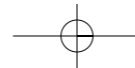
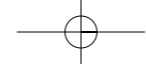


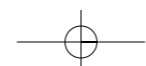
EINBLICKE IN DIE SAMMLUNG ROBERT SIMON

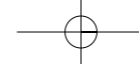




EINBLICKE
IN DIE SAMMLUNG
ROBERT SIMON

DIETER KRIEG





INHALT

KUNSTMUSEUM CELLE MIT SAMMLUNG ROBERT SIMON

DAS ERSTE 24-STUNDEN-KUNSTMUSEUM DER WELT

Öffnungszeiten: Dienstag – Sonntag
10.00 – 17.00 Uhr (im Museum)
Täglich 17.00 – 10.00 Uhr (Außenraum/Lichtkunst)

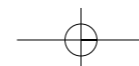
Schloßplatz 7, 29221 Celle, (0 51 41) 123 55
www.kunst.celle.de

Malerei pur	7
Der angeheiratete Vetter	13
Das Drama des Trivialen	18
„Willst Du ein A kaufen?“	22
Variationen des Banalen	31
Die absurde Gewalttat	38
Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose	42
Sprünge im Feld künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten	48
Biografie, Einzelausstellungen, Ausgewählte Gruppenausstellungen, Ausstellungskataloge	60
Der Sammler / Die Autorin	74

Herausgeber: Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon
 Konzeption: Robert Simon, Swantje Günther
 Text: Swantje Günther M.A.
 Gestaltung: Robert Simon, Jörg Prengel
 Fotos: Irene Krieg (32), Christian von Steffelin (3)
 Druck: Primedia Th.Schäfer GmbH, Hannover
 Umschlagkaschierung: Werner Achilles GmbH & Co. KG, Celle
 Buchb.Verarbeitung: Buchbinderei S. R. Büge GmbH, Celle

Copyright: 2003, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon,
bei den Autoren und dem Künstler

ISBN 3-925902-49-X



Unser Dank gilt

Irene und Dieter Krieg,

dem Amt für Kunst und Kultur der Stadt Celle,

insbesondere Susanne McDowell,

und dem Technischen Dienst des Bomann-Museums

Dieter Krieg, ein filigraner Mann, den ich – bevor wir uns zum ersten Mal persönlich begegneten – nie hinter dieser provozierenden, kraftstrotzenden Malerei vermutet hätte. Vom äußeren Erscheinungsbild mehr der Intellektuelle als der die ästhetischen „Schlamm-schlachten“ gewinnende Kunstprofessor. Ein „Wilder“, der dennoch ausschließlich über den Kopf arbeitet.

Dieter Kriegs Malerei sprengt Grenzen. Er irritiert und definiert Elemente der Sprache, Gegenstände und organische Formen. Seine Bilder entstehen nicht auf der Staffelei. Weder die Größe der Leinwand, noch die Materialien, mit denen er arbeitet, lassen dies zu. Bei ihm liegen die Malgründe auf dem Boden. Er schüttet, malt und sprüht nicht, indem er um die Leinwand herumgeht, nein, seine extremen Formate zwingen den Akteur, direkt auf der Leinwand zu agieren. Seine Bilder tragen seine Fußabdrücke. So entstehen – insbesondere wenn er Acryl einsetzt – nahezu Reliefs mit malerischen Mitteln.

Er arbeitet häufig nachts. Nachts, wenn kein Telefon störend klingelt und kein Galerist den Arbeitsprozess beeinträchtigt. In seinem Atelier in einer ehemaligen Kfz-Werkstatt ist er dann in seinem Element. Der einsame Entscheider, der Experimentator. Dieter Krieg gehört zu den selbstkritischen Malern, er hat einen ausgeprägten Hang, seine Arbeiten infrage zu stellen. Infrage stellen heißt häufig auch zerstören und übermalen. Zur Kunst wird ein Bild erst in dem Moment, in dem es von ihm autorisiert das Atelier verlässt.

Seine Malerei macht an, sie provoziert, ist sperrig und facettenreich. Wenn es in der Kunst auf das Neue, das Erfinden, das Unverwechselbare ankommt, hat Krieg diese Kriterien sicher wie kaum ein anderer erfüllt.

Hoch oben auf der Schwäbischen Alb in einem Industriepark habe ich einmal eine Krieg-Ausstellung konzipiert, in einer über 6000 Quadratmeter großen Halle unter laufender Produktion. Krieg – Bilder im Umfeld von 200 Mitarbeitern, den Grau-, Grün- und Beigefarben der Halle, der produzierenden und der produzierten Maschinen. Malerzynismus pur: In der Lehrwerkstatt von engagierten Auszubildenden selbst gehängt, eine Bilderserie „ein Jahr leidn“.

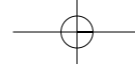
Eine andere Ausstellung zeigte ich im Barockgarten von Hannover-Herrenhausen: „sun side up“. Neun „Spiegeleier“, jeweils 10 Quadratmeter bemalte Leinwand, demonstrierten im 100 Meter langen Orangerie-Ausstellungsgebäude auf eine Wandseite konzentriert Kriegs serielle Arbeitsweise im extremen Format. Übrigens: der Ausdruck „sunny side up“ war Dieter Krieg zu profan.

Künstler sind untereinander extrem kritisch. Sie haben eine klare „Hackordnung“. Nichtbeachtung oder Verriss der Arbeiten von Kollegen sind an der Tagesordnung. Nahezu ein Phänomen, das ich immer wieder beobachtet habe, möchte ich einmal erwähnen: Wenn über Arbeiten von Dieter Krieg gesprochen wird, ist bei vielen Künstler-Kollegen die Hochachtung vor seiner speziellen Malerei unüberhörbar.

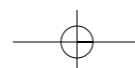
Dieter Krieg hat mein Verständnis für Kunst nachhaltig beeinflusst. Er gehört für mich zu den großen Malern der Gegenwart. Ich freue mich, in meiner Sammlung beizeiten einen Schwerpunkt auf seine Malerei gesetzt zu haben. Als ich vor über 25 Jahren in einer Frankfurter Galerie mein erstes Krieg-Bild erwarb, hatte ich kein Geld in der Tasche, aber dafür das Bild ständig im „Kopf“. Dies war die Grundlage dafür, dass das Kunstmuseum heute eine ständige Sammlung von Dieter Krieg beherbergt wie kaum ein anderes deutsches Museum.

Robert Simon
(Künstlerischer Leiter)





Ohne Titel | Öl, Acryl auf Plexiglas | 1997 | 115 x 270 cm





Ohne Titel | Mischtechnik auf Papier | 1989 | 257×137 cm

DER ANGEHEIRATETE VETTER

Ein Teller, eine Packung Watte, eine Kerze. Es sind die ganz alltäglichen Dinge, die Dieter Krieg zum Motiv wählt; Dinge aus unserer unmittelbaren Gegenwart ohne besondere Kennzeichen; Dinge, die wir benutzen, ohne sie genauer zur Kenntnis zu nehmen. Keine Luxusgegenstände, die sich als das Besondere vor dem Hintergrund des Gewöhnlichen abheben. In unserem Leben werden sie als Gebrauchsgegenstand hervorgeholt – wie der einfache Teller für das tägliche Essen und nicht das goldumrandete Designerstück, das wir in einem Lifestyle-Magazin entdeckt haben.

Alltagsdinge beschäftigen die Künstler nicht erst seit dem 20. Jahrhundert. Bereits im 16. Jahrhundert werden sie als Motive des Stilllebens in Öl festgehalten. Der Vergleich hilft zumindest punktuell, Typisches des Kriegeschen Werkes der letzten 20 Jahre zu erkennen.

Schon ein flüchtiger Blick auf Gemälde dieser Gattung der Malerei zeigt, dass in erheblichem Maße Alltagsdinge wie etwa Geschirr oder Essbares zum Motiv gewählt wurden. Aufgrund dieser Motivik stand das Stillleben lange auf der untersten Stufe im akademischen Gattungskanon der Malerei. Angelehnt an das philosophische Schema jener Zeit, des „Phorphyrischen Baumes“, waren Gegenstände als Unbelebtes dem Belebten, Beseelten sowie der Krone der Schöpfung (dem Menschen mit der unsterblichen Seele) untergeordnet, dies um so mehr, wenn es sich dabei um so Triviale wie irdene Krüge handelte. Die Malerei der Akademie hatte eine determinierte Weltvorstellung zu repräsentieren.

In der Gegenwart klingen ebenfalls ähnliche Kriterien bei der Beurteilung von Kunst an. Unser Weltverständnis ist so weit entfernt vom „Phorphyrischen Baum“ nicht; auch heute steht Alltag Hochkultur gegenüber. Gebrauchsgegenstände werden gekauft und weggeworfen, haben ihren Wert nur im Moment der Faszination des Neuen. Gesellschaftliche Großereignisse, sei es Fußball oder ein Staatsbesuch, sind wichtige Medienereignisse mit hohem Aufmerksamkeitswert. Zeitgenössische Kunst steht natürlich im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse und nimmt darin verschiedene Positionen ein. Einige Künstler beziehen sich hauptsächlich formal und eher neutral darauf, andere reflektieren einzelne Gegebenheiten mit wertenden Intentionen. Dieter Krieg demonstriert mit seinen Gemälden nicht gegen gesellschaftliche Zustände, wenn auch das Wort „Demonstration“ irgendwie zutreffend erscheint. Das große Format und die Ausdruckskraft der Gemälde haben einen demonstrativen Verweischarakter. Kriegs Werke provozieren unsere Wahrnehmung, werfen Fragen auf, warum der Teller zum Gegenstand der Malerei wird – also warum das Triviale zur Kunst erhoben wird. Der Gedanke an den

Umkehrschluss drängt sich fast automatisch auf: wenn das Besondere nicht gewählt wird, wird es dann etwa in Frage gestellt?

In der Stilllebenmalerei verlor dieses außerästhetische Kriterium an Bedeutung: nicht zu Unrecht argumentierten Künstler, in technischer und ästhetischer Hinsicht sei es gleich, ob man einen trivialen oder erhabenen Gegenstand male – die künstlerische Leistung bleibe gleich¹. Die Gestaltungsweise rückte in den Vordergrund: Anhand trivialer Dinge entwickelten die Maler ihre technische Fähigkeit der naturalistischen Wiedergabe. Dem voraus ging das konzentrierte Erforschen von Licht- und Farbverhältnissen; die eigene Wahrnehmung hatte schon vorher den Malerbüchern eine Absage erteilt und die Vielfalt der Natur als Motiv erwählt. Wenn auch die dargestellten Dinge sorgfältig arrangiert wurden, so galt als Ziel dieses Strebens doch die getreue Wiedergabe des Naturvorbildes, gesteigert bis zur Meisterschaft der Illusion. Das Publikum, nicht an solche Malweise gewohnt, verwechselte dann schon einmal ein Gemälde eines erlegten aufgehängten Rebhuhns mit einem echten; solche Wahrnehmungsspiele vermochten eine illustre Gesellschaft zu belustigen.

Setzen wir diesem nun das Bild des Tellers von Krieg entgegen, um die Unterschiede zur Stilllebenmalerei deutlich hervortreten zu lassen. Keine realistische Darstellung führt uns hier den Glanz des Porzellans vor. Einige schwarze Linien, schwungvoll mit dem Pinsel mehr skizziert als gemalt, markieren eher einen Umriss als eine körperhafte Darstellung. Nur an wenigen Stellen behauptet ein wenig weiß-graue Farbe, die der Form des Tellers folgt, so etwas wie Materialität einer Oberfläche. Der Hintergrund tritt an mehreren Stellen deutlich hervor: die groben weißen Striche, die über eine dunklere Fläche gelegt wurden, werden von dem Teller nicht vollständig überdeckt.

