highways and byways. together again

Nic Hess inszeniert amerikanische Kunst aus der Daimler Kunst Sammlung

West Coast – Washington Color School – Systemic Painting – New York Abstraction

Abstraktion USA 1950er Jahre bis heute

Daimler Contemporary, Potsdamer Platz Berlin
17. Oktober 2013 – 16. März 2014

Kuratorin: Renate Wiehager

Künstler

Josef Albers (D), Amish People, Jo Baer, Robert Barry, Karl Benjamin, Greg Bogin, Ilya Bolotowsky (RUS/USA), Krysten Cunningham, Gene Davis, Adolf Richard Fleischmann (D), Andrea Fraser, Michelle Grabner, Marcia Hafif, Peter Halley, Frederick Hammersley, Michael Heizer, Al Held, Nic Hess (CH), Alexander Liberman (URK/USA), Sylvan Lionni (GB), John McLaughlin, Kenneth Noland, David Novros, Robert Ryman, Tom Sachs, Oli Sihvonen, John Tremblay, Larry Zox (alle Künstler, wenn nicht anders vermerkt, USA)

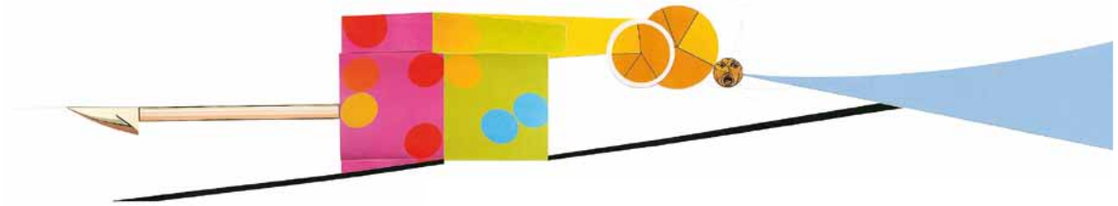
Einführung

Nic Hess (* 1968 CH, lebt in Zürich) nimmt seit den späten 1990er Jahren mit Industriefarbe, collagierten Bildern und farbigen Tapes, Lichtprojektionen und Neon nicht nur Wände und Decken, sondern ganze Räume geistig und faktisch in Besitz. Logos aus der Wirtschaftswelt, zeichenhaft verknappt und verfremdet eingesetzt, Ikonen der Kunstgeschichte sowie Phänomene aus Politik und Ökonomie bringt der Künstler durch seine zwischen Abstraktion, Ornament und Figur frei flottierende Bildsprache in eine visuell komponierte Gesamtregie ein. Dazu adaptiert Nic Hess zeitgenössische Phänomene aus politischen, kunsthistorischen und ökonomischen Kontexten, nie ohne Humor und kritischen Hintersinn.
Die Ausstellung im Haus Huth ist eine Weiterentwicklung in diese Richtung: Mit einer alle Räume umfassenden Zeichnungsinstallation inszeniert Nic Hess mit Werken der Daimler Kunst Sammlung eine Ausstellung zur abstrakten amerikanischen Kunst von 1950 bis heute. Damit reagiert Hess nicht nur auf die spezifische Architektur des Daimler Contemporary, sondern

MAXImin, Daimler Kunst Sammlung in der Fundacion Juan March, Palma de Mallorca 2007, v.l.: Richard P. Lohse, Jean Arp, Oli Sihvonen, Adolf Fleischmann, Josef Albers

erstmals auch auf inhaltliche Annahmen und kuratorische Vorgaben.

Bis Mitte der 1980er Jahre lag der Schwerpunkt der Daimler Kunst Sammlung im Bereich der europäischen Avantgarden. Dies änderte sich mit der Auftragsvergabe an Andy Warhol für



Nic Hess, Zeichnungsinstallation (Modell) für *highways and byways. together again*, Daimler Contemporary Berlin 2013 (mit Werken von Kenneth Noland, Oli Sihvonen, Greg Bogin)

die Serie der CARS Bilder 1986, anlässlich des 100. Geburtstages des Automobils. Seither hat sich die Sammlung verstärkt für die amerikanische Gegenwartskunst geöffnet. Verfolgt wurden dabei wesentlich zwei Aspekte: Tendenzen von Abstraktion, Minimal und Reduktion seit den 1950er Jahren bis heute einerseits, Aspekte von Pop Art, Konzeptkunst und Institutionskritik andererseits. Diese erste Ausstellung zur amerikanischen Kunst zeigt einen Querschnitt vom Josef Albers der frühen amerikanischen Jahre sowie seiner Schüler und dem Einzelgänger Adolf Fleischmann zu den Los Angeles ›Abstract Classicists‹ und die ›Washington Color School‹ über Minimal Art und Radical Painting bis zu aktuellen Positionen.

Grundlegung einer eigenständigen abstrakten Malerei in den USA um 1930

In den 1930er Jahren, der Zeit der ›Great Depression‹, stieß die abstrakte Malerei in den USA mangels einer erkennbaren sozialen Botschaft auf Ablehnung. Die Mehrheit der um ihr Überleben kämpfenden Amerikaner sympathisierte mit einer Kunst, die das Wunschbild eines unbeschwerten Lebens vorspielte. Dennoch waren dies die Jahre eines dynamischen Wandels in der amerikanischen Kultur. In Folge nationalsozialistischer Repressionen emigrierten einflussreiche europäische Künstler wie Josef Albers oder Piet Mondrian in die USA. Sie vertraten eine Kultur, in der die Abstraktion breite Akzeptanz erfahren und wesentliche Entwicklungen durchlaufen hatte, weshalb sie zu wichtigen Wegbereitern in Amerika werden konnten. 1937 gründete der Kritiker George L. K. Morris gemeinsam mit Künstlern wie u.a. Josef Albers die Vereinigung ›American Abstract Artists‹ (AAA), die sich für die Förderung der abstrakten Kunst in den USA einsetzte. Viele Mitglieder der AAA, wie etwa Ilya Bolotowsky, standen in Verbindung mit der ›Works Progress

Out of Europe, Daimler Kunst Sammlung in der Stadtgalerie Kiel 2006
V.l.: Alexander Liberman, Ilya Bolotovsky, Amish Quilt, Vincent Szarek

Administration‹ (WPA), die seit 1935 durch die Vergabe von öffentlichen Aufträgen Künstlern ein Einkommen sicherte. Dort leitete Burgoyne Diller, ein engagierter Vertreter der Abstraktion, die New Yorker ›Mural Division‹ der WPA, von der Bolotowsky 1936 den Auftrag für eine nicht mehr existierende Wandmalerei in New York erhielt (Williamsburg Housing Project),

Amish People, *Bars* (Quilt), 1895

Amish People, *Sunshine and Shadow* (Quilt), 1935

das aus heutiger Sicht als das erste abstrakte Wandbild in den USA gilt.
Wichtige Vorläufer einer eigenständigen Abstraktion in den USA waren die Quilts der Amish People, einer ursprünglich aus der Schweiz stammenden, um 1740 nach Amerika eingewanderten Sekte. Zwei dieser Quilts (entstanden 1895 bzw. 1935) sind auch in unserer Ausstellung vertreten. Die Geschichte des Quilts reicht bis über sechstausend Jahre in die Hochkulturen des Vorderen Orients zurück. Über Indien gelangten die aus Stoffresten zusammengenähten Decken nach England, wo sie seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar sind, in Amerika tauchten sie in der Pionierzeit um 1860 auf. *Amish Quilts* sind heute weltberühmt für ihre schlichte Schönheit, die sich durch einfache aber dynamisch-geometrische Gestaltung und Form sowie außergewöhnliche und intensive Farbkombinationen auszeichnet. Ungeachtet ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung kommt den *Amish Quilts* die Funktion einer wichtigen Inspirationsquelle für die amerikanische Malerei und Bildhauerei des 20. Jahrhunderts zu. Das achsensymmetrisch aufgebaute Erscheinungsbild aus geometrischen Formen, die sich in regelmäßig wiederholende Farbfolgen zusammenfügen, entspricht in nahezu idealer Weise dem Kunstempfinden des Modernismus, insbesondere der Minimal Art.

