kemper Art Museum
(<https://mlkemperartmuseum.wordpress.com/2014/02/05/pablo-picassos-bottle-of-suze-1912/>)
- T7.7: Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, Acryl auf Leinwand; mehrere Panels, jedes Panel 50.8 x 40.6 cm, moma, New York
(<https://www.moma.org/collection/works/79809>)
- T7.8: Andy Warhol, *ohne Titel* aus der Serie Marilyn Monroe, 1967, Siebdruck, 91.5 x 91.5 cm, moma, New York
(<https://www.moma.org/collection/works/61239>)
- T7.9: Warhol mit Flower Gemälden in der Silver Factory, 1967, Foto von Billy Name
(Ammer/Hochdörfer/Joselit 2016 s. 187)

Tafel VIII

- T8.1: Laura Owens, *ohne Titel*, 2014, Öl und Siebdruck auf Leinwand, ca. 60 x 60 cm
- T8.2: Laura Owens, *ohne Titel*, 2013, Garn auf handgefärbter Leine, ca. 40 x 37 cm
- T8.3: Laura Owens, *ohne Titel*, 2013, Acryl, Öl und Lavasteine auf Leinwand, ca. 270 x 210 cm
- T8.4: Laura Owens, *ohne Titel*, 2019, Öl, Kohle und Siebdruck auf Leinwand, ca. 172 x 150 cm
- T8.5: Laura Owens, *ohne Titel*, 2018, Siebdruck auf Papier, ca. 95 x 62 cm
- T8.6: Laura Owens, *ohne Titel*, 2018, Siebdruck auf Papier, ca. 95 x 62 cm
(<https://www.owenslaura.com/>)