Die Linien zeigen die Konstruktion des Tellers und geben so sein Volumen wieder. Trotz der Durchsichtigkeit vermag er etwas zu fassen, uns Betrachten etwas anzubieten, was auch immer diese weiße Masse sein könnte: Sahne, Meerrettichcreme oder etwas ganz anderes. Sie liegt inmitten des Tellers und überdeckt die Linien der hinteren Rundung; zusammen mit den feinen Schatten, die sich über den Hintergrund ziehen, erzeugt er eine dreidimensionale Wirkung. Auch die Oberfläche des Gemäldes steht nicht im Dienste einer realistischen Wiedergabe. Sie ist rau von der Übereinanderschichtung mehrerer Farben; die weiße Farbmasse sogar mehrere Zentimeter dick und im langwierigen Trocknungsprozess aufgebrochen.

Mit dieser Malweise hebt sich Dieter Krieg unzweifelhaft von jeglicher Stilllebenmalerei ab, nicht nur formal, sondern auch intentional. Er zielt nicht auf realistische

Wiedergabe bis hin zu Wahrnehmungsspielen mittels Augentäuschereffekten, sondern er führt uns seine eigene Sicht der Dinge vor. In Abkehr von realistischer Wiedergabe lotet er die Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten aus, so dass wir uns eher fragen könnten, ob es nicht eine Illusion ist, dass wir das Motiv als Teller identifizieren. Unsere Wahrnehmung wird desillusioniert: es ist zwar ein Teller, aber der Maler verzichtet bewusst auf jegliche verschönende Geste.

Die Deutung eines Kriegeschen Tellers erbringt letztendlich – und hierin besteht eine Verwandtschaft zum Stillleben – keine eindeutigen Ergebnisse. Allerdings spielen ganz andere Überlegungen eine Rolle: Stillleben lassen sich auf ihre symbolischen Bedeutungen hinterfragen. Die Grundlage dafür bildet die mittelalterliche Hermeneutik: die Dinge sind neben ihrer bloßen Erscheinung mit dreifachem religiösen Sinn behaftet², so dass ein Gegenstand zwar mehrere, aber doch festgelegte Bedeutungen hat³. Anders verhält es sich mit Kriegs Motiven. Alltagsdinge haben heute keine determinierte symbolische Bedeutung mehr, im Gegenteil, die Bildmedien der Werbung hinterlegen Dinge immer wieder mit anderen abstrakten Werten: Autos fahren z. B. fürs Familienglück, für sportliche Extravaganz oder berufliche Unabhängigkeit; Unterschiede erweisen sich oft erst im Speziellen. Und die genannten Werte werben auch für andere Gegenstände, die Gültigkeiten sind schwammig.

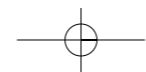
Teller könnten heutzutage noch auf Nahrungsmittel hinweisen, auf Genuss, oder ein Spendensymbol darstellen; viel ist das nicht. Kriegs Teller steht im heutigen Bedeutungszusammenhang mehr auf der Seite der banalen Alltagsgegenstände als auf der der Extravaganz, des Genusses, Status' oder der Nächstenliebe. Nur strichhaft auf den Malgrund geworfen, zeigt er als Darstellung eines Tellers eine individuelle Interpretation des Malers, die vor allem auf den Gegenstand selbst verweist und nicht auf abstrakte Werte.

Der Versuch, die Malerei Kriegs in die Familie der Stillleben einzugliedern, bietet natürlich anregende Aspekte, zeigt insgesamt aber höchstens Ähnlichkeiten. In dieser Familie nimmt Krieg eher die Position des angeheirateten Vettters ein, der sich nicht um Familientraditionen schert und seine eigene Sicht der Dinge verfolgt.

² Schneider benennt neben ihrer Alltagsbedeutung (sensus litteralis) für die Dinge noch einen dreifach gestaffelten religiösen Sinn (sensus mysticus oder – spiritualis): 1. einen auf den Glauben bezogenen allegorischen; 2. einen Fragen christlicher Moral berührenden tropologischen, 3. ein auf die „Letzten Dinge“ verweisenden anagogischen Sinn. Aus den drei Möglichkeiten für die symbolische Deutung eines Stilllebens entstehen oft Mehrdeutigkeiten. Vgl. S. 17 in: Norbert Schneider, Stillleben, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989

³ z. B. in: Lexikon der Symbole, Gerhard Heinz-Mohr, Diederichs, Düsseldorf 1981

¹ Vgl. Norbert Schneider S. 9 in: Stillleben, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989



DAS DRAMA DES TRIVIALEN

Eine Packung mit weißem Inhalt. Die Hülle ist aus durchsichtigem Material, nur wenige Striche kennzeichnen die Umrisse und die Öffnung der Tüte. Der Maler hat sie diagonal von links unten nach rechts oben ausgerichtet, aus der Öffnung hängt etwas Weißes heraus in die linke untere Bildecke. Im Inneren markieren schwarze Linien eine Schichtung in Lagen. Ihr Winkel nähert sich zur Öffnung hin der Fließrichtung des weißen Inhalts. Sollten wir Schwierigkeiten haben, den Inhalt zu erkennen, so hilft Dieter Krieg mit dem blauen Schriftzug „Watte“ auf der Packung, jegliche Zweifel auszuräumen. Er führt den Blick des Betrachters der Leserichtung folgend in einem Schwung von links unten nach rechts oben – entgegen dem Fluss der Watte von rechts oben nach links unten. Dynamik spricht aus dieser Komposition; auch die Buchstaben kippen in unterschiedliche Richtungen, als wäre die Watte in Bewegung. Die Schrift hat hier eine doppelte Funktion: Als abstrakte Zeichen hält sie Sprache fest, als malerische Geste die Bewegung des pinselführenden Armes.

Weißer Flächen oberhalb der Packung scheinen den Ablauf des Geschehens zu staffeln; die obere annähernd waagrecht, die darunter folgende etwas geneigt, sich der Lage der Packung annähernd. Die Pinselführung ist sehr expressiv und unterstreicht mit parallelem Strich das Herausfließen der Watte, fast könnte man von einem Sturz sprechen. Die Packung ist nicht komplett gefüllt, ihr leeres Ende in der rechten oberen Ecke geht in den Duktus des Hintergrundes über, so dass das „e“ von „Watte“ schwer lesbar ist. Vielleicht wölbt sie sich deshalb nach oben; sie lastet nicht in Ruhe auf der braunen, vergleichsweise massiv wirkenden Form. Dynamik spricht aus dem Duktus und der Komposition. Zu sehen ist kein stummer Bedarfsartikel, sondern etwas sich Aufbaumendes, angefüllt mit eigenem Leben, mit Dramatik.

Was hat dieser alltägliche kosmetische Bedarfsartikel mit Kunst zu tun? Auch außerhalb der Malerei werden im 20. Jahrhundert die Grenzen zwischen Kunst und Alltag immer wieder angezweifelt. In der Theorie einander oft fast gleich, durchschreiten Fragestellungen alle Formen möglicher Kunstäußerungen und heben in spezifischer, oft differierender Ausprägung auch alltägliche Dinge in den Stand eines Kunstwerkes.

Ein sehr provokanter Fragesteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist Marcel Duchamp mit seinem „Flaschentrockner“. Absichtlich wählt er einen ihm gleichgültigen gewöhnlichen Gegenstand aus, der als Massenware maschinell fabriziert worden ist. Dieses beliebige Ding, einen Flaschentrockner, deklariert er zum Kunstobjekt. Damit befragt er Kunst auf ihre Definition und ihre Abgrenzung zum Alltag; gleichzeitig setzt er den individuellen Anteil des Künstlers am Gestaltungsprozess außer Kraft. Beides gelingt

ihm in letzter Konsequenz nicht: Einerseits wird seine Kunst sehr schnell mit verschiedensten Bedeutungen belegt, andererseits kann nur der provokative oder zynische Charakter eines Marcel Duchamp die Beliebigkeit der Deklaration konsequent vertreten¹.

Auch Krieg macht belanglose Dinge zum Gegenstand von Kunstäußerungen. Eine Wattepackung oder ein Teller haben als Gegenstand betrachtet zunächst genau so viel oder wenig Aussagekraft wie ein Flaschentrockner. Beide Künstler fordern den Betrachter heraus, sich seinen Teil zu denken. Die Kunst entsteht nicht ausschließlich auf der Leinwand, sondern auch im Kopf des Betrachters, der so zum individuellen Bestandteil des Werkes wird². Allerdings provozieren die Gegenstände auf unterschiedliche Weise: Duchamp verleiht den fertig erworbenen Dingen per Deklaration Kunststatus und negiert die individuelle Beteiligung des Künstlers an seinem Werk. Das ist ein intellektueller Akt. Kriegs Malerei dagegen ist das Ergebnis einer handwerklich-künstlerischen Leistung mit individueller „Handschrift“. Darüber hinaus zeigt das fertige Werk noch Spuren des Herstellungsprozesses.

Duchamps reines Ready-made *bietet unseren Augen immer noch keinen ästhetischen Reiz oder unserem Verstand irgendeinen besonderen intellektuellen Anreiz, außer der Tatsache, dass es ihn gibt und dass er etwas mit Kunst zu tun haben soll*.³

Kriegs Motive sind nicht nur Dinge, auch nicht nur Wiedergaben von Dingen, sondern zeigen ein individuelles Gepräge: der Duktus ist überaus dynamisch, breite Striche spielen ein bewegtes Eigenleben vor. Die Wattepackung ist nicht einfach Bestandteil eines Badezimmerinterieurs, sie wirkt lebendig wie die anderen Dinge, die der Maler auf die Bühne seiner Gemälde ruft, und führt uns ihre eigene Dramatik vor – eine Dramatik des Alltags.

¹ Vgl. Karl Ruhrberg S. 457 in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Ruhrberg u. a., Taschen, Köln 2000

² Anm.: Dieser Gedankengang nimmt auch in der Concept Art der sechziger Jahre einen wichtigen Platz ein.

³ Gabriele Reisenwedel-Terhorst S. 184 in: Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Tectum, Marburg 1999



Ohne Titel | Öl, Acryl auf Leinwand | 1989 | 270 × 200 cm

„WILLST DU EIN A KAUFEN?“

Fünf Hochformate unterschiedlicher Größe zeigen braune, grob viereckige Flächen mit runden Öffnungen. Durch diese führt ein gebogenes, dünnes, grauschwarzes Stück Draht, dessen realistische Darstellung in einem herben Kontrast zum freien Duktus des Hauptteils des Bildes steht. Die sehr wahrscheinlich als Pappschildchen bzw. -etiketten zu identifizierenden Flächen tragen Aufschriften, eine Zahl und jeweils mehrere Buchstaben in schwarzer Handschrift: „1“, „nd“, „Lei“, „Stu“, „dn“. Krieg provoziert hier Wahrnehmungsgewohnheiten: Etiketten mit Draht sind gewöhnlich an Gefäßen oder Pfandleihgaben angebracht und bezeichnen deren Inhalte oder Eigentümer. Benennt die Zahl „1“ noch die Menge, so wird es mit den Buchstaben vergleichsweise diffiziler: was kennzeichnet etwa „Lei“; welchen Inhalt finden wir in einer so markierten Dose?

„Willst Du ein A kaufen?“ raunt der Schlemihl in der Sesamstraße und hebt verführerisch seinen hellen Trenchcoat. Als ob es ein Gegenstand sei, der einen käuflichen Wert besäße gleich Uhren, Kämmen oder anderem Tand. Heimlich soll es geschehen; die Repliken von Ernie sind beständig zu laut. Mit der Heimlichkeit werden sensationelle Erwartungen geweckt. Ein Vokal ist im Angebot: „Was soll es denn kosten?“ fragt Ernie, und weiter: „Wofür braucht man denn so ein A?“ Der hörbare Laut wird zum lesbaren Zeichen, aber dann taucht das Krümelmonster auf und frisst gegen den Protest der beiden anderen Sesamstraßenfiguren in einem ungestümen Anfall die Buchstaben als Kekse. Kleine Kinder bekommen so die Anfänge des Buchstabierens schmackhaft gemacht – das „A“ als Begehrlichkeit, nur auf Angebot, lecker wie ein Keks. Buchstaben sind hier nicht länger auf bloße Informationsbausteine reduziert, die einen Laut repräsentieren; sie werden zu greifbaren Dingen.