Zwei Deutsche in New York

Josef Albers und Adolf Fleischmann

Josef Albers (1888–1976) ist mit der Geschichte der abstrakten Kunst in Deutschland durch seine Lehrtätigkeit am Bauhaus und viele künstlerische Kontakte eng verbunden. 1933 emigrierte Albers zusammen mit seiner Frau Anni Albers in die USA, wo er bis 1976 als Lehrer und Künstler einer der wichtigsten Anreger für die Entwicklung der abstrakten Kunst in den USA wurde. Bis 1949 lehrte Albers am Black Mountain College in North Carolina. Von 1949 bis 1959 stand er dem Art Department der Yale Universität vor. Daneben hatte er zahlreiche Gastdozenturen (u.a. in Cambridge, Hartford, Havanna, Santiago de Chile und Ulm). Neben seiner Arbeit als Künstler und Lehrer schuf Albers ein reiches poetisches und theoretisches Werk, sein bekanntestes ›Interaction of Color‹ erschien 1963. Zu den Schülern von Albers in den USA gehörten Eva Hesse, Robert Mangold, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg und Richard Serra. Nach Albers kommen in den 1930er Jahren Fritz Glarner, László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer,

Daimler Kunst Sammlung in der Städtischen Galerie Schwäbisch Gmünd, 2009
Josef Albers

Mies van der Rohe, Herbert Bayer, Piet Mondrian in die USA und sie werden – wie vor ihnen anderenorts Amedée Ozenfant, Alexander Archipenko oder Hans Hofmann – zu wegweisenden Lehrergestalten in Chicago, Cambridge und anderen Städten. 62 Jahre alt ist Albers, als er 1950 seine monumentale Serie der *Homage to the Square* beginnt, von denen bis zu seinem Tode 1976 etwa tausend Variationen entstehen.

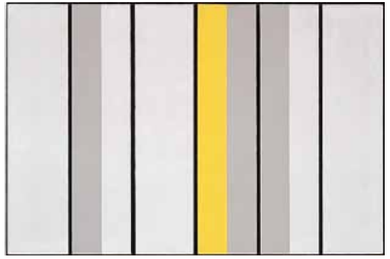
Adolf Fleischmann, *Triptychon #505, #506, #507, planimetric motion*, 1961

Adolf Fleischmann (1892–1968) konnte während seiner zahlreichen Reisen durch Europa in der ersten Jahrhunderthälfte mit den bedeutenden Künstlern seiner Zeit Kontakte aufnehmen. 1952 findet Fleischmann den ihm entsprechenden Lebensort in New York, wo er rund 15 Jahre, bis kurz vor seinem Tode, lebt und Hauptwerke seiner Arbeit entstehen. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens und das Thema der Vibrationsbewegung der Farbe sind ein Charakteristikum der Gemälde Fleischmanns.

West Coast Hard Edge

Benjamin, Hammersley, McLaughlin, Novros

Der Dialog der amerikanischen abstrakten Kunst mit europäischen Traditionen ist in den USA zunächst einmal und schwerpunktmäßig an der einhelligen Bewunderung der jungen Malerszene der 1950er Jahre und der Minimal Art Künstler für die Leistungen der russischen Avantgardekunst abzulesen. Einen entscheidenden Schub in dieser Auseinandersetzung brachten die Werke von Malewitsch, Rodschenko, Lissitzky und anderen, die Alfred H. Barr, der Direktor des Museum of Modern Art, 1928 in Europa für sein New Yorker Museum erwarb. Eine qualifizierende Vertiefung bewirkte 1962 das bahnbrechende Buch von Camilla Grey ›The Great Experiment in Art: Russian Art, 1863–1922‹. Sol LeWitt resümierte diesen Einfluss mit den Worten: »Wenn man einen historischen Vorläufer benennen sollte, dann muss man bis zu den Russen zurückgehen [...] der Bereich größter Konvergenz liegt in der Suche nach grundlegenden Formen, um die Simplizität ästhetischer Intentionen zur Ansicht zu bringen«.



John McLaughlin, No. 1 – 1962, 1962

1959 organisierte das Los Angeles County Museum of Art die Ausstellung ›Four Abstract Classicists‹, in der die künstlerische Arbeit von vier an der amerikanischen Westküste ansässigen Malern vorgestellt wurde: Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley und John McLaughlin. Die Künstler waren einer geometrisch-abstrakten Malerei verpflichtet, wie sie damals, zumal in Kalifornien, noch ungewöhnlich war. Im Katalogtext prägte der Kritiker Jules Langsner mit Blick auf McLaughlin den Begriff des ›Hard Edge Painting‹, der jedoch auf das Werk aller vier Künstler zutrifft. Der Begriff des Klassizismus, schrieb der Kurator Jules Langsner in seinem Katalogtext zu ›Four Abstract Classicists‹, beziehe sich wesentlich auf das ›concept‹: »Der Klassizist kann als einer der Form bewussten Künstler beschrieben werden. Besonders die Form, als leitende Kraft der ästhetischen Erfahrung, wird in der klassischen Kunst betont [...] Der Betrachter begreift klar die Form als Form, gleichgültig ob sie ein bekanntes Objekt oder Symbol bezeichnet oder auch völlig abstrakt ist. Konsequenterweise kann die Wahrnehmung des Werkes als ästhetische Einheit nicht von der aktiven Wahrnehmung der Form getrennt werden [...] Die Beziehung von Form zu Form – die Konstruktion des Werkes – erzeugt eine Seinsweise in sich selbst.« (Jules Langsner, in Kat. Ausst.: Four Abstract Classicists, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1959, S. 7) Der Künstler müsse sorgfältig die verschiedenen Möglichkeiten zur Konstruktion eines Gemäldes abwägen, auswählen und schließlich konsequent verfolgen. Die Werke der ›Classicists‹ entstanden daher weder spontan, noch aus einem Wurf, sondern Schritt für Schritt und äußerst kontrolliert. Als die Ausstellung 1960 im

Minimalism and After I, Daimler Standort Stuttgart-Möhringen 2003
V.l.: Karl Benjamin, Alexander Liberman, Ilya Bolotovsky, Frederick Hammersley

Londoner Institute for Contemporary Art gezeigt wurde, benannte der Kurator Lawrence Alloway sie in ›West Coast Hard Edge‹ um.
Aus heutiger Sicht kann ›Four Abstract Classicists‹ als ein Meilenstein in der kalifornischen Malerei gelten. Obwohl es in Los Angeles in der Architektur, in Fotografie und Film eine Avantgarde gab, hat die Malerei dort nie besonders Fuß fassen

können. Bis in die 1950 er Jahre hinein dominierten ein lokaler Realismus und ein Sinn für das Melodramatische, so dass das relativ überraschende Auftauchen der streng geometrischen Abstraktion wie ein Schock wirken musste. Dennoch war dies der Moment, in dem erstmals eine wegweisende Entwicklung in der Malerei von Kalifornien ausging. Ohne diese Vorarbeit wären die minimalistischen Bilder und Wandobjekte kalifornischer Künstler wie John McCracken, David Novros, Larry Bell oder Craig Kauffmann sowie die Hard Edge Malerei, die sich von New York aus in den 1960er Jahren international etablierte, schwer denkbar.

