

WHAT A
FUCKING
WASTE
OF
TIME

SHOW 7

KIENZLE ART FOUNDATION

JACKE WIE HOSE ALFRED MÜLLERS JOCKEY CLUB

„Gute Bilder brauchen keine(n) Rahmen.“
Georg Baselitz

»Jacke wie Hose« geht auf das 17. Jahrhundert zurück, als es noch nicht üblich war, eine Jacke und die dazugehörige Hose aus dem gleichen Stoff herzustellen. Als findige Schneider dazu übergingen, beides aus dem gleichen Tuche zu fertigen, benutzten sie den Ausdruck »Jacke wie Hose« für diese Innovation. »Jacke wie Hose« mag sich auch Karl Friedrich Schinkel gedacht haben, als er von 1827 bis 1830 für eine Reihe von Gemälden, die später »sein« Altes Museum in Berlin zieren sollten, gut 600 Bilderrahmen entwarf und anfertigen ließ.¹ Schinkel hätte also Georg Baselitz' puristischem Diktum vom Wert der rahmenlosen Bilder vehement widersprochen und damit selbstverständlich einer langen Tradition, die nicht zuletzt – oder wie so häufig – auf den Philosophen Immanuel Kant zurückgeführt werden kann. Baselitz' Kritik, die er gerne im Rahmen seiner Lehrverpflichtungen zum Besten zu geben pflegte, wird demnach bereits Ende des 18. Jahrhunderts in Kants *Kritik der Urteilskraft* formuliert – wenn auch etwas komplizierter.

Variantenreich gehört sie bis heute als »berühmt-berühmte Kommentarbedürftigkeit«² zum Standardrepertoire der Kritik an der modernen Kunst, die einfach nicht das sage, was sie zu sagen habe, sondern hierzu die Schützenhilfe des Kunst-Kommentators benötigt. Nun verweisen gerade zeitgenössische Vertreter dieser Zunft darauf, dass gute Kunst eigentlich ohne Kommentar überhaupt nicht zu haben ist. Im öffentlichen Raum, wie z. B. in einem Museum, wirken Bilder ohne Text »schutzlos und [...] peinlich, wie ein nackter Mensch im öffentlichen Raum. Zumindest brauchen die Bilder einen textuellen Bikini in Form einer Unterschrift mit dem Namen des Künstlers oder dem Titel des Bildes (dieser Titel kann im schlimmsten Fall *Oben ohne*, das heißt *Ohne Titel*, lauten).«³ Diese schützenden Textkleider, so der Autor weiter, dürfen ja nicht zu verständlich sein, sondern je hermetischer, desto besser, denn dann schützen sie das Kunstwerk erst richtig vor seiner peinlichen Entblößung. Gute Bilder brauchen gute Rahmen, das wusste bereits Schinkel, als er die aufwendigen Bilderrahmen für die Gemäldegalerie raffiniert auf die Inhalte der jeweiligen Bilder abstimme und ihnen somit einen doppelten Boden verpasste. Findige Zeitgenossen werden bemerken, dass selbst das Museum oder die Wand an der solch schnörkellos-gute Bilder hängen, bereits eine zum Teil aufwendige Verzierung des Bildes darstellen, auf die auch Georg Baselitz nur sehr ungern verzichten würde. Nun reicht es sicherlich nicht aus, andere Philosophen oder Bilder vom Kopf auf die Füße zu stellen, um diese rätselhafte Verbindung von Bild und Rahmen zu erkennen. Das hieße ja »Jacke wie Hose«, sondern man muss den Paradigmenwechsel von Identität auf Differenz bemerken, den unsere Kultur spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts vollzogen hat.