Das „Lei“ auf dem Kriegeschen Etikett steht als Buchstabenkombination gleichfalls zwischen Laut, Zeichen und Ding. Als Ding wird es wahrgenommen, bevor der schwarze Schnörkel, der über den Rand des Etiketts hinausragt, als Schriftzeichen erkannt worden ist. In diesem Moment kann das Bild für sich alleine stehen: Jedes der fünf Etiketten-Bilder hat ein anderes Format, und der Duktus verrät, dass sie als eigenständige Bilder angefertigt wurden. Allerdings unterscheiden sich die fünf unter formalen Gesichtspunkten insgesamt nicht so wesentlich, dass sie nicht als Bestandteile einer Serie gelten können; das zugrunde liegende Motiv, das braune Schild mit schwarzer handschriftlicher Aufschrift auf einem Hochformat, tritt bei allen fünf vor fett aufgepinselter weißer Farbe auf; darunter schimmert Grün, Grau, Türkis oder Gelb durch.

Als Zeichen für einen Laut und eine bestimmte Bedeutung bieten sich die schwarzen Kritzel nicht zuletzt deshalb an, weil sie im Zusammenhang mit Papp-

schildchen stehen, die nun mal dazu benutzt werden, um etwas zu bezeichnen, und dazu beschriftet werden. Schrift konserviert schwer zu Merkendes, Erinnerung. Mit dem Erlernen der Schrift wird die Fähigkeit geschult, abstrakte Sinngehalte zu verstehen; des Weiteren bildet sich daraus unser Sinn für Logik, für Abfolgen. Dementsprechend suchen wir nach dem Erkennen der Buchstaben automatisch eine sinnvolle Reihenfolge für sie. Analog der konsequenten Logik unserer Sprache stehen Großbuchstaben im Deutschen fast ausnahmslos am Anfang des Wortes oder des Satzes. „Lei“ verbindet sich dementsprechend mit „dn“ zu „Leidn“, „Stu“ geht mit „nd“ eine sinnvolle Ehe ein, und es ergibt sich das kleine Sätzchen „1 Stund Leidn“, gepackt in inhaltlich kleine, in ihren realen Dimensionen aber große Portionen.

Formal gibt es kein Kriterium, in welcher Folge die fünf aneinanderzureihen sind; inhaltlich auf jeden Fall. Der Satz hat Anfang und Ende: Krieg erweist sich als deutscher Künstler. Text ist sprachgebunden; nicht irgendwelche Laute stehen im Zentrum der malerischen Arbeit, sondern abgekürzte deutsche Sprache. Das Hochdeutsche, die korrekte Verständigung, wurde beschnitten und hat so seine Pedanterie einem an Mundart erinnernden Sätzchen geopfert. Ein Verweis auf die Kulturgebundenheit künstlerischen Schaffens. „1 Stund Leidn“ hat als Satz seine Inhaltsebene; Leiden über die Zeitspanne einer Stunde. Wer woran leidet, wird nicht gesagt. Auch die Bedeutungsebene bringt keine deutlichen Hinweise: Zwischen den Zeilen ist in dem kurzen Satz nicht viel zu finden, er kommt einer Tatsache bzw. einer Sachinformation gleich. Allerdings ist er reich an Assoziationen und Bildern. Welches Bild vermag der Satz in unseren Köpfen zu wecken? Er ist so allgemein wie er der Allgemeingültigkeit fern steht: Sprache als Übereinkunft läuft ins Leere, jeder Betrachter ist herausgefordert, selbst eine Deutung zu finden. In dieser Angelegenheit steckt feinsinniger Witz: Worte wecken Bilder und sind es gleichzeitig, und nicht nur Bilder, sondern als Etiketten eigentlich eindeutige Bezeichnungen für etwas, was als greifbares Ding gar nicht existiert. Was könnte „1 Stund Leidn“ etikettieren? Konnotationen sind deren viele – führen sie etwa zu Einweckgläsern, die mit einer abgemessenen Portion Leid gefüllt sind?

Diese Überlegung wird durch die Zerlegung des Satzes in einzelne, eigenständige Gemälde gebrochen. Die Etiketten bleiben im Bereich der Andeutung, sie sind reich an Assoziationen, aber nicht eindeutig, trotz der Banalität der Motive. Fünf Etiketten stehen zueinander im Kontext sowohl einer inhaltlichen Folge mit einer festlegbaren Reihenfolge, als auch einer Variation des Motivs, sind somit Teile einer Serie mit den Charakteren von Einzelstücken.

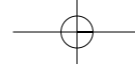
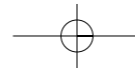
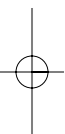
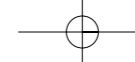


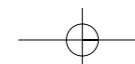
Bild 1 aus 5-teiliger Papierarbeit „1“ „Stu“ „nd“ „Lei“ „dn“ | Acryl auf Bütten | 1992 | 228×130 cm

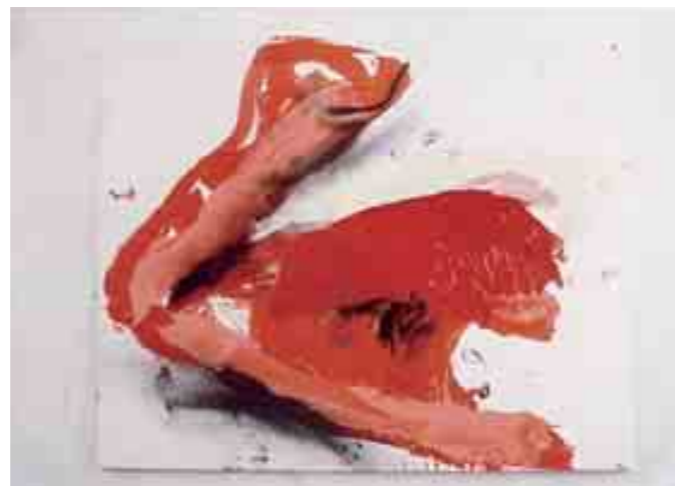






Ohne Titel | Öl, Acryl auf Leinwand | 1993 | 290×210 cm





Ohne Titel | übermalte Fotos | 22 x 30 cm

VARIATIONEN DES BANALEN

In Dieter Kriegs Werken klingen auf einzigartige Weise Überlegungen zum Seriellen an. Was allerdings bei dessen Hauptvertretern, den Minimal Artists der sechziger Jahre, in zumeist glatter Gleichförmigkeit aufging, ist bei den Werken des Malers Krieg wuchernde Vielgestaltigkeit. Sein ästhetisches Konzept basiert nicht auf der bewussten Vermeidung des Individuellen, die den Griff auf industriell vorgefertigte Werkstoffe begründete und sich im Gleichschritt mit dem Seriellen befand. Seine Serien synthetisieren sich im Verlauf dialektischer malerischer Prozesse aus immer wieder neu übereinandergeschichteten Farblagen: das Individuelle tritt mit rauer Oberfläche des Bildes auf. Der Gegenstand wird erforscht und füllt Gemälde auf Gemälde. Heraus kommen Serien, deren Einzelteile Unikate sind. Sie bilden jeweils eigene Auffassungen von allgemeinen Dingen. Diese Dinge betreten „ihre“ Leinwand alleine oder sind mit anderen in einer Aktion verknüpft.

Dieter Kriegs malerische Umsetzungen der ‚Etiketten‘ oder ‚Pappschildchen‘, Bestandteile der Sammlung Robert Simon, sind singuläre, eigenständige Dinge, die ausschließlich mit sich selbst überzeugen: sie *sind*. Als Stellvertreter für Inhalte beanspruchen sie auf den Gemälden das ganze Format für sich alleine; andere ‚Etiketten‘ des Kriegschen Werkes dagegen kneifen sich etwa als absurdes Piercing mit dem Glied einer Kette an einem Stück borstiger Schwarte fest¹, oder sie sind mit grauen, schmalen, geraden Gegenständen verdrahtet, seltsam neutralen, stabartigen Gebilden². Das „Schwartenanhängsel“ ist trotz fehlender Aufschrift aufgrund seiner Formgebung und seiner hellbraunen Farbe in die Reihe der ‚Etiketten‘ zu stellen; die anderen beziffern Mengen, wecken Assoziationen an Preise. Durch ihre Befestigung an Gegenständen tragen sie einen funktionalen Aspekt in sich – und stehen damit den ‚Etiketten‘ der Sammlung Robert Simon gegenüber: sie stehen in einem agierenden Zusammenhang zu den jeweiligen Dingen, sie *bezeichnen*, sie sind in diesem Sinne transitiv.

Innerhalb der Etikettenreihe ‚1 Stund Lei dn‘ aus der Sammlung Robert Simon erprobt Krieg das Motiv, lässt es durch einen Komposition und Farben variierenden Prozess hindurchlaufen. Es ist ein Testverfahren, das immer wieder zu neuen Ergebnissen kommt – im Gegensatz zu üblichen Testverfahren, die die Variablen möglichst identisch zu halten versuchen, um im Ergebnis nicht zu viele Abweichungen zu bekommen, um das Ergebnis besser als Erfolg eines festgelegten Arbeitsablaufes beurteilen zu können. Es ist außerdem ein Testverfahren, das allgemeingültige Dinge erprobt, die sich im Alltagsleben schon bewährt haben. Dementsprechend speziell ist das Verfahren: In Kompositionen mit anderen Versionen findet eine Untersuchung von Form, deren Beziehung

¹ Vgl. S. 84 in: Dieter Krieg, Städtische Galerie Nordhorn, Galerie der Stadt Stuttgart und Autoren, Schuffelen, Pulheim 1987

² Vgl. S. 85 in: Dieter Krieg (wie Anm. 1)

zum Inhalt und zu anderen Formen statt: Was geschieht, wenn der Inhalt verändert wird – im Beispiel der ‚Pappschildchen‘ andere Aufschriften angebracht werden? Was rückt in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, wenn die ‚Fleischwalze‘ von verschiedenen Dingen malträtiert wird?

Die Motive Dieter Kriegs sind Vagabunden. Sie wandern über Leinwand oder Papier, drehen und wenden sich in unterschiedlichen Perspektiven, gehen Freundschaften ein oder erklären sich zu Kontrahenten. Sie sind Dinge, die sich immer wieder mit oder an anderen ausprobieren. Damit integriert und sprengt Dieter Krieg nicht nur das Serielle als ästhetische Praxis, sondern lotet gleichzeitig die Grenzen dieser Gegenstände aus.

Dabei ist dieses Verfahren nicht frei von Absurdität: Großformatige ‚Glocken‘ stehen in unterschiedlichen „Handlungszusammenhängen“. Die ‚Glocke‘ in der Sammlung Robert Simon lässt zusätzlich zu ihrem Klöppel glatte, graue, dünne Schlingen, vielleicht Draht, und eine rötliche, gewundene, wurstige Form aus sich heraushängen, die unangenehme Assoziationen an eine Nabelschnur evoziert. Dünne Schatten, geworfen von dem rötlichen Gebilde und dem Draht, zeigen, dass der ‚Glocke‘ kaum Spielraum zum Schwingen bleibt, sie hängt in relativer Ruhe an einer Wand. Andere ‚Glocken‘ dagegen sind lebhafter: Sie schwingen über einer breiten, roten Masse³, die von einer Art dunkelgrauer Klammer gehalten wird, oder sind über gebogene Stangen mit etwas verbunden, was an ein gammeliges Kotelett⁴ erinnert und in die Gegenrichtung des Klöppels ausschlägt. Auf einer Zeichnung, die einen ähnlich groben Strich offenbart wie die Gemälde, bedroht die ‚Glocke‘ einen ‚Golfer‘⁵ oder tobt regelrecht über zwei umgestürzten ‚Cognacschwenkern‘ vor der Kulisse einiger ‚Kühltürme‘⁶.