Ein Schüler von McLaughlin war David Novros (* 1941, Studium in Los Angeles, Wechsel nach New York 1964) der die Aufteilung des Bildes in horizontale und vertikale Flächenformen in die Dreidimensionalität übersetzt. Auch für Novros war, wie für den Minimalismus generell, der enge Bezug zu Raum und Architektur essentiell, weshalb er schon in den 1960er Jahren große Wandmalereien realisierte. Der erste freundschaftlich verbundene Auftraggeber war, interessant genug, Donald Judd, für den

Minimalism and After I, Daimler Contemporary, Berlin 2002
V.l. Charlotte Posenenske, David Novros

Novros in seinem Atelier in SoHo eine Wandmalerei entwickelte. Auch die 1959 einsetzende Serie der Streifenbilder von Gene Davis – der in Europa ebenso unbekannt geblieben ist wie Novros – könnte, neben dem Einfluss Barnett Newmans, eine Reaktion auf McLaughlin beinhalten.

Out of Europe, Daimler Kunst Sammlung in der Stadtgalerie Kiel 2006
V.l.: Karl Benjamin, Michael Zahn

Washington Color School

Gene Davis, Kenneth Noland

Gene Davis gehörte in den 1950er Jahren neben Kenneth Noland und Morris Louis zu einer kleinen Gruppe von Malern, die als die ›Washington Color School‹ bezeichnet wurde. Ihre Mitglieder setzten sich intensiv mit den Theorien Clement Greenbergs auseinander und versuchten, in ihren Gemälden insbesondere dessen Forderung nach ›flatness‹ und ›literalness‹ umzusetzen. Auch wenn die ›Washington Color School‹ heute in Europa nur wenigen bekannt ist, übte sie damals Einfluss auf Frank Stella (Streifen) und auf die Pop Art (Farbigkeit) aus. Davis hat sich seit 1959 über Jahrzehnte der Streifenthematik verschrieben, bis hin zu der Konsequenz, kilometerlange Wege im öffentlichen Raum mit Streifen zu bemalen.

Das Werk von Kenneth Noland verbindet in exemplarischer Weise die europäischen Wurzeln der Geometrischen Abstraktion mit den verschiedenen Ausrichtungen einer minimalistischen Malerei, wie sie sich in Amerika seit etwa 1950 herausgebildet hat. Noland hatte in den 1940er Jahren am Black Mountain College in North Carolina bei Josef Albers und in Paris studiert. 1949 lässt er sich in Washington, D.C. nieder, wo er bis 1961 arbeitet und lehrt. In den Folgejahren arbeitet Noland jenseits der Zentren in Vermont und Maine. In Washington lernt er 1952 den eine Generation älteren Morris Louis kennen, der mit seiner Bildfolge der *Veils*, 1954, einer der Begründer der

Bilder über Bilder, Daimler Kunst Sammlung im Museum Moderner Kunst Mumok Wien, 2010, Kenneth Noland, Gene Davis (re.)

Lawrence Alloway (li.) installiert die Ausstellung ›Systemic Painting‹ im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966

›Post Painterly Abstraction‹ ist. Ein wichtiger Vorläufer ist Barnett Newman mit seinen ab 1948 entstehenden großen, gleichmäßig eingefärbten Leinwänden, die nur durch einen schmalen Mittelstreifen eine formale Unterteilung erfahren. Zwischen 1955 und 1965 zählten zur ›Post Painterly Abstraction‹ auch einige Künstler der ›Washington Color School‹ (neben Louis und Noland auch Gene Davis und Ellsworth Kelly). Verwandt damit ist die zeitgleiche amerikanische Richtung des ›Systemic Painting‹.
Gemeinsam ist allen Künstlern die Arbeit mit monochromen Flächenformen und dünnflüssiger Farbe, die sich plan und unter Vermeidung individueller Malgesten mit der oft ungrundierten

Minimalism and After IV, Daimler Contemporary, Berlin 2005
V.l.: Bernar Venet, Haim Steinbach, Kenneth Noland

Leinwand verbindet, schließlich die Beschränkung auf geometrische Grundformen. Eine konzeptionelle Grundausrichtung, das Arbeiten in Serien und die Ausschaltung alles psychisch und zeitlich Bedingten machen die Bilder zu Repräsentanten des Absoluten. Die Anerkennung der Bildfläche als ein autonomer Gegenstand, die damit verbundene Aufmerksamkeit für die Bildränder, für den Umriss des Bildfeldes und für die Grenze zwischen Bild, Wand und Raum führt in einem nächsten Schritt um 1960 zur Entwicklung der ›shaped canvases‹, die Figur und Grund, Bildinhalt und Bildform zu völliger Übereinstimmung führt.

Systemic Painting

Noland, Barry, Held, Novros, Ryman, Zox

In der Einführung zu der einflussreichen, von dem Kunstkritiker Lawrence Alloway 1966 für das New Yorker Guggenheim kuratierten Ausstellung ›Systemic Painting‹ identifiziert dieser ein wachsendes Feld geometrisch-abstrakter Malerei: Kunstwerke, die auf einer einfachen, methodischen Bildorganisation basieren sowie Aspekte von Wiederholung und Muster untersuchen. Alloway, der den Begriff des ›Systemic Painting‹ geprägt hat, arbeitete in seinem Katalogtext wie auch in der Ausstellung die Flexibilität dieses kunsthistorischen Terminus heraus: dieser umfasste die ›shaped canvases‹ eines Frank Stella ebenso wie die ›Color Field‹ Malerei eines Kenneth Noland, weiter Werke des ›Hard Edge‹, wie der Kunsthistoriker Jules Langsner sie 1959 ausgestellt und beschrieben hatte, bis hin zu den frühen, repetitiv angelegten Bildern und Bildserien der Malerinnen Jo Baer und Agnes Martin. Neben den Genannten zeigte Alloway u.a. Werke von Robert Barry, Al Held, Tadaaki Kuwayama, Agnes Martin, David Novros, Robert Ryman, Larry Zox.

Daimler Standort Stuttgart-Möhringen 2004
V.I.: David Novros, Olivier Mosset

»Ein System ist ein organisiertes Ganzes, dessen Teile bestimmte Aspekte von Ordnung demonstrieren. Ein System steht nicht antithetisch zu den Werten, die mit Begrifflichkeiten der Kunstwelt verbunden sind wie humanistisch, organisch, Prozess. Ein System ist, während der Künstler dieses erarbeitet, prozesshaft organisiert: Versuch und Irrtum bleiben der Leinwand ablesbar, statt in das Bild inkorporiert zu werden. Die vorausschauende Kraft des Künstlers, minimiert durch die Geltung einer gestischen Malerei, ist wesentlich operativer Natur, von ersten Ideen und frühen Skizzen zu der Ordnung genau definierter Maße und Formaspekte der Keilrahmen bis zur Zusammenarbeit mit Assistenten.« (Lawrence Alloway)

Jo Baer, *H. Arcuata*, 1971

Larry Zox, *Untitled* (Diamond Drill Series), 1968

Abstraktion New York I: 1950er–1970er Jahre

Albers, Barry, Bolotowsky, Fleischmann, Hafif, Heizer, Held, Liberman, Novros, Ryman, Sihvonen, Zox

Die zusammenfassende Überschrift ›Abstraktion New York I: 1950er – 1970er Jahre‹ entspricht nicht, wie die oben diskutierten Begriffe ›Hard Edge‹ oder ›Systemic Painting‹, einer konkreten kunsthistorischen Begrifflichkeit, sondern ist eine Prägung für unsere Ausstellung. Sie fasst eine Gruppe von Künstlern zusammen, die teilweise hier auch unter anderen Stilbegriffen begegnet sind. Sie repräsentieren ein stilistisch und konzeptuell breites Feld abstrakter Malerei der 1950er bis 1970er Jahre und waren biographisch eng mit New York verbunden: Josef Albers, Robert Barry, Ilya Bolotowsky, Adolf Fleischmann, Marcia Hafif, Michael Heizer, Al Held, Alexander Liberman, David Novros, Robert Ryman, Oli Sihvonen, Larry Zox.
Darf man bei Liberman einen Nachhall der Elementarformen des russischen Suprematismus annehmen, so fällt bei seinen amerikanischen Zeitgenossen Benjamin, Hammersley und Bolotowsky das Fortwirken der Prinzipien von De Stijl und Josef Albers ins Auge. Al Held verknüpft die Idee des monochromen, leeren Bildfeldes mit Elementen der frühen Pop Art, insofern als man in den zeichenhaften Setzungen des Bildes die Abbreviatur einer Zahl oder eines Buchstabens erkennen darf. Al Held war, wie auch andere Künstler unserer Sammlung, 1962 in der wegweisenden Ausstellung ›Geometric Abstraction in America‹ des New Yorker Whitney Museums vertreten.
Marcia Hafif, geboren und aufgewachsen in Los Angeles (also ebenso wie David Novros der Entwicklung der West Coast Malerei zugehörig) lebt seit 1971 überwiegend in New York. Auch David Novros wurde in Los Angeles geboren und hat dort studiert, lebt aber seit 1964 in New York. Michael Heizer ist in Kalifornien geboren, hat in San Francisco studiert und ist 1966