»Jacke ist *nicht* Hose«, meint zwar auch Jacques Derrida, aber man sollte zumindest das Kleingedruckte lesen, was er dann ja auch in seiner Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* getan hat, als er u. a. deren Fußnoten sorgfältig untersuchte. Da, wo Kant Goldrahmen, bunte Beschichtung, jede Form von Zierrat aus dem schönen Werk ausschließen will, erkennt Derrida, dass der Rahmen, das *Parergon*, unerlässlich für das gute Bild, das *ergon*, ist:

Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man

verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst (*d'abord*) das An-Bord (*l'abord*).⁴

Ergo: Gute Bilder brauchen einen Rahmen, mag sich Alfred Müller gedacht haben, als er als ungelehriger Schüler von Georg Baselitz die Rahmen seiner Bilder mit Sätzen wie *MODERNE KUNST WAR KOMMENTARBEDÜRFTIG. AUSSER DEN BETEILIGTEN GAB ES KEIN PUBLIKUM.* oder *DER RAHMEN WAR DIE BEDEUTUNG. BEDEUTENDE KUNSTWERKE FIELEN AUS DEM RAHMEN.* oder *DER RAHMEN ERHÖHTE DIE ILLUSION. DER EDLE SCHEIN BLENDETE DIE BETRACHTER.* aufwendig zu verzieren begann. Mochten Baselitz' Skandalbilder wie *Die große Nacht im Eimer* oder *Der nackte Mann* Anfang der 1960er Jahre noch als »unsittlich« gelten, lösen solche Bilder oder Performances von nackten, teils onanierenden KünstlerInnen heutzutage beim aufgeklärten Betrachter eben nur noch peinliche Berührung aus. Eigentlich hatte mit Alfred Müller Anfang der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts gleich eine ganze Schar junger KünstlerInnen in ihren Arbeiten damit begonnen, den Kontext der Kunst zu thematisieren. Müller wohnte und arbeitete damals in Berlin und erlebte, wie eine ganze Generation von Akteuren des Kunstmilieus aus dem alten rahmenlosen Berlin von Baselitz, Immendorff, Penck & Co. die neue Kunsthauptstadt machten.

Vom Rahmen zum Bikini ist es nur ein kleiner Schritt. Als 1992 das Künstlerduo Gilbert & George nach Stuttgart kommt, wie immer in Businessanzügen »Jacke wie Hose«, lässt sich Müller eine weiße Unterhose der Marke Jockey, die er zuvor gekauft hatte, signieren und posiert mit beiden in übergroßem T-Shirt und weißer Schlaghose für ein gemeinsames Foto. Später wird er nach diesem Foto eine Zeichnung fertigen, bei der er dem Duo die Hosen ausgezogen hat, sodass man deren Geschlechtsteile bei näherer Betrachtung unter der Anzugjacke hervorlugen sieht. Im Gepäck von Ute Meta Bauer, der damaligen Leiterin des Künstlerhauses Stuttgart, gelangte ein T-Shirt als Geschenk nach London, worauf sich Gilbert & George brav bedankten. Sehr schnell begannen die jungen Künstler und Kuratoren, geschult durch Vorbilder wie Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Werner Büttner in Deutschland oder eben Gilbert & George in England, selbst die Mode für ihre Werke zu schneiden, nicht nur textuelle Bikinis und Slips, sondern gleich ganze Anzüge und Kleider. Gleichzeitig hatte man erkannt, dass sich auch die Idee des nackten peinlichen Kunstwerks im öffentlichen Raum strategisch gut vermarkten ließ. Hier war es vor allem eine Reihe von Künstlern, die rückwirkend mit dem Akronym YBA, Young British Artists, bedacht wurden, die diesen Raum der Peinlichkeit ausloteten. Vor allem natürlich Tracey Emin mit ihren Arbeiten *Everyone I have ever slept with 1963–1995* (1996) und *My Bed* (1999). Kurz nachdem Alfred Müller Gilbert & George das T-Shirt »in Unterhose« geschickt hatte, begannen die beiden selbst, die Hüllen fallen zu lassen. Auf einer der großen Fotomontagen der Serie *The Naked Shirt Pictures* sieht man das Duo nackt, wie sie sich gerade die weißen Unterhosen herunterziehen und ihr Geschlecht entblößen oder von hinten am Po kratzen. Es ist das Banale dieser Bilder, das Tabubrecher vom Typ Baselitz das Fürchten lehrt. Unterdessen malt Alfred Müller Bilder, auf denen er stehend in ein Pissoir urinert und so einen anderen großen Tabubrecher zitiert. Allerdings kann hier von Vatermord kaum noch die Rede sein, wie ihn beispielsweise Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud und Antonio Recalcati 1965 in ihrem Gemälde *Das tragische Ende Marcel Duchamps* inszenierten. Müllers Triumph besteht wie bei Mark Tanseys *Triumph over Mastery* – ein auf einer Leiter stehender Anstreicher überstreicht mit einer Farbrolle Michelangelos *Jüngstes Gericht* – im banalen Akt der Neu-Grundierung eines vor ihm auf dem Tisch liegenden Bildes der *Café Deutschland*-Serie von Jörg Immendorff. Die Vorlage entstammte einer Fotoserie, die er einige Jahre zuvor beim Besuch von Georg Baselitz auf dessen Schloss in Derneburg aufgenommen hatte.