Der ‚Cognacschwenker‘ wiederum arrangiert sich als Motiv auch mit anderen Gegenständen, entleert sich etwa in einen ‚Eimer‘⁷. In der Sammlung Robert Simon absolviert er allerdings ein Soloprogramm, auf dem Gemälde balanciert sich die Schräglage des Cognacschwenkers mit dessen voluminösem Inhalt aus.

In ihren Handlungen oder sogar „Tätlichkeiten“, auch wenn diese schwer zu benennen sind, übergehen die Gegenstände, die das Sujet bestimmen, das, wofür sie eigentlich gemacht sind und damit auch, was sie zu sein vermögen: Was sind die Dinge; sind sie das Gefüge aus Material und Form, oder sind sie Funktion? Gewohnheitsmäßig betiteln wir zumeist, welche Gegenstände wir sehen, und nicht, was diese tun. Die Dinge Kriegs verlassen jedoch ihren angestammten Platz in der Welt: Was verrät ein

‚Cognacschwenker‘, der sich einmal unter einer ‚Glocke‘ duckt, ein andermal neben ‚Kühltürmen‘ einreicht und sich dann endlich emanzipiert alleine ins Bild wagt und – das sei an dieser Stelle nur erwähnt – in dieser Größe eigentlich keiner mehr sein kann? Die Welt ist nicht stabil, sie ändert sich täglich, stündlich, minütlich.

Was bei Arman eine ästhetische Praxis unter dem Begriff „Akkumulation“ darstellt, um die Realität in die Bildwelt zu integrieren, ist bei Krieg sowohl Teil als auch Ergebnis des Malprozesses. Arman bedient sich wie andere Mitglieder der Nouveaux Réalistes in den sechziger Jahren aus der Überflusswelt und ihren Abfallbergen, häuft beispielsweise gebrauchte Kannen in eine Vitrine und schafft so ausschnittshafte Portraits von der Welt. Der Spiegel, den er damit der Überflussgesellschaft vorhält, ist nicht frei von ironischen Anspielungen. Auch Kriegs Gemälde weisen ironisierende Aspekte auf. Allerdings steckt ihre Ironie in der malerischen Umsetzung und nicht alleine in der Akkumulation von Banalitäten. Sie zitieren nicht Realität, sondern dienen dem Maler als „Zündfunken“, an denen der malerische Prozess entflammt. Diese „Zündfunken“ explodieren dann allerdings zu Leuchtfeuern und stecken weitere Leinwände an.

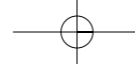
3 Vgl. in: Dieter Krieg Malerei, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1987

4 Vgl. S. 54 in: Dieter Krieg (wie Anm. 1)

5 Vgl. S. 36 in: Dieter Krieg Zeichnungen, manus presse, Stuttgart 1989

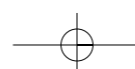
6 Vgl. S. 40 in: Dieter Krieg Zeichnungen (wie Anm. 5)

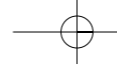
7 Vgl. S. 38 in: Dieter Krieg (wie Anm. 1)



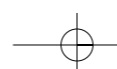
Ohne Titel | Acryl auf Leinwand | 1985 | 155×315 cm

◀ Ohne Titel | Acryl auf Leinwand | 1987 | 295×147 cm





Ohne Titel | Öl, Acryl auf Leinwand | 1985/86 | 165x307 cm



DIE ABSURDE GEWALTTAT

Es kommt zuweilen zu merkwürdigen Begegnungen auf Kriegs Leinwänden. Zwei Gemälde der Sammlung Robert Simon haben fast das gleiche Motiv: Rötliche bzw. fleischfarbene Rollen, sie gleichen aufgerollten Teppichen, wälzen sich über große Querformate. Auf einer Bleistiftzeichnung ist ein ähnliches Motiv mit „Fleischwalze“ unterschrieben¹; eine schnell skizzierte Rolle, die von Schnüren oder Drähten zusammengehalten wird. Eine weitere zeigt einen umwickelten Spazierstock, die Hülle wird mit „Fleisch“ bezeichnet². Die zwei Gemälde zeigen etwas ähnliches, ohne dass sicher ist, ob Krieg inhaltlich oder formal zitiert. Es scheint, als seien Fleischlappen aufgerollt worden. Ein braunes, dünnes Ende ragt in Längsrichtung aus ihnen heraus, ähnlich dem Spazierstock. Sie werden weder von Drähten noch von Spießern zusammengehalten, etwas anderes steckt jeweils quer in ihnen: in einem eine braune Glasflasche, in dem anderen ein rotbrauner Blumentopf samt Grünpflanze. Es ist schwer zu sagen, ob sie hineingebohrt oder aus dem Inneren herausgedrückt wurden. Als Durch-, Hinein- oder Hinausbohrung haben wir es mit einem kräfteverlangenden Akt zu tun, den Krieg hier festgehalten hat; zum Bohren eigneten sich schmale spitze Gegenstände besser als dies eine Flasche oder ein Topf tun. Ein absonderlicher Akt, unreal.

Auch im Surrealismus wird das Irreale thematisiert. Alltagsdinge werden auf die Leinwand zitiert und treffen einander wie zufällig. René Magritte etwa zeigt eine fahrende Dampflok mit einem offenen Kamin und einer Uhr (*Die durchbohrte Zeit*)³. Die verschobenen Größenverhältnisse sind hier nicht die einzigen Abweichungen von der Realität, auch der Inhalt entspringt der Vorstellungskraft, hat außer der Darstellungsweise von fotorealistischer Qualität kein wirkliches Geschehen zur Grundlage. Das Bild erzählt eine merkwürdige Geschichte; eine Dampflok fährt aus dem Kamin, ohne Schienen fliegt sie durch die Luft. Die abgebildeten Dinge werden durch den Titel des Werks symbolisch aufgeladen: eine Uhr symbolisiert gewöhnlich Zeit, allerdings wird nun nicht die Uhr, sondern die Rückwand des Kamins von der Lok durchbohrt. Hier findet eine Bedeutungsverschiebung statt; zusammen mit der zufällig wirkenden Konstellation der abgebildeten Dinge fördert dies Assoziationen zutage, die einen Rätselprozess in Gang setzen⁴. Was passiert da eigentlich?

Der Reiz der Darstellung entspringt dem Kontrast zwischen der Malweise, die uns ein in der Realität vorhandenes Motiv vorgaukelt, und dem unrealen Inhalt, erhöht durch den Titel. Dieser Kontrast ist in Kriegs Werken nicht vorhanden, auch kein Titel. Er forscht am Gegenstand, der nicht zwingend in surrealistisch anmutenden Konstellationen auf den Malgrund gebracht werden muss.

Dabei ist sein Duktus grob schnodderig und bar jeglicher beschönigenden Geste, exuberant wälzt sich Farbe über den Malgrund. Fußabdrücke bezeugen, dass der Künstler bar jeden Respektes auf der am Boden liegenden Leinwand agiert hat – eine für Dieter Krieg typische Arbeitsweise⁵. In der rasanten Bewegung des Malens sind Farbspritzer herabgetropft und wirken wie das Blut der Fleischwalzen. Die Durchbohrung mit Flasche oder Pflanzentopf hat mit dem Pinsel stattgefunden; wir als Betrachter sind Zeugen eines malerischen Schlachtvorgangs, der in seiner Direktheit brutal wirkt.

So etwas gehört zu den Dingen, die im Traum aus den Tiefen des Unterbewusstseins emportauchen können und uns mit ihrer Grundlosigkeit und Eindringlichkeit irritieren. Ein gewaltsamer Akt durchbohrt und verletzt Fleischernes, trifft unsere Empfindung, weckt vielleicht Empörung – aber worüber eigentlich? Als eine nicht näher fassbare Obsession drohen sie von der Leinwand herunter; die in Variationen wiederholte Durchbohrung thematisiert absurde Gewalttaten, die von keiner Moral gerichtet werden können.

1 Vgl. S. 58 in: Dieter Krieg Zeichnungen, Klaus-Gerrit Friese (Hrsg.), manus presse 1989

2 Vgl. S. 59 in: Dieter Krieg Zeichnungen (wie Anm. 1)

3 Die durchbohrte Zeit, 1939, 147x98 cm. Abb. S. 146 in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Ruhrberger u. a., Taschen, Köln 2000

4 Werner Haftmann spricht von (...) *Bildern der magischen Dingerfahrung, die an Dinge sich anhängende Assoziationsketten auslösen*. Vgl. S. 332 in: Malerei im 20. Jahrhundert, Prestel, 6. Auflage, München 1979

5 Anm.: Nur auf den ersten Blick erinnert diese Arbeitsweise an den Tachismus; Kriegs ästhetische Entscheidungsprozesse integrieren durchaus kontrollierte malerische Verfahren.



EINE ROSE IST EINE ROSE IST EINE ROSE IST EINE ROSE . . .

Aneinandergereiht immer wieder die gleichen Worte, ausgesprochen mit leisem Murmeln. Bilder tauchen vor unserem inneren Auge auf, wir vermeinen, das Leuchten der Blütenfarbe zu sehen. Die Luft füllt sich mit Magie, mit einer Magie, die Existenzen herbeizurufen sucht. Die Wiederholung wird zum Gebet, zur Litanei.

Diese Litanei der Wiederholung setzt auf ihren Durchhaltewillen. Immer wieder wird das Gebet, der Wunsch, das Statement sich selbst oder dem Gegenüber in den Kopf gehämmert, Illusionen auf dem Weg in die Realität. „ach Du zweifelst noch?“ Entweder wir sprechen lauter oder ständig das Gleiche – oder beides.

Dieter Krieg hat sich für beides entschieden. „ach“ meldet sich auf einer Fläche von 367x125 cm unübersehbar zu Wort – und wer es dann nicht glaubt, der bekommt es noch einmal größer in 385x165 cm um die Ohren geschlagen – bzw. vorgeführt, bis ihm die Augen übergehen. Zweifel sind hier unangebracht. Aber ach, was ist das für ein Wort, das hier so groß und nicht nur einmal beschworen wird? Was entsteht, wenn wir „ach“ und nicht die Rose in eine endlose Litanei überführen?

ach. ach.. achach achachachachhaaaaaacccccchhhh cha cha chah chah hah hach.

Es droht im Rachen auseinander zu brechen, es verliert seine Stabilität, seinen Halt, sortiert und konzentriert sich neu. Es wechselt von einem Wort zu einem Laut, verliert seinen Inhalt, seine in Buchstaben niedergeschlagene Bedeutung: es wird zu einem Gegenstand, der als Bild gemalt werden kann.

Die Dramatik des Begehrens, die in einer Litanei stecken kann, zeigt sich nicht im Sinn des Wortes, sondern in der Überzeugung, mit der es auf das Papier donnert. Die Dimension, die Krieg dazu wählt, erinnert an Plakatwände oder Leuchtreklame, die uns allerorten frohe Botschaften des Wohlgefühls entgegenbrüllt.