Minimalism and After III, Daimler Contemporary, Berlin 2004
V.l.: Gerold Miller, Ilya Bolotovsky, Oli Sihvonen

Out of Europe, Daimler Kunst Sammlung in der Stadtgalerie Kiel 2006
V.l.: Al Held, Alexander Liberman, Ilya Bolotovsky

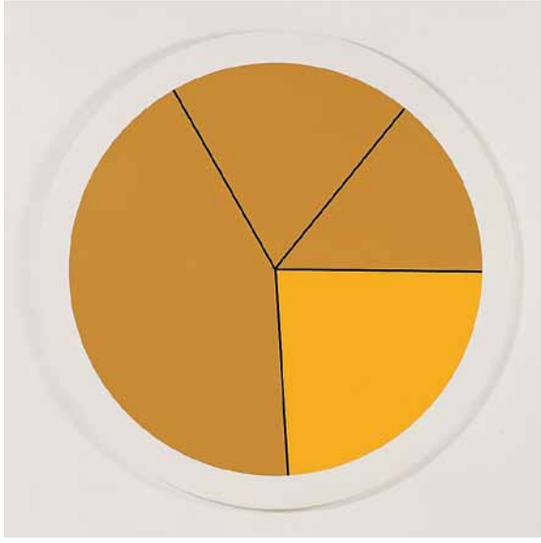
Minimalism and After IV, Daimler Contemporary, Berlin 2005
V.l.: Kenneth Noland, Michael Heizer

nach New York übersiedelt, wo er lange Zeit gelebt hat. Heute lebt er in Nevada.
Weitere Künstler aus diesem Kontext, die in der Daimler Kunst Sammlung vertreten, jedoch nicht in der aktuellen Ausstellung präsent sind: Arakawa/Gins, Ford Beckmann, Max Cole, Mary Corse (gehört überwiegend zur LA Szene), Dan Graham, Robert Indiana, Mel Kendrick, Joseph Kosuth, Peter Schuyff, Elaine Sturtevant.

Abstraktion New York II: 1990er Jahre bis heute

Bogin, Halley, Lionni, Sachs, Tremblay

Wie oben erläutert, vermittelte sich die malerische Abstraktion, welche sich in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts durch programmatische Manifeste (Futurismus, Kubismus, Bauhaus, De Stijl, russischer Konstruktivismus) in Europa begründet hatte, seit den 1930er Jahren durch die Emigration wichtiger Künstlerpersönlichkeiten in die USA. Sie wurde dort Teil einer konträr geführten, bis in die Kulturpolitik reichenden Debatte, die auf Seiten der Kunst über den Abstrakten Expressionismus, die ›Post Painterly Abstraction‹ bis in den Minimalismus ihr Echo findet. Die ›Neue Kunst‹, welche ihre Inhalte aus geistig abstraktem Denken abgeleitet oder sie auf das Projekt einer umfassenden Erneuerung der Gesellschaft verpflichtet hatte, gelangt im Amerika der 1980er Jahre erneut in den Blick: Künstler wie Peter Halley beschäftigen sich nun aus historischer Perspektive mit der jüngeren Kunstgeschichte – und dies im Fall von Halley auch auf der Basis des Poststrukturalismus,



Greg Bogin, *Warmth, Charm and Personality*, 1999

Minimalism and After II, Daimler Contemporary, Berlin 2004
V.I.: Anselm Reyle, John Tremblay

Minimalism and After III, Daimler Contemporary, Berlin 2005
V.I.: Vincent Szarek, Michelle Grabner

Peter Halley, *Mixed Grid Painting/Wallpaper*, 2003
Mercedes-Benz Bank Stuttgart

Minimalism and After II, Daimler Contemporary, Berlin 2004
V.I.: Wolfgang Berkowski, Olivier Mosset, Ian Burn, Michael Zahn

insbesondere der Schriften Michel Foucaults. Peter Halleys Neubewertung der Abstraktion macht sich insbesondere fest an Beobachtungen zur Gestalt der Stadt.

Anders gesagt: Jenseits des Mainstream der New Yorker Kunst der 1990er Jahre – großflächige Malerei, Installation, Zeichnung, Video, Fotografie, wie es u.a. auf den Whitney Biennalen nicht selten als zirkushaftes Spektakel zu sehen war – hat sich eine kleine Malerszene etabliert, die sich in neuer Qualität auf die abstrakten Kunstentwicklungen des 20. Jahrhunderts bezieht. Eine wichtige zeitgenössische Mittlerfigur war hier Peter Halley, aber auch die Präsenz des Werkes von Blinky Palermo in der Dia Art Foundation und die Wiederentdeckung amerikanischer Positionen der 1950er/60er Jahre wie David Novros, John McLaughlin oder Oli Sihvonen hat hier neue Weichenstellungen ermöglicht, ebenso wie das Erscheinen substantieller Publikationen zur klassischen Minimal Art und deren Umfeld. Die 1990er Jahre charakterisieren sich wesentlich durch die Liberalisierung im Umgang mit der Kunst selbst. Unter jungen

Peter Halley, *Sphere*, 1997

Künstlern fand die Praxis Verbreitung, Werke anderer Autoren in ihre Arbeiten zu inkorporieren oder kulturelle Standards zu interpretieren und zu reproduzieren. Der Kurator Nicolas Bourriaud prägte für diese Strategie den Begriff der ›postproduction‹, den er in direktem Zusammenhang mit den Phänomenen Globalisierung, Entwertung von Bedeutung und permanent beschleunigtem Informationsfluss sah. Vor diesem Hintergrund sind etwa das Werk von John Tremblay und Sylvan Lionni zu sehen, letzterer betreibt Malerei als eine Art mimetisches Readymade-Verfahren. Der Künstler vermeidet klassische malerische Entscheidungen im Sinne ›willkürlicher‹ Findungen von Farbe und Komposition und wendet sich stattdessen den graphischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung zu.

Eine Sonderrolle geografisch gesprochen spielt Michelle Grabner: sie lebt in Oak Park, Illinois, und ist vor allem mit der Kunstszene von Chicago und Cleveland verbunden. Krysten

Sylvan Lionni, *Structured Query Language I*, 2010

Cunningham lebt in Los Angeles und steht damit der West Coast Szene nahe.
Weitere Künstler aus diesem Kontext, die in der Daimler Kunst Sammlung vertreten, jedoch nicht in der aktuellen Ausstellung präsent sind: Doug Aitken, Ann Appleby, Pamela Fraser, Terry Haggerty, Jim Lee, Sarah Morris, Olivier Mosset, Danica Phelps, Vincent Szarek, Hayley Tompkins, Michael Zahn.