Der Siegeszug des Peinlichen und Banalen wird durch keinen anderen Künstler unserer Zeit besser verkörpert als durch Jeff Koons. Natürlich wären Arbeiten wie die von Koons ohne den Namen des Vaters Duchamp nicht denkbar, aber auch Jeff Koons wird dem Vorbild untreu, wenn er seine banalen Ready-mades – Nippes und Kitschfigurchen – in Edelstahl gießen lässt. Gebürstet oder unpoliert ist »Edelstahl Luxus fürs Proletariat«. Banale Alltagsgegenstände werden durch »Versilberung« zu, allerdings proletarischen, Kunstwerken aufgewertet, wie umgekehrt natürlich auch wertvolle Kunstwerke wie beispielsweise die Statue *Louis XIV* aus der Serie *Statuary* zu proletarischem Nippes abgewertet werden. Eine ähnliche Strategie, wie sie Jeff Koons beginnend mit den Arbeiten der Werkgruppe *Luxury and Degradation* seit der Mitte der 1980er Jahre anwendet, wurde auch von Alfred Müller gegen

Ende des Jahrzehnts eingesetzt, als er damit begann, seine gerahmten Bilder mit Silberfarbe zu überstreichen. Koons versilberte Readymades finden Jahre später Einzug in Müllers Gemälde, die jetzt ohne Rahmen auskommen. Auch das Silber ist auf den fotorealistischen kleinformatigen Aquarellen verschwunden. Als Vorlage für diese Reihe dienten ihm einige Fotografien, die er anlässlich verschiedener Kunstevents machte: mit Mo Edoga 1992 auf der documenta 9, Kippenberger posierend vor seiner Ausstellung in Potsdam 1994, Jeff Koons' *Kiepenkerl* bei Max Hetzler 1994, Sarah Lucas bei CFA 1996, Emilio Prini beim Aufbau in der Galerie Kienzle & Gmeiner 1997 oder Sean Landers beim Modellieren eines Affen. Und natürlich Jonathan Meese, den er nach eigenem Bekunden mit seinen langen Haaren und der speckigen Lederjacke als besondere malerische Herausforderung empfand.

Etwas mag ihn auch an der Performance von Meese beeindruckt haben, denn im Prinzip propagierte dieser schon damals die totale Herrschaft der Kunst, die später den Namen *Diktatur der Kunst* tragen wird. Die Diktatur der Kunst wird total herrschen, wenn die Kunst die mickrige Realität, verstanden als sozialen Rahmen, verdrängt haben wird. Spätestens dann werden gute Bilder keine Rahmen mehr brauchen, bzw. verschwindet spätestens dann die angeblich strukturell unüberwindbare Grenze zwischen Bild und Rahmen und wird sich als rein ideologische erweisen. Jenseits von Duchamp & Co. wird Pinkeln wieder Pinkeln sein, totaler Metabolismus – Druck entsteht, Druck entleert sich, Druck entsteht, Druck entleert sich oder eben Maul auf, Lolli rein, Diktatur der Kunst raus – Jacke wie Hose.

Robert Eikmeyer

1 Vgl. *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie*, Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, München Berlin 2007.

2 Boris Groys: »Die dunkle Seite der Kunst« (1996), in: Ders.: *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 57.

3 Groys: »Über die heutige Lage des Kunstkommentators«, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 11.

4 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 74.