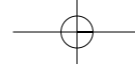
Was preist uns Dieter Krieg mit seinen ‚achs‘ an? Schwarze fette Geraden und Biegungen springen unseren Augen entgegen, unsauber auf die zusammengehefteten Papierbahnen geklatscht. Wie beim gewöhnlichen Schreiben hat Krieg schwarze Farbe auf cremeweißes Papier gebracht, und damit hören eventuelle Übereinstimmungen auch schon auf. Fast unleserlich ist es. Weiße Farbflecken überdecken und unterbrechen die schwarzen Pinselstriche; in Form von Hauben, die an Schlagsahne erinnern, zieren sie die oberen Bereiche – als hätte jemand mit der großen Sahnetülle ein paar fragile Törtchen verziert. Ein Wort, vermerkt auf einem Notizzettel, kann vor dem Auge verborgen werden, indem man das Papier wendet – bei den ‚achs‘ ist dies nicht möglich. Sie sind zu voluminös, ihre „Sahnehauben“ würden herunterfallen. Die ‚achs‘ sind nicht nur Markierung auf dem Papier. In zartem Hauch aufgesprühte schwarze Felder geben ihnen einen Schat-

ten. Damit und mit dem dicken Farbauftrag wird eine plastische Qualität erreicht. Die ‚achs‘ sind Gegenstände, Träger weißer, dicker Formen. Ihre nach rechts geneigten Geraden haben etwas von Beinen oder Stützen, als ob das Wort davoneilen wollte und nur durch die Last der weißen Farbe gebremst würde, eine sichtbare Last: Die schweren Papierbahnen wölben sich unter dem Zug des Gewichtes nach vorne.

„ach“ – ein mit schwacher Emotion gefärbtes kleines Wörtchen, das Erstaunen, Bedauern oder Freude ausdrücken kann, je nach seiner Nachbarschaft. Ein Wörtchen, das zu schwach ist, um eine eigene feste Meinung zu haben; das eigentlich den kräftigen Rücken eines Zusammenhanges braucht, an den es sich anlehnen kann, aber es mischt sich hier nicht in das Gemurmel einer Zuhörerschaft, sondern behauptet sich auf dem Papier als Redner. Ein raumgreifender Redner; die aneinandergesetzten Papierbahnen wirken so, als ob der Platz immer noch nicht gereicht hätte und noch eine Bahn dazugeheftet werden musste. Und weil das noch nicht genug ist, malt der Künstler noch ein zweites: in diesem Doppelpack, eines größer als das andere, wiegen die ‚achs‘ doppelt schwer. Das Statement wird bekräftigt, es geht um die Geste, die Farbe, die impulsive Malweise und den Farbaufguss – und das Wörtchen „ach“. Ein Füllsel eigentlich, aber welchen Zwischenplatz füllt es hier aus; stünde es zwischen anderen Worten, welche Dimensionen würden diese einnehmen!

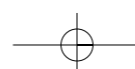
Die Faszination dieser Werke liegt in der Distanz der Betrachtung. Von Nahem erinnern sie an Langzeitstudien über Naturräume – aufgenommen aus der Überblickssituation eines Flugzeugs: In den Jahre dauernden Trocknungsprozessen der Farbe erstarren Blasenkrater zu Mondlandschaften, Abgründe und Schluchten brechen immer tiefer auf. Die Oberflächen der Bilder erodieren. Sie erschließen sich dem Betrachter aus der Nähe; als ob er eine Satellitenaufnahme im Kleinformat betrachtete.

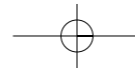
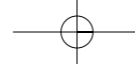
Je näher man wiederum an die Bilder Kriegs herantritt, desto weniger wird der Blick das dargestellte Motiv erfassen können – dafür sind die Formate zu groß. Erst aus der Distanz entziffert man das Wort „ach“, „Watte“ oder die Etiketten samt Buchstaben, als betrachtete man etwas Kleines durch ein unsauber geschliffenes riesiges Vergrößerungsglas. Gerade diese Unsauberkeit erzeugt die Spannung, doch näher heranzutreten, um genauer erkennen zu können, was da eigentlich zu sehen ist. Zwischen den unterschiedlichen Betrachtungsdistanzen besteht ein merkwürdiges Spannungsverhältnis, das zwischen nah und fern, zwischen Überblickssituation und Detailvergrößerung oszilliert.



Ohne Titel | Acryl auf Büttenpapier | 1999 | 367 × 125 cm

Seite 46/47: Ohne Titel | Acryl auf Büttenpapier | 1999 | 385 × 165 cm





SPRÜNGE IM FELD KÜNSTLERISCHER AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN

Das Œuvre des 1937 geborenen Dieter Krieg nimmt innerhalb der deutschen Kunstszene eine einzigartige Position ein. Er ist zwar mit einem aufmerksamen Blick auf seine Zeitgenossen auch über die Grenzen Deutschlands hinaus versehen, kann aber keiner der großen -ismen zugeordnet werden. Immer wieder streift er deren ästhetische Praxis – seine intellektuellen Streifzüge führen allerdings in der eigenen Praxis kaum zu Parallelen. Jedwede ähnlich erscheinende formale oder inhaltliche Bezugnahme scheint gebrochen.

Das Kriegsche Werk selbst auf einen Gesamtnenner bringen zu wollen, ähnelt dem Versuch, die Kunst des 20. Jahrhunderts in voneinander genau abgegrenzte Kategorien einzuordnen. Es widersetzt sich einem vereinfachenden Blick, der es gerne auf Wesentliches, auf das Eigentliche reduziert sähe. Dieter Kriegs Schaffensprozess weist Variationen in der künstlerischen Ausdrucksform auf, die den Eindruck erwecken, der Künstler habe seine Haut gewechselt und sei in die eines anderen geschlüpft.

Seine Motive verfolgt er sowohl mit malerischen als auch mit zeichnerischen oder drucktechnischen Verfahren. In der Malerei wechselt er zwischen expressivem Duktus mit pastosem Auftrag und dem feinen Hauch einer Sprühpistole. Fotografien realer Situationen werden genauso malerisch bearbeitet wie Fotos seiner Gemälde. Skizzen sind keine Kompositionsstudien, also Vorstufen auf dem Weg zu einem Gemälde, sondern Bestandteile eines ästhetischen Prozesses zur Erforschung der Motive: diese wiederholen sich in den Zeichnungen und Malereien. Darüber hinaus gibt es das geschriebene, gemalte und das gesprochene Wort als Element seiner Kunst – was auf die Concept Art verweist. Insgesamt missachtet Krieg mit seiner künstlerischen Position Grenzziehungen – wie etwa zwischen bildender Kunst und der Literatur, worin es einst die Dadaisten zu einer gewissen Berühmtheit brachten. Einzelne Aktionen des Künstlers lassen auch den Happening-Gedanken aufleben.

Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in Kriegs Werk folgen nicht den aufgeführten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten; sie verlaufen quasi quer oder diagonal innerhalb dieser Auflistung, was ein exemplarischer Exkurs zu einigen Werkgruppen deutlich machen wird.

Derbheiten und weiche Zwänge

Bereits im Jahre 1963 versucht Krieg sich an einer Malweise, die einem flüchtigen Blick wie „wildes Geschmiere“ vorkommen mag. Schnell hingeworfene, breite Pinselstriche ufern zu Flächen aus und verbinden sich mit frei gezogenen Linien. Gegenständliches ist hier nicht zu erkennen, wenngleich Assoziationen geweckt werden. Ob es sich dabei um Schatten menschlicher Gestalten handelt, in einer Gestik oder bestimmten Haltung aufgefangen, oder etwas anderes angedeutet wird, kann nicht eindeutig bestimmt werden. Die Werke stehen gewissermaßen an der Grenze zum Gegenständlichen; sie deuten an, ohne Genaueres abzubilden. Die Spekulation, was wir hier sehen könnten, soll an dieser Stelle nicht weiter geführt werden, zumal die Bilder zerstört wurden und somit keiner genaueren Betrachtung mehr zur Verfügung stehen.¹

Die Geschwindigkeit und Methode des Farbauftrages, eine Arbeitsweise, die ohne weiteres als schludrig bezeichnet werden kann, lässt eine gewisse Derbheit im Umgang mit dem Pinsel erkennen, deren Wirkung bis ins Aggressive reichen kann.

Auf den ersten Blick erinnern diese Frühwerke an Baselitz' Gemälde aus den späten 50er Jahren. Auch deren lebhafter Duktus, der bestimmte Artikulationen vermeidet², fasst die Form nur ungenau und mag im formalen Erscheinungsbild an den Tachismus erinnern. Dieter Krieg wendet sich zunächst davon ab, dieser Malweise begegnen wir erst ab Mitte der 70er Jahre wieder.

1966/67 finden wir eine fein abstufoende Pinselführung, die (im Gegensatz zu dem eben genannten) den Duktus fast nur noch erahnen lässt. Kontrollierte Bewegungen des Pinsels lassen den malerischen Prozess neben dem Bildinhalt vergleichsweise zurücktreten und laden biomorphe Formen wie etwa die *Händchen*³ auf den Malgrund. Die weichen, an menschliche Körper oder Organe erinnernden Massen wirken fast wie reale Existenzen, auch wenn die Szenerien eher an einen Albtraum erinnern: Das Menschliche wird in ein Gestänge eingepasst, mit Stoff verhüllt oder festgebunden. Es sackt zusammen, seine Hülle hält das Innere, Knochenlose nur unzureichend in Form, Falten und Wülste wölben sich hervor.

Die im Vorigen festgestellte Derbheit zeigt sich hier in anderer Spielart. Die an Aggressivität grenzende Pinselführung der beiden frühen Bilder ist auf feine Abstufungen zurückgenommen. Der Inhalt der Gemälde drängt sich dem Betrachter auf: eine realistische Darstellung zeigt menschliche Restwesen, die in einer eingepassten oder

¹ Vgl. S. 3 und 4 in: Dieter Krieg, Bilder 1966–1983, Von der Heydt-Museum u. a., Wuppertal Karlsruhe 1983/84

² Vgl. S. 18, Andreas Franzke in: Baselitz, Prestel, München 1988

³ Vgl. S. 9 in: Dieter Krieg, Bilder 1966–1983 (wie Anm. 1)

festgebundenen Haltung eingesperrt sind, die Weichheit der Masse scheint kaum zu einem Widerstand befähigt zu sein. Tief im Bauch entsteht hier das unangenehme Gefühl, das Ergebnis eines Angriffs zu sehen.

Blicken wir auf die *Malsch-Wannen*⁴ aus den Jahren 1969 und 1970. In realistisch anmutender Gestaltungsweise hat Krieg die Sprühpistole eingesetzt und erzeugt so auf hochformatigen Bildtafeln die Illusion dreidimensionaler Wannen, deren Rand mit der Bildkante abschließt. Direkt an die Wand gelehnt, öffnen sie ihre scheinbare Tiefe von etwa 60 cm frontal dem Blick des Betrachters. Einige weisen innwändig angebrachtes Gestänge auf, das als Griffe gedeutet werden könnte. Leer und aufrecht an der Wand stehend, bar jeglicher individueller Spuren, fragen sie ihren Betrachter nach ihrer Funktion. Die Griffe verweisen auf Schwäche – bieten sie einer Hand doch Sicherheit. In Reihe gestellt, wirken die *Malsch-Wannen* wie eine maschinelle Produktion. Die Wirkung des Technischen sowie der Aspekt der Serie erinnern an die *minimal art*, wenngleich die eigentliche Herstellungsweise – Farbe auf Leinwand – eher der traditionellen Malerei zuzuordnen ist.

In einer größeren Stückzahl könnten die *Malsch-Wannen* zum Inventar einer Anstalt gehören – die Grundform ist gleich und als Großbestellung billiger, bei Bedarf werden im Einzelfall Elemente wie die „Griffe“ angebracht. Damit, dass Krieg diese Dinge zu Motiven erhebt, erklärt er auf Funktionalität reduzierte, einfache Gegenstände (bzw. deren Abbilder) zu Kunstwerken und zitiert mit dieser Absage an Kulturverbindlichkeit einen Grundgedanken der Duchampschen Ready-mades.