Minimalism and After IV, Daimler Contemporary, Berlin 2005
V.l.: Peter Halley, Jeremy Moon, Tom Sachs

Nic Hess

Historienbilder ästhetisch-politischer Gegenwart

Zu den Zeichnungsinstallationen von Nic Hess und ihren kunsthistorischen Implikationen

Wer das zeichnerische Werk von Nic Hess betritt, muss sich auf lange Wege einstellen: aufwärts und abwärts und diagonal führende Wege, Umwege, Seitenwege, ›Hauptwege und Nebenwege‹, mit Paul Klee gesprochen. Dies gilt physisch wie mental – physisch kann sich eine Zeichnungsinstallation von Nic Hess über Stockwerke, hohe Wände, Decken und Böden erstrecken, der Betrachter muss sich die Ganzheit nicht nur gehend und aus verschiedenen Perspektiven erschließen, sondern immer auch alle Dimensionen des Raumes im Auge haben, im Vorausschauen und Zurückblicken miniaturhafte Details mit großen plakativen Flächen und Zeichen sehend zusammenschließen. Mental allerdings sind die Herausforderungen an den Betrachter noch komplexer, da Nic Hess für seine zeichnerische Rhetorik frei fabulierend aus einem großen Fundus aus Kunstgeschichte, Zeichensprache, Alltagsästhetik, politisch und ökonomisch definierter Symbole etc. heraus schöpft.

Detail aus: Zeichnungsinstallation für *highways and byways. together again*, Daimler Contemporary Berlin 2013

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Albers, Fleischmann

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Held, Davis, Halley, Bolotowsky, McLaughlin

Detail aus: Zeichnungsinstallation für *highways and byways. together again*, Daimler Contemporary Berlin 2013 (mit Werken von Novros, Davis, Halley)

highways and byways. Berlin 2013

Nic Hess geht in seiner bislang komplexesten Zeichnungsinstallation, wie bereits in vielen früheren Arbeiten, explizit auf den räumlichen Kontext und die gegebenen inhaltlichen Parameter der Ausstellung ein. Dennoch sind die physische Ausdehnung, die formale und materielle Vielfalt sowie die thematische Reflexion der aktuellen Zeichnungsinstallation ›highways and byways. together again‹ in vielerlei Hinsicht außerordentlich. Vertraut mit der amerikanischen Kunstentwicklung von etwa 1950 bis heute – dem Thema der Ausstellung – und vielen Werken der Daimler Kunst Sammlung hat Nic Hess – im Auf und Ab eines Leiterspiels – eine Art Bildergeschichte mit zahllosen Kapiteln und unterschiedlichsten Protagonisten entwickelt. Der zwischen figurativen Elementen und abstrakten (Farb-) flächen flottierende Meta-Kommentar des Künstlers wurde mit Hilfe von verschiedenen Techniken und Materialien realisiert: Skulpturale Interventionen, Kohlezeichnungen, Materialcollagen und Wandmalerei wechseln sich ab mit verschiedenen Flächen und Liniensetzungen aus diversen Klebebändern, schwarzweißen

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Halley, Lionni, McLaughlin, Hammersley

Siebdruck- oder farbigen Selbstklebefolien. Die sich über den gesamten Ausstellungsraum erstreckende Installation teilt mit ihren Vorläufern sowohl den Humor und Hintersinn, aber auch den wohldosierten Wechsel zwischen Detailfülle und großzügigen und präzisen Eingriffen in die Wahrnehmung des Raumes. Die surrealistisch-poppigen Interventionen von Nic Hess ermöglichen den Betrachtern nicht nur zahlreiche Assoziationen, sondern erlauben die Entwicklung ganz individueller Erzählungen.

Der Berliner Parcours beginnt mit einer geschwungenen Auffahrt – einem Highway – der zunächst in einer künstlerischen Adaption des Markenlogos von Suzuki und Siebdrucken aus der Serie *Formulation – Articulation* (1972) von Josef Albers endet. Neben der rot-roten *Hommage to the Square (Between two Scarlets)* (1962) des Bauhaus-Lehrers begegnen sich ein Avatar von Angela Merkel, unter deren schwarzem Blouson weitere, frühere Werke von Albers mit programmatischen Titeln wie *Change Direction* (1942) und *Structural Constellation* (1954) erscheinen, mit zwei großformatigen Werken von Adolf Fleischmann. Die Alberssche Passion für das Quadrat wird von dem benachbarten Lichtschalter der Schweizer Firma Feller aufgegriffen. Hess, der nicht nur durch seine Ausbildung als Hochbauzeichner eng mit der Architektur verbunden ist, hat viele dieser 1960er-Jahre Motive aus Werbeanzeigen des Schweizer Architektur-Magazins *werk* entnommen, die er im Archiv seines Vaters, selber Architekt, gefunden hat. Folgt der Blick dem Merkel'schen Kondensstreifen so entdeckt man eine durchstartende Wassereis-Rakete, deren Flugbahn sich aus dem Zentrum des ›Close-ups‹ von Al Held entwickelt. Im gleichen Winkel wie der blaue Kondensstreifen aufsteigt, sinkt die rote Fläche auf der angrenzenden Wand nieder, bis sich ein kleines, um 90° gedrehtes ›Liberman-Männchen‹ auftut. Diese zum Wesen umgestaltete Abstraktion von Alexander Liberman scheint sich für die modischen Damenschuhe gegenüber zu interessieren, war doch Liberman auch jahrelang der Art Director der amerikanischen Vogue. In unmittelbarer Nachbarschaft flieht mit großen Schritten die rautenförmige Leinwand von Ilya Bolotowsky. Deren Sneaker hinterlassen einen großflächigen ›foot

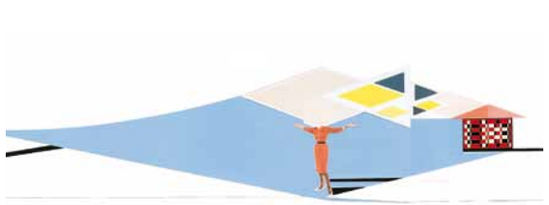
highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Zox, Hess, Lionni, Bolotowsky

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Zox, Sihvonen, Hess, Lionni

print‹, der sich nicht nur in der Gestaltung der angrenzenden Wände niedergeschlagen hat. Dort wurde ein bislang nur als Skizze existierender Wandbild-Entwurf aus dem Jahr 1946 des russisch-amerikanischen Künstlers in verschiedenen Grautönen erstmals realisiert. Bolotowsky hatte unter anderem durch die (Mitbe-) Gründung der Künstlervereinigung AAA (American Abstract Artists) maßgeblichen Anteil am Entstehen abstrakter Wandmalereien im öffentlichen Raum in den USA. Die aus den 1910er Jahren stammenden Eingangstüren des Daimler Contemporary nutzt Hess nicht nur als Spiegelachse, sondern durch die eingelassenen gelben Quadrate werden sie Teil seiner künstlerischen Re-Inszenierung der Wandmalerei von Bolotowsky. Neben den Türen scheinen sich die Hard-Edge Inkunabeln der West Coast Künstler Frederick Hammersley und John McLaughlin durch die spielerischen Liniensetzungen von Nic Hess auf der Wand zu verräumlichen.

Auf der Stirnseite des großen Ausstellungsraumes lehnt eine Palisade aus überdimensionierten Buntstiften, deren farbliches Spektrum an die Streifen im Werk von Gene Davis anknüpft. Entsprechend der aktionistisch-politischen Intention des amerikanischen Künstlers hat Hess das Streifenmotiv der Leinwand in den Ausstellungsraum übertragen. Aus den sich verselbstständigenden Streifen der Hammersley/McLaughlin Wand entwickelt sich im weiteren Verlauf ein schwungvoller Fisch, der seine christliche Symbolik und die Referenz zu René Magritte nur unschwer verbergen kann. Im Auf und Ab von Haupt- und Nebenwegen stoßen wir auf eine Wandtapete aus Tausenden Visitenkarten, welche eine passende Bühne bieten für den amerikanischen Künstler Sylvan Lionni. Seine Malerei ist selbst eine Art mimetisches Readymade-Verfahren, da er die Motive den graphischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung entnimmt.