BLOODY SIMILAR

„Draw a distinction!“

George Spencer Brown¹

Die verdammte Ähnlichkeit eines Gemäldes (100 cm x 70 cm) aus der Titel-Serie von Marcus Neufanger mit dem Buchtitel von Jean Baudrillard's Kultbuch *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* (1978, Merve Verlag Berlin, 16 cm x 12 cm) ist eine Falle, vor der Sie dieser Text warnen will. Ohne es zu merken riskieren Sie eine blutige Nase, wenn Sie sich ausschließlich über Wiedererkennung und kunstgeschichtliche Bezüge der Malerei und Zeichnung von Marcus Neufanger annähern. Wenn ich von blutigen Nasen spreche, meine ich das Auflaufen, die Kollision von Körpern in einer räumlichen Vermessenheit. Dieses existenzielle Auflaufen konstellierte eine Nähe, wie sie in Paul McCarthys *Tokyo Santa Performance* am 23. November 1996 in der Tomio Koyama Gallery deutlich wird. Ideal und Idol »Santa Claus« scheitert an der körperlichen Realität, den An- und Widersprüchen und den begrenzten Bedingungen der Existenz. Ist es wirklich eine blutige Nase, die wir auf der Zeichnung Neufangers erkennen? Er verdichtet den »complex shit« McCarthy's in dem Porträt, mit zeichnerischen Mitteln, zur grundsätz-

lichen Fragestellung, die er losgelöst vom Ausgangspunkt auf eine andere Ebene transferiert. Hier formuliert sich Bildwirklichkeit und Wirkstoff. Eine Haltung, die unmittelbar aus dem zeichnerischen Vorgang in das zeichnerische Resultat und auf die Betrachter übergeht. »Das Reale wird durch Zeichen des Realen ersetzt«, sagt Baudrillard und es liegt nahe, von einer zweiten Ebene der Realität, die der Zeichen, der Zeichnung, zu sprechen. Die Realität der Zeichnung, der Malerei im künstlerischen Verständnis birgt sprachlose Geheimnisse. Die Unterscheidung zu treffen, auf welcher Ebene eine Verbindlichkeit der Betrachter zu den Bildern Neufangers entstehen könnte, erhellt die Vorstellung, dass die Ähnlichkeit, das größtmögliche Potenzial der Differenz birgt. Das Andere ist in der Tat etwas anderes, während das Ähnliche den feinsten Unterschied ermöglicht. Diese zweite Ebene der Differenz beschreibt Heinz von Foerster: »Die Begriffe erster Ordnung basieren auf einer scheinbar objektiven Betrachtung der Welt, die zu einem Äußerem wird. Die Begriffe zweiter Ordnung lassen sich auf sich selbst anwenden; sie gestatten die strikte Trennung von Subjekt und Objekt, dem Beobachter und Beobachteten nicht mehr. Man gesteht sich ein, dass jemand, der über Fragen des Bewußtseins oder des Erkennens spricht, ein Bewußtsein und einen Erkennenden benötigt, um dies zu tun.« Diese tiefere Erkenntnisebene spricht aus dem Werk von Marcus Neufanger. Sie befreit ihn von der Augenscheinlichkeit der Bezüge und der Konstellationen.

»Es malt, es regnet, es schneit sind Geheimniszustände. Wer malt ist damit beschäftigt, die Welt von individuellen Sichtweisen zu reinigen, von seinen und denen der Anderen.« — MARCUS NEUFANGER

Eine Unterscheidung zu treffen, in der Ähnlichkeit das Andere zu erkennen, sich im Entfernen anzunähern, wie es die Eisenstein'sche Otkas-Bewegung, eine Abwendung im Sinne der radikalen Annäherung, vorschlägt, verlangt das Werk von Marcus Neufanger. Damit Sie sich kein zweites Mal eine blutige Nase holen, könnte eine Re-entry-Übung nach Spencer Brown (Wiedereintreten in ein Differenzfeld) aus der Bildsprache der Kybernetiker diesen Text außerhalb seiner Spationierung nützlich machen:

Stellen Sie sich in den Regen oder nicht (Differenz). Wenn Sie im Regen stehen (eine Seite der Differenz), haben Sie einen Regenschirm (Tool, Skill) oder nicht. Wenn Sie mit einem Regenschirm im Regen stehen, stehen Sie nicht im Regen (Re-entry: im Regen stehen oder nicht). Mit dem Schirm bringen Sie die Differenz nochmals unabhängig vom Wetter ins Spiel. Haben Sie einen Schirm dabei? Sie stehen im Regen und Sie stehen nicht im Regen, obwohl Sie im Regen stehen.