„Schwäche“, „Anstalt“, „Funktionalität“; ähnlich den vorangestellten Beispielen, den weichen Menschenresten, erinnern diese Arbeiten wieder auf einer ganz eigenen Ebene an etwas Unangenehmes. In einer Anstalt landet der Mensch, wenn er nicht mehr funktionsfähig ist; solch eine Vision wirkt ohne die Zeichen menschlichen Lebens, etwa des Gebrauchs, beklemmend. Leben bedeutet mehr als die bloße Existenz, es ist heute fest mit der Expression des Individuellen verknüpft und tritt zumindest in Spuren zutage: Kratzer oder Abschürfungen durch die wiederholte Benutzung oder eine aufgeklebte Prilblume zur individuellen Verschönerung auf den *Malsch-Wannen* könnten uns vor der Sterilität einer anonymen Krankenstation oder Altersverwahrung retten; ohne sie bleiben wir als Betrachter alleingelassen in einer auf Funktionalität begrenzten Situation.

⁴ Vgl. S. 17, 18 in: Dieter Krieg, *Bilder 1966–1983* (wie Anm. 1)

Lapidare Worte

Eine Facette künstlerischer Produktion ist ihr kommunikativer Aspekt. Dieter Krieg integriert in seine künstlerischen Verfahren neben malerischen auch sprachliche Mittel: Lautmalerische Eigenschaften stellt er in eine Reihe mit informationsfixierenden – wie etwa in dem Werk „ähnlich“⁵ zu sehen ist, einer intellektuellen Katalogisierungsarbeit über dieses Wort. In seiner bildnerischen Arbeit tritt Sprache in ihren verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten auf; sie trägt zur Klärung des Gemalten (oder Gezeichneten) bei oder wird selbst zum Motiv. Selbst wenn die handschriftlichen Vermerke seltsam lapidar erscheinen, sind sie nicht eindimensional; wie im Folgenden zu sehen sein wird, geraten sie durch die ästhetische Umsetzung in nicht eindeutig fixierbare Bedeutungszusammenhänge. Der Künstler Dieter Krieg missachtet alle unterscheidenden Grenzziehungen wie etwa zwischen Literatur und Kunst.

Dinge im Zustand der Selbstüberschätzung

Sei es mit der Ungezähmtheit des Pinselstriches, der sich wohlgefälligen Betrachtergefühlen entgegenstellt, sei es mit der realistisch anmutenden Exaktheit, die uns mit autoaggressiven Gefühlen bedrängt: Kriegs Werke hüllen uns nicht in das freundliche Mäntelchen kultivierten Kunstgenusses, sie sind von einer eigenen Herbheit und Kraft, die uns erstaunen und auch einmal erschauern lässt.

Dabei sind die Motive, und das ist für die Arbeiten ab etwa Mitte der 70er Jahre allgemein feststellbar, von einer eigenartigen Belanglosigkeit. Es sind Allgemeinplätze, die der Künstler von da an nur selten durch die Vergabe von Bezeichnungen nuanciert: Dieter Kriegs Gemälde sind zumeist titellos.

Seine großen Formate sprechen ausschließlich durch ihre malerische Präsenz, dies aber mit außergewöhnlichen Stimmen: Dinge des alltäglichen Ge- und Verbrauchs, Krepel und Essbares, treten mit einer Selbstüberzeugung auf die Leinwand und auf das Papier, dass es aus der Sicht dieser Dinge schon an Selbstüberschätzung grenzt. Dabei meidet der Künstler Sujets, die zu dicht am Klischee sind; es ist das Nächstliegende wie etwa eine Regenrinne, das sich in der Sammlung Robert Simon auf dem Format von 165x350 cm in den unspektakulären Farben dunkelgrau vor hellgrau so richtig groß ausbreitet.

⁵ Auszugsweise S. 14 und 15 in: Dieter Krieg, *Künstler Kritisches Lexikon für Gegenwartskunst*, Lothar Romain, WB Verlag, München 1989

Was hier mit zartem schwarzem Hauch eine räumliche Qualität und damit einen Ding-Charakter verliehen bekommt, existiert auch als vergleichsweise winzige, skizzenhaft erscheinende Zeichnungen⁶ (48x63 cm), festgehalten mit wenigen entschiedenen Strichen. Auf der einen Zeichnung deutet das Wort „Schneeschmelze“ dem über den Rand der Regenrinne hängenden Etwas, das auch auf dem großformatigen Gemälde vorkommt, eine Bedeutung an; ein Eiszapfen hat sich mit abkühlender Abendluft aus dem Schmelzwasser der Regenrinne gebildet.

Die andere Zeichnung im gleichen Format ist mit noch mehr Angaben versehen: „h = 250 cm“ ist hochkant am linken Bildrand vermerkt;

die Aufzählung

- „Plastik
- Zinkblech
- eingebaute Kältemaschine
- schmelzender Eiszapfen“

in der rechten unteren Bildecke liest sich wie eine Bauanleitung für eine Plastik oder für eine Apparatur. Diese gebrochene Eindeutigkeit ist typisch für das Kriegesche Werk. Ein weiteres Wort oberhalb der Dachrinne ist kaum lesbar, aufgegangen in der Geste des Schreibens: Es zeigt den Übergang zwischen der inhaltlichen Bedeutung von Schrift (als Informationsspeicher) und der formalen Bedeutung als fließende Linie, die eine Bewegung der Hand oder des Arms markiert.

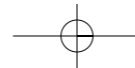
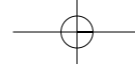
Das Motiv der Dachrinne ist ein Beispiel für Kriegs freien Umgang mit verschiedenen gestalterischen Disziplinen. Die Zeichnungen wirken zwar skizzenhaft, dienen aber nicht unbedingt als zeichnerische Vorlage. Dieter Krieg hat keine Plastik „Regenrinne“ nach den entsprechenden Angaben geschaffen, keine Kältemaschine erfunden; der Künstler hat hier die Möglichkeit des Umgangs mit dem Motiv erprobt.

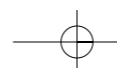
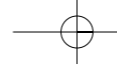
Mit einer auf Mischöne zwischen Schwarz und Weiß reduzierten „Farbigkeit“, aber dafür umso mehr Farbmaterie hat er das Motiv fast greifbar auf die Leinwand geladen; weit entfernt davon, eine Abbildung zu sein, steht das Motiv, eine Dachrinne, in beeindruckender Präsenz vor dem Betrachter.

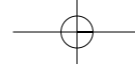
Insgesamt führt der Künstler immer wieder aufs neue vor, dass die banalen Dinge des Alltags, so fest sie uns selbst umrissen scheinen, nicht unitär geschlossen sind. Er bricht sie mit prozessual verstandenen ästhetischen Bildfindungsmethoden auf, walzt sie auseinander und führt sie wohlüberlegt ad absurdum.



⁶ Vgl. S. 7, 8 in: Dieter Krieg, Zeichnungen, Klaus-Gerrit Friese, Stuttgart, manus presse 1989

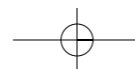






Ohne Titel | Acryl/Papier/Leinwand | 1989 | 290×183 cm

Seite 56/57: Ohne Titel | Acryl auf Leinwand | 1993 | 207×305 cm



BIOGRAFIE

- 1937 in Lindau/Bodensee geboren
 1958–62 Studium an der Kunstakademie Karlsruhe bei HAP Grieshaber und Herbert Kitzel
 1966 Deutscher Kunstpreis der Jugend für Malerei, Baden-Baden
 1968 Preis der Veranstalter der Biennale Danuvius 68, Bratislava
 1969 Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen
 1970 Kunstpreis der Stadt Darmstadt
 1971–72 Gastlehrauftrag an der Kunstakademie Karlsruhe
 1975–76 Gastdozentur an der Städelschule, Frankfurt am Main
 1978–2002 Professur an der Kunstakademie Düsseldorf
 1985 Karl-Ströher-Preis, Frankfurt
 1989 Internationaler Kunstpreis des Landes Vorarlberg
 1993 Hans-Thoma-Preis des Landes Baden-Württemberg
 1998 Hans-Molfenter-Preis der Stadt Stuttgart
 seit 2001 Mitglied der Akademie der Bildenden Künste, Berlin