In einer der Fensterkojen begegnet der weiße, leicht abgegriffene Zeichenkarton von Tom Sachs seiner ›kunsthistorischen Vorlage‹ – einer goldig-silbrig schimmernden Sphärenwelt von Peter Halley. In der Gegenüberstellung der über die Leinwandgrenzen hinaus gedachten, urbanen Systemkreisläufe von Halley mit der ästhetischen Appropriation von Sachs gelingt



Detail aus: Zeichnungsinstallation für *highways and byways. together again*, Daimler Contemporary Berlin 2013 (mit Werken von Zox, Benjamin)

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Hess, Lionni, Libermann, Bolotowsky

es Nic Hess, die aktuellen Netzwerke der amerikanischen Kunstwelt ironisch zu kommentieren.
Die seriellen, aus flach gemalten Dreiecken, Diamantformen und anderen, farblich akzentuierten geometrischen Flächen gebildeten Formen von Larry Zox hat Hess wandfüllend auf die Stirnwand des nächsten Raumes interpretiert. Zu der kleinformatigen, als Interpretationsvorlage dienenden Arbeit von Larry Zox, *Arrow Spectrum*, 1964, gesellen sich hinzu ein Werk von Karl Benjamin, das unter einer Raute ein passendes Walmdach findet, sowie zwei als ›absent friends‹ bezeichnete Collagen von Nic Hess – ein zeichnender Andy Warhol und freundlich grüßender Wladimir Putin. Hess und Zox, so wird bei dieser Gegenüberstellung deutlich, teilen ein künstlerisches Faible für die intuitive Abwandlung von standardisierten, geometrischen Formen in immer neuen Farbkombinationen.

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Noland, Sihvonen, Hess

highways and byways, Daimler Contemporary, Berlin 2013
V.l.: Bogin, Tremblay

Im Kabinett des Ausstellungsraumes treffen wir, nach *Fritzchen*, 2006, zum Auftakt, auf einen weiteren Protagonisten aus dem skulpturalen Kosmos von Nic Hess – *Swiss Reh*, 2012. Das mit Schweizer Taschenmessern gespickte Rehkitz scheint sich im vis-à-vis mit den historischen *Quilts* der Amish gut arrangieren zu können, teilt es doch mit der strenggläubigen Sekte gemeinsame mitteleuropäische und Schweizer Wurzeln. Im nächsten Raum wurden Werke zusammengeführt, die sich im weitesten Sinne mit der Abstraktion von Landschaft und Natur beschäftigen. Das Braunrot der Leinwand von Michael Heizer erweitert sich auf der gesamten Wand, auf Kniehöhe schweben nebeneinander die Arbeiten von Kenneth Noland und Jo Baer und docken sich an die farbigen Kreise der großformatigen ›Landkarte‹ von Oli Sihvonen. Das zweiteilige und hier über Eck gehangene Werk kann uns nur kurzzeitig Orientierung bieten, findet sich doch unmittelbar daneben eine Waschmaschinen-Werbung aus den 1960er Jahren. Im abschließenden Ausstellungsraum verbleiben die Wände nahezu unberührt und weiß. Dennoch betreten wir einen Farbraum, indem die konzeptuellen Arbeiten von Marcia Hafif, David Novros, Robert Barry und Michelle Grabner in ungewohntem Glanz erstrahlen. Mit farbigen Klebefolien hat Hess zwei hastig ausgezogene Cowboy-Stiefel in die doppelverglaste Fensterfront des Ausstellungsraumes gesetzt, die nun, abhängig von Lichteinfall und Lichtintensität, ähnlich sakraler Glasmalereien mit der kühlen Ästhetik der Werke zu spielen scheinen.

Der Prozess des Zeichners

Hauptwege und Nebenwege. System und Intuition
Entwurf, Material, Tape Rendering, Korrigieren, Zerstören

»Die Pop Art war für mich nie bewusst relevant. Ich verstehe mich vielmehr als Sprayer. Als jemand, der sich in der Illegalität bewegt. Natürlich ist meine Praxis in Kunstinstitutionen jetzt nicht mehr illegal. Aber das Anarchische daran, mit dem Klebeband irgendwelche Zeichen anzubringen, gefällt mir.«
(Nic Hess)

Ausschlaggebend für erste planerische Überlegungen zu seinen Zeichnungsinstallationen sind für Nic Hess im Atelier zunächst einmal die gegebene Architektur sowie der kulturelle und politische Kontext. Für komplexere Projekte baut sich Hess ein 1:20-Modell und erprobt daran über Wochen verschiedene formale und thematische Grundkonzeptionen, die jedoch häufig während des Arbeitsprozesses vor Ort überarbeitet, verworfen, verwandelt werden etc. Mit diesem Entwurfsstadium im Atelier verbunden ist die Sichtung seines viele tausend Motive umfassenden Inventars an Logos, Zeichen, Signets, Namen etc., aus dem eine Auswahl mit zum Aufbau der Installation reist, ergänzt um spezifisch den Ort und dessen politisch-kulturelle Implikationen reflektierende Elemente.

Was bis hierher zusammenfassend als ›Raumzeichnung‹ benannt wurde, hat bei genauerem Hinsehen eine breite mediale Basis: Nic Hess arbeitet für seine Zeichnungsinstallationen mit Industriefarbe, Klebefolien, Abdeck- und Kantenklebebändern, Kreppband, Kohle, Tusche und Aquarell, transparenten Folien und kombiniert diese Materialien vor Ort gelegentlich mit plastischen und skulpturalen Elementen. Für permanente Auftragsarbeiten hat er u.a. auch mit Aluminium, LED-Leuchtkästen oder Airbrush auf PVC gearbeitet.

Die für Nic Hess heute grundlegende Technik jedoch ist das sogenannte Tape Rendering, also die schnelle spontane Arbeit vor Ort mit Klebeband und Japanmesser. Dies kann einerseits geschehen als ein flächiges Taping, aus welchem mit dem Messer die Motive herausgeschnitten werden, oder als sogenanntes Maskieren, also das Definieren der Konturen mit Kantenklebeband und anschließendem Ausmalen/Bearbeiten. Was man an dieser Stelle der nüchtern-technischen Vorgehensweise anmerken kann, ist, dass Nic Hess ausgebildeter Bauzeichner ist, er beherrscht also die Grundlagen des Bauzeichnens: Parallelkonstruktion und Axonometrie, Durchdringungen, Körperzeichnen, Grundlagen des Bauentwurfs und der Baukonstruktion, er kennt die Disziplin, die für technisches Zeichnen notwendig ist zur Erstellung normgerechter Entwürfe. Darin unterscheidet sich Hess auch grundsätzlich von der Sprayer-Szene der Street Art oder der Ästhetik eines Keith Haring,

Silberpfeile – extended and reversed, Zeichnungsinstallation für *Art&Stars&Cars*, Daimler Kunst Sammlung im Mercedes-Benz Museum, Stuttgart 2011

stattdessen gibt es eine Nähe zur Tape Art als einer jüngeren Entwicklung im Kontext der Street-Art-Szene. Die ›Stickers‹, die geklebten Schriftzüge der Tape Art im Stadtraum, haben einen interessanten Nebenaspekt: Sie gelten, da wieder ablösbar, nicht mehr als Sachbeschädigung (wenn auch als Ordnungswidrigkeit). Die Tape Artisten müssen nicht wie die – polizeiliche Verfolgung fürchtenden – Sprayer anonym bleiben, und so boomt beispielweise in Berlin die Szene: Im ›Klebeland‹ in Kreuzberg gibt es 2.000 verschiedene Sorten Tapes aller Preiskategorien zur Auswahl, Galerien und Museen sind eingestiegen. Die zeitgenössische Kunst hat sich das Genre mit Live-Tape-Performances samt DJ angeeignet, aber auch Automobildesign und Architekturbüros haben in den letzten Jahren das Tape Rendering als kreative Entwurfspraxis wieder entdeckt und laden zu Live-Taping-Events ein.