Zeichnung und Malerei von Marcus Neufanger lassen Sie, wenn Sie wirklich hinausgehen, nicht im Regen stehen, auch wenn es regnet und Sie ihren Schirm vergessen haben. Eine Kunst, der ich mich bedingungslos aussetze.

Georg Winter



JACKE WIE HOSE* ALFRED MÜLLER'S JOCKEY CLUB

„Good pictures do not require a frame.“

Georg Baselitz

»Jacke wie Hose« goes back to the 17th c. when it was not yet customary to make a jacket and the matching pair of pants from the same material. When creative tailors proceeded to make both from the same cloth, they used the expression »Jacke wie Hose« for this innovation. Maybe Karl Friedrich Schinkel also thought of »Jacke wie Hose« when, between 1827 and 1830, he designed and produced a total of some 600 picture frames for paintings that later decorated »his« Altes Museum in Berlin.¹ It appears that Schinkel would have vehemently contradicted Georg Baselitz's purist dictum about the value of unframed pictures. Of course, he would have thereby also contradicted a long-standing tradition that can be traced back – as is so often the case – to the philosopher Immanuel Kant. Baselitz's critique, which he liked to utter as part of his teaching assignments, is thus already formulated at the end of the 18th c. in Kant's *Critique of Judgment* – albeit in somewhat more complicated ways.

Complete with any number of variations, it belongs to this day, as the »famous and feared neediness for comments«², to the standard repertoire of modern art criticism which never says what it ought to say but always requires the support of art commentators. However, especially contemporary representatives of this line of trade keep pointing out that good art cannot be had without commentary. In public spaces like museums, pictures that are not accompanied by some text seem »unprotected and [...] embarrassing, like a naked person in a public space. The least pictures require is a textual type of bikini in the shape of a label that mentions the artist's name or the title (in the worst case, this title may be »topless« i. e. »untitled«).«³ The author goes on to state that these protective textual vestments should not make sense. The more hermetic the better because this is how they will protect the artwork from embarrassing denudation. Schinkel already knew that good pictures require good frames when making his elaborate frames for the Picture Gallery, attuning them individually to each picture's requirements and thus giving them a doubled grounding. Smart people will notice that even the museum or the wall on which such no-frill pictures are displayed already manifest a partly elaborate staging of the picture. And even Georg Baselitz would really not like to abstain here. It is clearly insufficient to put other philosophers or images upside down in order to understand this mysterious connection between a picture and a frame. That would really mean »Jacke wie Hose.« Yet, we need to comprehend the shift in paradigms between identity and difference our culture underwent at least since the mid-20th c.

Jacques Derrida did indeed suggest »Jacke ist *nicht* Hose« (i. e. the jacket is not identical to the pants). Yet, at least we ought to read the small print, as he himself did when reading *Critique of Judgment* and thereby scrutinizing the footnotes carefully. Where Kant wanted to exclude golden frames, colorful coatings, and any type of decorative device from works of beauty, Derrida sees that the frame, the *parergon* is indispensable for the picture, the *ergon*:

The *parergon* confronts the *ergon*, the completed work, the fact, the piece, placing itself beside it, adding on to it. But it does not fall to the side. It touches and affects, from a specific exterior position effecting the internal portion of the process. Like a minor matter one is obliged to receive and to take on board. First comes (*d'abord*) the on-board (*l'à-bord*).⁴

Ergo: Good pictures need frames is maybe what Alfred Müller thought when he, as an indocile student of Georg Baselitz, began adorning the frames of his pictures with sentences such as *MODERN ART WAS*

IN NEED OF COMMENTARY. THERE WAS NO AUDIENCE BESIDE THE PARTICIPANTS. THE FRAME WAS THE MEANING. IMPORTANT ARTWORKS FELL OUT OF THEIR FRAMES. FRAMES INCREASE ILLUSION. THE NOBLE APPEARANCE BLINDED THE VIEWERS. It is true that in the early 1960s Baselitz's scandalous paintings like *The Big Night Down the Drain* or *The Naked Man* were considered »immoral«. Today, enlightened viewers really only find such images of naked or masturbating artists embarrassing. In the early 1990s, a whole group of younger artists, among them Alfred Müller, began to talk about the context of art in their works. At the time, Müller lived and worked in Berlin and witnessed how an entire generation of art-world activists turned the old, unframed Berlin of Baselitz, Immendorff, Penck & Co. into the new art capital.