Dieter Krieg lebt und arbeitet in Quadrath-Ichendorf bei Köln

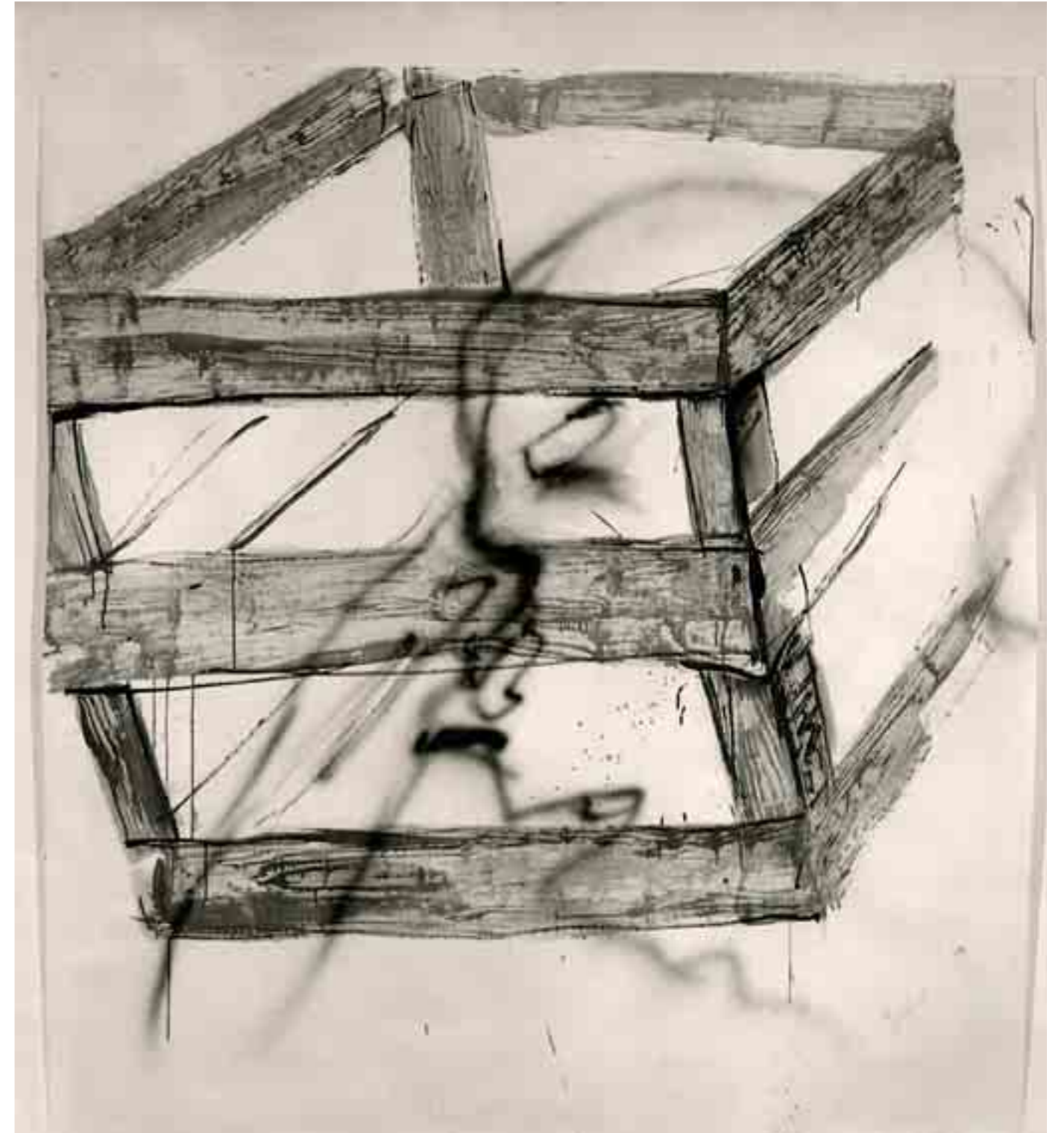
EINZELAUSSTELLUNGEN

- 1966 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
 1967 Galerie Der Spiegel, Köln
 1968 Galerie Der Spiegel, Köln
 1969 Galerie Thomas, München
 Gegenverkehr, Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen
 Galerie der Spiegel, Köln
 1970 Württembergischer Kunstverein
 Stuttgart
 Galerie Lauter, Mannheim
 Galerie Der Spiegel, Köln
 1971 Galerie Stangl, München
 1972 Kunsthalle Darmstadt
 Westfälischer Kunstverein, Münster
 Kunsthalle Bielefeld
 Städtischer Kunstpavillon, Soest
 Frankfurter Kunstverein,
 Frankfurt am Main
 Galerie Centro, Oldenburg
 1973 Galerie Der Spiegel, Köln
 Städtische Galerie Nordhorn
 1974 Böttcherstraße, Bremen
 Galerie Der Spiegel, Köln
 1976 Galerie Der Spiegel, Köln
 Galerie am Promenadeplatz,
 München
 1977 Galerie Der Spiegel, Köln
 Galerie am Promenadeplatz,
 München
 1978 studio f, Ulm
 Biennale Venedig, Deutscher Pavillon,
 Venedig
 Galerie am Promenadeplatz,
 München
 1979 Galerie am Promenadeplatz,
 München
 1980 Galerie Der Spiegel, Köln
 1983 Galerie Heinz Herzer, München
 Von der Heydt-Museum, Wuppertal
 Kunst- und Museumsverein, Wuppertal
 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
 (–1984)
 1984 Galerie Schneider, Konstanz
 Galerie Heinz Herzer, München
 1986 Galerie Poll, Berlin
 Galerie Wentzel, Köln
 1987 Galerie Timm Gierig,
 Frankfurt am Main
 Städtische Galerie, Nordhorn
 Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen
 1988 Galerie Gmyrek, Düsseldorf
 Galerie Lauter, Mannheim
 Galerie manus presse, Stuttgart
 Galerie der Stadt Stuttgart
 1989 Galerie Timm Gierig,
 Frankfurt am Main
 Kunstverein Friedrichshafen
 Galerie Der Spiegel, Köln
 1991 Kunstmuseum Düsseldorf
 Marburger Universitätsmuseum,
 Marburg
 Galerie Simon-kö24, Hannover
 Galerie Wentzel, Köln
 Galerie manus presse, Stuttgart
 1992 Galerie Gmyrek, Düsseldorf
 Galerie Art-Contact, Karlsruhe
 1993 Gmyrek-Graphik, Düsseldorf
 Galerie Timm Gierig,
 Frankfurt am Main
 Galerie Heinz Herzer, München
 Hans-Thoma-Museum, Bernau/Baden
 Forum Kunst Rottweil
 Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf
 Galerie Simon-kö24, Hannover
 Städtische Galerie in der Stiftung,
 Reutlingen
 Galerie manus presse, Stuttgart

AUSGEWÄHLTE GRUPPENAUSSTELLUNGEN

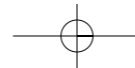
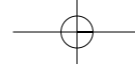
- | | | | | | | | |
|------|--|------|---|------|---|------|---|
| 1994 | Freundeskreis Wilhelmshöhe, Ettlingen
Galerie Heinz Herzer, München
Neues Museum Weserburg, Bremen | 1999 | Galerie der Stadt Stuttgart
Bielefelder Kunstverein, Bielefeld
Kunsthalle Baden-Baden
Von der Heydt-Museum, Wuppertal | 1966 | <i>Deutscher Kunstpreis der Jugend: Malerei</i>
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden | 1981 | <i>Kunst für den Bund</i>
Städtisches Kunstmuseum Bonn;
Städtische Kunsthalle Recklinghausen |
| 1995 | Galerie Suzanne Fischer, Baden-Baden
Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf | 2000 | Trinitatiskirche, Köln
Galerie Der Spiegel, Köln | 1967 | <i>Wege 1967</i>
Museum am Ostwall, Dortmund
<i>Cinquième Biennale de Paris</i>
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris | 1983 | <i>8 in Köln.</i> Kölnischer Kunstverein |
| 1996 | Galerie manus presse, Stuttgart
Galerie Landesgirokasse, Stuttgart
Kunstverein Augsburg
Galerie der Stadt Stuttgart
Emsdetter Kunstverein, Emsdetten | 2001 | Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf
Galerie Timm Gierig, Frankfurt am Main
Galerie Simon-kö24, Hannover
Schloß Wolfegg, Wolfegg | 1968 | <i>Krieg, Kriwet, Mavignier, Vostell</i>
Kunst- und Museumsverein Wuppertal
<i>Menschenbilder.</i> Kunsthalle Darmstadt
<i>Danuvius 68</i>
Internationale Biennale Bratislava | 1984 | <i>Hommage a Grodeck. Eggenschwiler, Krieg, Schweirer, Thomkins, Wiegand</i>
Altes Dampfbad, Baden-Baden |
| 1997 | Städtische Galerie Iserlohn
Galerie Simon-kö24 in der Orangerie, Hannover-Herrenhausen
Galerie manus presse, Stuttgart
Galerie Michael Schultz, Berlin
Galerie Heinz Herzer, München
Galerie Alf Knecht, Karlsruhe (mit Hans Baschang)
Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen | 2002 | Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München
Krypta 182, Bergisch Gladbach
Galerie Alf Knecht, Karlsruhe
Kunstverein Bretten | 1969 | <i>14x14</i>
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.
<i>Kunstpreis junger Westen</i>
Recklinghausen | 1985 | <i>Jahresausstellung Deutscher Künstlerbund</i>
Kestner Gesellschaft, Hannover
<i>German Art 1945–1985</i>
Taipei Fine Art, Museum Taiwan |
| 1998 | Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf
Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln
Galerie Norbert Ebert, Darmstadt
Krefelder Kunstverein
Kornhaus Galerie, Weingarten
Galerie Lauter, Mannheim | 2003 | Galerie Titus Koch, Schloß Randegg
Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon, Celle | 1970 | <i>Jetzt: Künste in Deutschland heute</i>
Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln
<i>Die Handzeichnung der Gegenwart</i>
Staatsgalerie Stuttgart
<i>3. Internationale der Zeichnung</i>
Mathildenhöhe, Darmstadt | 1988 | <i>Refigured Painting. The German Image 1960–1988.</i> Toledo Museum of Art, Ohio;
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
<i>Vorbilder: Kunst in Karlsruhe 1950–1988</i>
Badischer Kunstverein, Karlsruhe
<i>Sammlung Murken</i>
Städtisches Kunstmuseum Bonn;
Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg;
Leopold-Hoesch-Museum, Düren;
Städtische Galerie Regensburg |
| | | | | 1971 | Biennale São Paulo
<i>Septième Biennale de Paris</i>
Parc Floral, Vincennes | 1989 | <i>40 Jahre Kunst in der Bundesrepublik Deutschland</i>
Städtische Galerie Schloß Oberhausen
<i>Neue Figuration: Deutsche Malerei 1960–1988.</i> Kunstmuseum Düsseldorf;
Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main
<i>Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen.</i> Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn;
Museum der bildenden Künste und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg |
| | | | | 1972 | <i>Fetisch Jugend, Tabu Tod</i>
Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich;
Haus am Waldsee, Berlin; Kunstverein Frankfurt; Kunsthalle zu Kiel | 1990 | <i>Der Deutsche Künstlerbund in Berlin 1990</i>
Künstlerhaus Bethanien, Berlin |
| | | | | 1974 | Triennale Indien
<i>4 från Västtyskland</i>
Kulturhuset Stockholm | | |
| | | | | 1977 | <i>Pejling af tysk kunst: 21 kunsinere fra Tyskland</i>
Louisiana Museum, Humlebæk
<i>Trois aspects du dessin actuel</i>
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
documenta 6. Kassel | | |
| | | | | 1979 | <i>Schlaglichter. Eine Bestandsaufnahme aktueller Kunst im Rheinland 1979</i>
Rheinisches Landesmuseum, Bonn | | |