Letztere Entwicklung hat 2011 ganz selbstverständlich dazu geführt, dass Nic Hess für seine große Zeichnungsinstallation im Mercedes-Benz Museum Stuttgart, als Teil der Ausstellung der Daimler Kunst Sammlung ›Art&Stars&Cars‹, während der Aufbauphase mit professionellen Industriedesignern aus der Mercedes-Benz-Kreativschmiede Sindelfingen zusammengearbeitet hat. Wie er auch sonst gerne an seinen Zeichnungsinstallationen mit einem kleinen Team arbeitet, wobei von ihm skizzierte Ideen aus unterschiedlichen Perspektiven ›interpretiert‹ werden. In dieser Phase der Realisierung vor Ort kommt nun noch ein anderer wichtiger Aspekt hinzu: der Prozess der Korrektur, der dem Fluss der Gedanken und Einfälle eine Form und dem Unabschließbaren, Offenen des für Nic Hess charakteristischen künstlerischen Denkens Ausdruck gibt. Hess‘ Zeichen im Ausstellungsraum sind nur der Anfang einer sich gewissermaßen exponentiell multiplizierenden, kontextübergreifenden Bedeutungsfülle; dabei wird Bestehendes in Neues überführt und durch eine ganz eigene kritische Symbolisierungspraxis charakterisiert.
Jede Zeichnungsinstallation aber hat Anfang, Realisation, temporäre Dauer und ein Ende. Das Abnehmen der Tapes nach Abschluss einer Schau inszeniert Nic Hess gern ähnlich einer Performance, übrig bleibt ein aus Tapes geformter Ball, den der Künstler mit leichter Hand in den Verdauungs- und Verwertungskreislauf der Kunst zurück wirft.

Pasta Berlusconi. Brescia 2013

Als Beitrag zur Ausstellung ›Novecento mai visto (Das 20. Jahrhundert wie nie gesehen)‹ mit rund 150 Werken der Daimler Kunst Sammlung hatte Nic Hess 2013 eine Zeichnungsinstallation, betitelt *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, für das Treppenhaus und das Foyer zu den Ausstellungsräumen des Museo Santa Giulia in Brescia realisiert. Den Auftakt machte in Brescia das Klischee urbaner Alltagsästhetik in Italien: eine aus transparenten Farbfolien collagierte Wäscheleine mit bunt flatternden Kleidungsstücken führte die Treppen hoch und die Besucher direkt vor die Füße einer riesigen Clownsfigur, konstruktiv ›gebaut‹ aus zwei hoch ausgefahrenen Hebebühnen und diese verbindendem prismatischem Farbmuster. Erst im nächsten Stockwerk, im Blick von oben auf die Figur, wurde diese durch die Aufschrift ›Pasta Berlusconi‹ als zeitgenössischer Polit-Clown enttarnt – allerdings nur für die Besucher während der Aufbauzeit, da dieser kleine politische Seitenhieb in Zeiten anstehender politischer Wahlen der Zensur durch die städtische Verwaltung zum Opfer fiel, so dass daraus der Schriftzug

Detail aus: Zeichnungsinstallation für *Novecento mai visto*, die Daimler Kunst Sammlung im Museo di Santa Giulia, Brescia 2013

Detail aus: Zeichnungsinstallation für *Novecento mai visto*, die Daimler Kunst Sammlung im Museo di Santa Giulia, Brescia 2013
(Bilder von Ilya Bolotowsky (li.) und Max Bill (re.))

›Pasta Censurada‹ wurde. Am oberen Treppenaufgang angekommen eröffnete sich für die Besucher ein komplexes zeichnerisches Panorama, das wesentlich aus der motivischen Verbindung dreier Beispiele konkret-konstruktiver Kunst der Daimler Sammlung – Verena Loewensberg, Ilya Bolotovsky, Max Bill – sich entspann. Von Nic Hess mit scheinbar spielerischer Virtuosität fortgeführt entwickelte sich der locker gesponnene Erzählfaden weiter über alle Wände des Foyers – mit dem Bild eines seitlich sinkenden Schiffes gleichsam als Schlusspunkt: das Bild des vor der Isola del Giglio havarierten Luxusliners Costa Concordia ist Anfang 2012 zum Inbegriff und Menetekel der schweren Schieflage der italienischen Politik und Wirtschaft geworden.

Referenzsystem Kunst

Bild und Zeit. Ikonische Bilder und persönliche Heroes

Man könnte sagen, dass Nic Hess dem kunsthistorischen Typus des Erzählraumes eine zeitgenössische Interpretation gibt: als Zusammenspiel von Erinnerungsraum und Bilderzählung; als Erzählraum, den der Betrachter sowohl häufig auf einen Blick in seiner Gesamtheit erfassen als auch gehend und im Auf- und Nacheinander der Elemente sich ›erlesen‹ kann. Die Installation in Brescia etwa hatte Nic Hess auf zwei zentrale Blickachsen hin angelegt, über welche sich die Fülle der abstrakten, farbigen Flächen und Linien und der erzählerischen Details zu komplexen Bildern zusammenschlossen. Zugleich animierten der musikalisch-kompositorische Verlauf des visuellen Erzählstranges sowie der Wechsel der Maßstäblichkeiten die Betrachter zu einer im Gehen und Sehen sich ereignenden, sukzessiven Wahrnehmung.

Für Nic Hess gilt, dass ›stehende Bilder‹ in eine musikalisch-temporale Struktur eingebunden sind. Nicht zufällig strukturieren schon 2003 schwarze Notenlinien und daran wie Schwebebahnen aufgehängte Notenschlüssel Hess' Beitrag für die Ausstellung ›Logo‹ im Swiss Institute New York. Hess, der zehn Jahre seiner Jugend dem intensiven Klavierspiel gewidmet hat, ist bis heute regelmäßig mit seiner Band Frankie & Tony unterwegs, einer performativen Show, die sich dem Repertoire von Frank Sinatra und dem Great American Songbook angenommen hat.

Kunsthistorische Referenzen, ikonische Bilder und persönliche Heroes der Kunstgeschichte und vor allem der Kunst des 20. Jahrhunderts durchziehen sämtliche Zeichnungsinstallatio-

Jordans, Beitrag zur Ausstellung Logo, Swiss Institute New York 2003

König Gerrit, Installationsansicht *Trader Joe and Albert's Son,* Galerie Figge von Rosen, Köln 2007

nen von Nic Hess seit Ende der 1990er Jahre, wobei sich einige ›Favoriten‹ abzeichnen, die so etwas wie eine Poetologie formulieren. Für die oben erwähnte Ausstellung ›Logo‹ des Swiss Institute New York, 2003, hatte Nic Hess eine Art persönliches Emblem konzipiert, in dessen Zentrum sich das zu einem Icon verwandelte Gesicht des Mädchenkopfs aus dem Starbucks Logo in jenen Kopf mit zum Schrei geöffnetem Mund von Edvard Munch verwandelte – ein Vorbote der bis heute vielfachen Präsenz des ›Schrei‹-Motivs in Hess' Zeichnungsinstallationen. Ähnlich häufig wie Munchs *Schrei* begegnet einem Katsushika Hokusais berühmte *Große Welle* aus der Serie der *36 Ansichten*

Icons Survive, Mediencenter der schweizerischen Regierung, Bern, Airbrush auf PCV, 2006

des Berg Fuji (1823–29), andere Arbeiten von Nic Hess zitieren Cézannes *Knaben mit der roten Weste* (1888–90), Mondrians horizontal-vertikale Flächengliederungen, Jacques-Louis Davids *Tod des Marat* (1793) oder setzen Giacomettis Kopf von der Schweizer 100-Franken-Note auf eine skulptural verwandelte Gottesanbeterin.