It is only a small step from frame to bikini. When the art-duo Gilbert & George came to Stuttgart in 1992, as always in business suits »Jacke wie Hose«, Müller had a white pair of Jockey's signed, which he had purchased earlier. He then posed with both of them in an extra large T-Shirt and white bell-bottoms for a group photograph. Later, he produced a drawing after the photo in which he had taken the duo's pants off. Closer inspection revealed that their genitals were protruding from under their jackets. At the time, Ute Meta Bauer was the director of the Künstlerhaus Stuttgart. In her luggage, she carried a T-Shirt to London as a present, whereupon Gilbert & George graciously said thank you. Soon, young artists and curators, trained by such models as Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Werner Büttner in Germany or Gilbert & George in England, began to tailor the fashion for their works: Not only textual bikinis or underwear but entire suits and dresses.

At the same time, people began to realize that the idea of naked, embarrassing artworks in public spaces were good as marketing strategies. In this case, it was mostly a group of artists who were later labeled with the acronym YBA, Young British Artists, who checked out this realm of embarrassment. Most notably, of course, Tracey Emin with her pieces *Everyone I have ever Slept with 1963–1995* (1995) and *My Bed* (1998). Shortly after Alfred Müller sent Gilbert & George the T-Shirt »in underpants«, the two themselves began to get undressed. One of the large photo montages in their series *The Naked Shit Pictures* reveals the duo naked, in the process of pulling down their white underpants, revealing their genitals or scratching their butts. The banality of these images teaches the taboo-breakers of the Baselitz type fear. Meanwhile, Alfred Müller paints pictures in which he stands and urinates into a urinal, thus quoting another one of the big taboo-breakers. This is, however, hardly a case of patricide anymore as was the one staged by Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, and Antonio Recalcati in 1965 in their painting entitled *The Tragic End of Marcel Duchamp*. As in Mark Tansey's *Triumph over Mastery*, where a painter standing on a ladder uses a paint roller to paint over Michelangelo's *Last Judgment*, Müller's triumph consists of the banal act of newly priming one of Jörg Immendorff's paintings placed on a table in front of him. The model was derived from a photo series he had taken a few years prior when visiting Georg Baselitz at his castle in Derneburg.

No other contemporary artist personifies the triumph of the embarrassing and the banal more than Jeff Koons. Works like Koons's would be inconceivable without the name of the father Duchamp. But Jeff Koons is also untrue to his model when he casts his banal ready-mades – campy and kitschy figures – into stainless steel. Regardless whether brushed or unpolished, »stainless steel is luxury for proletarians«. By »silvering« banal everyday objects, they are elevated to artworks, albeit proletarian ones. On the other hand, Koons devalues precious objects such as the statue of *Louis XIV* from his series *Statuary* to proletarian kitsch. The strategy Alfred Müller began to use in the late 1980s is comparable to Koons's from his early 1980s work group *Luxury and Degradation*: Müller began to overpaint his framed pictures with silver. Years later, Koons's silvered ready-mades could be found in Müller's paintings, which now make do without frames. In the small photorealistic watercolors, the silver has disappeared. A number of photographs Müller took at different art events served him as models. For example, in 1992 with Mo Edoga at documenta 9, Kippenberger posing in front of his exhibition in Potsdam in 1994, Jeff Koons's *Kiepenkerl* at Max Hetzler's in 1994, Sarah Lucas at CFA in 1996, Emilio Prini during installation at Galerie Kienzle & Gmeiner in 1997, and Sean Landers modeling a monkey. And of course Jonathan Meese; Müller stated himself that he felt Meese, owing to his long hair and grimy leather jacket, to be a particular painterly challenge.

Maybe something in Meese's performance also impressed him, since the principle he propagated even then was the total rule of art. Later, this was changed into the term *dictatorship of art*. The dictatorship of art will be a total rule, once art replaces the pathetic reality, understood as the social framework. No later than this, good paintings will no longer require frames, or no later than this, the supposedly structural, insurmountable border between picture and frame will turn out to be purely ideological.

Beyond Duchamp & Co., peeing will once again be peeing, total metabolism – pressure arises, pressure releases, pressure arises, pressure releases or simply open your mouth, insert the lollipop, exit the dictatorship of art – Jacke wie Hose.