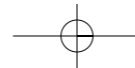
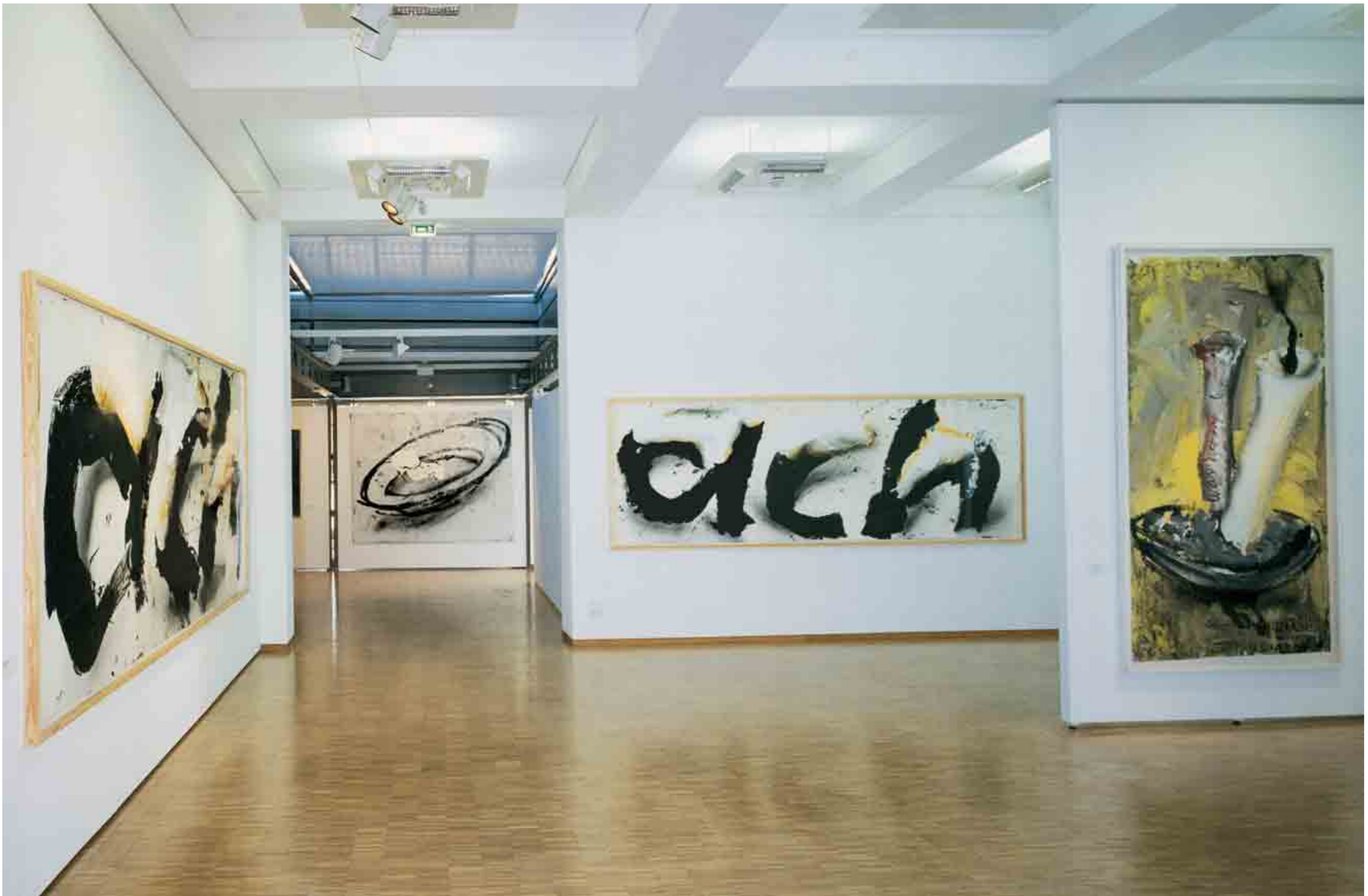
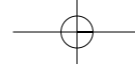
- 1991 *Große Münchner Kunstausstellung*
München
Griehaber Schüler heute. Städtisches
Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen
- 1992 *Der Deutsche Künstlerbund in Aachen*
Forum Ludwig, Aachen
Arbeiten auf Papier 1945–1975.
Donation für das Busch-Reisinger Museum
der Harvard University;
Bundesverband Deutscher Galerien
im Kölnischen Kunstverein
- 1995 *Auf Papier. Deutsche Kunst des*
20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank
Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main;
Berlinische Galerie im Gropius Bau;
Museum für Bildende Künste, Leipzig
Deutsche Kunst nach 1945
Jesuiten Kirche,
Galerie der Stadt Aschaffenburg
Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre
in Baden-Württemberg
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- 1996 *Fortschritt. Die Gesellschaft der Freunde*
junger Kunst kehrt ins Alte Dampfbad
zurück. Altes Dampfbad, Baden-Baden
Einblicke. Sammlung Robert Simon
Kunststiftung Celle im Bomann-Museum
Celle
Von den Dingen. Gegenstände in der
zeitgenössischen Kunst
Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen;
Städtische Galerie Rähnitzgasse,
Dresden (1997)
- 1997 *Via Crucis. Das Kreuz in der Kunst der*
Gegenwart
Dominikaner-Forum im Dominikaner-
museum Rottweil
Zweigmuseum des Württembergischen
Landesmuseums Stuttgart
Endstationen. Der Tod des Tieres in der
zeitgenössischen Kunst
Städtische Galerie am Abdinghof,
Paderborn
- Was ist*
Der Deutsche Künstlerbund in Wismar
und Rostock, Kunsthalle Rostock
Experimentelle 9
Schloß Randegg, Gottmadingen
Künstler machen Schilder für Rottweil
Kunst Forum Rottweil
Kunst der Gegenwart
Anlässl. der Eröffnung des Museums
für Neue Kunst.
ZKM. Zentrum für Kunst und
Medientechnologie, Karlsruhe
Katalog der ausgestellten Werke
Städtische Galerie Karlsruhe
- 1998 *See-Blick. Deutsche Künstler am Bodensee*
im 20. Jahrhundert
Städtische Wessenberg-Galerie, Konstanz
Experimentelle 10
Schloß Randegg, Gottmadingen
- 1999 *Antes, Krieg, Stöhrer*
Rottweil
Am farbigen Abglanz haben wir
das Leben
Galerie Norbert Ebert, Darmstadt
Macht und Fürsorge –
Das Bild der Mutter in der zeitgenössischen
Kunst.
Trinitatiskirche, Köln
- 2000 *Guten Morgen Malerei*
Kunstverein Augsburg
- 2001 *Fotografierte Bilder – wenn Maler*
und Bildhauer fotografieren
Museum Bochum
- 2002 *Schwarzwald Hochstraße*
Aktuelle Kunst aus Baden-Württemberg,
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Experimentelle 12
Schloß Randegg, Gottmadingen
Stand der Dinge – Dieter Krieg und
neun ehemalige Meisterschüler,
Galerie Schloß Mochental
- 2003 *Der Narrenspiegel*
Kunstforum Rottweil

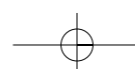
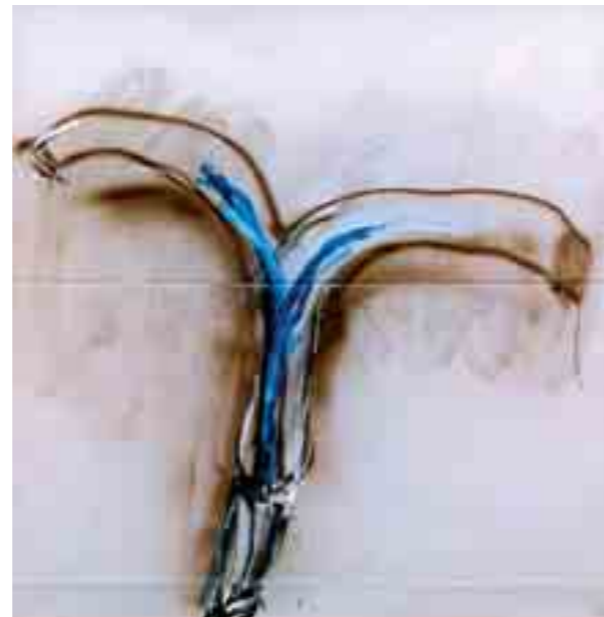
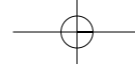


AUSSTELLUNGSKATALOGE

- | | | | | | | | |
|------|--|------|--|------|--|------|--|
| 1969 | <i>Dieter Krieg</i>
Gegenverkehr, Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen | 1990 | <i>Dieter Krieg. Von Linx nach Malsch von 1974 bis 1976</i>
manus presse, Stuttgart | 1998 | <i>Dieter Krieg</i>
Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln | 2001 | <i>Dieter Krieg</i>
Galerie Timm Gierig,
Frankfurt am Main |
| 1970 | <i>Dieter Krieg. Acht Malsch-Wannen</i>
Galerie Lauter, Mannheim | 1991 | <i>Dieter Krieg. Bilder 1986–1990</i>
Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof
<i>Dieter Krieg</i>
Marburger Universitätsmuseum
für Bildende Kunst, Marburg;
Gesellschaft der Freunde Junger Kunst,
Baden-Baden | 1999 | <i>Dieter Krieg</i>
<i>Kunst ist der Zweck der Kunst</i>
Band 1 und 2
Galerie der Stadt Stuttgart;
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden;
Von der Heydt-Museum, Wuppertal | 2002 | <i>Dieter Krieg. Kreuze und Blüten</i>
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München |
| 1971 | <i>Bilder und Gouachen</i>
Faltblatt, Galerie Stangl, München | 1992 | <i>Dieter Krieg</i>
Künstlerkreis Ortenau, Offenburg und
Galerie Art-Contact, Karlsruhe | 2000 | <i>Dieter Krieg in der Trinitatiskirche</i>
Evangelischer Stadtkirchenverband
Köln, Pulheim | 2003 | <i>Dieter Krieg</i>
Kunstmuseum Celle
mit Sammlung Robert Simon |
| 1972 | <i>Dieter Krieg</i>
Kunsthalle Darmstadt;
Westfälischer Kunstverein, Münster;
Kunsthalle Bielefeld
<i>Zeichnungen</i>
Fankfurter Kunstverein,
Frankfurt am Main | 1993 | <i>Dieter Krieg Arbeiten von 1965–1993</i>
manus presse, Stuttgart
Band I Arbeiten 1965–1993
(Hochformate)
Band II Arbeiten 1976–1993
(Querformate)
Hans-Thoma-Preis 1993
Hans-Thoma-Museum, Bernau/Baden | | | | |
| 1978 | <i>Dieter Krieg. Venedig 1978</i>
Hrsg. anlässlich der Ausstellung
von Dieter Krieg im Deutschen
Pavillon, Biennale Venedig | 1995 | <i>Elf Bilder</i>
Katalogheft. Hrsg.
von Klaus-Gerrit Friese, Stuttgart
<i>Fortuna, Knapsack, Hürth,
Grevenbroich</i>
Katalogzeitung,
Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf | | | | |
| 1983 | <i>Dieter Krieg. Bilder 1966–1983</i>
Von der Heydt-Museum, Wuppertal;
Kunst- und Museumsverein,
Wuppertal;
Badischer Kunstverein, Karlsruhe | 1996 | <i>Dieter Krieg. Zeichnungen</i>
Galerie der Landesgirokasse, Stuttgart
<i>Vorhänge</i>
Galerie der Stadt Stuttgart | | | | |
| 1984 | <i>Dieter Krieg. Bilder und Zeichnungen</i>
Oldenburger Kunstverein, Oldenburg | 1997 | <i>Malerei und Zeichnung</i>
Städtische Galerie, Iserlohn
<i>Bilder von 1982–1994 aus der
Sammlung Murken</i>
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen
<i>sun side up</i>
Galerie Simon kö24 in der Orangerie
Hannover-Herrenhausen
<i>Bodensee Blues</i>
Städtische Galerie Altes Theater,
Ravensburg | | | | |
| 1987 | <i>Dieter Krieg. Bilder</i>
Galerie Timm Gierig,
Frankfurt am Main
<i>Dieter Krieg</i>
Städtische Galerie, Nordhorn
<i>Dieter Krieg. Malerei</i>
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen | | | | | | |
| 1988 | <i>Dieter Krieg</i>
Galerie der Stadt Stuttgart | | | | | | |
| 1989 | <i>Dieter Krieg. Kanapees</i>
Galerie Timm Gierig,
Frankfurt am Main
<i>Dieter Krieg. Zeichnungen</i>
manus presse, Stuttgart | | | | | | |







DER SAMMLER

ROBERT SIMON, 1946 in Kassel geboren, Dipl.-Betriebswirt, arbeitete seit seinem 26. Lebensjahr in Führungspositionen der Wirtschaft, zuletzt verantwortlich für den gesamten Marketingbereich einer Versicherungsgruppe. 1985 schied er aus diesem Tätigkeitsbereich aus, um sich ganz der Kunstvermittlung zu verschreiben. Seither führt er eine Galerie mit den Schwerpunkten Kunst im öffentlichen Raum und Kunst als Bestandteil der Unternehmenskultur.

Seit September 1995 engagiert sich Robert Simon ehrenamtlich in der Stadt Celle. Mit seiner über Jahrzehnte aufgebauten Kunstsammlung liefert er den Bestand für ein Museum der zeitgenössischen Kunst.

Das „Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon“ trägt den Untertitel „Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt“. Dies ist eine Neuheit im Museumswesen: Während zu den regulären Öffnungszeiten am Tage die Exponate in den Innenräumen zu besichtigen sind, eröffnen sich dem Besucher nach Schließung des Museums von außen einsehbar die mannigfaltigen Objekte internationaler Lichtkunst. Träger des Kunstmuseums sind die *Kunst-Stiftung Celle* und die *Robert Simon Kunststiftung*.

Robert Simon stellt nicht nur seine Sammlung zur Verfügung, sondern hat von Beginn an auch die künstlerische Leitung und den Aufbau des Museums ehrenamtlich übernommen.

www.robert-simon.de

DIE AUTORIN

Swantje Günther, geboren 1968, studierte Kunstpädagogik und Slawische Literaturwissenschaft in Gießen. Bis zum Magisterabschluss im Jahre 2000 führte sie auch im außeruniversitären Rahmen Veranstaltungen und Ausstellungsprojekte ästhetischer und pädagogischer Couleur durch.

Im Anschluss an einen 10-monatigen Auslandsaufenthalt unter kulturvergleichenden Aspekten war sie von 2001 bis 2003 wissenschaftliche Volontärin am Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon. Sie widmete sich der Betreuung und Konzeption von Ausstellungsprojekten inklusive der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie insbesondere dem Aufbau des Museumspädagogischen Bereiches dieses jungen, innovativen Hauses.

Veröffentlichungen: u. a. „Die Inszenierung plastischer Objekte: Moderne und zeitgenössische Kunst in Ausstellungen“, Shaker-Verlag 2003.