Referenzsystem Kunst, Politik, Ökonomie

Historienbilder unserer ästhetisch-politischen Gegenwart

Man kann, wie gezeigt, die Zeichnungsinstallationen von Nic Hess kontextualisieren und lesen über Begriffe wie Erzählraum, temporale Komposition, Notation. Eine andere Begrifflichkeit, die sich bei näherer Beschäftigung aufdrängt, ist die kunsthistorische Kategorie des ›Historienbildes‹: Bilder mit Geschichten historisch-politischer Ereignisse und bedeutender Personen, die seit der Renaissance zumeist im Auftrag von Adel, Kirche oder wohlhabenden Bürgern und Kunstsammlern entstanden. Sven

Beckstette hat in einer 2009 publizierten Studie den Versuch unternommen, das Historienbild im 20. Jahrhundert als »künstlerische Strategie zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen« zu aktualisieren.

Aus dem bei Beckstette diskutierten Spektrum künstlerischer Positionen von den 1960er Jahren bis heute stehen die Zeichnungsinstallationen von Nic Hess einerseits dem Werk von Öyvind Fahlström nahe: seinem System abstrakter, wiedererkennbarer Zeichen (›character-forms‹), seinem Rückgriff auf die silhouettenhafte Formensprache des Comic, seinen räumlich ausgreifenden Konstellationen von ›ready-made‹-Material aus Presse, Poesie, Massenmedien und politischen Fakten. Als ein anderer Pol kann hier auf die Rauminstallationen von Thomas Hirschhorn hingewiesen werden (letzterer setzt bekanntlich seit Mitte der 1990er Jahre Klebeband als grobe Handschrift seiner raumfüllenden Collagen ein), die einen diskursiven Horizont für das Werk von Nic Hess abgeben. Erinnern darf man auch an die jüngere Entwicklung einer ›Politik mit der Spraydose‹: So sind in Syrien und Ägypten Wandflächen im Stadtzentrum, etwa unmittelbar hinter dem Tahrir-Platz, von Graffiti-Aktivisten wie anarchische Tageszeitungen bespielt worden.

Details aus: *Guten Morgen Deutschland*, Haus der Kunst, München 2004

Detail aus: *Well done*, 2001, Zeichnungsinstallation für The Fruitmarket Gallery, Edinburgh 2001

Detail aus: *Automatic Crash Response*, Hammer Museum, Los Angeles 2007

Inwiefern also wären die Zeichnungsinstallationen von Nic Hess als ›Historienbilder‹ zu lesen, in welchen sich Momente aus Geschichte, Politik und medialer Gegenwart sedimentieren und zu Erzählsträngen assoziativ zusammenfinden? Man kann hier zwei Ebenen unterscheiden. Auf einer ersten, unmittelbaren Ebene arbeitet Nic Hess mit lesbaren Figuren und Zeichen, die den politisch-kulturellen Kontext des jeweiligen Ausstellungsortes reflektieren und aktuelle Aspekte einflechten. Im Münchner Haus der Kunst, in der zentralen Ehrenhalle, dem historischem Schauplatz von Adolf Hitlers Eröffnungsrede zur Ausstellung ›Entartete Kunst‹, hatte Nic Hess 2004 zentral einen männlichen Kopf platziert (scheinbar eine Verschmelzung aus Charlie Chaplin als Hitler und der Comic-Version des ›Duce‹-Mussolini, tatsächlich aber ein visuelles Fundstück); eine schwarz-rot-goldene Fahne wehte über dem Wände und Decke überziehenden, gezeichneten Szenario.
Korrespondierend zu den Zeichnungsinstallationen mit lesbaren Zitaten und Motiven politischer ›Historie‹ stehen die eher abstrakt wirkenden Arbeiten, die auf zeitgenössische Phänomene mit einer expressiven zeichnerischen Sprache und der subtilen Verkettung von Logos und Markennamen aus unterschiedlichsten Kontexten reagieren. So könnte man etwa die ›explosive‹ Sprache von Nic Hess' Wandarbeit für die Fruitmarket Gallery, Edinburgh 2001 – man assoziiert mit den zentrifugal in den Raum fliegenden Linien, Flächen und Motiven eine brachiale Kraft, die auf die Raumecke geprallt und explodiert ist – mit der Zerstörung der Twin Towers des New Yorker World Trade Center verbinden. Wie Nic Hess Zeichen, Logos, Namen, Symbole und Begriffe aus verschiedensten Kontexten zu einer ebenso konzentrierten wie komplexen Aussage zusammenzieht, war 2009 am Beispiel seiner großen Zeichnungsinstallation *Automatic Crash Response* für das Hammer Museum Los Angeles abzulesen. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf ein technisches Feature für Automobile, das bei einem Unfall automatisch den Notruf wählen kann. Am Treppenaufgang des Museumsfoyers standen die Namen amerikanischer Banken, die im Zuge der Krise 2008 Insolvenz anmelden mussten, wie alte Grabsteine oder umfallende Dominosteine. Der Künstler selbst kommentiert auf seiner Homepage: »Es geht um: die Verfehlungen der Banken, Habsucht, Banker, die Selbstmord begehen, Armand Hammers geheime Treppen, Affen unter uns, Darwins Theorie, die US-Post, ein Zimmer mit Ausblick, Rückenübungen, ewige Sport-Logos und eine kleine kalifornische Brass Band und mehr.«

Referenzsystem Alltagskultur

Sport, Tiere, Waren, Werkzeuge

Neben den ökonomischen und politischen Implikationen der von Nic Hess eingesetzten Icons und Logos sind in den Texten über ihn bislang zwei Aspekte vielleicht zu wenig beachtet worden: das Involvieren des Betrachters in die bildnerische Erzählung über die Tier- und Alltagsmotive sowie die Entwicklung einer ›lingua franca‹, einer kulturelle und politische Differenzen und Grenzen übergreifenden, künstlerischen ›Verkehrssprache‹, die, wie der Künstler betont, einen ›Konsens‹ schafft.

DC. Dame mi Carro, 2003
Zeichnungsinstallation im Treppenhaus der Mercedes-Benz Schweiz AG, Zürich

In Nic Hess' großer Zeichnungsinstallation für Brescia etwa, 2013, kam den Tieren eine ähnlich grundlegende, die Elemente der visuellen Erzählung verknüpfende Funktion zu wie den bereits genannten Bildern aus der Daimler Kunst Sammlung: die große Libelle/Gottesanbeterin im Treppenhaus, eine Krake, ein Hai, ein Delfin. Diese zeichnerisch frei entwickelten Tiersilhouetten ergänzen das seit 1998 angelegte Inventar der Tiere aus der Markenwelt: Stier, Hase, Kamel, Kranich, Krokodil, Hirsch, Hund, Elefant, Pferd, Känguruh, Löwe usw. Die Tiere fungieren, wie Nic Hess formulierte, immer auch als Identifikationsfiguren, die den Betrachter in den locker geknüpften Erzählstrang hineinziehen sollen.

Zahlreiche Motive aus der Alltagskultur fanden sich auch in Hess' Zeichnungsinstallation für Brescia: ein Rollstuhl, der eine Treppe hinabstürzt, Figuren, die einen Berghang erklettern, im Skisprung von einer Rutsche abheben oder als Taucher an der Decke einem Delfin hinterher in den Lüftungsschlitz schwimmen. Diese Figuren nehmen ihren Ausgang von Sportpiktogrammen – eine Weltsprache, denkt man an den unglaublichen visuellen Einfluss, den Otl Aichers 1972 für die Olympiade in München entwickelte Piktogramme entfaltet haben. Dann gab es in Brescia wie auch in vielen früheren Wandarbeiten von Nic Hess Alltagsobjekte wie Hebebühnen, Schraubzwingen, Rutschen, Straßenlaternen, riesige Büroklammern usw., auch dies grafische Icons, die für Menschen unterschiedlichster kultureller Zugehörigkeit verständlich sind.