Robert Eikmeyer

* Translator's note: The literal translation of this German idiom would be »The Jacket is identical to the Pants«.

The English equivalent to this saying is really »That's six of one and half a dozen of another«; however, it will dawn on the reader pretty soon that the hint to the literal translation is a rather substantial part of this essay.

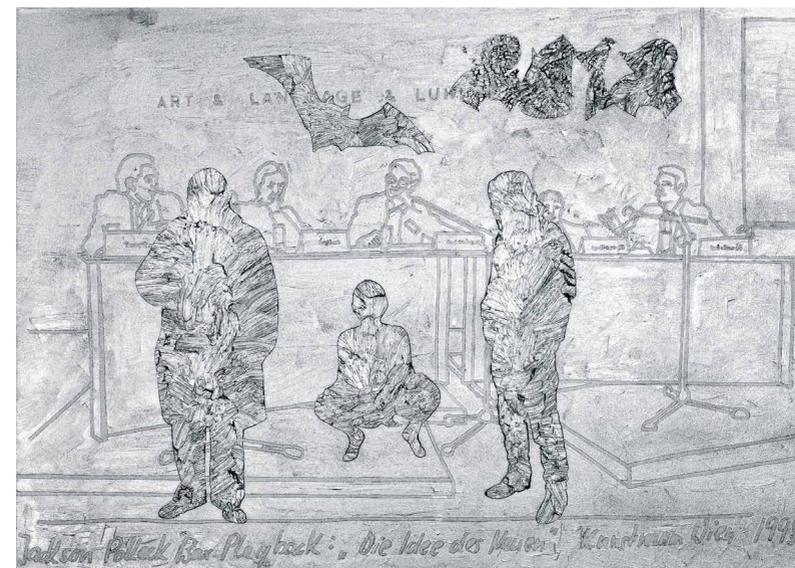
1 See *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie*, exh. cat. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Munich, Berlin 2007.

2 Boris Groys: »Die dunkle Seite der Kunst« (1996), in: Groys: *Kunst-Kommentare*, Vienna 1997, p. 57; translation Daniel Kletke.

3 Groys: »Über die heutige Lage des Kunstkommentators«, see fn 2, p. 11; translation Daniel Kletke.

4 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Vienna 1992, p. 74; translation Daniel Kletke.

Alfred Müller, *Aus die Maus*, 1995/2012
 Öl auf Leinwand
 70 x 90 cm



BLOODY SIMILAR

„Draw a distinction!“
George Spencer Brown

This text cautions you to be wary of a trap: One of Marcus Neufanger's paintings from his cover series measures 100 x 70 cm and reveals a cursed similarity with the title of Jean Baudrillard's cult tome, *Kool Killer or The Revolution of Signs* (1978, Merve Verlag Berlin, 16 x 12 cm). Without even realizing it, you risk a bloody nose if you try to approach the œuvre of Marcus Neufanger applying only the tools of recognition or art historical references. What I mean when I speak of risking a bloody nose is the running aground of bodies, their collision with a spatial impudence. The constellation of this existential running aground suggests a proximity to Paul McCarthy's *Tokyo Santa Performance* from November 23, 1996, which took place in the Tomio Koyama Gallery and clarifies the point. Ideal and idol of »Santa Claus« fail in light of the physical reality, claims, contradictions, and the limited conditions of our existence. Is it really a bloody nose we recognize in Neufanger's drawing? In his portrait, he condenses Mc Carthy's »complex shit« by using the draftsman's tools and thus approaches the general issue, which he dissociates from the point of departure, transferring it to a different plane. This is where the reality of the image and the active ingredient are formulated. An attitude, derived directly from the graphic process, is transformed into the graphic result and reaches the spectator. Baudrillard says: »The real gets substituted by signs of the real.« It is thus obvious to discuss the second plane of reality, that of signs, when talking about the drawing. The reality of drawing and painting in an artistic sense bears mute secrets. If we decide to differentiate on which plane we can speak of spectator commitment vis-à-vis Neufanger's images, the notion will become clear that similarity bears the greatest potential for difference. The other is in fact something different, whereas what is similar enables the most sublime differentiations. Heinz von Foerster describes this second plane of difference: »The terms of the first order are based on a seemingly objective look at the world that turns into something exterior. The terms of the second order are self-applicable; the strict separation of subject and object, observer and observed is no longer possible. One admits that anyone addressing issues concerning awareness or cognition is required to have an awareness and requires someone with cognition.« The work of Marcus Neufanger addresses this deep level of awareness, freeing him from manifest references and constellations.

»It paints, it rains, it snows are secret states of being. He who paints is busy cleaning the world from individual points of view, his own and those of others.« — MARCUS NEUFANGER

The work of Marcus Neufanger requires to differentiate and to recognize the other in what is similar; as you distance yourself you will come nearer. It is like the Otkas movement Eisenstein suggests: A withdrawal in the sense of a radical approximation. In order for you not to get a bloody nose a second time, a re-entry exercise based on Spencer Brown might be useful. Re-entering a differential field is derived from the picture language of cybernetics and might turn out to be useful with regards to this text and beyond its spacing:

Place yourself in the rain or don't (differential). If you stand in the rain (one side of the differential) you either have an umbrella (tool, skill) or you do not. If you stand in the rain with an umbrella, you are not standing in the rain (re-entry: standing in the rain or not). With your umbrella, you are bringing a differential to the game, independent of the weather. Do you have an umbrella with you? You are standing in the rain and you are not, although you are standing in the rain.

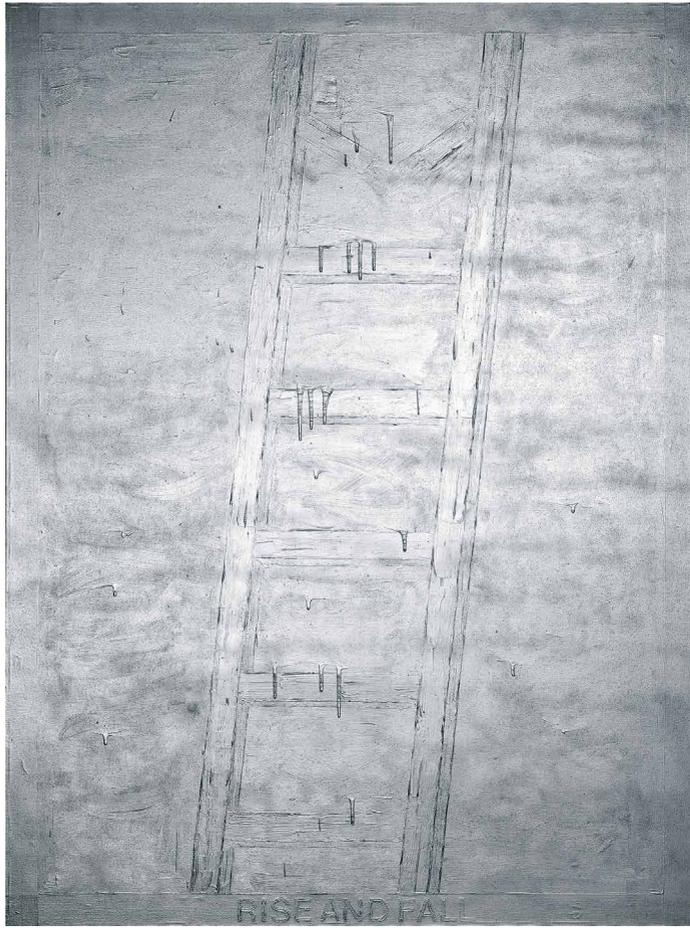
If you really go outside, Marcus Neufanger's drawings and paintings do not let you stand in the rain, even if it rains and you forgot your umbrella. This is art I expose myself to unconditionally.

Georg Winter



Marcus Neufanger, Danh Vo, 2011
Pastell-Ölkreide auf Papier
100 x 70 cm

Alfred Müller, *Rise and Fall*, 1989
Öl auf Leinwand
196 x 146,5 cm



Marcus Neufanger, *Chris Burden*, 2011
Pastell-Ölkreide auf Papier
100 x 70 cm



Alfred Müller, Prenzlauer Berg, 1994
Öl auf Leinwand
180 x 150 cm



Marcus Neufanger, Baudrillard / Kool Killer, 2009
Öl, Acryl, Leinwand
100 x 70 cm



ALFRED MÜLLER
MARCUS NEUFANGER